

José Martí, Juana Borrero oder die Geschlechtermodellierungen des *Modernismo*

„Trabaja. Un beso. Y espérame“¹ – Arbeite; ein Küsschen; und wart auf mich: Mit dieser Schlussformel endet ein auf Cabo Haitiano, den 9. April 1895 datierter Abschiedsbrief, der zugleich einer der ergreifendsten Liebesbriefe (nicht allein) der kubanischen Literaturgeschichte ist. Nach der Unterzeichnung einer Kriegserklärung, die manches von einer Liebeserklärung hat und unter dem Titel *Manifiesto de Montecristi* eher in die Literatur- als in die Militärgeschichten Eingang finden sollte, stand sein Absender im Begriff, zusammen mit Máximo Gómez und wenigen Getreuen ins benachbarte Kuba überzusetzen; und der Autor des Briefs wusste nur zu genau, dass ihn dort sein eigener Tod erwarten konnte, ja erwarten würde. Nach den Worten des kubanischen Dichters José Lezama Lima² tauchte Martí in den von ihm selbst geschaffenen Wirbel des Krieges ein, ohne jede Aussicht auf Rückkehr.

Das Leben, so der Verfasser von *Nuestra América*,³ habe er auf der einen Seite des Tisches, den Tod auf der anderen sowie ein ganzes Volk in seinem Rücken – und doch schreibe er seiner geliebten María so viele Seiten.⁴ Es sollten die letzten neunzehn Seiten dieses Briefwechsels des kubanischen Dichters, Revolutionärs und Essayisten José Martí werden,⁵ deren sich verändernde Handschrift eine neuere Faksimileausgabe deutlich erkennbar zeigt. In der für ihn extremen existenziellen Situation gab er seiner Briefpartnerin eine Aufgabe, verbunden mit der erpresserischen Formel, sie solle sie erfüllen, wenn sie ihn liebe, und übergehen, wenn sie ihn nicht liebe.⁶ Denn José Martí bat seine María, jeden Tag eine Seite aus zwei französischsprachigen Büchern, die sich mit der Geschichte der

1 Martí, José: *Cartas a María Mantilla*. La Habana: Editorial Gente Nueva – Centro de Estudios Martianos 1982, S. 102. Dieser neuere, in einem Kinder- und Jugendbuchverlag erschienene, aber nicht nur für jugendliche Leser gedachte Faksimileband bietet zugleich die entsprechenden Transkriptionen der handschriftlichen Briefe Martí.

2 Vgl. hierzu die Bände drei und sechs der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *Von den historischen Avantgarden bis nach der Postmoderne* (2021), S. 745 ff.; sowie ders.: *Geburt Leben Sterben Tod* (2022), S. 587 ff. u. S. 666 ff.

3 Vgl. hierzu den vierten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *Romantik zwischen zwei Welten* (2021), S. 1010 ff.

4 Martí, José: *Cartas a María Mantilla*, S. 84.

5 Vgl. zur Rezeptionsgeschichte des kubanischen Nationalhelden Ette, Ottmar: *José Martí. Teil I: Apostel – Dichter – Revolutionär. Eine Geschichte seiner Rezeption*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991.

6 Martí, José: *Cartas a María Mantilla*, S. 72.

Menschheit und der Geschichte der Pflanzen beschäftigen, zu übersetzen. Wozu dieses Insistieren?

Die aufschlussreichen Überlegungen zur Kunst des Übersetzens, die der kubanische Intellektuelle, der schon in jungen Jahren selbst einen Text von Victor Hugo ins Spanische übertragen hatte, seiner nachhaltig formulierten Bitte folgen ließ, sollen uns weniger beschäftigen als die auf den ersten Blick erstaunliche Tatsache, dass hier ein Mann im Angesicht des eigenen Todes einem jungen Mädchen Ratschläge zur Praxis des Übersetzens gibt. Warum aber maß Martí dem Übersetzen eine solche Bedeutung bei?

Denn bedeutungsvoll ist es sehr wohl, welch hoher Stellenwert der Tätigkeit des Übersetzens und damit einer interkulturellen Fähigkeit und Kompetenz in dieser dringlichen Bitte kurz vor dem eigenen Tode des Briefeschreibers zugewiesen wird. Martí's Menschenbild war gerade an dieser Fähigkeit in besonderem Maße orientiert, blieb er sich doch stets der enormen Bedeutung bewusst, die der interkulturellen Vermittlung gerade in der kubanischen Kultur zukam.⁷ Er wusste, dass Kultur in der Moderne – und in seinem *Nuestra América* mehr als anderswo – Translation ist: Kultur als Übersetzung, als Übertragung. Die neue, im hispano-amerikanischen *Modernismo* im Entstehen begriffene Sprache Amerikas musste das Ergebnis ständiger Übersetzungsvorgänge sein, um nicht zur Imitation eines bestimmten Sprachzustandes zu verkommen. Wir kommen nicht umhin, dem translatorischen Aspekt in Martí's Entwurf des modernen Subjekts eine herausragende Stellung einzuräumen. So konnte, ja musste fast aus dem Abschiedsbrief an das geliebte Mädchen eine Schule der Übersetzung werden, eine Schule in der Fähigkeit, Sprache und damit Realitäten zu bilden.

Aber wer ist María Mantilla? Bei der jungen Dame, deren Photographie Martí auf seiner letzten Reise stets mit sich führte und die er noch bei seinem Tod in Dos Ríos bei sich trug, handelt es sich um die Tochter von Manuel Mantilla und Carmen Miyares, die nach dem Tode ihres Mannes in den Jahren des zweiten New Yorker Exils zur Lebenspartnerin des Kubaners wurde, nachdem Martí's Frau Carmen Zayas Bazán ihm den Rücken gekehrt und ihren gemeinsamen Sohn zurück nach Kuba gebracht hatte. So handelt es sich bei den Briefen an María Mantilla um Briefe an ein zum damaligen Zeitpunkt noch nicht fünfzehnjähriges Mädchen, für das José Martí zum geistigen Vater geworden war, obwohl der Ton seiner Briefe bis auf den heutigen Tag Anlass zu Spekulationen gab, es könnte sich bei María auch um die uneheliche Tochter des kubanischen Autors handeln. Wie dem auch sei: Die Tochter von Carmen Miyares

7 Vgl. hierzu Pérez Firmat, Gustavo: *The Cuban Condition. Translation and identity in modern Cuban literature*. Cambridge: Cambridge University Press 1989.

machte den Autor des 1882 seinem Sohn gewidmeten Gedichtbandes *Ismaelillo* – und zwischen diesen Gedichten und den Briefen an María gibt es eine Vielzahl bislang unentdeckter Bezüge – ein zweites Mal zum Vater. José Martí nahm diese Rolle mit großer Zärtlichkeit für das Mädchen an.

All dies blieb nicht ohne Folgen: In ihrer Gesamtheit sind die uns überlieferten Briefe von einem eigenartigen Wechsel zwischen väterlicher Strenge und verliebter Leidenschaft geprägt, die oft genug um die Geschlechterdifferenz kreist. Immer wieder kommt Martí dabei auf Fragen der Bildung und Erziehung zu sprechen und entwirft ganz nebenbei ein Frauenbild, das er nicht nur auf María Mantilla projizierte. Dabei durften Überlegungen zur Frage der Kleidung nicht fehlen; so gab der patriarchalisch denkende Martí der kleinen María mit:

Die Eleganz der Kleidung – ich meine die große und wahrhaftige – liegt in der Hoheit und Stärke der Seele. Eine ehrenhafte Seele, intelligent und frei, vermittelt dem Körper mehr Eleganz und damit der Frau mehr Macht als die reichsten Moden der Boutiquen. Viel Boutique, wenig Seele. Wer viel drinnen besitzt, braucht draußen wenig. Wer viel draußen trägt, besitzt wenig drinnen und will das Wenige weg lügen. Wer seine Schönheit fühlt, die innere Schönheit, sucht keine geborgte äußere Schönheit: Man weiß sich als schöne Frau, und diese Schönheit verstrahlt Licht.⁸

José Martí's Diskurs über die (weibliche) Kleidung und über die Mode ist ein zutiefst moralisierender Diskurs, der scharf zwischen einem Innen der wahren Werte und einer Äußerlichkeit unterscheidet, die nur Fassade bleibt. Der (äußerlichen) Kleidung, die als Mode für Martí gerade nicht das Moderne, sondern bestenfalls das Ephemere und Oberflächliche, ja maskenhaft Verstellte repräsentiert, wird ein essentialistischer Diskurs der Innerlichkeit entgegengestellt, in dessen Zentrum die Seele steht, die erst dem weiblichen Körper Eleganz, Macht („poderío“) und Licht zu geben vermöge.

Dieser Diskurs über die weibliche Kleidung ist nicht von Martí's Bild der Frau zu trennen. Dieses Frauenbild war schon in Martí's frühen Schriften – etwa seinem Theaterstück *Adúltera* – immer von einer fundamentalen (und topischen) Ambivalenz geprägt, insoweit die Reinheit der Frau als Jungfrau, Mutter und Engel stets von der Fleischlichkeit und Sünde bedroht schien. Nicht zufällig hieß bereits in der ersten Fassung des genannten Theaterstücks die einzige Protagonistin (im spanischen Original) *Fleisch*, ein Name, der im Gegensatz zu denen der männlichen Protagonisten auch in der zweiten Fassung beibehalten wurde.

Die Erfahrungen im US-amerikanischen Exil führten überdies dazu, in dieses Frauenbild eine (inter-)kulturelle Opposition einzuführen, die er der in

⁸ Martí, José: *Cartas a María Mantilla*, S. 88–90.

New York lebenden María Mantilla in einem Brief aus Mexiko, wo er seinem Freund Manuel Mercado und dessen Töchtern einen Besuch abstattete, wie folgt erläuterte: „Aber hier ist das Bewundernswerte die Scham der Frauen, nicht wie dort, wo sie den Männern eine zu hautnahe und hässliche Haltung zubilligen. Dies hier ist ein ganz anderes Leben, meine geliebte Maria. Und sie sprechen mit ihren Freunden mit aller nötigen Freiheit; aber mit Abstand, ganz wie der Abstand zwischen Blume und Wurm.“⁹

Der spätere kubanische Nationalheld will die Frauen durchaus nicht in Unwissenheit und völliger Abhängigkeit von den Männern wissen. Aber er beharrt auf klaren Trennungen, auf fundamental unterschiedlichen Geschlechtermodellierungen im spanisch-amerikanischen Raum. Martí setzt auf die Bildung der Frau und ihre eigene berufliche Tätigkeit, will sie aber getrennt von der Männerwelt wissen, die sie in ihrer Reinheit bedroht. Stets wird die Frau topisch auf das Innere von Räumen, aber auch auf die Innerlichkeit bezogen, so dass es nicht verwundert, wenn sich in den Briefen an María Mantilla bisweilen liebevolle, bisweilen auch bedrohliche Metaphern einer Allgegenwart des Liebhabers und einer väterlichen Überwachung finden lassen, die Martí seiner María immer wieder vor Augen führt.

So fragt er nicht nur, wie er es anstellen könnte, ganz klein zu werden und im eigenen Briefe mitzureisen „a darte un abrazo“,¹⁰ sondern stellt dem jungen Mädchen noch eine weitere Frage: „Siehst Du dort den großen Kirschbaum, der den Hühnerställen Schatten spendet? Nun, der bin ich, mit so vielen Augen, wie es Blätter an ihm gibt, und mit so vielen Armen, Dich zu umarmen, wie es Zweige an ihm hat. Und alles, was Du tun und denken magst, werde ich sehen, so wie es der Kirschbaum sieht. Du weißt, dass ich ein Hexer bin und dass ich die Gedanken selbst aus der Ferne errate.“¹¹

Alles ist in einen liebevollen väterlichen Diskurs eingebettet. Doch die Klang- und Bedeutungsspiele zwischen „ojos“ und „hojas“, zwischen „brazo“ und „abrazo“ sind ebenso schön wie gefährlich und verweisen darauf, dass der Dichter hier die Macht seiner lyrischen Sprach-Bilder einsetzt. Zwischen Freund

9 Ebda., S. 28–30: „Pero lo admirable aquí es el pudor de las mujeres, no como allá, que permiten a los hombres un trato demasiado cercano y feo. Esta es otra vida, María querida. Y hablan con sus amigos, con toda la libertad necesaria; pero a distancia, como debe estar el gusano de la flor.“

10 Ebda., S. 46.

11 Ebda., S. 16: „¿Ves el cerezo grande, el que da sombra a la casa de las gallinas? Pues ese soy yo, con tantos ojos como tiene hojas él, y con tantos brazos, para abrazarte, como él tiene ramas. Y todo lo que hagas, y lo que pienses, lo veré yo, como lo ve el cerezo. Tú sabes que yo soy brujo, y que adivino los pensamientos desde lejos [...].“

und Vater, zwischen Liebhaber und Hexenkünstler schwanken die Rollenmasken, die sich Martí in seinen Briefen an María Mantilla selbst überzieht. Doch stehen sie stets im Zeichen einer paternalistischen Omnipräsenz und Ubiquität, die sich gerade durch die andere Rolle, die sich in seinen Augen die Frauen in den USA erobert hatten, bedroht sah. Martí aber blieb seinem patriarchalischen Frauenbild treu und versuchte, in diesem Sinne auf die geschlechterspezifische Erziehung von María Mantilla Einfluss zu nehmen.

In einem auf den 17. Oktober 1886 in New York datierten Korrespondentenbericht für die in Mexiko erscheinende einflussreiche Tageszeitung *El Partido Liberal*, der dort am 7. November 1886 abgedruckt wurde, schilderte Martí seinen mexikanischen Leserinnen und Lesern den unerschrockenen Einsatz von Lucy Parsons, einer „mestiza de indio y mexicano“,¹² einer Mestizin aus Indianer und Mexikaner, welche die USA bereise und überall versuche, die öffentliche Meinung zugunsten ihres zum Tode verurteilten Mannes zu mobilisieren. Aber war das in den Augen des Kubaners statthaft?

Trotz aller Bewunderung, die Martí für eine Frau empfinden musste, die sich mit aller Macht gegen die Vollstreckung des Todesurteils an den Anarchisten von Chicago einsetzte, überwogen doch die negativen Qualifizierungen einer in den USA fälschlich als ‚Mulattin‘ titulierten Frau, da ihre Aktivitäten in krassem Widerspruch zu Martí's eigenem Frauenbild standen. Denn Lucy Parsons hatte ihren ihr angestammten und von den Männern zugedachten Ort als Frau verlassen.

So folgten geradezu zwangsläufig der Berichterstattung allgemeine Anmerkungen über die Rolle der Frau in den USA, die sich auch in anderen Publikationen Martí's finden lassen. Selten aber kommen sie in so unmissverständlicher Form zum Ausdruck:

Ein einzigartiges Spektakel ist das dieser Frau, die quer durch die Vereinigten Staaten reist und dabei von den Bühnen herab, auf den Bürgersteigen und von den öffentlichen Plätzen aus Gerechtigkeit fordert für ihren eigenen Ehemann, der zum Tode verurteilt wurde. Doch es erscheint als gar nicht so seltsam, zieht man die höchst bemerkenswerte herausragende Stellung in Betracht, welche die Frau im nordamerikanischen Leben spielt. Es handelt sich nicht allein um jene rüde Ungezwungenheit und hässlich anzusehende Freiheit, welche die Frau hier genießt; sondern um ihre Kondensierung im Verlaufe der Zeit in einer männlichen Stärke, die sich in ihren Wirkungen und in ihren Methoden mit der Stärke des Mannes vermengt. Diese Bedingung, die nützlich für das Individuum, aber todbringend für die Spezies ist, entsteht aus der Häufigkeit, mit der sich

¹² Martí, José: Correspondencia particular de *El Partido Liberal*: La mujer norteamericana. In (ders.): *Nuevas cartas de Nueva York*. Investigación, introducción e índice por Ernesto Mejía Sánchez. México: Siglo XXI 1980, S. 81.

hier die Frau sich selbst überlassen sieht durch die schnellen Veränderungen des Schicksals in diesem Lande von Wagnissen und des Ungewissen der ehelichen Beziehungen. Jene bezaubernde Abhängigkeit unserer Frauen, welche derjenigen, die leidet, eine solche Herrlichkeit verleiht und so sehr den Mann dazu stimuliert, sie dankbar zu stimmen, verwandelt sich hier im allgemeinen durch das Interessegeleitete der Geister in eine feindliche Beziehung, in welcher das Morgengrauen der Hochzeitsnacht zerstiebt und der Mann nicht mehr sieht als die Verpflichtung und die Frau nicht mehr als ihre Bequemlichkeit und ihren Rechtsanspruch. Und so weicht die Frau auch nicht so süß und vollständig ihrer Mission der Selbstaufgabe, so wie sich das Licht der Sterne der Nacht hingibt [...].¹³

José Martí rühmt die süße und so schöne Abhängigkeit der Frau in den spanischsprachigen Ländern Amerikas und setzt von diesem idyllischen Frauenbild eines sich als selbstverständlich erachtenden Patriarchats die unabhängige und freie Stellung der Frau in den USA ab, die nicht ihrem Manne ergeben sei und auf ihre eigenen Rechte achte. Dies aber mache sie hässlich, eine Formulierung, die Martí auch in seinem Brief an María Mantilla fand. Martí's Sichtweise und Verständnis von Lucy Parsons' Engagement im öffentlichen Raum wird von einem Phänomen ‚gestört‘, das eine essentielle Dimension dessen ausmacht, was die US-amerikanische Philosophin und Feministin Judith Butler in ihrem vielleicht einflussreichsten Buch als *Gender trouble* bezeichnet hat.¹⁴ Das Verstehbare, Intelligible am Geschlechtlichen wird von seinem ‚natürlichen‘ Platz gleichsam deplatziert und wirkt daher auch deplatziert, scheint seine ‚innere Wahrheit‘ als Wahrheit des Inneren verloren zu haben:

No longer believable as an interior ‘truth’ of dispositions and identity, sex will be shown to be a performatively enacted signification (and hence not ‘to be’), one that, released from its naturalized interiority and surface, can occasion the parodic proliferation and subversive play of gendered meanings. This text continues, then, as an effort to think through the possibility of subverting and displacing those naturalized and reified notions of gender that support masculine hegemony and heterosexual power, to make gender trouble, not through the strategies that figure a utopian beyond, but through the mobilization, subversive confusion, and proliferation of precisely those constitutive categories that seek to keep gender in its place by posturing as the foundational illusions of identity.¹⁵

Der *Trouble* besteht hier in der verdoppelten Deplatizierung von Kulturen und Geschlechtern, welche die kulturell erzeugten und zugewiesenen Identitäten in einer Bewegung unterlaufen, die an die semiologische Dekodierung des schein-

¹³ Ebda., S. 83.

¹⁴ Cf. Butler, Judith: *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York – London: Routledge 1990.

¹⁵ Ebda., S. 33f.

bar ‚Natürlichen‘ in Roland Barthes’ *Mythologies* erinnern.¹⁶ Denn was als natürlich erscheint, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als kulturelle Setzung, als reine Kultur, die sich als Natur bloß tarnt, um noch effizientere Wirkungen auszulösen.

Die Frauen, so musste Martí feststellen, hatten in den Vereinigten Staaten von Amerika die Innenräume verlassen, die öffentlichen Plätze ‚erreicht‘ und zugleich ein Rollenverhalten entwickelt, das dem in vielerlei Hinsicht traditionalistischen und paternalistischen Frauenbild des Kubaners nicht nur zuwider lief, sondern als ‚unnatürlich‘ zuwider war. Zugleich verstand Martí sehr wohl, dass diese andere Position der Frau in der Gesellschaft eng mit der Ausbildung anderer Geschlechterrollen verknüpft war, die auf die ökonomischen und sozialen Veränderungen innerhalb der angloamerikanischen Gesellschaft zurückverwies. Doch all diesen Veränderungen im Verständnis des Frauenbildes stand der Verfasser von *Nuestra América* skeptisch bis ablehnend gegenüber.

Martí hatte sehr wohl die Hintergründe dafür verstanden, warum sich das Verständnis der Rolle der Frau in den USA so stark verändert hatte. Die in dieser Einsicht zugleich enthaltene Zivilisationskritik beleuchtete nicht allein das Frauenbild Martí’s, das nach der Lektüre eines wenige Monate später, am 3. Januar 1887 in der renommierten Bonaerenser Tageszeitung *La Nación* erschienenen Artikels bereits von dem argentinischen Schriftsteller und Politiker Domingo Faustino Sarmiento kritisiert wurde, sondern zeigte ebenso auf, wie sehr der kubanische Essayist und Kulturtheoretiker das Projekt einer Moderne zu entwickeln trachtete, die sich grundlegend von der so erfolgreich in den USA praktizierten unterscheiden sollte. Denn Martí war sehr wohl für die Modernisierung der Gesellschaften und ihrer technologischen Möglichkeiten wie ihrer sprachlichen Diskurse, wandte sich aber deutlich gegen jede Veränderung einer den Traditionen verpflichteten Rolle der Frau.

Schon der nicht gerade für feministische Positionen bekannte Argentinier Domingo Faustino Sarmiento hatte bemängelt, dass Martí’s Sichtweise der nordamerikanischen Frau für seinen Geschmack zu sehr von der „conciencia sudamericana, española, latina“,¹⁷ also von einem südamerikanischen, spanischen oder lateinischen Bewusstsein geleitet sei. Dabei verbarg sich hinter Sarmientos Kritik unüberhörbar eine andere Sichtweise der Moderne, die sich stärker am nordamerikanischen Vorbild orientieren wollte: „Quisiera que Martí nos diera menos Martí, menos latino, menos español de raza y menos americano del Sur, por un

¹⁶ Cf. Barthes, Roland: *Mythologies*. Paris: Seuil 1957.

¹⁷ Sarmiento, Domingo Faustino: La mujer en los Estados Unidos [inédito]. In (ders.): *Obras Completas*. Bd. XLVI. Buenos Aires: Páginas Literarias 1953, S. 162.

poco más del yankee, el nuevo tipo del hombre moderno“:¹⁸ Martí solle gefälligst etwas weniger Martí auftischen, weniger die Sichtweise eines Südamerikaners, eines wackeren Spaniers, eines Latino vertreten, sondern bei seinen renommierten Korrespondentenberichten aus den USA vielmehr die Sichtweisen eines Yankee, des modernen Menschen- oder Männertypus präsentieren. Martí aber blieb Martí.

Es ist spannend, José Martí in diesem Punkt mit Domingo Faustino Sarmiento zu vergleichen. Bild der Frau und Bild der Moderne sind bei den beiden großen Essayisten aufs Engste miteinander verknüpft. Doch Martí hätte Sarmientos Kritik, wäre sie ihm denn zu Ohren gekommen, nur schwerlich verstanden: Zu natürlich wären ihm seine eigenen Bedenken erschienen, zu naturgemäß kam ihm eine dienende, sich unterordnende und hingebende Rolle der hispanoamerikanischen Frau vor. Immer wieder stoßen wir in seinen Chroniken wie in seinen fiktionalen Texten vom erwähnten *Adúltera* bis hin zu seinem einzigen Roman *Lucía Jerez* oder *Amistad funesta* auf dieses traditionalistische und paternalistische Bild der Frau, das Martí für *Nuestra América* unverändert vorsah.

José Martí war ohne jeden Zweifel ein entschlossener Revolutionär, der für die radikale Veränderung der kolonialen Dependenz seiner Heimatinsel eintrat. Er wollte seine Heimat weder in Abhängigkeit von der damaligen Kolonialmacht Spanien noch von den Vereinigten Staaten des Nordens sehen. Doch seine politisch in vielerlei Hinsicht revolutionäre Position erstreckte sich nicht auf die Problematik der Geschlechter, erstreckte sich nicht auf die Rolle der Frau, fand er doch schon in seiner Ehe keine Brücke mehr zu seiner Ehefrau Carmen Zayas Bazán, die ihn zusammen mit seinem Söhnchen verließ. Sein Menschenbild blieb Männerbild nicht nur, wo er wie in *Nuestra América* männliche Protagonisten wählte, sondern gerade auch dort, wo er über die Rolle der Frauen in einer künftigen Gesellschaft sprach. Fast will es scheinen, als ob Friedrich Nietzsches Worte aus seiner „Gaya Scienza“ auf Martí gemünzt wären:

Alle große Lärm macht, dass wir das Glück in die Stille und Ferne setzen. Wenn ein Mann inmitten seines Lärms steht, inmitten seiner Brandung von Würfen und Entwürfen: da sieht er auch wohl stille, zauberhafte Wesen an sich vorübergleiten, nach deren Glück und Zurückgezogenheit er sich sehnt, – *es sind die Frauen*. Fast meint er, dort bei den Frauen wohne sein besseres Selbst: an diesen stillen Plätzen werde auch die lauteste Brandung zur Totenstille, und das Leben selber zum Traume über das Leben.¹⁹

¹⁸ Ebda., S. 159.

¹⁹ Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In (ders.): *Werke in vier Bänden*. Salzburg: Verlag Das Bergland-Buch 1985, Bd. 4, S. 38.

Mit unverkennbar misogynem Unterton können wir diese Passage Nietzsches weiterverfolgen: „Jedoch! Jedoch! Mein edler Schwärmer, es gibt auch auf dem schönsten Segelschiffe so viel Geräusch und Lärm, und leider so viel kleinen, erbärmlichen Lärm! Der Zauber und die mächtigste Wirkung der Frauen ist, um die Sprache der Philosophen zu reden, eine Wirkung in die Ferne, eine *actio in distans*: dazu gehört aber, zuerst und vor allem –*Distanz!*“²⁰

An der bezaubernden Abhängigkeit, an der „*encantadora dependencia de la mujer nuestra*“ sollte sich aus Martí's Sicht im künftigen *Nuestra América* nichts ändern; die ‚bezaubernde Abhängigkeit‘ sollte vielmehr zu einem konstitutiven Element einer kulturellen Differenz gegenüber dem Norden Amerikas, gegenüber den USA werden, deren beschleunigte soziale Modernisierung die biologische Differenz (*Sex*) auf der Ebene der Geschlechteridentität (*Gender*) zunehmend zu unterlaufen schien. All dies erschien dem Kubaner – durchaus im Sinne Sigmund Freuds – als unheimlich.

Martí's Menschenbild war ohne Zweifel ein Männerbild, das er für ‚natürlich‘ hielt. Jegliche Abweichung davon erschien ihm als unnatürlich und suspekt. Die Subjektwerdung war innerhalb des Martí'schen Moderneentwurfs männlich gelenkt und männlich bestimmt, im Possessivpronomen von *Nuestra América* wird die männliche Determination der „*mujer nuestra*“ zwar nicht mitgedacht, aber mitgeschleppt. Fragwürdig ist das Martí'sche Subjekt der Moderne dort, wo es für die Frau zu sprechen vorgibt, aber anstelle der Frau spricht. Auch dies dürfte Martí einmal mehr als natürlich erschienen sein. Das weibliche Subjekt wird zum Objekt einer männlich modellierten Moderne: *Sie* spricht nicht, sondern wird gesprochen.

In diesem Zusammenhang sollten wir nicht vergessen, dass José Martí die Schlüsselfigur einer Figuraldeutung der kubanischen Geschichte im Sinne Erich Auerbachs²¹ darstellt: Sein Leben und sein Handeln, vielleicht mehr noch aber sein spezifischer Mythos wurden auf vielerlei Weise dazu benutzt, ‚eine‘ kubanische Identität immer wieder aufs Neue zu entwerfen, die den jeweiligen Interessen der an der Macht befindlichen Regierungen und Regimes angepasst war und dienen sollte. Martí wurde zu der *Figura* der gesamten kubanischen Geschichte.

In diesem Sinne ist die *Figura* des ‚geistigen Vaters‘ und des ‚intellektuellen Autors‘ tief in all ihren Dimensionen mit der Konstruktion von (männlicher und weiblicher) Subjektivität in der kubanischen Gesellschaft verbunden. Daher soll im Folgenden ein zeitgleich vorgetragenes Lebensprojekt aus weiblicher

²⁰ Ebda.

²¹ Vgl. Auerbach, Erich: *Figura*. In (ders.): *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Herausgegeben von Fritz Schalk und Gustav Konrad. Bern – München: A. Francke Verlag 1967, S. 55–92.

Sicht in eine dialogische Beziehung zu jener individuellen und kollektiven Identitätsbestimmung gestellt werden, die in den Essays, aber auch den Briefen des Maestro zum Ausdruck kam. Dieses weibliche Lebensprojekt trägt einen Namen, den wir bereits kennen: den der so jung verstorbenen kubanischen Dichterin Juana Borrero.²²

Im Februar 1895, zu einem Zeitpunkt also, zu dem José Martí intensiv und ruhelos mit den Vorbereitungen ‚seines‘ Krieges und der Invasion Kubas beschäftigt war, ohne ‚seine‘ gerade erst vierzehn Jahre alte María Mantilla zu vergessen, notierte eine junge Frau des Nachts in ihrem Tagebuch:

Ich habe sehr schnell und ohne mich aufzuhalten die Verse von Federico gelesen. Sie faszinieren mich. Aber ich weiß nicht, warum mich Carlos ... mich mit seinem rätselhaften und traurigen Aussehen anzieht. Ich lese noch einmal seine Strophen. *Eingeschlossen* ... Wird er aufrichtig sein?! Oh mein Gott, so sieht der Mann aus, von dem ich geträumt! Warum hast Du ihn so weit entfernt von mir gestellt? [...]

Nacht.

Es ist halb drei Uhr. Ich habe nicht geschlafen und werde es auch nicht. Ich habe gerade etwas Unerhörtes, Unmögliches, Hochgewagtes gedacht. Hör zu, Carlos. *Noch ehe zwei Monate vorüber sind, wirst Du mein sein oder ich tot.*²³

In diesen Tagebuchzeilen fällt zunächst die Entschlossenheit auf, mit der eine junge Frau agiert und den Partner ihrer Liebe anhand seines Fotos, aber auch auf Grund seiner Verse ohne jede Rücksprache und ohne jedes Einverständnis des Mannes auswählt. Es ist eine Liebeserklärung (an sich selbst), aber zugleich eine Herrschaftserklärung (an den Liebespartner). Die siebzehnjährige Juana Borrero sollte das sich selbst gegebene Versprechen, die dem Mann in Abwesenheit entgegengeschleuderte Herausforderung einlösen und Carlos Pío Urbach schon bald zu dem ‚Ihren‘ machen. Ohne freilich die gegen das eigene Ich geschleuderte Todesdrohung gänzlich aufzuheben. Rufen wir uns kurz einige Biographeme Juana Borreros ins Gedächtnis!

Die Tagebucheinträge der 1877 geborenen Kubanerin, die aus einer Familie von Literaten stammte,²⁴ bereits mit vier Jahren erste Gedichte schrieb, mit fünf Jahren die beeindruckende Zeichnung einer Nelke und einer Rose mit dem Titel

²² Vgl. die vor kurzem in der Reihe „Mimesis“ erschienene Potsdamer Dissertation zu dieser kubanischen Modernistin in Kern, Anne: *Todo o nada. Choreografien der kubanischen Künstlerin Juana Borrero*. Potsdam: Potsdam Phil. Diss. 2020.

²³ Borrero, Juana: *Epistolario*. 2 Bde. La Habana: Academia de Ciencias de Cuba 1966–1967, hier Bd. 1, S. 41.

²⁴ Vgl. hierzu Cuza Malé, Belkis: *El clavel y la rosa. Biografía de Juana Borrero*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica 1984.

Romeo y Julieta versah²⁵ und seit Ende der achtziger Jahre als Lyrikerin wie als Malerin zu den großen Hoffnungen der kubanischen Kunst der Jahrhundertwende zählte, hatte ihr Bild des Geliebten aus der Literatur bezogen und mit dem Bild des von ihr erträumten Mannes in Übereinstimmung zu bringen versucht. Alles beginnt wie ein literarisches Spiel mit einer nächtlichen Bettlektüre, die aber rasch zum spielerischen und letztlich tödlichen Ernst wird.

Als sie wenige Monate zuvor den soeben erschienenen Gedichtband *Gemelas* der beiden kubanischen Lyriker Carlos Pío und Federico Urbach erhielt, fragte sie sich bereits vor der Lektüre, die sie sich für die Nacht vornahm: „¿Será un compañero de mis insomnios?“²⁶ Wird er ein Gefährte meiner schlaflosen Nächte sein? Schien damit zunächst das Buch gemeint zu sein, so sprang die Sehnsucht nach einem Gefährten der schlaflosen Nächte schnell auf den älteren der beiden Urbach-Brüder über, dessen Verse sie ebenfalls faszinierten und unwiderstehlich anzogen. Das rasch sich bei der jungen Malerin durch die Lektüre hypotypotisch einstellende Bild und Porträt war sicher und unsicher zugleich:

Ich habe mehrere Seiten gelesen, oh Carlos!, und ich kann Dir jubilierend sagen, dass ich keinerlei Enttäuschung fühlte. In diesen Versen ist etwas Originelles, das faszinierend anzieht und anziehend ... fasziniert. Das erste Portrait ...! Es ist ein stolzes Antlitz. Carlos muss wohl bleich sein, ein Kranker. Da ist auf seiner edlen Stirne ein unmerklicher Zug von Überdruß. Vielleicht täusche ich mich — Ich werde heute Nacht nicht weiterlesen ... Ich nehme an, dass ich ganz im ersten Teil des Bandes *verweilen werde*. Carlos muss wohl leiden ... Aber alles in allem, was kümmert mich das ...? Denn ich werde ihn niemals sehen noch wird er jemals wissen, dass ich jetzt beim Einschlafen seinen Namen murmele ...²⁷

Wieder springt die Entschlossenheit der jungen Frau ins Auge. Sie wählt die Gedichte, die sie lesen will, so aus, wie sie auch ihren möglichen künftigen Liebespartner auswählt. Der Liebespartner selbst spielt eine untergeordnete Rolle. Sie sieht ihn als einen Leidenden, und sie wird ihn zu einem Leidenden machen. Ist die teilweise auftretende Agrammatikalität – die nicht mit einem krankhaften Agrammatismus zu verwechseln ist – Beleg einer raschen Niederschrift oder des Stils dieser Tagebuchaufzeichnung, der sie in den Bereich des „Stream of consciousness“ rückt?

²⁵ Diese später berühmt gewordene Zeichnung, die auch der Borrero-Biographie der im Exil lebenden kubanischen Lyrikerin Belkis Cuza-Malé den Namen gab, findet sich auf Umschlag und Titelseite der beiden Bände des angeführten *Epistolario*.

²⁶ Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, S. 39.

²⁷ Ebda.

In jedem Falle können wir festhalten – und dies ist ein recht spannender Fall von „Gender trouble“: Juana Borreros Männerideal ist idealerweise kein Mann: „Además ¿realizará él el ideal del hombre que he soñado? sus rimas lo prometen, pero ¿acaso no es un hombre?“²⁸ Ist er denn vielleicht kein Mann? Diese Formel verrät viel über das paradoxe Verhältnis von Leben, Lesen und Lieben,²⁹ das sich um den imaginierten Mann aufbaut und Juana Borrero bis zu ihrem tragischen Tod im US-amerikanischen Exil im März 1896 nicht mehr loslassen sollte. Dabei die von der bulgarisch-französischen Literaturtheoretikerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva vorgetragene Behauptung ebenso denk- wie in ihrer Absolutheit fragwürdig, wenn sie nämlich nach der Art und Weise fragt, wie eine Frau liebt: „Qu’est-ce aimer, pour une femme, la même chose qu’écrire.“³⁰ Was heißt lieben für eine Frau, dasselbe wie schreiben.

Auf die Agrammatikalität auch dieser Sätze sei ebenfalls nur hingewiesen. Wurde Juana Borrero zu einem simplen Opfer der Lektüre in der Nachfolge von Dantes Paolo und Francesca oder Gustave Flauberts *Madame Bovary*? Fast will es so scheinen, zumal die Nähe zur romantischen Disposition imaginierter Männlichkeit gerade durch einen Vergleich mit der in Puerto Príncipe, dem heutigen Camagüey – auch Juanas Vater, der Lyriker und Arzt Esteban Borrero stammte von dort – geborenen Gertrudis Gómez de Avellaneda deutlich wird. Doch auf diese Nähe hatten wir bereits in einer anderen Vorlesung hingewiesen.³¹

Juana Borrero war in einer Dynastie von Lyrikern und Künstlern aufgewachsen, und ihre Sozialisation als junges Mädchen im damaligen Kuba dürfte deutlich unter diesen künstlerisch-literarischen Vorzeichen gestanden haben. Das Leben war für sie die Literatur; und die Literatur war ein ganz wesentlicher Bestandteil ihres Lebens. Ihr Lebenswissen speiste sich in erheblichem Maße aus Büchern, und Bücher waren es, die ihr dabei halfen, das Leben in seiner Komplexität zu entziffern. Ihr Lieben entwickelte sich – um mit Julia Kristeva zu sprechen – ganz im Rhythmus des Schreibens; und das Schreiben gab ihrer Liebe und ihren Liebesansprüchen den Rhythmus vor.

Wie Emma Bovary suchte und fand Juana Borrero ihr Lebenswissen in Bänden der Romantik und insbesondere bei den romantischen Lyrikerinnen und Lyrikern, auf die sie schon in ihrer eigenen Familiengeschichte stieß. Bis in die Liebesmetaphorik hinein verband gewiss vieles die große Vertreterin und Hoffnung des „primer

²⁸ Ebd., Bd. 1, S. 40 f.

²⁹ Vgl. zu dieser Konfiguration den zweiten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *LiebeLesen* (2020), S. 568 ff.

³⁰ Kristeva, Julia: *Histoires d’amour*. Paris: Editions Denoël 1983, S. 296.

³¹ Vgl. hierzu Ette, Ottmar: *Liebe Lesen* (2020), S. 557 ff.

modernismo entre nosotros“³² mit den Lyrikerinnen und Lyrikern des „Romantismo“; doch hatten sich trotz aller Kontinuitäten die ästhetischen Parameter zwischen Juana Borrero und einer ‚Romantik zwischen zwei Welten‘ geändert. Die paradoxe Konstruktion der Lese-, Liebes- und Lebensverhältnisse Juana Borreros warf hierauf bereits ein erstes Licht, insofern ihre erste große literarische Liebe, der kubanische Dichter Julián del Casal, kein Romantiker mehr war, sondern als Verfasser von Chroniken wie als hochsensibler Dichter eine modernistische Ästhetik pflegte.

Denn so, wie sich der von ihr erträumte Mann, Carlos Pío Uhrbach, zumindest über einen langen Zeitraum bemühte, dem auf ihn projizierten Männerbild eines Nicht-Mannes zu entsprechen, so sah Juana Borrero ihr eigenes Bild und mehr noch ihr eigenes Schicksal durch ein Gedicht vorgeformt, das just ihre erste große literarische Liebe, der große Dichter des inselkubanischen Modernismo, Julián del Casal, unter dem Titel *Virgen triste, Traurige Jungfrau*, mit Blick auf die junge Kubanerin veröffentlicht hatte. Die letzte Strophe dieses Gedichts wurde ihr zur Weissagung des eigenen frühen Todes sowie – und auch dies war ein Versprechen der Literatur, welches das Leben einlöste – ein Lebenswissen, das zugleich auch ein Todeswissen war:

Ach, ich werde stets Dich wie ein Bruder anbeten,
Nicht allein, weil Du alles als eitel beurteilst
Und den himmlischen Ausdruck Deiner Schönheit zeigst,
Sondern weil ich in Dir bereits die Trauer sehe
Jener Wesen, die früh schon sterben müssen!

¡Ah, yo siempre te adoro como un hermano,
no sólo porque todo lo juzgas vano
y la expresión celeste de tu belleza,
sino porque en ti veo ya la tristeza
de los seres que deben morir temprano!³³

In einer Juana Borrero gewidmeten Studie, die zunächst in *La Habana Literaria* erschien und von Casal später in seine berühmten *Bustos y Rimas* aufgenommen wurde, beschrieb der 1893 kurz vor seinem dreißigsten Geburtstag jung verstorbene Dichter, wie er nach einem Besuch im Hause Borrero in Puentes Grandes vor den Toren Havannas erstmals ihr literarisches Porträt auf dem Nachhauseweg

32 Vitier, Cintio: Las cartas de amor de Juana Borrero. In: Borrero, Juana: *Epistolario*. Bd. 1, S. 31.

33 Casal, Julián del: *Poesías*. Edición del Centenario. La Habana: Consejo Nacional de Cultura 1963, S. 189.

(„esbocé su retrato por el camino“)³⁴ gleichsam im Gehen entworfen habe. Auch hier lag der Schwerpunkt des Gedichts in dessen letzter Strophe:

Zwölf Jahre! Doch in ihren Zügen
Zeigte sich in tiefer Bitterkeit
Die allzu verfrühte Traurigkeit
Der großen, großen Herzen.

¡Doce años! Mas sus facciones
Veló ya de honda amargura
La tristeza prematura
De los grandes corazones.³⁵

Juana Borrero bewegte sich voll und ganz in einer Welt, die sich aus dem Lebenswissen der Literatur speiste. Frühe Gemälde der jungen Borrero zeigen sie mit ihren Schwestern bei der Lektüre. Alles Wissen vom Leben und über das Leben war ihr ein Wissen, das sie bevorzugt aus der lyrischen Verdichtung gewann und das sie selbst wiederum in ihre eigene Dichtung verwandelte. Systole und Diastole ihres Lebens waren Lesen und Schreiben, Lesen und Lieben (wie bei der Entdeckung der *Gemelas* der Uhrbachs) sowie Schreiben als Lieben (wie in ihren eigenen *Cartas de amor*).

Man kann diesen Prozess einer Anverwandlung des Intertextuellen bei ihr auf Schritt und Tritt beobachten: Intertexte verwandeln sich in Lebenstexte, kondensieren sich zu Lebenswissen, das nach dem Handeln im Leben drängt. Und dieses Bild ermöglicht uns zugleich zu verstehen, dass das Schreiben von Gedichten für sie dasselbe, ja weitaus mehr noch war als das Lieben in einem Leben, das letztlich Lesen war um des Liebens willen.

Das Spiel der Literatur mit dem Leben und der Liebe blieb hierbei freilich nicht stehen, ‚antwortete‘ doch gleichsam die erste Strophe des von Julián del Casal in seiner Studie als erstes zitierten Gedichts Juana Borreros unter dem Titel *¡Todavía!* auf dieses literarische Porträt mit der eigenen Feder:

Warum so früh, oh Welt!, schenktest Du mir ein
Dein bitterstes und tödlichstes Gift ...?
Warum gefällt es Dir, von meiner Kindheit noch
Das offene Linnen zu zerreißen?

³⁴ Casal, Julián: Juana Borrero. In (ders.): *Prosas*. Edición del Centenario. La Habana: Consejo Nacional de Cultura 1963, Bd. 1, S. 266.

³⁵ Ebda., Bd. 1, S. 267.

¿Por qué tan pronto ¡oh mundo! me brindaste
 Tu veneno amarguísimo y letal ...?
 ¿Por qué de mi niñez el lino abierto
 Te gozas en tronchar?³⁶

Diese Echowirkungen der Literatur über das Leben verliehen Juana Borrero von Beginn an eine im doppelten Wortsinn gemeinte *literarische* Existenz, welche den Interpretationen ihres umfangreichen Schaffens als Künstlerin des Pinsels und der Feder eine grundlegende und bei den bis heute wenig zahlreichen Deutungen unverrückte Leitlinie vorgab, die Literatur Juana Borreros mit ihrem Leben kurzzuschließen und geradezu unausweichlich einer ausschließlich autobiographischen Lektüre zuzuführen. Dies gilt mit Ausnahme der Potsdamer Dissertation von Anne Kern für die genannten Studien ebenso wie für neuere Arbeiten, die mit einem eher dilettantischen Rückgriff auf Lacan operieren.³⁷ Aus einer Perspektive, welche die ausschließliche Orientierung an einer autobiographischen Lesart hinterfragt, wäre auch die Ansicht Cintio Vitiers kritisch zu beleuchten, Juana Borreros Liebesbriefe seien „su mayor obra“, weil sie „su confesión mayor“, ihr größtes Geständnis darstellten.³⁸ Eine derartige Einschätzung läuft Gefahr, die künstlerische, ästhetische Dimension einem ausschließlich autobiographischen Interesse zu opfern. Es gilt aber, die Verschränktheit und Interdependenz von Leben und Kunst, von Kunst als Leben und Leben als Kunst im Gesamtwerk der kubanischen Autorin wieder zum Vorschein zu bringen. die literarisch-künstlerische Schaffensdichte der kubanischen Dichterin sollte daher in Mittelpunkt jeder Analyse stehen.

Wir sollten uns überdies vor der Fehldeutung hüten, Juana Borrero hätte einem von Männern entworfenen Frauenbild nur nachgeeifert, ihre Subjektwerdung gar an einem romantischen Gemeinplatz ausgerichtet. Ihre Liebeskonzeption sei rein männlichen Vorbildern geschuldet, sie habe sich als Frau nur von derartigen virilen Vorstellungen leiten lassen. Irrte sich Julián del Casal auch mit seiner Einschätzung, die junge „artista de tan brillantes facultades“ werde binnen kurzer Zeit „la marca candente de la celebridad“ empfangen, so gab er den künftigen Lesern dieser bis heute noch immer kaum bekannten Lyrikerin einen wichtigen Hinweis, als er abschließend betonte, aller Erfolg werde Juana Borrero niemals von ihrem „más absoluto desprecio“ und der „más profunda indiferencia“ gegenüber den „opiniones de los burgueses de las letras“³⁹ abbringen. Die bourgeoisen Geister der Literatur seien niemals in der Lage, die

³⁶ Ebda., Bd.1, S. 268.

³⁷ Vgl. Hauser, Rex: Juana Borrero: The Poetics of Despair. In: *Letras Femeninas* (Ithaca) XVI, 1–2 (primavera – otoño 1990), S. 113–120.

³⁸ Vitier, Cintio: Las cartas de amor de Juana Borrero, S. 25.

³⁹ Casal, Julián del: Juana Borrero, S. 271.

kubanische Lyrikerin von ihrer tiefen Verachtung herkömmlicher und traditioneller Meinungen und Vorstellungen abzubringen.

Casal hatte sehr wohl begriffen, wer sich da in ihn verliebt hatte. Denn Juana Borreros Kunstauffassung war radikal, genauer noch: absolut. In eine nur bürgerliche Kunstauffassung, in eine nur bürgerliche Lebensauffassung ließ sich ihr Lebensprojekt nicht einzwängen. Die Dreiecksbeziehung von Lesen, Lieben und Leben lässt sich quer durch ihr gesamtes Schaffen verfolgen und findet sich auch personifiziert in Konstellationen, die den Vorrang der Literatur in allen Lebensdingen radikal und absolut einklagen.

Wir hatten bereits gesehen, wie vehement sie sich in ihrem mit dem eigenen Blut geschriebenen Brief gegen das Eindringen des kubanischen Freiheitskampfes in ihr Leben wehrte und wie vehement sie ihrem Carlos Pío Uhrbach verbot, sich an dieser von Martí geschaffenen Unabhängigkeitsbewegung gegen ihren blutig zu Papier gebrachten Willen zu beteiligen. Die „Patria“ sah sie dabei nur als eine Rivalin ihres absoluten Liebesanspruchs an.⁴⁰

In ihrem blutroten Brief vom 11. Januar 1896 verflüssigte die modernistische Lyrikerin ihren absoluten Anspruch auf ein Leben und auf ein Lieben, das sich nach ihren eigenen Vorstellungen als Frau zu richten hatte. Sie ging dabei das Risiko ein, ‚mit einem einzigen Schlage‘ Leben, Liebe und Lesen für immer zu *liquidieren*. Doch das Leben schrieb diesmal die Geschichte anders, denn Juana sollte als erste im Exil sterben, bevor noch Carlos Pío, der sich schließlich den aufständischen Truppen anschloss, am Weihnachtstag des folgenden Jahres – wie lange vor ihm Martí, den Juana in Begleitung ihres Vaters bei einer „velada“ in New York kennengelernt hatte – fiel. Die großen Figuren der kubanischen Lyrik erlebten die Jahrhundertwende – und damit die Gründung der kubanischen Republik – nicht mehr. Es gibt ein Schweigen in der kubanischen Geschichte und Kultur, das wir vom Anfang des 20. Jahrhunderts an nicht länger überhören sollten; ein Schweigen, das sich ohne jeden Zweifel durch die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zieht, aber selbst heute noch hörbar ist.

Mit ihrem Blut unterstrich Juana Borrero buchstäblich ihren mehrfach geäußerten Anspruch, (wie Martí) in ihrer Gänze in den Briefen anwesend zu sein.⁴¹

⁴⁰ Ebda., S. 257.

⁴¹ Cintio Vitier hat zutreffend darauf hingewiesen, dass die Verwandlung der handschriftlichen Briefe in ein gedrucktes Buch mit identischen Druckbuchstaben eine mediale ‚Übertragung‘ darstellt, bei der ungeheuer viel verloren gehe – nicht zuletzt auch die zahlreichen Tränen, die Flecke auf dem Briefpapier hinterließen. Und der Lyriker, der einst der kubanischen *Órigenes*-Gruppe um José Lezama Lima angehörte, fügte einfühlsam hinzu: „El hecho de pasar esas letras en que vibra apresado el pulso de la mano y el corazón que las escribió, esas letras tantas veces mojadas por lágrimas cuyas huellas oscurecen el papel y destiñen la tinta, esas febriles, diminutas, irrestañables“.

Ihre Briefe bilden die literarische Körperlichkeit der Künstlerin und Dichterin, sie sind eine „Art Body“ *Art avant la lettre*. Als erkaltete Herzensschrift nahm die Literatur ihren Körper auf und verwandelte ihren Frauenkörper in Literatur. Das von Juana Borrero verschriftlichte Herzblut stellt eine nochmalige Radikalisierung eines körperlichen Schreibens mit einer anderen Körperflüssigkeit, jener der Tränen dar, welche bis heute sichtbar das Briefpapier der kubanischen Künstlerin punktieren. Eine Grenze ist hier überschritten, die lebensgefährlich ist für den Lesenden wie für die Liebende und (noch) Lebende, wird damit doch ihr Blut aus dem Kreislauf herausgepresst, um in der Schrift zu erstarren. In einer Schrift allerdings, die der radikale Ausdruck des Lebenswissens einer Frau ist, die sich jedweden männlichen Herrschaftsanspruch verweigert und dabei auf das Wissen der Literatur – und nicht der Literaten – setzt.

Nur vor einem solchen Horizont kann es als geradezu moderat erscheinen, dass Juana Borrero ‚ihrem‘ Carlos Monate zuvor das Versprechen abnötigte, ihre rein(e) symbolhafte Liebe niemals körperlich zu vollziehen. Das weibliche Subjekt schützt sich davor, zum weiblichen Objekt zu werden, indem es ‚sein‘ Liebesobjekt zugleich vergöttlicht und fest-stellt, für immer in der Unkörperlichkeit des Nicht-Mannes in ihrem eigenen Niemandsland fixiert. Der Mann wird mit seinen Ansprüchen damit stillgestellt, gleichsam ent-mannt.

In den ersten Junitagen des Jahres 1895, als José Martí längst in dem von ihm entfesselten Krieg gestorben war – ob den Heldentod oder den Freitod, war in Abhängigkeit von der jeweiligen ideologischen Position in Kuba seit jeher umstritten –, schickte die keusche Ehefrau, die süße Braut, „tu casta esposa“, „tu dulce novia“, „tu Yvone“⁴² Carlos Pío Uhrbach einen Brief, der mit der Gebetsformel „Oh Maria! ¡bendita eres entre todas las mujeres!“⁴³ absichtsvoll marienhaft begann.

Die Formel ‚Gebenedeit seist Du unter allen Frauen‘ war gut gewählt, wurde im nachfolgenden Brief doch gleichsam ein Ehevertrag als unverzichtbares Dokument (als „un *documento* indispensable“)⁴⁴ bekräftigt und unterzeichnet, das als Eheversprechen den (körperlichen) Vollzug der Ehe auf immer aussetzte. Beunruhigt erkundigte sich Juana Borrero bei ‚ihrem‘ Mann, ob er verstanden habe, dadurch auf „la lógica de tus *derechos*“, auf die Logik seiner *Rechte*, zu verzich-

bles letras cierta vez escritas con sangre de las venas cortadas y siempre con sangre del alma, a la letra abstracta de la máquina o la imprenta, equivale a trasladar el texto de una lengua viva al hieratismo de una escritura muerta.“ (Vitier, Cintio: *Las cartas de amor de Juana Borrero*, S. 8).

42 Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, S. 158.

43 Ebda., Bd. 1, S. 155.

44 Ebda.

ten, um sofort hinzuzufügen: „Quiero que seas siempre mi ídolo ...“⁴⁵ Ich will, dass Du immer mein Idol bleibst. Und triumphierend fügte sie hinzu:

Verstehst Du mich? ... Für dann ist es! ... Denke und überlege. [...] Du hast Recht! Du und ich, wir sind außergewöhnliche Wesen ... Wir haben die Verbindung zwischen Körper und Seele zerbrochen, wir haben das dumpfe und degradierende Joch der körperlichen Heimsuchungen abgeworfen ... Wir können stolz darauf sein, rein zu sein ... aus einer anderen Erde als die Allgemeinheit gemacht zu sein!⁴⁶

Im Ausdruck des Glücks über die „nupcia ideal, celeste de dos almas *gemelas* que se entregan una a otra seguras de sí mismas“,⁴⁷ über die ideale Hochzeit, in welcher sich zwei sich sichere Eheleute miteinander vermählen, war jene ideale Liebesformel gefunden, die nicht nur die sakralisierte Jungfräulichkeit Marias,⁴⁸ sondern auch die Literatur der *Gemelas* – jenes Lyrikbandes der Brüder Uhrbach, der Juanas Liebe nicht auslöste, aber ihr eine neue Richtung gab – in die erträumte Lebenspraxis überführte.

Auch im Rückgriff auf den Titel dieses Lyrikbandes erweist sich die absichtsvolle Vernetzung von Lesen, Leben, und Lieben in Juana Borreros Denken und Schreiben. Diese Selbstbemächtigung des Subjekts, diese Subjektwerdung lässt zugleich die ästhetische Tragweite jener paradoxen Verschränkung hervortreten, die Leben, Lieben und Lesen in Juana Borreros Lebens-Werk bilden und die am treffendsten vielleicht in einem ihrer berühmtesten Gedichte, dem Sonett *Apolo*, zum Ausdruck kommen:

Marmorn, stolz, strahlend und schön,
Als Krone dieses Antlitzes die Süße

⁴⁵ Ebda.

⁴⁶ Ebda.

⁴⁷ Ebda., Bd. 1, S. 157.

⁴⁸ Oder wäre diese Jungfräulichkeit, die einen langen dogmengeschichtlichen Streit innerhalb der Katholischen Kirche auslöste, der erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Verkündung des Dogmas von der unbefleckten Empfängnis Mariens kirchenrechtskräftig ‚entschieden‘ wurde, ein schlichter Übersetzungsfehler? „Il semblerait que l’attribut ‘vierge’ pour Marie soit une erreur de traduction, le traducteur ayant remplacé le terme sémitique désignant le statut socio-légal d’une jeune fille non mariée, par le terme grec *parthenos* qui spécifie quant à lui une situation physiologique et psychologique: la virginité. On pourra y déchiffrer la fascination indo-européenne, analysée par Dumézil, pour la fille vierge comme dépositaire du pouvoir paternel; on peut y voir aussi une conjuration ambivalente, par spiritualisation excessive, de la déesse mère et du matriarcat sous-jacent avec lequel se débattaient la culture grecque et le monothéisme juif. Toujours est-il que la chrétienté occidentale orchestre cette ‘erreur de traduction’, qu’elle y projette ses propres fantasmes et y produit une des constructions imaginaires les plus puissantes que l’histoire des civilisations ait connues.“ Kristeva, Julia: *Histoires d’amour*, S. 298f.

Und in die Stirne falln wie Himmels Grüße
Die Locken ihm, so herrlich anzusehn.

Meine Arm' um seinen Hals ich schlingend stöhne
Und seine strahlend Schönheit ich dann küsse,
Lechzend nach Glück umfass ich seine Füße,
Die weiße Stirn bekränzen meiner Lippen Töne.

Seine unbewegliche Brust an mich gedrückt
Bet' ich sie an, oh teilnahmslose Schönheit,
Will sie beleben, doch verzweifelt und bedrückt

Merk' ich, wie liebend ich verspüre,
Trotz Tausender Küsse voller Zärtlichkeit,
Wie sie vergehn und ich am Marmor friere!

Marmóreo, altivo, refulgente y bello,
Corona de su rostro la dulzura,
Cayendo en torno de su frente pura
En ondulados rizos sus cabellos.

Al enlazar mis brazos a su cuello
Y al estrechar su espléndida hermosura
Anhelante de dicha y de ventura
La blanca frente con mis labios sello.

Contra su pecho inmóvil, apretada
Adoré su belleza indiferente,
Y al quererla animar, desesperada,

Llevada por mi amante desvarío,
Dejé mil besos de ternura ardiente
Allí apagados sobre el mármol frío!⁴⁹

Das erotische in diesem ganz im Sinne Nietzsches Apoll und nicht Dionysos gewidmeten Sonett, in dem die bildhauerische Plastizität des französischen „Parnasse“ unüberhörbar mitschwingt, wird die Schönheit eines Männerbildes vorgetragen, das in die Regungslosigkeit eines „ídolo“ oder – wie sich Juana Borrero in ihrem Tagebuch ausdrückte – eines „ideal del hombre que he soñado“,⁵⁰ der als Mann

⁴⁹ Borrero, Juana: Apolo. In (dies.): *Poesías*, S. 77. Die von Casal in seinem Portrait Juana Borreros zitierte Fassung weist eine Reihe interessanter Varianten auf; vgl. Casal, Julián del: Juana Borrero, S. 269.

⁵⁰ Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, S. 40.

kein Mann mehr wäre, überführt wurde. Auch in diesem Sinne ist ‚ihr‘ Apoll indifferent: „indiferente“ und teilnahmslos.

Die Umwandlung des Männerbildes in ein Marmorbild, die Verwandlung der erotischen Umarmung in das Versiege(l)n tausender Küsse, die chromatische Einbettung einer Regungslosigkeit, die durch die Betonung von „indiferente“⁵¹ psychologisiert, aber vergeblich animiert wird, überlässt dem lyrischen Ich jenen Spiel-Raum, in dem die Gesten und mehr noch die *Figuren* der Liebe⁵² erprobt und in Szene gesetzt werden können. In dieser Choreographie der Liebe, die das „sujet amoureux“⁵³ zugleich konstituiert und aufführt, wird das männliche liebende Subjekt zugleich fest-gestellt und kalt-gestellt, entfaltet die „ternura ardiente“ ihr Liebes-Spiel doch auf der plastischen Oberfläche des „mármol frío“, des kalten Marmors, auf dem die Tausende von heißen Küssen rasch verglühen.

Die romantische Überhitzung der Figuren wird in die distante Chromatik modernistischer Ästhetik übersetzt, ohne doch ‚ihr‘ Göttliches, ihr „ídolo“ aus dem Blick zu verlieren. Die Kunst gestaltet hier ein Leben, das sich selbst als Kunstwerk inszeniert und gerade darum immer schon Leben ist: Leben erzeugt Kunst, und Kunst erzeugt Leben.

Auch wenn aus dem hier gewählten Blickwinkel die Spannbreite modernistischen Schreibens allein in Kuba schon als gewaltig erscheint, sollten wir doch nicht vergessen, dass José Martí, Julián del Casal und Juana Borrero ein Absolutheitsanspruch eint, der die Kunst stets in das Leben eingreifen lässt und umgekehrt das Leben als ein Kunstwerk inszeniert. Denn auch ein Martí selbst verstand sein eigenes Leben als ein Kunstwerk, das er seiner Nachwelt möglichst vollkommen überlassen wollte. Lyrik und Leben waren auch beim kubanischen Nationaldichter aufs Engste und so miteinander verwoben, dass er nach seinem Tode noch unter dem Grase wachsen würde: „Mi verso crecerá: bajo la yerba / Yo también creceré“⁵⁴ – Mein Vers wird wachsen; und unter dem Grase werde auch ich wachsen.

Mit José Martí und Juana Borrero stoßen wir ins Zentrum opponierender Geschlechtermodellierungen des Modernismus auf Kuba vor. Auf die Objektivierung der Frau durch den Mann antwortet die Objektivierung des Mannes durch die Frau. Stets herrscht höchste Kontrolle über die Bilder, gleichviel, ob

51 Die von Casal zitierte Fassung des Gedichts betonte das in Versendstellung hervorgehobene „indiferente“ durch eine Lexemrekurrenz noch zusätzlich, indem sie bereits im ersten Vers ein „indiferente“ enthält, das später (?) durch „refulgente“ ersetzt wurde. Die Dichtkunst Juana Borreros steckt voll derartiger intertextueller Echowirkungen.

52 Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil 1977, S. 7.

53 Ebda., S. 11.

54 Martí, José: Antes de trabajar. In (ders.): *Poesía completa. Edición crítica*. Edición Centro de Estudios Martianos. La Habana: Ed. Letras Cubanas 1985, Bd. 1, S. 126.

es sich um das Bild des Kämpfers für das Vaterland,⁵⁵ das Bild des filigranen Dekadenten oder das kreativ und mit letzter Konsequenz angeeignete Bild der „Virgen triste“ handelt.

So unterliegt den *Versos libres* Martí, den *Bustos y Rimas* Casals und den *Rimas* Juana Borreros das gleiche ästhetische Streben, die Absolutheit des Anspruchs auf Subjektwerdung in ein selbstgewähltes Lebensprojekt zu transfigurieren, das in der ‚Reinheit‘, der „pureza“ des selbstbestimmten Zieles Baudelaires Diktum vom absoluten Modernsein in die zeitgenössischen Kontexte übersetzt. Stets ist dieses Modernsein aber auch geschlechtlich modelliert. Just an dieser Stelle wird der „Gender trouble“, der nur zum Teil ein ‚Unbehagen‘ der Geschlechter ist, von größter Wichtigkeit für Juana Borrero, Julián del Casal oder José Martí, ist diese Art des Trouble doch stets auf bestimmten Ebenen mit Revolte, Rebellion oder Revolution verknüpft. So heißt es bei Judith Butler:

To make trouble was, within the reigning discourse of my childhood, something one should never do precisely because that would get one *in* trouble. the rebellion and its reprimand seemed to be caught up in the same terms, a phenomenon that gave rise to my first critical insight into the subtle ruse of power: The prevailing law threatened one with trouble, even put one in trouble, all to keep one out of trouble. Hence, I concluded that trouble is inevitable and the task, how best to make it, what best way to be in it.⁵⁶

An die Stelle der Beziehung zwischen den Kulturen tritt bei Juana Borrero der Versuch, die Beziehung zwischen den Geschlechtern neu zu regeln, ohne dass ihr dabei der Fund eines Amerika in der ersten Person Plural vergönnt gewesen wäre. Selbst ihre Krankheit zum Tode, der sie symbolhaft erst im Exil erlag, war noch das Signum einer Rebellion, die keine männliche Stimme, auch nicht jene Julián del Casals, an die Stelle ihrer eigenen Stimme treten ließ und duldete. Ihre Stimme war die einer *anderen*, der männlichen Variante entgegengestellten Moderne, deren Impuls aus dem „Gender trouble“ kam.

In Juana Borreros Schreiben manifestiert sich mit nicht geringerem Nachdruck als in jenem Martí ein Anspruch auf eine eigene Teilhabe an der Moderne und am hispanoamerikanischen Modernismo. Da ist kein Zweifel möglich: Der „Gender trouble“ wirft ein neues Licht auf José Martí und Juana Borreros (poetische) Weltsicht und ihre divergierenden Beziehungen zwischen Leben, Lieben und Lesen! Beide sind herausragende Stimmen der Moderne, denen es in unter-

55 Zur Beziehung dieses Bildes zum Lebensprojekt Martí und der Anfachung des Krieges vgl. Ette, Ottmar.: *Imagen y poder – poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana*. In: Ette, Ottmar / Heydenreich, Titus (Hg.): *José Martí 1895 / 1995. Literatura – Política – Filosofía – Estética*. Frankfurt am Main: Vervuert 1994, S. 225–297.

56 Butler, Judith: *Gender trouble*, S. vii.

schiedlichen künstlerischen und existenziellen Genres, die sich in ihren wechselseitigen Überlagerungen verstärken, gelang, die verschlungenen Bezüge zwischen *Modernismo*, *Modernización* und *Modernidad* zu Gehör zu bringen.

Als die Kubanische Republik entstand, waren diese Stimmen längst verstummt. An ihre Stelle traten im einen Fall ein ungeheures Echo und im anderen ein nicht weniger ungeheures Schweigen. Wenn es bisweilen auch schwer, aber doch unverzichtbar ist, José Martí's Stimme durch eine lange Geschichte von Übersetzern und Bauchrednern noch zu vernehmen, dann fordern Juana Borreros Briefe und Verse weit geöffnete Ohren, um gemeinsam die Rhythmen eines anderen- und noch immer möglichen – Kuba zu hören, „la isla posible“.

Wiederholen wir es noch einmal deutlich: Das Thema der Konvivenz, folglich die Frage nach den Formen und Normen des Zusammenlebens,⁵⁷ bildet ohne jeden Zweifel eine der großen, entscheidenden Lebensfragen im Schaffen der bedeutenden kubanischen Dichterin und Malerin! Die am 17. Mai 1877 geborene und zusammen mit ihren zahlreichen Geschwistern⁵⁸ im elterlichen Haus in Puente Grande unweit der kubanischen Hauptstadt aufgewachsene Künstlerin, die bereits im Alter von achtzehn Jahren in Cayo Hueso, dem US-amerikanischen Key West am 9. März 1896 im kubanischen Exil verstarb, hat dieses Thema in ihrem Schreiben, aber auch in ihrem Malen immer wieder von neuem liebevoll, bisweilen aber auch mit der ganzen Wucht des Aufeinanderprallens unterschiedlicher Lebensentwürfe auf faszinierende Weise gestaltet. Bleiben wir noch für einen Augenblick bei der großen kubanischen Künstlerin Juana Borrero!

Das ‚Wunderkind‘ Juana Borrero war für viele ihrer kubanischen Zeitgenossen Faszinosum und Rätsel zugleich. Dies betrifft auch ihre frühen Bilder. Bei diesen beeindruckt immer wieder die scheinbare Schlichtheit, mit der die junge Kubanerin ihre künstlerischen Bildentwürfe ästhetisch durchformte. Das Museo Nacional de Bellas Artes in Havanna zeigt bis heute eines ihrer wohl gelungensten Ölgemälde, das wohl im Jahre 1895 entstand und unter dem Titel *Las niñas* zu den wohl bekannteren Werken der früh verstorbenen Künstlerin zählt (Abb. 23).

⁵⁷ Zu Begriff und Problematik der Konvivenz vgl. Ette, Ottmar: *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab (ÜberLebenswissen III)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010; sowie (ders.): *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012.

⁵⁸ Die Namen der Geschwister von Juana Borrero (1877–1896) und deren ermittelbare Lebensdaten sind Manuel (1874 [?] – 1875 [?]), Dolores ‚Lola‘ (1876[?] – 1934), Elena (1879 – [?] – 1946), Sara de los Angeles ‚Sarita‘ (1880–1890), Dulce María ‚Dulcita‘ (1883–1945), Ana María (1884–1947), Esteban ‚Estebita‘ (1889 [?] – [?]), Mercedes ‚Mercita‘ (1892–1980), Manuel Antonio Adolfo (1894 [?] – 1914) sowie Carlos Manuel (1895–1958).



Abb. 23: Juana Borrero: *Las niñas*, Öl auf Leinwand 42,5 cm x 89 cm.

Es ist eine der Lektüreszenen, von denen bereits die Rede war, und zeigt uns vier in etwa vier- oder fünfjährige Mädchen, die wie kleine Puppen vor einem aufgeschlagenen Buch sitzen, in ihrer linearen Reihung entweder in das überproportional scheinende Buch blickend oder direkt ihre Betrachter anschauend, sich in einer eigenartig konzentrierten Spannung befinden. Das Gemälde ist eine tiefgründige Reflexion über die Lektüre und über die Erziehung junger Mädchen. Nur auf den ersten Blick handelt es sich bei dem wenig kommentierten und noch weniger eingehend analysierten Gemälde um die ebenso kunst- wie liebevolle Darstellung einer Idylle.

Auch wenn die geradezu serielle Anlage der vier Mädchenköpfe, ihre geschwungene Höhe in der raffinierten Bildkomposition gemeinsam mit dem Buch eine flache Ellipse konfiguriert und eine lippenartige Struktur bildet, die sich quer über die gesamte Leinwand erstreckt, so ist doch angesichts des gewählten Sujets auffällig und augenfällig, dass sich nur schwerlich die vom Thema her im Grunde erwartbare Heiterkeit der Szenerie, dieser kleinen ‚Idylle‘ kindlich-mädchenhafter Unschuld, einstellt. Nicht nur, weil sich unter den Mädchen kaum ein wechselseitiger Austausch herzustellen scheint, nicht nur, weil das am äußeren rechten Rand und am weitesten aus dem Umfeld des aufgeschlagenen Bandes heraustretende Mädchen, das wohl mit der damals knapp vierjährigen Mercedes Borrero identifiziert werden kann,⁵⁹ mit eher traurigen Augen die Betrachter oder auch die Malerin anblickt: Es handelt sich vielmehr insgesamt um

⁵⁹ Vgl. hierzu den Kommentar zur Wiedergabe des Gemäldes in Borrero, Juana: *Poesías. Ordenación y notas a cargo de Fina García Marruz y Cintio Vitier. Prólogo de Fina García Marruz. La Habana: Academia de Ciencias de Cuba 1966, S. 200. Dieser Schwester von Juana ist es zu verdanken, dass die Liebesbriefe an Carlos Pío Urbach für die Öffentlichkeit freigegeben und ediert werden konnten; vgl. Borrero y Piedra, Mercedes: *Al lector*. In: Borrero, Juana: *Epistola-**

eine wohldurchdachte und höchst hintergründige Komposition, in der die körperliche Nähe der vier ausdrucksstarken Mädchenbilder eine Kommunikation der weiblichen Figuren und Figurationen wohl nur über das Buch vermitteln und herstellen kann. In gewisser Weise wird somit das Buch zum eigentlichen Protagonisten dieses Gemäldes. Es ist, als wäre die Kindheit in das Licht einer vergangenen Zukunft eingetaucht, die ihre Versprechen auf ein künftiges Leben nicht einzulösen vermochte. Die autobiographische Dimension im Blick der achtzehnjährigen Malerin auf ihre eigene vergangene Kindheit ist ebenso unübersehbar wie die Kritik an der spezifischen Erziehung der Mädchen im Hause Borrero.

Las niñas präsentiert uns vier kleine Kubanerinnen, die in ihrer Serialität und Seriosität höchst diszipliniert, ja mehr noch: einer strengen Disziplin und Verhaltensnorm unterworfen erscheinen. Blicken wir hier nicht schon in Frauengesichter eines kubanischen „Fin de Siglo“?⁶⁰ Die „niñas“ (und dieser Begriff ist für Juana Borrero hochgradig semantisiert) sind sehr wohl individuell gezeichnet und gestaltet, aber in eine Ordnung eingebettet, die nicht allein ihre gleichförmige Haartracht und Kleidung, sondern auch ihre Körper wie ihre Gesichter ergriffen und eingeregelt, *normalisiert* hat. Es sind Kinder, die geschlechterspezifisch ihre Rolle im Leben bereits gelernt zu haben scheinen, und sie sind von dieser Rolle allesamt nicht nur ergriffen, sondern auch gezeichnet.

Konfrontieren wir diese „niñas“ mit dem zweiten Ölgemälde Juana Borreros, das im selben Museo Nacional de Bellas Artes unter dem Titel *Los pilluelos* ausgestellt ist (Abb. 24), so erkennen wir in diesem letzten Gemälde, das die Künstlerin wenige Wochen vor ihrem Tod 1896 in Cayo Hueso schuf, eine gänzlich andere, wenngleich nicht weniger durchdachte Anlage, in der die drei dargestellten Kinder stark miteinander interagieren, sehr unterschiedlich gekleidet sind und von einer gemeinsamen Fröhlichkeit getragen werden. Aus dem Kontrast zwischen beiden Werken erhellt zugleich: Die vier kubanischen „niñas“, die wir zuerst betrachteten, sind weiß und gehören anders als *Los pilluelos* in einer Gesellschaft, in der erst wenige Jahre zuvor zumindest offiziell die Sklaverei abgeschafft wurde, einer gehobenen Gesellschaftsschicht an. Sie sind die (traurigen) Produkte dieser patriarchalischen bürgerlichen Gesellschaft. Sie sind als Mädchen bereits von ihrer künftigen Rolle in einer kolonialspanisch geprägten kubanischen Gesellschaft also buchstäb-

rio. Ordenación y notas a cargo de Fina García Marruz y Cintio Vitier. Prólogo de Cintio Vitier. 2 Bde. La Habana: Academia de Ciencias de Cuba 1966, hier Bd. 1, S. 37–38.

60 Zum Begriff des *Fin de Siglo* in der hispanoamerikanischen Literatur vgl. noch immer die Studien von Meyer-Minnemann, Klaus: *Der spanisch-amerikanische Roman des Fin de siècle*. Tübingen: Niemeyer 1979; sowie ders.: La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del 'fin de siglo': puntos de contacto y diferencias. In: Schulman, Ivan A. (Hg.): *Nuevos Asedios al Modernismo*. Madrid: Taurus Ediciones 1987, S. 246–261.

lich *gezeichnet* und – durchaus vergleichbar mit *Las Meninas* von Diego Velázquez, wenn auch in einer gänzlich anderen Bildkomposition – an ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Platz festgeheftet und fixiert.



Abb. 24: Juana Borrero: *Los pilluelos* 1896, Öl auf Leinwand, 76 cm x 52,5 cm.

Vergessen wir nicht, dass Juana Borrero schon seit dem Jahre 1886, lange vor ihrem zehnten Geburtstag also, bei der angesehenen Malerin Dolores Desvernine Zeichen- und Malunterricht genommen hatte und sich schon bald, im Folgejahr, an der renommierten Academia de Bellas Artes de San Alejandro in La Habana, wo ihre engagierte Lehrerin unterrichtete, einschreiben durfte! Hier studierte sie bei dem berühmten kubanischen Maler Armando Menocal wie auch bei anderen herausragenden Vertretern der kubanischen Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts.⁶¹ Sie gelangte so im Bereich der Bildenden Kunst in den Genuss einer ausgezeichneten Ausbildung, die ihr künstlerisches Talent

⁶¹ Vgl. hierzu Morán, Francisco: *La pasión del obstáculo. Poemas y cartas de Juana Borrero*. Madrid: Stockero 2005, S. xv f.; sowie Cuza Malé, Belkis: *El clavel y la rosa. Biografía de Juana Borrero*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica 1984, S. 55–57.

maßgeblich förderte und sie bereits in jungen Jahren zu einer beeindruckenden Bildchronistin jener kolonialspanischen Gesellschaft werden ließ, die sie – darin durchaus vergleichbar mit Julián del Casal, aber selbstverständlich nicht mit José Martí – als einzige kannte.

Gewiss war die junge Juana Borrero hochtalentiert; doch übersieht man angesichts des bis heute strapazierten Topos vom ‚Wunderkind‘, von der „niña prodigiosa“ leicht, dass sie ebenso im Bereich der Schönen Künste wie auf dem Gebiet der Literatur hochgebildet (und dies heißt auch: bestens ausgebildet) war. Nicht von ungefähr hat Roland Barthes sich in seinen 1957 erschienenen *Mythologies* auch dem Mythos des Wunderkinds in der Form des „enfant-poète“⁶² zugewandt, um mit seiner mythenkritischen Ironie sogleich darauf zu verweisen, dass es sich hierbei um „le mythe central de l’art bourgeois“ handele: „celui de l’irresponsabilité (dont le génie, l’enfant et le poète ne sont que des figures sublimées)“.⁶³ Die Rede vom ‚Wunderkind‘ bildet in den Worten des französischen Gesellschaftskritikers den zentralen Mythos einer bürgerlichen (und phallogozentrischen) Gesellschaft, die für Barthes zwar eine europäische war, was freilich in diesem Falle aber auch leicht auf die an den europäischen Gesellschaften orientierte kubanische Kolonialgesellschaft übertragen werden kann.

Wir sollten angesichts dieser Warnung folglich behutsam mit diesem Versatzstück der Rede vom ‚Wunderkind‘ umgehen, da es dessen Tun zugleich jegliche Verantwortung und Verantwortlichkeit entzieht, agiert das Wunderkind doch direkt, unvermittelt und gleichsam inspiriert. Denn das Kind der Wunder, über die sich eine konformistische bürgerliche Kunstauffassung wundere, werde letztlich zum Opfer der Gesellschaft und von dieser – wie die kleine Minou Drouet – zur Märtyrerin gemacht und verschlungen:

Das sühnende Opfer wird geopfert, damit die Welt klar sei, damit die Dichtung, das Genie und die Kindheit, in einem Worte: die *Unordnung*, zu guter Letzt gezähmt werden, und damit auch die wahre Revolte, sobald sie erscheint, ihren Ort in den Tageszeitungen finde, Minou Drouet ist das Märtyrerkind des Erwachsenen, dem es an poetischem Luxus mangelt, sie ist die Entführte oder Gekidnappte einer konformistischen Ordnung, welche die Freiheit auf das Wunder reduziert.⁶⁴

Das „enfant poète“ folglich als „enfant martyr“? Diese These des französischen Mythenkritikers und Kulturtheoretikers ist aufschlussreich, zeigt sie doch den

⁶² Barthes, Roland: *La Littérature selon Minou Drouet*. In (ders.): *Œuvres complètes*. Edition établie et présentée par Eric Marty. 3 Bde. Paris: Seuil 1993–1995, hier Bd. 1, S. 657.

⁶³ Ebda.

⁶⁴ Ebda., S. 661.

Mechanismus auf, mit der sich eine konformistische Weltordnung die Unordnung der Welt vom Leibe hält. Versuchen wir also, die junge Kubanerin davor zu bewahren, was ihr zu Lebzeiten und während weiter Teile ihrer bisherigen Rezeptionsgeschichte⁶⁵ widerfuhr: als Wunderkind zugleich bewundert und entschärft, in die alles dominierende Ordnung der Gesellschaft und der Geschlechter, in die herrschende Ordnung der Künste und der Kultur zurückgeholt und daher ihrer Eigenverantwortung wie ihrer so eigenen *Revolte* entkleidet zu werden!

Wir sollten Juana Borrero nicht als Ausnahme-Wunderkind zu sehen versuchen, sondern die Kontexte ihrer Bildung und Erziehung, ja ihres ganzen Lebens genauer rekonstruieren und zu analysieren. Denn das in Puentes Grandes inmitten einer damals durchaus noch idyllischen Landschaft aufgewachsene Mädchen ist nicht vom Himmel gefallen, sondern in einer Künstlerfamilie erzogen worden, in der große Ambitionen nicht nur mit Blick auf Kunst und Literatur, sondern auch auf den politischen Kampf um die Unabhängigkeit Kubas von Spanien vorherrschten. Juana Borreros radikale Revolte bezog sich ebenfalls auf eine Unabhängigkeit: und zwar vordringlich *ihre eigene*. Die Frage dieser Unabhängigkeit stellte sich folglich für sie weniger im kolonialpolitischen als im geschlechter- und körperpolitischen Bereich, kurz: in alledem, was sie direkt und hautnah als werdende Frau anging.

Halten wir gegen den bis heute zäh verteidigten Mythos vom Wunderkind also fest: Juana Borrero war weder als Malerin noch als Lyrikerin eine Autodidaktin, sondern verfügte in ihrem gesamten künstlerisch-literarischen Ausbildungsprozess über eine ausgezeichnete Schulung, stammte sie doch aus einer Familie, in welcher ebenso väterlicher- wie mütterlicherseits zwei jeweils mehrere Generationen übergreifende Dichtergenealogien zusammenflossen! Das Mädchen war zweifellos hochbegabt, mit großen Gaben versehen, aber kein vom Himmel gefallenes Wunderkind.

In ihrer Familie gab keineswegs allein ihr Vater Esteban Borrero, der als Dichter in der zeitgenössischen Literaturszene Kubas mit seinen Werken wie mit seiner literarischen Tertulia zweifellos eine wichtige Position einnahm und über beste Kontakte verfügte,⁶⁶ den poetischen Pol in der Familie vor. Die fraglos weit überdurchschnittlichen künstlerischen und literarischen Fähigkeiten der kleinen Juana wurden von Beginn an systematisch gefördert, ihre Arbeiten wurden diskutiert und bald schon weit über den Familienkreis hinaus bekannt

⁶⁵ Vgl. Rivero, Eliana: Pasión de Juana Borrero y la crítica. In: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) 56 (1990), S. 829–839.

⁶⁶ Vgl. etwa Toledo, Arnaldo: Esteban Borrero y 'El ciervo encantado'. In: *Islas* (Santa Clara) 79 (1989), S. 51–70.

gemacht. Man versteckte sie nicht, sondern war stolz auf sie und stellte sie gleichsam ins Schaufenster; zugleich versuchte man, sie möglichst an genaue (und eher konformistische) Verhaltensregeln zu gewöhnen und sie vor allzu zudringlichen Verehrern ihrer Kunst zu schützen.

Selbst in der exilkubanischen Gemeinschaft in den USA war Juana, das ‚Wunderkind‘, bald schon keine Unbekannte mehr, sondern gleichsam ein Symbol für die hohe Intelligenz und Kunstfertigkeit eines kubanischen Volke, das nicht mehr länger unter dem spanischen Joch leben durfte. Denn ihr Vater war als Vertreter der Unabhängigkeit Kubas bekannt. Ihre Gedichte erschienen seit 1891 in den damals renommiertesten literarischen Periodika wie *La Habana Elegante*, *La Revista Cubana*, *El Figaro*, *La Habana Literaria* oder *Gris y Azul*⁶⁷ und wurden einem größeren zeitgenössischen Publikum bekannt. Juana Borrero wurde von allen Seiten bewundert und verehrt. Ahnte sie, dass sie als „enfant poète“ bald schon zu einem „enfant martyr“ werden würde?

In einem wesentlich von Männern beherrschten und geprägten kulturellen Kontext im finisekularen kolonialspanischen Kuba wurde Juana Borrero zu einem Wunderkind und einem Naturtalent hochgelobt und abgestempelt, wie dies mit den besten Absichten etwa der renommierte kubanische Kritiker Aniceto Valdivia tat, der unter seinem „nom de plume“ Conde Kostia als einflussreicher Kritiker gleich zu Beginn seiner Einleitung in Juana Borreros erstem (und zu Lebzeiten einzigen) Gedichtband, der mit Unterstützung ihres Vaters 1895 in der wichtigen *Biblioteca de Gris y Azul* in Havanna erschien, jene Formulierungen fand, die für lange Jahrzehnte die Rezeptionsgeschichte der kubanischen Lyrikerin prägen sollten:

*Das Musen-Mädchen, die mädchenhafte Magierin, die geweiht mit dem süßen Öle ihrer Prosa alles den bleichen Erzengel der Poesie widmete, der einen ewigen Schlaf in seiner Krypta aus Marmor schläft und ein ewiges Leben in seinen Bustos wie in seinen Reimen lebt. Sie ist die Blüte der Dichtkunst, welche alle Lüfte einer anhebenden Popularität in Balsam tunkt und dem initialen Wohlgeruche weitere Wohlgerüche beimengt.*⁶⁸

Bereits in diesen ersten Zeilen des damaligen kubanischen Literaturpapstes wird die junge Frau zum Mädchen, zur „niña“ verkleinert, die sich als Muse und Magierin, aber vor allem als „*inspirada niña*“⁶⁹ in einer Szenerie bewegt, deren Ord-

⁶⁷ Vgl. hierzu Vitier, Cintio: Las cartas de amor de Juana Borrero. In: Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, S. 44.

⁶⁸ Conde Kostia [Aniceto Valdivia]: Juana Borrero. In: Borrero, Juana: *Poesías*, S. 59: „*La niña-musa, la niña-maga, que consagró, ungiéndola con el óleo dulce de su prosa, el pálido arcángel de la poesía que duerme sueño eterno en su cripta de mármol y vive vida eterna en sus Bustos y rimas. La flor de poesía que todas las brisas de una popularidad naciente embalsaman, añadiendo perfumes al perfume inicial.*“

⁶⁹ Ebda., S. 60.

nung von den Männern, vom Kritiker Conde Kosta, vom Vater Esteban Borrero oder vom damals bereits verstorbenen Verfasser der *Bustos y rimas*, Julián del Casal, der als Erzengel der Poesie aus dem Jenseits grüßt, bestimmt wird. Von allen Seiten wird das Mädchen von Männern umgeben, die ihr Porträt bestimmend und patriarchalisch rahmen. Anhand derartiger Formulierungen lässt sich ermessen, welche enorme semantische Aufladung das schlichte Lexem „niña“ für Juana Borrero beinhalten musste und wie es in eine von Männern beherrschte Gesellschaft integriert werden konnte.

Just aus jenem Jahr, in dem ihre *Rimas* erschienen und sie dem Lesepublikum einmal mehr als wundersame „niña“ vorgestellt wurde, stammt jenes Ölgemälde, jener „óleo“, mit dem die hochtalentierte, aber zugleich auch hochgebildete Juana Borrero ihre vier „niñas“ wie Püppchen in Serie bildlich festhielt. Die „niña-maga“ wusste sehr genau, was das Schicksal der „niñas“ in einer Gesellschaft zu sein pflegte, deren patriarchalisches System ein Konvivenzmodell vorhielt, in das sich die braven, wohlgezogenen und wohlangezogenen Mädchen zu fügen hatten.

Las niñas präsentiert und repräsentiert mit aller denk- und fühlbaren Eindringlichkeit jene auf den ersten Blick harmlos wirkenden weiblichen Geschlechtermodelle, gegen die Juana Borrero gerade gegen Ende ihres Lebens so virulent aufbeehrte und jenen im Sinne Judith Butlers⁷⁰ verstandenen „Gender trouble“ auslöste,⁷¹ welcher sie gegen die Formen und Normen⁷² ihrer Zeit auf der Ebene der Geschlechterbeziehungen rebellieren ließ. Dabei suchte Juana Borrero nach ihrer Form der Revolte, nach ihrer – um mit Barthes zu sprechen – Unordnung gegen eine konformistische Ordnung. Dafür aber gab es einen Raum nur in Kunst und Literatur, genauer: in den zu findenden oder zu erfindenden experimentellen Zonen des kolonialspanischen Kulturbetriebs auf Kuba. Und Juana Borrero versuchte, ihre Revolte als Frau, als Dichterin, als Malerin zu leben: und wenn es sein musste, auf Kosten ihres eigenen Lebens.

Die stark autobiographische Einfärbung ihres Gemäldes *Las niñas* ist folglich nicht allein aufgrund der Darstellung von Juanas jüngerer, 1892 geborener Schwester Mercedes („Mercita“) offenkundig, verstärkt durch die Tatsache, dass

70 Vgl. Butler, Judith: *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York – London: Routledge 1990.

71 Vgl. Ette, Ottmar: Gender Trouble: José Martí and Juana Borrero. In: Font, Mauricio A. / Quiroz, Alfonso W. (Hg.): *The Cuban Republic and José Martí. Reception and Use of a National Symbol*. Lanham – Boulder – New York – Toronto – Oxford: Lexington Books 2006, S. 180–193 u. 230–233.

72 Vgl. Ette, Ottmar (Hg.): *Wissensformen und Wissensnormen des ZusammenLebens. Literatur – Kultur – Geschichte – Medien*. Berlin – Boston: Walter de Gruyter 2012.

Juana neben der bereits 1890 verstorbenen Schwester Sarita mit Dolores, Elena, Dulce María und Ana María noch vier weitere Schwestern besaß, die zwischen 1876 und 1892 auf die Welt gekommen waren. Diese Schwestern tauchen nicht nur im umfangreichen Briefwerk Juanas, sondern auch in all ihren anderen Schöpfungen immer wieder auf und sind bis in Juanas letztes Gedicht, ihre *Últimas rimas*,⁷³ die sie wenige Tage vor ihrem Tod ihrer Schwester Elena diktierter, allgegenwärtig. Auch wenn die anderen „niñas“ aus der Borrero-Familie, die mit ihr auf sehr intime Weise verbunden sind, nicht nur in der Liebe einen anderen, normenkonformen Weg wählten, sind die Schwestern in all ihrem Denken und all ihrem Tun ganz im Gegensatz zu ihren Brüdern omnipräsent. Die Konvivenz im Hause Borrero ist auch auf der Ebene der zahlreichen Geschwister nicht geschlechterneutral, sondern spiegelt deutlich die vorherrschenden Geschlechterhierarchien.

Ganz so, wie das große und bis auf wenige klägliche Reste heute längst verschwundene stattliche Haus der Familie Borrero vor den Toren Havannas einerseits als Idylle und herrschaftlicher Wohnsitz einer vielköpfigen und kunstbeflissenen Dichterfamilie beschrieben werden konnte, während es andererseits aber auch mit Blick auf einige tragische Ereignisse, die sich im Hause abspielten, weit mehr jedoch auf die Abgeschlossenheit, in der insbesondere die Bewohnerinnen des Hauses dort unter väterlicher Kontrolle lebten, als ein Gefängnis und als eine Wohnstätte im Zeichen von Mord und Selbstmord bezeichnet worden ist,⁷⁴ so zeichnet sich auch Juanas Ölgemälde *Las Niñas* durch jene hochgradige Ambivalenz aus, die das gesamte Schaffen der Künstlerin durchzieht. Das Gemälde führt uns eine Konvivenz vor Augen, die gewiss im Zeichen des Buches und der Lektüre, im Zeichen von Kunst und Literatur steht, die zugleich aber auch in ihren inneren Spannungen wie in ihrer aufoktroyierten Ordnung deutlich erkennbar ist.

Es handelt sich dabei um eine Ordnung, die sich in *Las Niñas* gleich in mehreren Augenpaaren, in den Pupillen der Puppen, selbst reflektiert, simultan zeigt und verbirgt. In ihrer durchdachten Anordnung bilden die aufgereihten „niñas“ zusammen mit dem vor ihnen aufgeschlagenen Buch eine geradezu sinnlich geschwungene lippenförmige Einheit; doch ist ihr Zusammenleben weit von jener Freude und Heiterkeit entfernt, von denen jene noch kindlichen und fröhlichen Figuren erfüllt sind, die Juana Borrero – als hätte sie das kom-

⁷³ Vgl. Borrero, Juana: *Últimas rimas*. In (dies.): *Poesías*, S. 94. Dieses Gedicht erschien erstmals in *El Figaro* (La Habana) XI, 16 (1896), S. 184 mit dem in Klammern hinzugesetzten Hinweis: „(Escrito días antes de morir en Key West.)“.

⁷⁴ Vgl. hierzu Morán, Francisco: *La pasión del obstáculo. Poemas y cartas de Juana Borrero*, S. 14 f.

plementäre Gegen-Bild zu *Las niñas* zu entwerfen gesucht – kurze Zeit vor ihrem eigenen Tod in Key West in Gestalt von *Los pilluelos* malte.

Die Gelassenheit und Heiterkeit, ja die *Apatheia* dieses doch gewiss im Angesicht des eigenen Todes fertiggestellten Gemäldes berühren zutiefst. Kein Zwang scheint auf diesen Gesichtern, auf diesen Körpern unmittelbarer Nachfahren von Sklaven, die uns als Einheit aus sehr unterschiedlichen Haltungen anblicken, zu lasten: ein Bild entspannter Konvivenz, ein Bildnis lustvollen Zusammenlebens, das in seinem Kontrast zum geordneten Leben der weißen „niñas“ die ganze Revolte der Juana Borrero als Mädchen und als Frau zum Ausdruck bringt.

Graphische Entwürfe begleiten und durchdringen als Visualisierungen Juana Borreros ganzes Leben – und ganz gewiss auch ihr Schreiben. Die so oft (und so gefährlich) als ‚Wunderkind‘ apostrophierte Tochter von Esteban Borrero und Consuelo Pierra y Agüero, die bereits mit vier Jahren ihre ersten Gedichte verfasste, entwarf mit fünf Jahren schon jene kunstvolle Zeichnung einer Rose und einer Nelke, der sie selbst – so wird überliefert – den Titel ‚Romeo y Julieta‘ gab.⁷⁵ Die stilisierten Umrisse der beiden Blumen, die sich berühren, eröffnet den langen Reigen jener Liebespaare, der von Romeo und Julia über Heloise und Abaelard bis hin zu Dantes Paolo und Francesca reicht und damit eine Konvivenz in den Mittelpunkt rückt, die im Zeichen nicht mehr einer elterlichen oder geschwisterlichen, sondern einer geschlechtlichen Liebe steht, einer Liebe, die mit aller Intensität vor allem das literarische Oeuvre der kubanischen Schriftstellerin prägt und durchzieht.

Die Formen und Normen der geschlechtlichen Liebe, aber auch deren Entsagung und Transzendenz avancieren insbesondere im ‚Spätwerk‘ der Achtzehnjährigen zum großen Thema ihrer literarischen Ausarbeitungen zwischenmenschlicher Konvivenz, die stets nicht nur Konflikt und Krise, sondern Revolte und Katastrophe sowie das Signum versuchter Befreiung als Frau in sich trägt.⁷⁶

Das Buch, das die vier Mädchen in *Las niñas* vor sich haben und das die Betrachterinnen und Betrachter des Ölgemäldes nicht einsehen können, hat es in sich: Es steht für eine eigene Welt von Literatur und Kunst, welche das Spannungsverhältnis zu der im Gemälde unübersehbaren Ordnung – einer Geschlechterordnung, der die vier Mädchen längst ausgesetzt sind – konstituiert.

⁷⁵ Die kubanische Lyrikerin und Essayistin Belkis Cuza Malé hat in ihrer bereits erwähnten (und bislang einzigen) Biographie Juana Borreros *El clavel y la rosa* diese berühmt gewordene Zeichnung als Titel ihres Buches gewählt. Nelke und Rose finden sich ebenso auf dem Umschlag der bereits angeführten Ausgabe der *Poesías* Juana Borreros wie in der ebenfalls von Fina García Marruz und Cintio Vitier besorgten Ausgabe ihrer Briefe; vgl. hierzu Borrero, Juana: *Epistolario*. 2 Bde. La Habana: Academia de Ciencias de Cuba 1966–1967.

⁷⁶ Vgl. hierzu Ette, Ottmar / Kasper, Judith (Hg.): *Unfälle der Sprache. Literarische und philologische Erkundungen der Katastrophe*. Wien – Berlin: Verlag Turia + Kant 2014.

Im Dreieck von Liebe, Leben und Literatur beziehungsweise Kunst spiegeln sich die ersten Arbeiten der vier- oder fünfjährigen Dichterin und Zeichnerin im Gemälde der etwa gleichaltrigen Mädchen, welche die reife, wenn auch erst achtzehnjährige Künstlerin im letzten Jahr ihres Lebens als Szenerie keineswegs nur kindlicher Konvivenz entwarf; einer Konvivenz, in der Juana sich selbst spiegeln und einem ganzen Leben, ihrem eigenen Leben in seiner Gesamtheit, ästhetisch wie ästhetisch⁷⁷ begegnen und ebenso abstrakt wie sinnlich gegenübertreten konnte. Wie die Literatur, wie die Dichtkunst ist auch die Mal- und Zeichenkunst ein Experimentierraum, in dem sich die frühreife kubanische Künstlerin in unterschiedlichen Rollen und mit verschiedenen Gesichtern erproben konnte.

Rose und Nelke begegnet man im lyrischen Werk der kubanischen Dichterin immer wieder. Am Ende ihrer 1895 erschienenen *Rimas* mag das Gedicht *Himno de vida* dafür beispielhaft stehen:

Im Mysterium, im blätterdichten Walde,
Breitet die Liebe aus ihr herrschend Reich:
Dort entbrennt auf der duftend Nelke am Teich
In Leidenschaft der Schmetterling schon balde.

Dass von der geschäft'gen Biene flink erhalte
Den köstlichen Honig aus der Lilie so bleich,
Den befruchtend Pollen trägt die Aura gleich
Zum jungfräulich Kelch der Rose in der Falte.

Hörst Du die Lerche, wie sie jauchzend schlägt
Wie aus der Ferne ein Konzert ertönt,
Wenn strahlend sich das Licht des Tages hebt?

In diesem hellen Licht erglüheth die Natur
Und wird von ihrer süßen Stimm verwöhnt,
Unterm Gestirne blitzt's lebendig nur!

En el misterio de la selva hojosa
Extiende amor su imperio dominante:
Allí al posarse en el clavel fragante
Se enciende de pasión la mariposa!

77 Vgl. hierzu auch Kern, Anne: „¿Adónde van mis locos sueños?“ Paisajes soñados en la obra poética de Juana Borrero. In: Ette, Ottmar / Müller, Gesine (Hg.): *Paisajes sumergidos, Paisajes invisibles. Formas y normas de convivencia en las literaturas y culturas del Caribe*. Berlin: edition tranvía – Verlag Walter Frey 2015, S. 117.

Allí la abeja ardiente y afanosa
 Liba la miel del lirio palpitante
 Y el aura lleva el polen fecundante
 Al cáliz virgen de la fresca rosa.

¿Oís ese rumor, que de la umbría,
 Como vago concierto se levanta
 Cuando aparece el luminar del día?

Es que a su luz enciéndese Natura,
 Y en dulce voz su desposorio canta
 Con el astro que vívido fulgura!⁷⁸

Es ist unschwer zu erkennen, dass es sich bei diesem ‚Hymnus an das Leben‘ um ein romantisches Naturgedicht handelt, das die Allgegenwart des Lebens feiert und zugleich über die weibliche Rose und die (im Spanischen männliche) Nelke hinaus erotisch aufgeladen ist. Dieses an das Ende des Gedichtbandes von 1895 und damit in eine besonders hervorgehobene Position gerückte Sonett ist auf 1893 datiert, erschien aber in differierenden Varianten bereits 1892 in *El Figaro*⁷⁹ sowie in dem unter der Schirmherrschaft der Excm. Señora Doña Manuela Herrera de Herrera 1893 herausgegebenen Band *Escritoras cubanas*,⁸⁰ nicht zuletzt aber – und dort datiert auf 1891 in New York – in der Familienanthologie der Borreros, die unter dem Titel *Grupo de Familia*⁸¹ in La Habana vorgelegt wurde. Dieser ‚Lebenshymnus‘ zeigt uns eine von Liebe erfüllte Natur, in der sich Flora und Fauna in einer sinnlichen, erotisch aufgeladenen Umgebung liebevoll befruchten. Und in der Tat sind Rose und Nelke, „la rosa“ und „el clavel“, noch immer als heterosexuelles Paar präsent und lassen das blätterbewehrte magische Mysterium des Lebens im Glanz der Liebe, im Glanz des Lichts erstrahlen.

Alles in diesem Gedicht ist – wie in Juana Borreros Zeichnung von Romeo und Julia – geradezu unschuldig erotisiert. In dieser „selva hojosa“ ist freilich neben „el clavel fragante“ und „la fresca rosa“ auch die Lilie, „lilio palpitante“, hinzugetreten, was die in Vers- und Strophendarstellung besonders hervorgehobene *weibliche* Rose mit ihrem weit geöffneten Kelch jungfräulich resemanti-

78 Borrero, Juana: Himno de vida. In (dies.): *Poesías*, S. 81.

79 Vgl. ebda.: *El Figaro* (La Habana) VIII, 34 (1892), S. 2.

80 *Escritoras cubanas. Composiciones escogidas de las más notables autoras de la Isla de Cuba*. La Habana: Imprenta La Universal 1893.

81 Die Gedichte Juana Borreros finden sich hier in *Grupo de Familia. Poesías de los Borreros*. Prólogo de Aurelia Castillo de González. Habana: Imprenta La Moderna 1895, S. 55–70. Zu den Varianten vgl. die Kommentare von Cintio Vitier und Fina García Marruz in Borrero, Juana: *Poesías*, S. 81.

siert. Flora und Fauna wirken intensiv zusammen, um die Fruchtbarkeit all dieser Liebesvereinigungen mit Schmetterling und jener fleißigen Biene, die niemals fehlen darf, noch zu verstärken.

Die Erotisierung der gesamten Landschaft dieses blätterreichen Waldes, ja Urwaldes lässt eine Landschaft der Theorie entstehen,⁸² in der geradezu topisch die Überfülle der Natur in einem Hymnus an das Leben gefeiert wird. Alles ist von Liebe („amor“), Leidenschaft („pasión“) und Fruchtbarkeit („fecundante“) erfüllt, alles ist in dichte Düfte („fragante“), ekstatische Bewegungen („palpitante“) und in einen Honig („miel“) gehüllt, so dass in Naturas Reich der Liebe („amor su imperio dominante“) sich alles in Klängen und Gesängen auf der Erde wie in den Sphären des Kosmos orchestriert und ganz dem sinnlichen Erleben hingibt. Dieser Hymnus an das Leben ist zugleich ein Hymnus an die Liebe, die zweifellos im Zentrum der gesamten Lebenssymbolik der Juana Borrero steht.

Mit Blick auf die frühe Zeichnung von ‚Romeo y Julieta‘ könnte man hier geradezu von einer transmedialen Übersetzung und einer kosmischen Ausweitung eines so früh schon bei Juana Borrero präsenten Themas sprechen, das hier freilich in einer Art jungfräulicher Erotisierung in eine ganze Landschaft der Liebe überführt wird. Wenn auch die Jungfräulichkeit als Hymen in diesen Hymnus eingebaut ist: Alles ist hier mit allem verbunden und im Gesang des Lebens als treibender Kraft verfangen. Zugleich bot das Gedicht den Vorteil, sich eher konventionellen, die Erotisierung übergehenden Lektüremustern zu öffnen und damit alles als die Bilder eines reimenden ‚Wunderkindes‘ abzutun. Für diese dominante Lektüre jedenfalls spricht die mehrfache Veröffentlichung des Sonetts in unterschiedlichen Publikationen.

Welch einen Gegensatz bildet dieses der Natur verpflichtete und die Natura direkt ansprechende Sonett zu jenem bereits besprochenen Gedicht der kubanischen Lyrikerin, das sich in der Wendung an Apoll in gänzlich anderem Lichte zeigt! Denn dort, nur wenige Seiten zuvor im selben Band, findet sich in Juana Borreros *Rimas* ein ganz anderes der Kultur verpflichtetes Gedicht mit einer gänzlich anderen Landschaft der Theorie, die sich in *Apolo* als kalte Körperlandschaft präsentiert, auf der die tausend heißen Küsse am fest-gestellten Männerbild ver-

⁸² Vgl. zu diesem Begriff der Landschaft der Theorie Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Landschaften der Theorie*. Konstanz: Konstanz University Press 2013; sowie die Akten zweier diesem Thema gewidmeter Symposien: Ette, Ottmar / Müller, Gesine (Hg.): *Paisajes vitales. Conflictos, catástrofes y convivencias en Centroamérica y el Caribe. Un simposio transareal*. Berlin: Verlag Walter Frey – edition tranvía 2014; sowie Ette, Ottmar / Müller, Gesine (Hg.): *Paisajes sumergidos, Paisajes invisibles. Formas y normas de convivencia en las literaturas y culturas del Caribe*. Berlin: Verlag Walter Frey – edition tranvía 2015.

glühen. In diesem weiten Spannungsfeld entfaltet sich die Dichtkunst der Kubanerin, die zu ihrer Malkunst doch immer in wechselseitig sich erhellender Beziehung steht.

An diesen beiden Gedichten kann man das gesamte literarische, aber auch literaturgeschichtliche und ästhetische Spannungsfeld abmessen, innerhalb dessen sich Juana Borreros lyrisches Schaffen bewegte. Denn anders als in dem dionysischen Natura-Bild einer erotisierten Landschaft, in der nicht nur eine Theorie der allbefruchtenden Liebe, sondern eine ästhetisch weitgehend der Romantik verpflichtete Literatur-, Natur- und Kunstauffassung zu uns spricht, stehen wir in *Apolo* vor einem zweifellos von der Plastizität des französischen „Parnasse“ geprägten modernistischen Männerbildnis, das uns die Landschaft eines männlichen, aber nicht menschlich belebten Körpers enthüllt, welches von den Lippen eines weiblichen Ich in Besitz genommen wird. So lässt sich aus dem Kontrast zum Naturgedicht des ‚Hymnus an das Leben‘ eine zusätzliche Isotopie gewinnen, welche ein neues Licht auf das fordernde weibliche Ich des modernistischen Sonetts wirft.

Die ferne, kühle, zum Objekt des weiblichen Blickes gewordene Schönheit des Männerbildes entspricht ganz jenem männlichen Ideal, das Juana Borrero in einem Tagebucheintrag von 1894 im Zeichen der Lektüre des Gedichtbandes *Gemelas* von Federico und Carlos Pío Uhrbach mit Blick auf den letzteren in ihrem Schwanken zwischen verschiedenen Varianten eines (hundert Jahre nach ihrer Geburt in Frankreich zusammengeführten) *Diskurses der Liebe*⁸³ so formulierte:

Wie denn? Kann ich denn hoffen, ihn eines Tages kennenzulernen und seine Freundin zu werden? Ich bin hochfahrend genug, als dass ich mich durch ein Gefühl besetzen ließe, das mich versklavt. Nicht daran zu denken! Wird er im Übrigen das Ideal des von mir erträumten Mannes verwirklichen? Seine Verse versprechen es, aber ist er vielleicht kein Mann? Alles in allem übertreibe ich. Ich bewundere ihn, nichts weiter. Was für eine Einbildungskraft ich habe!⁸⁴

Die Abkehr von jeglichem *versklavenden* Gefühl – eine fürwahr starke Metapher auf einer Insel, die unter kolonialen Bedingungen gerade erst die Sklaverei zumindest *de iure* abgeschafft hatte! – und damit gegenüber jeglicher Liebe, die eine vollständige Abhängigkeit vom geliebten Manne mit sich bringt, führt hier in diesen Tagebucheinträgen von 1894 zur Herausbildung eines Ideals von Mann, der zwar Gedichte schreiben darf (und soll), aber kein Mann (und damit auch kein Herr oder „Amo“) ist. Ein Bild von einem Mann, ganz gewiss, aber kein Mannsbild. Juana Borrero sieht sich sogleich in der Gefahr, durch ein sol-

⁸³ Vgl. Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil 1977.

⁸⁴ Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, S. 40.

ches Mannsbild versklavt zu werden, zu einer gänzlich abhängigen und auf den Mann angewiesenen Sklavin zu werden, die ihren eigenen Willen, ihre eigene Entscheidungskraft verliert. Doch als Sklavenhalter hat Apoll, hat Eros, schon bei Juana Borrero ausgedient.

Bereits in Borreros *Apolo* lässt sich viel von jener weiblichen Macht über den männlichen Körper nicht nur erahnen, sondern unübersehbar demonstrieren, ergreifen hier doch die weiblichen Lippen Besitz von einem Gott, der so apollinisch erscheint, wie ein Friedrich Nietzsche – der im hispanoamerikanischen *Modernismo* so breiten Widerhall erfuhr⁸⁵ – ihn sich nur hätte erträumen können. Doch wäre er in seinem patriarchalisch vorstrukturierten Blick dann nicht der Peitsche in der Hand der Frau, des Weibes, ansichtig geworden?

Dem weiblichen Ich ist Apoll, ‚ihr‘ Apoll, als aktiver (und damit potentiell versklavender) Spiel-Partner in-different geworden. Juana Borrero fragt sich von Beginn ihrer Bettlektüre der *Gemelas* an, wie sie eine erotische Verbindung zu Carlos Pío Uhrbach bewerkstelligen könnte, in welcher nicht länger der Mann die Forderungen stellt und die Frau diejenige ist, die ihr Ja-Wort zögernd gibt und ihren eigenen Willen damit aufgibt. Wir hatten dies zu Beginn unserer Lektüre von Juana Borreros Tagebucheinträgen bereits in Umrissen gesehen und als radikale weibliche Entschlossenheit gekennzeichnet. Nun wissen wir mehr, welche erotischen und geschlechterspezifischen Modellierungen in dieser von der Frau geradezu erzwungenen heterosexuellen Beziehung vorherrschen. Einer heterosexuellen Beziehung freilich ohne Sexualität.

Noch einmal zu dem Apoll und seinem Marmorbildnis gewidmeten Sonett, das einen so ganz anderen Charakter entfaltet als das dem romantischen Kanon weitaus mehr verpflichtete Natur-Gedicht. In seinem Zentrum steht in der Kühle der französischen „Parnassiens“ die Marmorstatue. An seiner kühlen Oberfläche zeigt sich keinerlei männliche Regung – und soll sich auch nicht zeigen. Apoll ist kühl und keusch. Die Umwandlung des Männerbildes in ein Marmorbild, die Verwandlung der erotischen Umarmung in das Versiege(l)n eines Kusses, die chromatische Einbettung einer Regungslosigkeit, die durch die Betonung von „indiferente“⁸⁶ psychologisiert, aber vergeblich reanimiert wird, überlässt dem lyrischen Ich jenen Spiel-Raum, in dem die Gesten und mehr noch die

⁸⁵ Vgl. hierzu Ette, Ottmar: ‘Así habló Próspero’. Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de ‘Ariel’. In: *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid) 528 (junio 1994), S. 48–62.

⁸⁶ Die von Casal zitierte Fassung des Gedichts betonte das in Versendstellung hervorgehobene „indiferente“ durch eine Lexemrekurrenz noch zusätzlich, indem sie bereits im ersten Vers ein „indiferente“ enthält, das später (?) durch „refulgente“ ersetzt wurde.

*Figuren der Liebe*⁸⁷ wie in einem Labor literarisch erprobt und experimentell in Szene gesetzt werden können. Borrero allerdings weiß (und hierauf weist ganz deutlich auch das angeführte Zitat aus ihrem Tagebuch): Die Potenz des Mannes bleibt potentiell präsent und könnte rasch das weibliche Spiel durchkreuzen. Die Frau muss vor dem Manne auf der Hut sein.

Wann ist ein Mann ein Mann? Ist sich nicht ein solches Experiment, das Juana Borrero im Labor ihres Gedichts am fernen und doch nahen, aber entschärften Objekt Mann vielleicht zum ersten Male durchführt, ganz jener extremen Einsamkeit des Liebesdiskurses bewusst, die Roland Barthes seinen *Fragments d'un discours amoureux* voranstellte:

Die Notwendigkeit dieses Buches beruht auf der folgenden Beobachtung: dass nämlich der Liebesdiskurs heute *von einer extremen Einsamkeit* ist. Dieser Diskurs wird vielleicht von Tausenden von Subjekten (wer weiß das schon?) gesprochen, doch er wird von niemandem gestützt; er ist gänzlich von den umgebenen Sprachen aufgegeben: Er wird entweder ignoriert oder verachtet, oder aber sie machen sich darüber lustig, abgeschnitten ist er nicht nur von der Macht, sondern auch von ihren Mechanismen (den Wissenschaften, Wissensfeldern, Künsten). Wird ein Diskurs auf diese Weise von seiner eigenen Kraft in ein Abdriften ins Inaktuelle gezogen, wird er außerhalb jeglichen Herdenverhaltens verschlagen, dann bleibt ihm nichts anderes mehr übrig, als zum Ort, so verengt dieser auch sein mag, einer *Affirmation* zu werden.⁸⁸

Vielleicht können wir aus dieser Einführung in den Liebesdiskurs lernen, dass der Diskurs der Juana Borrero zunächst und vor allem eine Affirmation des eigenen liebenden Ichs ist. Oder, um mit Augustinus zu sprechen, ein „*amabam amare*“ umschreibt.⁸⁹ Der Liebesdiskurs erscheint auf diese Weise als paradoxe Affirmation des liebenden Ich.

Dem bliebe nur hinzuzufügen, dass diese Affirmation des Subjekts, die wir anhand von Juana Borreros Liebesbriefen an Carlos Pío Uhrbach nachvollziehen können, zugleich auch eine Revolte beinhaltet gegen jene Formen und mehr noch Normen des Diskurses einer Liebe, die versklavt, gerade weil sie der (bei Barthes im Übrigen immer nietzscheanisch gedachten) „*grégarité*“, weil sie dem Herdentrieb folgt und tut, was alle tun, und liebt, wie alle lieben. Eine Sklavin aber wollte Juana Borrero nicht werden, sie wollte sich auf keinen Fall einem Manne unterordnen, sondern suchte nach anderen Formen der Konvi-

⁸⁷ Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*. In (ders.): *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 461–463. Die Beziehungen zur Barthes'schen Liebeskonzeption und seinen Figuren der Liebe erscheinen im zweiten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *LiebeLesen* (2020), S. 71 ff. u. S. 563 ff.

⁸⁸ Barthes, Roland: *Fragments d'un discours amoureux*, S. 459.

⁸⁹ Zum *amabam amare* vgl. Ette, Ottmar: *LiebeLesen* (2020), S. 151 f.

venz. Diese müssen folglich neu oder zumindest gegen oder mehr noch *jenseits* einer diskursiven oder sexuellen Gregarität in der Konvivenz der Körper geregelt werden – und eben dies deutet sich in Juana Borreros Sonett *Apolo* aus der hier eingenommenen Perspektive unverkennbar an. Alles in der Natur ist erfüllt von Liebe, wie der *Himno a la vida* zeigt; alles in der Kultur – wie *Apolo* demonstriert – ist erfüllt von Relationen, von Abhängigkeiten, welche die Vektorialität der Liebe beherrschen.

Dies bedeutet freilich nicht, dass Liebe in der Kultur *ab initio* zum Scheitern verurteilt ist. Denn Juana Borreros *Apolo* blieb kein reines Lippenbekenntnis. Wenn das Sonett *Himno de vida* für einen im Zeichen der Romantik verfassten literarischen Diskurs steht, so weist *Apolo* in eine Richtung der Moderne, die sich zwar ebenfalls dem Baudelaire'schen Gebot des Absolut-modern-Seins verpflichtet weiß, aber dem männlich dominierten hispanoamerikanischen und kubanischen Modernismo⁹⁰ eine Position gegenüberstellt, die als Affirmation des weiblichen Subjekts zugleich eine Revolte dieses weiblichen Subjekts gegen jegliche Form der Versklavung – ob als Haussklavin oder als Liebessklavin – beinhaltet. Juana Borrero wollte keines von beiden sein.

All dies bringt und bedeutet „Gender trouble“ – und ist doch im Zeichen von Ästhetik und Revolte wesentlich mehr. Denn in dieser im Sonett *Apolo* erprobten Choreographie der Liebe, die das liebende Subjekt zugleich konstituiert und affirmiert, wird das männliche liebende Subjekt mit ein und derselben Geste fest-gestellt und kalt-gestellt, entfaltet die „ternura ardiente“ ihr Liebes-Spiel doch auf der plastischen Oberfläche eines „mármol frío“ so, dass sich das männliche Subjekt in ein göttliches Objekt der Frau, die nicht zur abhängigen Liebessklavin verkommen will, verwandelt. Die sinnfrohe romantische Überhitzung der Figuren wird in die distante, kühle Chromatik modernistischer Ästhetik übersetzt, ohne doch ‚ihr‘ Göttliches, die Transzendenz ihres „ídolo“, aus dem Sinne(n) zu verlieren: jene Transzendenz, welche sich jenseits des Liebesobjekts eröffnet, jenseits des Körpers mit Haut und Haaren.⁹¹

Die Kunst der jungen Dichterin gestaltet hier ein Leben, das sich selbst als Kunstwerk inszeniert und gerade darum immer schon Leben ist, das *weiter* gelebt werden will und doch immer schon in seiner Kunst, in seiner Dichtung fortlebt. Die Konvivenz der Körper setzt ein Spiel in Gang, welches das Leben im

⁹⁰ Vgl. hierzu die Einschätzung des Modernismus-Spezialisten Schulman, Ivan A. (Hg.): *Nuevos Asedios al Modernismo*. Madrid: Taurus Ediciones 1987, S. 246–261.

⁹¹ Vgl. hierzu Ette, Ottmar: Mit Haut und Haar? Körperliches und Leibhaftiges bei Ramón Gómez de la Serna, Luisa Futoransky und Juan Manuel de Prada. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* (Heidelberg) XXV, 3–4 (2001), S. 429–465.

ernsten Spiel als Kunst begreift, welche als Lebens-Kunst Leben, Lieben und Lesen miteinander zu einem magischen Dreieck zu verbinden vermag. Bereits im Februar 1895 war die Entscheidung über dieses Spiel, das zumindest für Juana Borrero ein Spiel auf Leben und Tod war und kein Lippenbekenntnis bleiben durfte, gefallen: „Passage à l’acte.“

So erklärt sich Juana Borreros geradezu wilde Entschlossenheit, Carlos Pío Uhrbach zu dem ‚Ihren‘ zu machen. Mit dem Tagebucheintrag der jungen Frau hat das ernste Spiel einer Liebe zum Tode eben erst begonnen. Es ist ein Experiment, das an die Grenzen des Schreibens, der Liebe, aber auch des Lebens gehen und – so weit die Kräfte reichen – weit darüber hinausführen wird. Kommen wir daher nochmals kurz auf die ersten Tagebucheintragungen zurück!

Denn wie in einer ganz bewusst konstruierten Versuchsanordnung legt sich Juana Borrero den mit einer persönlichen Widmung versehenen Band *Gemelas* der Brüder Uhrbach zurecht, um ihn erst dann zu öffnen, wenn alle Bewohnerinnen („todas“) des Hauses bereits schlafen. Denn Einsamkeit wird zur Grundlage allen Liebens. Ausgangspunkt des Experimentes, dieses radikalen Selbstversuches, ist so das (gleichsam verdoppelte) Buch des Brüderpaares, das zum „compañero“ werden und damit auf dem Weg der Lektüre in eine Konvivenz einrücken soll, deren Koordinaten und Körper noch unbestimmt sind. Und zu Beginn sind auch die Vektoren der Liebe zwischen beiden Brüdern noch nicht fixiert.

Doch am Anfang – wenn es denn einen Anfang des Liebeswissens der Literatur gibt – war die Sehnsucht der Juana Borrero nach Liebe. Diese Sehnsucht nach einem Zusammenleben auf einer distant intertextuellen Ebene (die bereits mit den ersten Zeilen des Tagebucheintrages begonnen hat) öffnet sich über die handschriftliche (und damit körper-schriftliche) Widmung der Brüder auf die beiden Verfasser der *Gemelas* selbst, die der jungen Frau nur durch wenige Verse, aber nicht persönlich bekannt sind. Dann folgt die zweite Szene des ersten Akts.

Die intertextuelle Beziehung wandelt sich in eine verdoppelte heterosexuelle, nachdem zuvor alle anderen potentiellen Leserinnen, die Juana über die Schulter hätten schauen können, ausgeschlossen wurden, bevor sich im Folgenden der entstehende Diskurs der Liebe, des Begehrens und des Besitzanspruches auf ein einzelnes Objekt, den kränklicher wirkenden der beiden unverstandenen Barden, richtet und fixiert. Wir haben uns diese Stelle gleich zu Beginn unserer Beschäftigung mit der kubanischen Dichterin angesehen. So fällt die Wahl folglich auf Carlos Pío Uhrbach: Eine freie Wahl des Liebespartners und weit mehr als bloße systemaffirmierende Damenwahl, fürwahr.

Wie in *Las niñas* ist die Präsenz des Buchs Ausgangspunkt einer (wie auch immer zu gestaltenden) Konvivenz, die das Subjekt freilich nicht aus seiner Ein-

samkeit befreit und auch nicht wirklich befreien soll. Vielmehr wird das Buch zum Beginn eines asymmetrischen Dialogs, in dem der Liebesdiskurs von diesem lyrischen Anfang an ganz im Sinne von Roland Barthes von einer absoluten Einsamkeit bestimmt ist. Diese fundamentale oder – mit Barthes gesprochen – extreme Einsamkeit konstituiert aber auch das liebende Subjekt als Subjekt.

Ohne dass es auch nur zu einem einzigen Treffen oder persönlichen Gespräch mit Carlos Pío Uhrbach gekommen wäre, wird gleichsam *in vitro*, wie in einer künstlichen In-vitro-Fertilisation, und ausgehend von einem noch ungelesenen Gedichtband eine Liebesbeziehung gezeugt, die im Zeichen ihres Mottos ‚Alles oder Nichts‘, eines „Todo o Nada“,⁹² steht und in dem es um Leben und Lieben oder Sterben und Tod gehen wird, ohne dass der ausgewählte Liebespartner zu Beginn auch nur das Geringste davon hätte ahnen können. Mag sein, dass Juana Borrero in Carlos Pío Uhrbach eine *Figura* oder gar eine *Figuration* von Julián del Casal erblickte. Doch ihre Wahl eines „compañero de mis insomnios“,⁹³ eines Gefährten meiner Schlaflosigkeit, als Partner ihres Selbstversuchs hätte auch andere betreffen oder treffen können.

Das Umschlagen des Intertextuellen ins Heterosexuelle sowie das Kippen der Selbstaffirmation des isolierten Ich in ein Alles oder Nichts öffnet sich auf eine Experimentalanordnung, innerhalb derer die an die Adresse von Carlos geschleuderte (aber diesem niemals so mitgeteilte) Herausforderung die erträumte Konvivenz mit dem erwählten männlichen Objekt mit einer (allerdings noch impliziten) Suiziddrohung verbindet. Diese öffnet sich ihrerseits hin auf eine (im Tagebuch freilich noch nicht ausgeführte, aber im Briefwerk des *Epistolario* sehr früh schon präsente) Transzendenz. Die Faktoren und Bedingungen des Experiments sind damit festgelegt: Es ist ein Selbstversuch am offenen Herzen. Und die Aufschreibungssysteme,⁹⁴ künstlerischen Medien und Diagramme stehen bereit.

Wenn sich die Lyrik in ihrer langen und viellogischen, unterschiedlichste Kulturen und Sprachen querenden Geschichte insgesamt als verdichtete Bewegung⁹⁵ verstehen lässt, so erfüllte das poetische, verdichtende Schreiben für Juana Borrero früh schon die Aufgabe, das Imaginierbare in das Imaginierte, das

⁹² Vgl. hierzu Vitier, Cintio: Las cartas de amor de Juana Borrero. In: Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, S. 18f.

⁹³ Ebda., Bd. 1, S. 39.

⁹⁴ Vgl. hierzu ausführlich die Habilitationsschrift von Kittler, Friedrich: *Grammophon Fil Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose 1986.

⁹⁵ Vgl. hierzu Ette, Ottmar: La lírica como movimiento condensado: miniaturización y archipelización en la poesía. In: Ette, Ottmar / Prieto, Julio (Hg.): *Poéticas del presente. Perspectivas críticas sobre poesía hispanoamericana contemporánea*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert 2016, S. 33–69.

Denkbare in das Gedachte, das Schreibbare in das Geschriebene, das Lesbare in das Gelesene und das Lebbare in das Gelebte im Wechselspiel von Literatur und Leben zu übersetzen. Dadurch wird all das, was als „inaudito, imposible, temerario“⁹⁶ bezeichnet wird, aus dem Bereich des Unerhörten und Unmöglichen in den des Möglichen und Lebbaaren überführt, so dass das scheinbar unüberwindliche Hindernis⁹⁷ zur eigentlichen Herausforderung wird, um das eigene Leben mit den Mitteln einer verdichtenden und verdichteten Sprache *weiter* (und auch gewagter) so zu gestalten, dass die Formen und Normen eines tradierten, herkömmlichen Lebenswissens, Erlebenswissens, Überlebenswissens und Zusammenlebenswissens deutlich überschritten werden. Welche Art von Wissen aber strebte die kubanische Modernistin Juana Borrero an?

Versuchen wir, uns in verschiedenen Zwischenschritten an die Antwort auf diese Frage heranzutasten! Das Unerschrockene („temerario“) liegt bei Juana Borrero darin, dass sie dabei Literatur und Lyrik nicht nur als ein abstraktes Experimentierfeld, sondern zugleich als höchst konkretes Labor ihres Lebens begreift und dieses eine Leben einsetzt. In diesem extremen, geradezu absoluten Anspruch, Literatur und Leben in einen direkten und unbeugsamen Zusammenhang zu bringen, ist sie mit den beiden anderen großen kubanischen Modernisten José Martí und Julián del Casal sehr wohl vergleichbar: Auch der Dichter der *Versos libres* wie jener der *Bustos y rimas* betrachteten ihr Leben selbst als Kunstwerk und ihre Literatur als eine mit ihrem Leben aufs Engste verzahnte künstlerisch-politische Lebensform. Ich hatte bereits auf diese Gemeinsamkeiten innerhalb der Dichtkunst des kubanischen Modernismo hingewiesen.

Allzu simpel wäre es, Juana Borrero diese politische Dimension abzuerkennen oder grundsätzlich zu verweigern, weil sie für solche politische Positionierungen noch nicht alt oder reif genug gewesen sei. Denn entfalten ihre Reflexionen über die Konvivenz der Körper und die Versklavung durch den männlichen Beherrscher nicht eine körperpolitische Tragweite, die *das Politische* („le politique“) ihres Denkens nicht auf *die Politik* („la politique“) ihrer Zeit reduzierbar macht?

Das poetische Schreiben Juana Borreros lässt sich gewiss auf die skizzierte modernistische Tradition, die sich außerhalb Kubas auch bei so unterschiedlichen Autoren wie José Enrique Rodó, Rubén Darío oder Manuel Gutiérrez Nájera findet, beziehen. Gleichwohl ist Juana Borrero zugleich, wie Judith Moris Campos zutreffend formulierte, eine der rätselhaftesten Figuren innerhalb der kubani-

⁹⁶ Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, S. 41.

⁹⁷ Vgl. hierzu Morán, Francisco: *La pasión del obstáculo. Poemas y cartas de Juana Borrero*. Madrid: Stockcero 2005, S. ix–xxvi.

schen Dichtkunst, also „una de las figuras más enigmáticas de la literatura cubana“⁹⁸ und eine Autorin, deren Werk aus einer psychoanalytisch fundierten Perspektive im Zeichen einer künstlerischen Neurose lesbar gemacht werden könnte. Aus diesen Gründen kann man mit einigem Grund von einer „pasión neurótica“,⁹⁹ von einer neurotischen Leidenschaft, sprechen und von Juana als einer ‚neurotischen Geliebten‘.¹⁰⁰

Doch sollte man sich zugleich auch der Tatsache bewusst sein, dass eine Pathologisierung ihres künstlerischen Lebensanspruchs – wie dies im Übrigen auch mit Blick auf Julián del Casal und weit mehr noch auf José Martí immer wieder einmal unternommen wurde – Gefahr läuft, die hochbegabte junge Frau an eine angenommene ‚Normalität‘ zurückzubinden und ihren ästhetischen wie aistischen Absolutheitsanspruch, Leben, Lieben und Literatur miteinander so eng und unmittelbar als irgend möglich zu verflechten und vertexten, auf einen Ausfluss des Neurotischen zu reduzieren. Davon sollten wir uns gerade vor dem Hintergrund der Überlegungen, die wir auf den Spuren von Roland Barthes zum Begriff des ‚Wunderkindes‘ angestellt haben, ferne halten.

Nicht umsonst wandte sich Juana Borreros unbedingte Liebe zwei *modernistischen* Dichtern ihrer Zeit zu, zunächst Julián del Casal und nach dessen Tod Carlos Pío Urbach. Der hispanoamerikanische und kubanische *Modernismo* stellte die ästhetischen Voraussetzungen dafür bereit, neue Lebensformen und gewiss auch neue Lebensnormen zu entwickeln, wie sie sich in den höchst unterschiedlichen Lebens-Welten von José Martí, Julián del Casal, Carlos Pío Urbach und Juana Borrero entfalteten. Es ging dabei freilich um Lebens-Welten, die in ihrer ästhetisch fundierten Unbedingtheit jenseits aller Pathologisierung durchaus miteinander vergleichbar waren. Für Juana Borrero formulierte ihre Kunst, formulierte ihre Literatur den Anspruch, ihr Leben *weiter* zu leben als jenes Repertoire an Lebensnormen, welche die kolonialspanische Gesellschaft auf Kuba für sie als Frau bereithielt. Sie versuchte, mit Hilfe literarisch-lyrischer sowie künstlerischer Mittel das ihr von der Literatur und ihrer Familie bereitgestellte Lebenswissen wo irgend möglich zu durchbrechen und weiter gespannte Spiel-Räume des weiblichen Lebens in der Moderne zu erkunden.

98 Moris Campos, Judith: La ¿virgen triste? Hacia una retórica de la corporalidad en el ‘Epistolario’ de Juana Borrero. In: Calafell, Nuria / Farrúz Antón, Beatriz (Hg.): *Escribir con el cuerpo*. Barcelona: UOC 2009, S. 185.

99 Ebda.

100 Identische Formulierungen finden sich verschiedentlich in anderen Beiträgen derselben Autorin; vgl. u. a. Moris Campos, Judith: La saga / fuga de J.B. El mito de la crítica en torno a Juana Borrero. In: *Revista Encuentro* (Madrid) 51–52 (invierno – primavera 2009), S. 105.

Denn die Normen der kolonialspanischen Gesellschaft lasteten schwer auf der jungen Dichterin. Mit dieser ‚Normalität‘ wie auch mit der ständigen Überwachung durch ihren Vater aber konnte sie sich nicht zufrieden geben. Dies bedeutete nicht nur eine unentwegte Arbeit an der Sprache ebenso im Bereich der Lyrik wie der Prosa, wo Juana Borrero immer wieder die sprachlichen und orthographischen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern und die Fremdheit (in) der eigenen Vater- und Muttersprache darzustellen suchte.¹⁰¹ Ihr Streben nach Erweiterung implizierte vielmehr den vielfachen und immer wieder anders in Stellung gebrachten Versuch, der völligen Ausradierung einer weiblichen Subjektivität nicht mit einer einzigen weiblichen Subjektkonstruktion, sondern mit möglichst vielen, also einer Proliferation weiblicher Rollen, zu begegnen. So entstand ein gesellschaftliches und genderspezifisches Rollen-Spiel, das wir noch heute in ihrer Kunst bewundern können.

All dies als Zeichen einer Neurose zu deuten, dürfte deutlich zu kurz greifen. Es handelt sich vielmehr um ein sehr bewusst unternommenes Streben nach einer Ausweitung an möglichen Lebensformen, das in den Briefen Juanas deutlich signalisiert wird und ebenso ikonisch wie textuell zum Ausdruck kommt. Denn unablässige Spiegelungen, Verdoppelungen und Kombinatoriken prägen die Schreibweise der kubanischen Schriftstellerin, die ihre Liebesbriefe bisweilen mit ihrem eigenen Namen, aber nicht selten auch mit ‚Carlota‘ oder ‚Desdemona‘ und häufiger noch mit ‚Yvone‘, der Protagonistin eines romantischen Gedichts des Kolumbianers Abraham Z. López Penha unterzeichnet.

Juana Borrero zeigt uns dabei ebenso in Texten wie in Zeichnungen die verschiedenartigsten Gesichter. Es sind unterschiedlichste Frauenrollen, die Juana in ihren Briefen an Carlos Pío Uhrbach einnimmt; Frauenrollen, die sie mit Vorliebe aus der Literatur der Romantik wie des *Fin de siècle* bezieht, die es ihr erlauben, dem männlichen Objekt ihres Begehrens bisweilen mit sadistisch, bisweilen mit masochistisch eingefärbten Lust- und Qualvorstellungen zu begegnen, die sich aber immer wieder dem fixierten, *festgestellten* männlichen Objekt entziehen. Juana Borrero ließ sich nicht auf eine einzige weibliche Rolle, nicht auf eine wie auch immer definierte ‚normale‘ Identität reduzieren: Denn ‚Normalität‘ meinte patriarchalisch fixierte rollennormierte Geschlechteridentität: Und aus dieser schlüpfte sie behänd heraus.

101 Vgl. hierzu Ette, Ottmar: Die Fremdheit (in) der Mutterzunge. Emine Sevgi Özdamar, Gabriela Mistral, Juana Borrero und die Krise der Sprache in Formen des weiblichen Schreibens zwischen Spätmoderne und Postmoderne. In: Kacianka, Reinhard / Zima, Peter V. (Hg.): *Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen – Basel: A. Francke Verlag 2004, S. 251–268, hier S. 260–265.

Immer wieder machte Juana Borrero in ihren insgesamt mehr als zweihundertdreißig oft sehr umfangreichen Liebesbriefen,¹⁰² die zwischen März 1895 und ihrem Tod im März 1896 entstanden, ‚ihren‘ Carlos auf diese ständigen Verknüpfungen und Rollenwechsel aufmerksam. So schrieb sie neben der bereits erwähnten Verwendung unterschiedlichster durchsichtiger Pseudonyme beispielsweise in einer besonders prägnanten Formulierung an ihren distanten Geliebten erklärend und herausfordernd zugleich: „yo sé ser santa y sé ser pantera“¹⁰³ – Ich kann eine Heilige sein, aber auch eine Pantherin.

Immer wieder hat Juana Borrero nicht nur diese oft komplementären weiblichen Subjektkonstruktionen literarisch ausgearbeitet und sich buchstäblich *einverleibt*, sondern auch wiederholt graphisch ins Bild gesetzt. So zeigt etwa eine auf 1895 datierte Zeichnung in Habitus und Ausdruck wohl das Antlitz einer Heiligen, während andere Frauenbildnisse deutlich romantischen wie finisekularen literarischen Vorlagen entsprechen und das Porträt einer Königin, aber auch einer in erotisierter Körperdarstellung entworfenen Femme fatale bildhaft zu lesen geben. Es ist, als ob Juana Borrero diese Vervielfachung von Subjektpositionen schon am Beispiel eines kleinen vierjährigen Mädchens in *Las niñas* ikonotextuell, mithin aus einer engen Verwebung von Bild und Text heraus, künstlerisch durchgespielt und uns zugleich im Verbund mit anderen Arbeiten vor Augen geführt hätte, wie eng begrenzt doch das Arsenal an zur Verfügung stehenden Frauenbildern war. Doch sie wollte zu dessen Bereicherung für ihr eigenes Leben unbedingt beitragen. So wurden Literatur und Kunst zu ihren bevorzugten Erprobungsräumen.

Denn auch an dieser Stelle ist es zweifellos notwendig, die Vervielfachung derartiger Frauenbilder und Frauenrollen nicht aus der Perspektive einer Pathologisierung, sondern als literarische und künstlerische Versuchsanordnungen von Entwürfen eigener weiblicher Subjektaffirmation zu verstehen, die sich in ihren Kombinatoriken immer wieder in den Liebesbriefen finden und versuchen, jedweder Versklavung weiblicher Subjektivität, jedweder Reduktion auf angestammte Rollen *durch ihre oft überraschende Kombinatorik* entgegenzuwir-

102 Vgl. auch die nach der Veröffentlichung des zweibändigen *Epistolario* edierten Briefe in Borrero, Juana: *Espíritu de estrellas. Nuevas cartas de amor*. Compilación y prólogo de María del Rosario Díaz. La Habana: Editorial Academia 1997; vgl. auch die Ausgabe von Borrero, Juana: *Poesías y cartas*. Ordenación, prólogo y notas a cargo de Fina García Marruz y Cintio Vitier. La Habana: Editorial Arte y Letras 1977.

103 Borrero, Juana: *Epistolario*, zitiert nach Moris Campos, Judith: ‘Yo sé ser santa y sé ser pantera’: realidad y ficción en el ‘Epistolario’ de Juana Borrero. In: Regueiro Salgado, Begonia / Rodríguez, Ana María (Hg.): *Lo real imaginado, soñado, creado. Realidad y literatura en las letras hispánicas*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo 2009, S. 224–235, hier S. 235.

ken. Pinsel, Stift und Feder werden hier zu Werkzeugen in einem Laboratorium, in dem das (literarisch wie lebensweltlich) Vorgefundene gemeinsam mit dem Erfundenen zum Erlebten und – riskanter noch – zum Lebbareren und Gelebten wird. Wie das Dreieck von Lesen, Lieben und Leben wird dieses zweite Dreieck von Vorfinden, Erfinden und Erleben zur Keimzelle jener ungeheuren Dynamik, die Juana Borrero immer rascher vorwärtstreibt. Wie José Martí – nur auf einer anderen, individuellen und geschlechterspezifischen Ebene – schafft Juana Borrero den Wirbel, in dem sie selbst vergehen, in dem sie selbst verglücken sollte.

Immer wieder werden die Liebesbriefe an Carlos Pío Urbach auch zu Experimentierflächen für neue Gedichte oder für das Umschreiben zuvor bereits veröffentlichter Verse. Beispielsweise setzt Juana ihrem neunten, aus den ersten Wochen der Korrespondenz stammenden Brief an Carlos Pío Urbach die beiden Terzette des uns bereits bekannten und in ihre *Rimas* aufgenommenen *Himno de vida* voran, die sie freilich gänzlich umstrukturiert und mit ihren Initialen ‚J.B.‘ versieht:

*Hörst Du sie, die süßesten Harmonien,
Die aus dem Schoße dieses Waldes hierher klingen,
Wenn das Licht erscheint, die Schatten fliehen?*

*Denn in dem gütigen Lichte erstrahlt in Dir
Und in des Morgens Früh erschauernd singt
Den Hymnus allumfassender Liebe die Natur!*

*¿Oís esa dulcísima armonía
Que del seno del bosque se levanta,
Cuando aparece el lumínar del día?*

*Es que a su luz que plácida fulgura
al despertar estremecida canta
Himno de amor universal Natura!*¹⁰⁴

In diesen beiden Terzetten kombiniert Juana die in der zuvor schon gedruckten Fassung des Hymnus vorhandenen Lexeme neu, so dass sich der „Himno de vida“ in einen „Himno de amor“, in den Hymnus einer allumfassenden Liebe, verwandelt. Neue Kombinatoriken eines quasi vorgefundnen Materials eröffnen auch hier neue Semantiken: gewiss ein für J.B. wichtiges Schreibverfahren, von dem sie in ihrer Dichtung wie in ihrer Prosa des Öfteren Gebrauch machte.

¹⁰⁴ Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, S. 62.

Die Terzette des Hymnus gehen gleich zu Beginn des Briefes über in eine morgendliche Naturstimmung („Amanece ... las estrellas palidecen, el espacio se aclara poco a poco ...“);¹⁰⁵ die Sterne verdunkeln und machen dem Tageslicht Platz, um sich dann in einer verdichteten, poetischen Prosa an die „Naturaleza“¹⁰⁶ wie an das Leben zu wenden, bevor die Anrufung des Schöpfers der Natur, der sehr bewusst als „Supremo Artista“,¹⁰⁷ als Allerhöchster Künstler, apostrophiert wird, folgt. Die geradezu klassische Wendung an den literarischen Geliebten („¡Oh amor mío!“)¹⁰⁸ leitet über zur Anbindung des Liebesdiskurses an die eigene Einsamkeit: „¡Por qué entre tanta vida estoy sola?“¹⁰⁹ (wie bin ich denn allein in all dem Leben?) – und zugleich wird das eigene Leben von der Liebe des Anderen abhängig gemacht: „Sin ti no quiero la vida ... sin ti para qué vivir?“¹¹⁰ – ohne Dich will ich das Leben nicht, da ich ohne Dich nicht leben kann.

In dem von „Yvone“ unterzeichneten Brief wird vor der abschließenden Bitte, geliebt und angebetet zu werden, in den angeführten Versen des Gedichts *Pedro Abelardo* des spanischen Dichters Emilio Ferrari das Liebespaar Héloise und Abaelard beschworen, um die Worte von „Eloysa“ mit der Liebe des weiblichen Ich zu vergleichen¹¹¹ und mehr noch zu vermengen. Es handelt sich um einen Liebesbrief, der in seiner komplexen Konstruktion eine Kombinatorik unterschiedlichster Stimmen entfaltet, so als ginge es hier um eine möglichst durchkonstruierte Verbindung von Fragmenten einer Sprache der Liebe. Klare Grenzen zwischen dem Vorgefundenen, dem Erfundenen und dem Erlebten sind nicht länger zu ziehen: Lesen, Lieben und Leben sind im Schreiben viestimmig (und auch vieldeutig) miteinander verwoben. Daraus entsteht der lyrische Gesang einer allumfassenden Liebe, welche freilich vom männlichen Du auch vehement eingefordert wird.

Bereits in diesem geradezu klassisch durchkomponierten Brief Juana Borreros wird deutlich, wie rasch die Sprecherpositionen zwischen ‚J.B.‘ und ‚Yvone‘, zwischen der Autorin der *Rimas* und Emilio Ferrari, zwischen der schreibenden Juana und dem angesprochenen Geliebten hin- und herwechseln, als ginge es um die Orchestrierung eines literarischen „discours amoureux“, einer lyrischen Sprache der Liebe. Die Subjektposition des Mannes aber geht in all diesen Wech-

105 Ebda.

106 Ebda.

107 Ebda., Bd. 1, S. 63.

108 Ebda.

109 Ebda.

110 Ebda.

111 Ebda.

seln verloren und wird vom weiblichen Subjekt in den eigenen Liebes- und Lebensdiskurs übernommen: „So schau denn, mein Gut, so liebe ich Dich! Und so möchte ich, bei Gott!, dass Du mich liebst! Vergiss mich nicht, vergiss mich nicht! Du bist mein, mein allein, selbst wenn Du nicht wolltest, ich habe Dich mit meiner Zärtlichkeit versklavt ... Du gehörst mir, *von Rechts wegen als Eroberung*. So ist wahr, dass Du mein bist?“¹¹²

Hier ist die im Tagebuch formulierte Herausforderung („*Antes de dos meses tú serás mío*“)¹¹³ bereits nach wenigen Briefen eingelöst: Das männliche Objekt ist erobert, in Besitz gebracht und wird in der Folge nach Belieben besessen. Juana Borreros absoluter Wille ist eingelöst, ihre Strategie aufgegangen. Dabei wird die starke Formel der Versklavung nun weg vom weiblichen Subjekt auf das männliche Objekt projiziert und somit ein Besitzanspruch propagiert, der dem vom Ich Besessenen keine eigene wirksam werdende Subjektposition mehr einräumt. Carlos Pío Uhrbach ist Juana Borreros Sklave.

Was also mit der Umwandlung des „Himno de vida“ in einem „Himno de amor“ und die Naturlandschaften eines Morgens in Puentes Grandes so filigran und zurückhaltend begann, ist wenig später in die Versklavung des Liebesobjekts, dem ein eigener Diskurs rechtmäßig abgesprochen wird, umgeschlagen. Carlos Pío Uhrbach wird sich aus dieser Umklammerung durch einen „discours amoureux“, der in seiner Radikalität wie in seiner Revolte immer den Tod vor Augen hat, bis zu seinem eigenen Tode kaum mehr zu lösen vermögen. Auch Juana Borrero wird sich aus ihrer eigenen Chronik eines angekündigten Todes nicht mehr selbst befreien können. Aber hätte sie sich eine derartige Befreiung überhaupt gewünscht oder erhofft? Wie und wo hätte sie *weiter* leben können als in der Literatur?

Denn vergessen wir nicht, dass im Tagebucheintrag als Alternative das „*o yo estaré muerta*“¹¹⁴ stand: Oder ich werde tot sein. Diese Präsenz des Todes, dieses Schreiben im Angesicht des eigenen Todes aber wird durch die Inbesitznahme des Geliebten keineswegs verschwinden, sondern sich im Verlauf des gesamten letzten Lebensjahres (und Liebesjahres) Juana Borreros vielmehr verzweigen und vervielfachen, wie eine unaufhaltsame Proliferation alles überwuchern, was da noch an anderem Leben ist – Selbstverständlich auch das kollektive Leben und

112 Ebda.: „¡Pues mira bien mío, así te amo yo! Y así quisiera ¡oh Dios! que tú me amaras! No me olvides, no me olvides! Eres mío, mío aunque no quisieras serlo, te he esclavizado con mi ternura ... me perteneces *por derecho de conquista*. Verdad que eres mío?“.

113 Ebda., Bd. 1, S. 41.

114 Ebda.

den antikolonialen Freiheitskampf der Insel Kuba, die ja höchstens noch als Rivalin in der Liebe angesehen wird.

Der Tod ist folglich in den Liebesbriefen Juana Borreros allgegenwärtig. Er taucht in den unterschiedlichsten Figuren und Figurationen auf, bindet sich oft an den labilen und sich verschlechternden Gesundheitszustand der Schriftstellerin, wird im Rückgriff auf die Krankheit bisweilen auch zur Todesdrohung, unabhängig davon aber auch zur obsessiv wiederkehrenden Inszenierung des eigenen Selbstmords, der im Übrigen auch immer wieder zum Mittel der Erpressung, zum Mittel sadistischer Lust, zum Mittel der Versklavung des Partners in diesem so ins Außer-Ordentliche gesteigerten Liebespiel wird. Carlos Pío wurde zum Sklaven Juanas gemacht: Er ist *ihr* Sklave. Aber ist all dies im Grunde nicht ein literarisch verdichtetes toderntes Spiel, das zum Leben wird und jede bestehende Ordnung – allen voran die bestehenden Geschlechterordnungen – in Frage stellt?

Eine Umstürzung aller Geschlechterverhältnisse, dies war Juana Borrero höchst bewusst, konnte ihr Schreiben, konnte ihr Lieben, konnte ihr Leben in der Wirklichkeit nicht bewirken. Auf faszinierende Weise lässt sich jene Liebe zum Tode, die Juanas *Epistolario* umschreibt, als eine Liebe lesen, die auch ein Leben und Lieben nach dem Tode miteinbezieht, ja mehr noch: gerade hierauf abzielt. Dabei sind die von Juana literarisch gestalteten Phantasmen des Todes höchst vielfältig und variantenreich. Von besonderer ästhetischer Kraft¹¹⁵ ist dabei die Gestaltung eines Traumes, den Juana ‚ihrem‘ Carlos in einem Brief vom 7. September 1895 wie folgt erzählt:

Jetzt werde ich Dir meinen Traum erzählen, meinen traurigen Traum von letzter Nacht. Ich träumte, Du wärest nicht nach Matanzas gezogen, sondern würdest nun am Strand ... von Marianao leben. Seit einem Monat schon hatte ich Dich nicht mehr gesehen. Plötzlich fehlten mir Deine Briefe. Mir fehlte das Licht ... wenig später fehltest Du mir. Eines Tages erfuhr ich, dass Du Dich verheiratet hattest ... Ich fand die genaue Adresse Deines Hauses heraus und eines Nachts, während Du und *sie* sorglos aßen, schlich ich in das Schlafgemach und versteckte mich hinter den Vorhängen. Dort wartete ich. Mit vor Angst zitternden Lippen und einem kleinen Dolch zwischen den Fingern, einer Art langem Messer, das mir Tage zuvor Rosalía geschenkt hatte. So hörte ich Dich kommen und vernahm das Schleifen ihres Rockes über den Teppich. Solange ich lebe werde ich niemals jene Frau vergessen, jene nicht existierende Unbekannte, die auf Deine Schulter gestützt ging. Zwei Minuten gingen vorüber. Ihr gingt langsam und ins Gespräch vertieft. Ich hob die Hand und versenkte den Dolch im Herzen. Danach geschah etwas, dessen Erinnerung mich erschreckt ... Jene Frau war ich selbst. In einem Anflug wilder Eifersucht hatte ich mich soeben selbst umgebracht. Das Leid Deiner Verzweiflung und das unerklärliche Gefühl,

115 Vgl. zum Begriff der ästhetischen Kraft Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

mich selbst auf immer tot zu sehen, waren so heftig, dass ich schluchzend hochschreckte. Welch seltsamer Traum! Ich, wie ich mich selbst umbringe und meinen eigenen Leichnam betrachte. Träume sind manchmal wahrhaftig dunkel und rätselhaft.¹¹⁶

Wie in einem Brennspiegel kreuzen sich in diesem ‚rätselhaften‘ Traum eine Vielzahl von Motiven, welche die Liebesbriefe an Carlos Pío Uhrbach, aber auch das gesamte Schaffen der kubanischen Autorin durchziehen. Der Brief steckt voller Ängste, die immer wieder in Juana Borreros Schreiben geradezu obsessiv auftauchen. Da sind zum einen die „celos salvajes“, die ständigen Ausdrucksformen einer wilden Eifersucht, die Teil des Liebesdiskurses sind und dem versklavten Liebenden immer wieder als Druckmittel entgegengeschleudert werden. Da ist das Motiv jenes Dolches, jener kleinen „daga“, die wohl ein Geschenk von Julián del Casal für die in ihn verliebte Juana war; ein Motiv, das sich in den verschiedensten Briefen findet, aber wohl auch jenem kleinen Dolch entspricht, den die kubanische Lyrikerin bisweilen des nachts unter ihr Kopfkissen legte. Es handelt sich folglich um eine Fülle an biographischen Details, die wir in diesem Teil unserer Vorlesung leider nicht ausführlicher aufarbeiten können – Elemente aber, die aus dem realen Leben wie aus dem Gelesenen Eingang in das Schreiben von Juana Borrero finden und zu wichtigen Bestandteilen eines literarisch bestimmten Lebenswissens werden, das nach den Ausdrucksformen einer abgründigen Verzweiflung sucht.

Weiterhin stoßen wir in dieser Passage auf das Motiv der Vervielfachung der Subjektposition, die bedeutet, dass sich das Ich verdoppelt als Mordende und Ermordende, als Meuchlerin und Selbstmörderin sieht. Damit wird der Mord an der anderen Geliebten, an der überdies mit Carlos Pío verheirateten Rivalin, zum Mord an sich selbst, mithin zum mörderischen Selbstmord – ein im Übrigen durchaus literarisches Motiv, das über eine lange Tradition verfügt. Das Ich bleibt tot auf dem Boden liegen, „muerta para siempre“. Doch ist das Ich nicht tot, sondern betrachtet sich als (schöne)¹¹⁷ Leiche, deren langer Rock doch gerade noch den Teppich flirrend berührt hatte, nun aber auf dem Boden hingestreckt erscheint. Das Ich ist tot, ‚tot für immer‘, und lebt zugleich doch weiter.

Juana Borreros Auffassung von Kunst und Literatur, vor allem aber von einer alles verdichtenden Sprache zielt, wie wir sahen, auf eine Weitung, Ausweitung und Erweiterung jener Lebensformen und Lebensnormen, die ihr in

¹¹⁶ Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, S. 371f.

¹¹⁷ Vgl. hierzu Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann 1994; sowie dies. (Hg.): *Die schöne Leiche. Weibliche Todesbilder in der Moderne*. München: Goldmann 1992.

der kubanischen Gesellschaft am Ausgang des 19. Jahrhunderts möglich waren. Sie kämpfte mit den Mitteln ihres Schreibens, mit den Mitteln ihrer Kunst um eine Weitung ihrer Wahrnehmung, um ein erweitertes Bewusstsein, um eine Ausweitung ihres Blickes wie ihrer Visionen über die Zwänge des Alltäglichen hinaus.¹¹⁸ Ihre künstlerische Kreativität erlaubte es ihr, ihr eigenes Leben *weiter* zu leben, als es ihr in ihren konkreten Lebensverhältnissen jemals möglich gewesen wäre.

Zugleich aber tritt zu dieser Ausweitung der Lebensformen durch Literatur und Kunst ein Weiterleben, das just auf der eigenen Schöpfung, auf Literatur und Kunst beruhen sollte. Es ist der Wunsch nach einem Weiterleben im Medium der Literatur, in den Ausdrucksformen, Wendungen und Bildern, welche die Präsenz der kubanischen Dichterin perpetuieren – das Motiv eines Weiterlebens, das sich schon sehr früh bei Juana Borrero findet. Früh schon wurde in ihrer Kunst die Verewigung des eigenen Namens durch die Lyrik, durch die Malerei im Zeichen des Lorbeers als eine Möglichkeit gefeiert, dem Vergessen und damit dem unwiderruflichen Tod zu entgehen und den eigenen Namen im Gedächtnis der Nachwelt lebendig zu halten. Vor allem in die Schrift ist der Wunsch nach Weiterleben tief eingesenkt.

Damit steht Juana Borrero unter den kubanischen Modernisten selbstverständlich keineswegs allein. Denn auch José Martí zählte zu jenen großen modernistischen Autoren, die nicht nur während ihrer Lebenszeit mit ungeheurer Energie ebenso für ihre politischen wie für ihre ästhetischen Ideale kämpften, sondern zugleich auch auf die Nachwelt setzten: Wir haben dieses Streben des kubanischen Nationalhelden nach einem Weiterleben in seiner Dichtung wie in seinem politischen Wirken bereits erwähnt und untersucht. Und die Geschichte seiner langen und fruchtbaren Rezeption, ebenso im politischen wie im literarischen Bereich, sollte ihm recht geben.¹¹⁹

Bei Juana Borrero tat sich die Nachwelt deutlich schwerer mit dem Nachleben, mit dem literarischen Weiterleben der Dichterin. Und doch haben sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und erneut zu Beginn des 21. Jahrhunderts die Zeugnisse gehäuft, die für die wachsende Resonanz ihres so kurzen Lebens, vor allem aber ihrer Literatur und Kunst sprechen. Ihre Hoffnung also auf ein Weiterleben ihres Schreibens und Malens, weit über ihren physischen

118 Vgl. zu einer Poetik der Erweiterung Ette, Ottmar: Weiter denken. Viellogisches denken / viellogisches Denken und die Wege zu einer Epistemologie der Erweiterung. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* (Heidelberg) XL, 1–4 (2016), S. 331–355.

119 Vgl. hierzu Ette, Ottmar: *José Martí. Teil I: Apostel – Dichter – Revolutionär. Eine Geschichte seiner Rezeption*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1991.

Tod hinaus, war begründet: Das Schaffen von J.B. ist heute lebendiger denn je und wird, so lässt sich unschwer prognostizieren, in Zukunft noch wichtiger werden.

Doch die Frage hinsichtlich eines Weiterlebens nach dem Tode bleibt bei ihr keineswegs auf den Bereich eines Weiterlebens in Literatur und Kunst begrenzt. In einem Brief vom Oktober 1895 berichtet die Schriftstellerin von einer Vision, die sie gleichsam heimgesucht habe:

Ah! Du wirst mich verstehen! Jener Schwindel verschwand zuletzt, und in der Nacht der Rückkehr vom letzten Tanze fühlte ich das definitive Erzittern, das mich für immer zu einer Anderen machte. Am anderen Tage kam ich wieder nach Hause. Ich ging auf mein Zimmer und sah von neuem meine Bücher meine Gemälde meine Reime ... Von all diesen Objekten ging ein jungfräulicher Windstoß aus, der meinen Geist süß umwehte. Ich setzte mich auf den Bettrand und weinte, als ich mich alleine sah, die bittersten Tränen meines Lebens! Es war gegen sechs Uhr abends. Eines traurigen und regnerischen Abends, der den Träumereien günstig war. Ich kniete unwillentlich nieder und betete lange Zeit in Gebet, an das ich mich nicht erinnere Es war etwas so angsterfüllt Flehendes wie am Ende von *Decrepitud*. Hörten sie mich? ... Ich weiß nur, dass ich damals die definitive Erscheinung des Glückes hatte, das wir in die Wirklichkeit umsetzten. Mit geschlossenen Augen und den Kopf zwischen meinen Händen verharnte ich lange Zeit. Wozu sollte es gut sein, die Visionen zu definieren, die meinen Geist heimsuchten? Ich erblickte Maria, weißer als alle Lilien, wie sie aus den Nebeln meiner Delirien auftauchte, mit ihren Augen übervoll von einem sanften Sternenlichte. Glaube nicht, dass ich poetisiere ... Jene Vision begleitet mich immer, immer. Wie schön war sie! Ihre Haare umschloss ein silberner Nimbus, ein wenig ins Opalfarbene spielend, das den Nebel der Nacht um Selene gürte. Ihr Blick war anfangs streng und wurde so süß, dass ich beim Erinnern nur fühle, wie mich die Ekstase erfasst ... Sie sagte mir ich weiß nicht was. Sie verkündete mir die Ankunft eines Wesens wie ich, ganz rein, und dann löste sie sich in der Luft auf, wobei sie in meiner Seele ein Sternenfunkeln hinterließ! Seither *bin ich wie ich bin*. Ich habe niemals herausbekommen, ob die Vision, die mich damals heimsuchte, eine Verwirrung war, die Ausgeburt meines von vielfältigen Empfindungen verwirrten Gehirns Jedenfalls war jene Erscheinung von entscheidendem Einfluss auf unser Schicksal! Bisweilen denke ich, wenn ich mich daran erinnere, dass es Deine Seele war, die als weiße Botin Deiner Leidenschaft zu mir kam. Seit jenem Tage lebte ich das Leben des Geistes, ich floh in meine Träume und trat zum ersten Male in den Heiligenraum meiner Seele ein.¹²⁰

In dieser langen Passage stoßen wir erneut auf eine ganze Reihe charakteristischer Motive und Verfahren, die in Juana Borreros verdichteter Sprache von zentraler Bedeutung sind. Dazu gehört nicht nur das uns bereits bekannte Doppel-Motiv einer Verwandlung, einer Transformation des Ich, das ergänzt wird durch die Verwandlung in eine Andere, die zugleich von innen und von außen

120 Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 2, S. 86 f.

gesehen wird: in eine Andere, die letztlich das eigene Ich festlegt und so sein lässt wie sie selbst ist. Dabei ist das „no sé qué“ – ganz wie in der langen Literaturgeschichte der Formel des „je ne sais quoi“¹²¹ – ein Indikator der Präsenz jenes unauflösbaren irrationalen Rests, der kenntlich gemacht und zugleich in seiner Opazität dem Leser als letztlich unauflösbar präsentiert wird. Doch soll dieser Leser, mithin Carlos Pío Uhrbach, vor allem in das eigene literarische und lebenspraktische Spiel des Ich unentwirrbar verwickelt werden. Denn die Vision Mariens gipfelt in der Ankündigung eines anderen Ich, des männlichen Ich, eines Carlos Pío Uhrbach, der nicht als Mann, sondern als vergeistigte und gleichsam transzendente Seele erscheint und in dieser Verkündigungsszene kein Geschlecht besitzt.

Denn die Erscheinung der Jungfrau Maria, die hier als Vision bei geschlossenen Augen – und damit ganz der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs der ‚Mystik‘ entsprechend – narrativ entfaltet wird, bildet die Szene einer Verkündigung, die Juana mahnend an ihren virginalen Zustand erinnert. Es ist kein Zufall, dass in dieser Passage jene beiden Lexeme „virgen“ und „triste“ erscheinen, die den Titel jenes Gedichtes bildeten, mit dem Julián del Casal ein hochgradig literarisches, lyrisch stark verdichtetes Bildnis der jungen Juana Borrero schuf, das nicht nur bei den Zeitgenossen, sondern bis in unsere Gegenwart hinein eine – wie wir bereits sahen – starke Wirkung in der Rezeptionsgeschichte entfaltete.¹²² So vermengt sich die Verkündigung Mariens mit jener Ankündigung eines frühen Todes, den Julián del Casal Juana Borrero prophezeite.

In ihrer Vision der Erscheinung Marias werden ihre eigene, von Casal geradezu in einen literarischen Topos verwandelte triste Jungfernschaft und die Möglichkeit ihres frühen Todes in eine sakrale, mystische Atmosphäre gehüllt und zugleich auf den längst zum Objekt gewordenen ‚Nicht-Mann‘ Carlos Pío Uhrbach übertragen. Denn in Marias Verkündigung erscheint nicht allein die Jungfräulichkeit der jungen Frau, sondern auch die Reinheit und Keuschheit des Mannes in einem transzendenten Licht, gegen welches irdische Argumente kaum noch etwas auszurichten vermochten. Und die (heidnische) Göttin Selene taucht als Mondgöttin alles in ein opalfarbenes Licht.

Schon früh war in Juana Borreros Schreiben die Isotopie der Jungfräulichkeit in Verbindung mit der Keuschheit aufgetaucht. Wir hatten in ihrem *Himno*

¹²¹ Vgl. zu dieser spannenden Literaturgeschichte den Aufsatz von Köhler, Erich: ‚Je ne sais quoi‘. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen. In (ders.): *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*. Frankfurt am Main: Athenäum 1966, S. 230–286.

¹²² Vgl. hierzu Moris Campos, Judith: La saga / fuga de J.B. El mito de la crítica en torno a Juana Borrero, S. 104–113.

de vida gesehen, wie sich *zwischen* Rose und Nelke, ihren frühen Symbolblumen der geschlechtlichen Liebe, die Lilie als Repräsentantin der Keuschheit stellte, jene Lilie, die als topische Metapher in der Erzählung von der Erscheinung der Jungfrau Maria wiederkehrt und in der poetischen Sprache des Briefes als „lirios“ mit den „delirios“ des Ich in einen Echoeffekt eingebunden wird. Mit einem immer stärker werdenden Drängen suchte Juana in ihren Briefen auch ihren Carlos auf diese Keuschheit einzuschwören, wobei sie schließlich von ihm das Versprechen abverlangte, im Falle der von ihr durchaus angestrebten Heirat niemals die Ehe geschlechtlich vollziehen zu wollen, um auf diese Weise als ein ‚reines Paar‘ gleichsam den Sündenfall von Adam und Eva¹²³ (der bekanntlich aber nicht in der von Gott ja gemäß der *Genesis* gewollten Geschlechtlichkeit bestand) rückgängig zu machen. Hätte dies Juana nicht die Möglichkeit geboten, die geschlechtliche mit der keuschen, jungfräulichen Liebe zu kombinieren und damit die Liebe in heterosexueller Ungeschlechtlichkeit als (freilich höchst relative) Neuerfindung an ihren eigenen wie an Carlos' Namen zu binden sowie literarisch unsterblich zu machen?

Juanas Vision Mariens umfasst daher auf sehr direkte Weise ihren Brief und potentiellen Ehepartner: Er wird hier in eine Weissagung und Verkündigung miteinbezogen, der zufolge das geforderte Keuschheitsgebot nun nicht mehr nur irdisch, sondern himmlisch eingefordert wird. In dieser sakralen Überhöhung wird wohl der Grund dafür zu sehen sein, dass die junge Frau ihrem Liebhaber diese Vision mitteilte und ihm dabei zugleich untersagte, ihre Worte als eine Poetisierung zu verstehen. Juana Borrero wollte in ihrem Liebesbrief wortwörtlich genommen werden.

Die junge kubanische Lyrikerin eröffnet auf diese Weise die Dimension einer Transzendenz, die auch dem Tod, ihrem eigenen, literarisch so oft durchgespielten Tod, eine wesentlich weitere, fundamental ausgeweitete und in den astralen Himmelsraum reichende Semantik eröffnet. Denn das Weiterleben von Juana erhält in dieser mystischen Schau, in diesem ganz im Sinne von Santa Teresa de Jesús verstandenen mystischen Sehen mit geschlossenen Augen, die Dimension einer Transzendenz, in der die Konvivenz in eine allem Irdischen entrückte Transvivenz übersetzt werden kann. Der brennende Wunsch, *weiter zu leben*, ist längst zum absoluten Wunsch geworden, auf literarische wie auf transzendente Weise *weiterzuleben*.

Spätestens an dieser Stelle unserer Überlegungen, die wir mit Blick auf Juana Borrero langsam zu einem Ende führen müssen, wird deutlich, in wel-

123 Vgl. hierzu auch Moris Campos, Judith: 'Yo sé ser santa y sé ser pantera': realidad y ficción en el 'Epistolario' de Juana Borrero, S. 234.

chem Maße die Kunst, vor allem aber die Literatur jenes Laboratorium darstellt, mit Hilfe dessen Juana Borrero eine Weitung ihrer Wahrnehmung und eine fundamentale Ausweitung der spezifischen Denk- und Realisierungsmöglichkeiten ihres eigenen *Lebens* zu erproben vermag. In ihrer Lyrik hat Juana Borrero – vergleichbar mit Casal, vergleichbar aber auch mit Martí – die Grenze bearbeitet, welche die Literatur vom Leben zu trennen pflegt, und gerade im Bereich sehr unterschiedlicher Konzeptionen der Liebe – von der elterlichen und geschwisterlichen, über die platonischen und geschlechtlichen Liebesentwürfe, bis hin zu einer göttlichen und transzendenten Liebeskonzeption – jene Möglichkeiten identifiziert, Lesen, Lieben und Leben, aber auch Vorfinden, Erfinden und Erleben auf eine höchst unmittelbare, bisweilen auch unvermittelte Weise miteinander in Austausch zu setzen. Dass all dies im Lichte einer irdischen Unverwirklichbarkeit erscheinen musste, störte die kubanische Dichterin und Malerin nicht wirklich: Sie wusste, dass sich ihr eigenes Schicksal früh erfüllen musste.

Die Aufhebung einer Trennung zwischen Literatur und Leben, wie sie nur wenige Jahre später die europäischen wie die lateinamerikanischen Avantgardistinnen und Avantgardisten einfordern sollten, ist für Juana Borrero in jenem Übergang von der Romantik zum hochgradig divergierenden, aber nicht selten absoluten Moderneversprechen des hispanoamerikanischen *Modernismo* angelegt. Im Verlauf einer früh schon erkennbaren, sich aber erst in ihren beiden letzten Lebensjahren radikalisierten Revolte hat sich das einstige ‚Wunderkind‘ mit den Mitteln ihrer Künste aus einer ihr zugeordneten Rolle als weibliches Objekt männlicher Fixierung befreit und eine Subjektbildung entfaltet, die in der soeben angeführten Passage der Vision Mariens in einem nicht umsonst hervorgehobenen, unverkennbar trotzig und dann schon transzendent begründeten „*soy como soy*“¹²⁴ kulminiert. Diese Selbstaffirmation der Liebenden bildet wohl den Kernsatz der Borrero’schen Lebenslehre. Denn sie signalisiert ihrem Carlos, dass ihr eigener Subjekt- und Selbstwertungsprozess seit dieser Vision der Maria gleichsam auf göttlichen Zuruf und im Zeichen einer heiligen, göttlichen Jungfrau abgeschlossen ist.

Juana Borreros Lebenswissen ist zugleich ein Todeswissen, das transzendente Züge aufweist. In dieser die Literatur, die Liebe und das Leben untrennbar miteinander verbindenden Bewegung weiblicher Subjektwerdung hat sich Juana Borrero dabei selbstverständlich nicht allein mit der Grenze zwischen Literatur und Leben, sondern auch mit jener zwischen Leben und Tod auf intensive Weise auseinandergesetzt, war ihr doch selbst ein früher Tod literarisch

124 Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 2, S. 87.

prophezeit, dessen Kommen sie sich wie in einer für sie unentrinnbaren „self-fulfilling prophecy“ ausgesetzt sah. Wie aber schreibt man, wenn einem ein früher Tod gewissagt ist? Wie schreibt man, wenn man sich als Auserwählte fühlt, einen eigenen frühen Tod zu sterben?

Juana Borreros Ausgesetzt-Sein umschreibt und beschreibt keineswegs einen passiven Zustand, sondern ein höchst aktives und ästhetisch hochkomplexes Revoltieren und Dagegenhalten, dem sehr bald schon auch jede klare und strikte Grenzziehung zwischen Leben und Tod zum Opfer fällt. Denn sie begriff, wieviel ästhetische Kraft in einer vergangenen Zukunft wie jener von *Las niñas* ebenso vorhanden ist wie in einer künftigen Vergangenheit, aus der sie ihr vergangenes Leben aus der Perspektive ihres eigenen Todes immer stärker literarisch zu bearbeiten lernte. Ihr künstlerisches Ausdrucksvermögen wuchs und entwickelte sich an der Erfahrung ihres eigenen, unfehlbar nahen Todes.

Mit guten Gründen ließe sich daher sagen, dass Juana Borrero gerade in ihrem *Epistolario* nicht allein in ihren wiederholten Drohungen, sich das Leben zu nehmen, und in ihren vielfältigen Repräsentationen des eigenen Todes wie ihres Selbstmordes jene Grenze zwischen Leben und Tod von einer klaren Linie in eine breite Fläche des Überganges verwandelte, in welcher der Tod im Leben ebenso allgegenwärtig ist wie das Leben im Tod und mehr noch *nach* dem Tod. Der Tod wird nicht nur zu einem Teil des Lebens, sondern das Leben auch zu einem Teil des Todes als ein Leben durch den Tod hindurch. Es ist faszinierend, auf diesem Gebiet die Parallelen zwischen Juana Borrero und José Martí zu beobachten: Denn auch dieser verstand es, einen Selbstmord nicht wirklich auszuführen, sondern diesen so zu inszenieren, dass er als ein Tod in einem Schusswechsel mit spanischen Truppen postum überhört werden konnte.

Es handelt sich im Grunde um zwei parallele Todesarten kubanischer Dichter des Modernismo. Der Literatur, so ließe sich an dieser Stelle hinzufügen, ist es ohnehin gegeben, in ihren Narrativen und verdichteten Entwürfen gerade in jene Bereiche vorzustößen, die unserem individuellen menschlichen Bewusstsein weitestgehend entzogen sind. So erlaubt uns die Literatur, in das unserem eigenen Bewusstsein offene Erleben unserer eigenen Geburt wie in das Erleben und Reflektieren unseres eigenen Todes einzudringen und damit ein Leben in seiner Gesamtheit einschließlich seiner pränatalen und postmortalen Dimensionen bei höchstem Bewusstsein *durcherleben*¹²⁵ zu können.

¹²⁵ Vgl. Dilthey, Wilhelm: Goethe und die dichterische Phantasie. In (ders.): *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing – Goethe – Novalis – Hölderlin*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985, S. 139.

In diesem existenziellen Zusammenhang ist das interaktiv gespeicherte Lebenswissen der Literaturen der Welt¹²⁶ ohnehin seit ihren verschiedensten Anfängen und spätestens seit dem *Gilgamesch*-Epos in der Lage, unser Lebenswissen als ein Erlebenswissen so zu orchestrieren, dass es sich zugleich als ein Überlebenswissen¹²⁷ und ein Zusammenlebenswissen zu entfalten vermag. Gibt es aber auch, so drängt sich an dieser Stelle unserer Reflexionen die Frage auf, ein *Weiterlebenswissen*, das sich in den Literaturen der Welt jenseits eines Überlebenswissens, das die Grenze zwischen Leben und Tod noch respektiert, entfaltet hat und weiter zu entfalten vermag?

Vor dem hier skizzierten Fragenhintergrund dieses Teiles unserer Vorlesung ließe sich begreifen, auf welch faszinierende Weise Juana Borrero die Chronik ihres eigenen angekündigten Todes zu leben verstand und durch das literarisch gestaltete Leben ihres Todes die Entfaltung einer *Transvivenz* vorzuführen suchte. Diese Transvivenz implizierte zugleich die Präsenz ihres Lebens nach dem Tod und die Entwicklung eines diesseitigen Weiterlebenswissens. Mit anderen Worten ließe sich eine Antwort auf die Frage nach dem Schreiben im Angesicht des eigenen Todes bei Juana Borrero wohl am besten so formulieren: Die Grenze zwischen Leben und Tod wird von der kubanischen Künstlerin zwar immer wieder signalisiert, aber nicht länger respektiert. Dies ist weit mehr als ein bloßes Aufbegehren gegen den Tod als fundamentalen Bestandteil des Lebens. Wir werden in unserer Vorlesung noch im Anschluss an dieses Kapitel sehen, wie auch Jorge Semprúns Schreiben in einem gänzlich anderen Zusammenhang um diesen Punkt auf der Grenze zwischen Leben und Tod kreiste und die Frage erörterte, inwiefern der Tod ein Teil des Lebens ist.

Juana Borrero bediente sich eine zweifellos traditionellen, vorwiegend christlich geprägten Arsenalen an Vorstellungen und Symbolen. Durchaus naheliegende Überlegungen, in welch starkem Maße – und dies mögen ihre Ausführungen zur Erscheinung und Verkündigung der Jungfrau Maria belegt haben – die Vorstellungen Juana Borreros in einer auf Kuba verbreiteten christlichen Spiritualität und Mystik verankert sind, können wohl kaum in Zweifel gezogen werden. Doch erfasst dies nur einen Teil von Juanas komplexer, kombinatorischer Vorstellungswelt.

126 Vgl. Ette, Ottmar: *TransArea. A Literary History of Globalization*. Translated by Mark W. Person. Berlin – Boston: Walter de Gruyter 2016; sowie (ders.): *Writing-Between-Worlds. TransArea Studies and the Literatures-without-a-fixed-Abode*. Translated by Vera M. Kutzinski. Berlin – Boston: Walter de Gruyter (Reihe mimesis – Romanische Literaturen der Welt, Bd. 64) 2016.

127 Vgl. hierzu Ette, Ottmar: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2004.

Denn ihr Stoßgebet zum Himmel stammt durchaus nicht aus der christlichen Tradition der Fürbitten, sondern verweist – wie wir im obigen Zitat sahen – auf „el final de *Decrepitud*“.¹²⁸ Hierbei aber handelt es sich um ein Sonett von Carlos Pío Uhrbach, das Juana in dem initialisierenden Gedichtband *Gemelas* gelesen hatte und dessen abschließende Terzette – um auch den modernistischen Dichter zuletzt ebenfalls zu Wort kommen zu lassen – lauten:

In meiner Angst, oh Herr, verlass' mich nicht,
Gib mir zurück der Illusionen Licht,
So wie am Baume frische Blätter grünen,

Oh, lass' in des Todes dichtem Schatten
Die Härten allen Schicksals schnell ermatten,
Das ich mit tödlicher Furcht muss sühnen.

En mi angustia, Señor, no me abandones,
haz que vuelvan a mí las ilusiones
como brotan del árbol nuevas hojas,

O que la densa sombra de la Muerte
esfume los rigores de la suerte
que me abruma con fúnebres congojas.¹²⁹

Mag dieses Sonett auch seinerseits in einer langen Tradition christlicher Rhetorik stehen: Es ist doch ein Gedicht und kein Gebet, und wäre dies selbst apokrypher Natur. Längst ist im langen 19. Jahrhundert die Kunst an die Stelle der Religion gerückt und hat in einem komplexen Prozess den Künstler zum Schöpfer¹³⁰ und den ‚eigentlichen‘ „Créateur“, den göttlichen Schöpfer, zum – wie Juana Borrero es im obigen Zitat ausdrückte – „Supremo Artista“,¹³¹ zum allerhöchsten Künstler, gemacht. Dieses „chassé-croisé“ zwischen sakraler und profaner Sphäre hat Folgen: Im Dichter wird der Schöpfer und im Schöpfer wird der Dichter verehrt und angebetet. Das Sakrale ist profan und das Profane jetzt sakral geworden.

Der Tod ist in der angeführten Herausforderung an die Adresse von Carlos Pío Uhrbach noch vor Beginn des Briefwechsels, noch vor Beginn der zweihun-

¹²⁸ Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 2, S. 87.

¹²⁹ Zit. nach ebda.

¹³⁰ Vgl. hierzu u. a. Jurt, Joseph: *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos 1926–1936*. Paris: Editions Jean-Michel Place 1980, S. 13–16; sowie den vierten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *Romantik zwischen zwei Welten* (2021), S. 577 ff.

¹³¹ Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, S. 63.

dertdreißig Liebesbriefe präsent. Hören wir noch einmal Juanas Worte: „Oye Carlos. *Antes de dos meses tú serás mío o yo estaré muerta.*“¹³² Aber dieser Tod wird im Verlauf der Briefe immer stärker nicht als ein Ende, sondern als eine Kontinuität gedacht, die nicht die Alternative zur Versklavung des männlichen Liebesobjekts, sondern zur treuen Begleiterin eines in extremer Einsamkeit konzipierten und vorgetragenen Liebesdiskurses wird. Aus dem trotzigem ‚Ich will Dich besitzen oder sterben‘ wird ein viel tieferes ‚Ich will dich besitzen und werde sterben‘. Aus Juana Borreros Fragmenten eines Diskurses der Liebe ist der Tod, der keinen Endpunkt mehr darstellt, nicht mehr herauszulösen: Tod und Liebe sind miteinander inniglich verwoben.

Die Briefe der Juana Borrero arbeiten konsequent und unbeugsam, mit einer oft selbstzerstörerischen ästhetischen Kraft, an der Grenze von Literatur und Leben, an der Grenze von Leben und Tod sowie an der Grenze von Lyrik und Prosa als lebensverdichtenden Diskursivitäten. Stets durchdringen sich in der erhitzten Glashaushatmosphäre der Liebe die Prosa der Briefeschreiberin und die Lyrik der Dichterin, aber auch die Gedichte aus den *Gemelas* ihres Geliebten wie aus einer langen Tradition europäischer Lyrik unauflöslich auf Seiten, die sich auf unterschiedliche Papierqualitäten erstrecken – bis hin zum Trauerpapier, das Juana mit großer Entschlossenheit bisweilen gezielt einsetzte. Die Materialität des Schreibens sowie die Materialität des Trägers der Schrift gehen in die Sinnbildungsprozesse ein, wie wir dies bereits anhand des mit blutroter Tinte verfassten Liebesbriefes Juana Borreros gesehen hatten.

Die Besiedelungstechniken jeder einzelnen Seite erzeugen und ergeben ein höchst verschiedenartiges Bild, insofern sich unterschiedlich ‚ruhige‘ oder ‚fieberhafte‘ Handschriften mit eingewobenen Versen und Strophen, aber auch mit einer Vielzahl an Zeichnungen und Ausschmückungen von der Hand der jungen Künstlerin bereichern. Auf besonders kunstvolle Weise hat die Malerin beispielsweise ein Blumengebinde in ihre so genannte „Misiva floreal“ eingefügt, die von einer großen und ihr selbst höchst bewussten künstlerischen Erfahrung in der Besiedelungstechnik ihrer Briefseiten zeugt. Damit verweist sie ein ums andere Mal auf den Kunstcharakter ihrer Briefe, die sich gleichwohl nicht vom Leben abkoppeln. Kunst, Literatur und Leben durchdringen sich in ihren *Korrespondenzen* wechselseitig und bilden eine Einheit zur Liebe, eine Einheit zum Tode.

Zugleich aber hat Juana Borrero auch Briefkunstwerke geschaffen, die über das Sagbare und Verstehbare weit hinausweisen und darüber in der Tat auch in bewusster, kühner Erweiterung hinausgehen. So schickte Juana an Carlos

132 Ebda., Bd. 1, S. 41.

auch einen Brief, in dem sie eine „reine Graphie der Leidenschaft“¹³³ eine von jeder Alphabetschrift abgelöste *abstrakte, absolute* Graphie der Zeichen zum Aufscheinen bringt, ohne dass diesen graphischen Signifikanten noch ein Signifikat entspräche: folglich ohne dass diesen reinen Zeichen der Schrift eine in konkrete Worte einer Sprache auflösbare Sinnkette gegenüberzustellen wäre.

Wo hört die Schrift auf und wo fängt das Bild an? Um eine „Carta sin sentido“,¹³⁴ um einen Brief ohne Sinn, wie die Bildlegende der bislang einzigen Ausgabe uns glauben machen will, handelt es sich ganz gewiss nicht. Und dies nicht nur, weil diesem Brief eine Note beigelegt ist: „Misiva ,trascendental‘. Para mi Carlos de su Yvone. *Contéstame esta con sinceridad. Sé franco conmigo. Enteramente franco: no me ocultes nada y perdóname si esta carta te hace sufrir.*“¹³⁵ Carlos solle ihr verzeihen, wenn diese transzendente Botschaft ihn leiden lasse, doch müsse er ehrlich, ganz ehrlich zu ihr, zu seiner Yvonne, sein: Er solle ihr aufrichtig antworten.

Die wiederholt geäußerte Forderung nach absoluter Transparenz des Liebespartners geht mit der selbstbehaupteten Transzendenz des eigenen Schreibens als opakem, hermetischem Nicht-Schreiben im Modus der Kunst (und nicht etwa des Sudelns) einher. Die der „Misiva trascendental“ beigelegte Note ist nicht nur für eine bestimmte Umgangsform und einen Umgangston von Juana in ihren Briefen an Carlos charakteristisch, insofern hier mit Carlos in Befehlsform umgegangen und er zu Handlungen aufgefordert wird, die auf einem höchst paradox – da keinen Widerspruch duldenden – Zwang zur absoluten Transparenz und ‚Aufrichtigkeit‘ beruhen. Diese Anweisungen lassen auch erkennen, dass die Schaffung rein graphischer Zeichen, die auf keine wortkonkreten Bedeutungen in einer Einzelsprache zurückgeführt werden können, einen Absolutheitsanspruch affirmieren, der zu Verletzungen und zum Leiden des Adressaten zu führen vermag. Doch dieses Leiden des männlichen Objekts ist für das weibliche Subjekt nicht ausschlaggebend.

Die Sprache der Kunst (und nicht mehr die spanische Sprache) affirmiert: „soy como soy.“ Ich bin so, wie ich bin: So bin ich eben. Darüber hinaus aber belegt diese „Misiva trascendental“, auf welch radikale Weise Juana Borrero an die Grenzen von Kunst und Literatur, von Zeichnen und Schreiben, von Graphie und Schrift zu gehen versteht, um einen transzendenten Sinnhorizont heraufzuführen und sinnlich präsent zu machen, der gewiss von dieser Welt ist, aber

¹³³ Vitier, Cintio: Las cartas de amor de Juana Borrero, S. 9: „esa especie de grafía pura de la pasión.“

¹³⁴ Kommentar in Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, Bildanhang.

¹³⁵ Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 1, ebda.

zugleich in eine Transzendenz weist. Eine Transzendenz freilich, die Kunst und Schöpfung ist und voller Leben: voller Leben zum Tode.¹³⁶

Juana Borrero schuf sich mit ihren Gedichten und vielleicht mehr noch mit ihren Liebesbriefen eine eigene Welt, die freilich niemals von der kubanischen ‚Außenwelt‘ abgetrennt sein konnte. Längst hatte José Martí *seinen* Krieg für die Unabhängigkeit Kubas auf die Insel geholt, längst war die „Guerra de Martí“ entbrannt und hatte zu einem erbitterten Kampf zwischen der Kolonialmacht Spanien und den kubanischen „Mambises“ geführt; und längst hatte José Martí – den Worten José Lezama Lima zufolge – in diesem gewaltigen Wirbel, den er selbst geschaffen hatte, den Tod gefunden. José Martí hatte als Künstler und als Dichter das vermocht, was wohl kein anderer zu leisten imstande gewesen wäre: „crear el remolino que lo destruye.“¹³⁷ Doch einen solchen Wirbel, der sie selbst verschlang, wusste – wie wir sahen – auch Juana Borrero hervorzubringen.

Denn auch sie, die José Martí als kleines Mädchen einst bei einer Velada in New York kennengelernt hatte, als sie ihren Vater Esteban Borrero auf einem konspirativen Treffen mit dem geistigen Führer des kubanischen Exils in die USA begleitete, hatte mit Erfolg versucht, sich in jenen karibischen Orkan aufzulösen, den sie selbst erdacht und in Bewegung gesetzt hatte. Wie bei José Martí kann man bezüglich ihres Todes nicht von Selbstmord sprechen, jedoch einen solchen Suizid auch nicht ausschließen.

Viele Jahre waren vergangen, seit das kubanische ‚Wunderkind‘ den Mitgliedern der exilierten und auf Unabhängigkeit sinnenden kubanischen „comunidad“ in den USA als Zeichen der Zukunft vorgeführt worden war und ihr Vater stolz einige ihrer Zeichnungen José Martí übergeben hatte. Nun aber, gegen Ende des ersten Kriegsjahres, musste die Familie Borrero aufgrund der fortgesetzten konspirativen Tätigkeit des Vaters, der weiterhin für die Unabhängigkeit der Insel eintrat, um Leib und Leben fürchten und aus Gründen der persönlichen Sicherheit ins Exil im nahen Florida übersetzen. Man verließ Kuba wohl zu Beginn des Jahres 1896 in Richtung Florida, wo Juana wenige Wochen später, am 9. März 1896, gänzlich entkräftet und von Fieber geschüttelt in Cayo Hueso (Key West) versterben sollte. Sie war weit über die körperlichen Grenzen hinausgegangen, die ihr physisch gesetzt waren.

Zu diesem Zeitpunkt war José Martí bereits zehn Monate tot und eine demokratisch fundierte Unabhängigkeit Kubas nicht mehr in Sicht. Die Hoffnungen

¹³⁶ Zu dieser Dimension des Lebens und des Lebenswissens vgl. den sechsten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *Geburt Leben Sterben Tod* (2022), passim.

¹³⁷ Lezama Lima, José: *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial 1969, S. 116.

der kubanischen Modernisten waren dahingeschwunden. Juana Borrero verstarb als die einzige große Dichterin, die der kubanische Modernismo hervorgebracht hatte, noch bevor sich ihr Werk in seiner Gänze zeigen konnte. Immer wieder war in ihrem Briefwechsel mit Carlos Pío Uhrbach am Horizont von der politischen Situation die Rede gewesen; immer wieder war auch die alles bedrohende Möglichkeit aufgetaucht, Kuba überstürzt verlassen zu müssen. Der Krieg hatte alles verändert und längst auch die Konvivenz in der scheinbar zurückgezogenen Idylle von Puentes Grandes erreicht.

In dieser bedrohlichen Situation schrieb Juana Borrero, sich dem Ende ihres Lebens bereits nahe fühlend, am 11. Januar des Jahres 1896 – also keine zwei Monate vor ihrem Tod – Carlos Pío Uhrbach jenen bereits eingangs zitierten Brief, der auf erschütternde Weise vor Augen führt, dass die Betonung von Jungfräulichkeit und Keuschheit nicht etwa den Körper zum Verstummen bringt und aus den Seiten ihres Briefwechsels verbannt, sondern mit ungeheurer Wucht und Gewalt gerade in diese Seiten presst und ihn im tiefsten Wortsinne verflüssigt und *liquidiert*. Nach zwei Terzetten in blutroter Farbe, die ihrer Verzweiflung¹³⁸ und dem Zweifel an ihrem Geliebten Ausdruck verleihen, erläutert die junge Frau mit jener Präzision, die ihr der ärztliche Blick ihres Vaters wohl bei allen Körperbeschreibungen einzuhalten gelehrt hatte:

Mein einziges Gut meiner Seele, niemals habe ich mich, wenn ich Dir zu schreiben begann, so traurig gefühlt. Niemals war die Sprache unbeugsamer und niemals war sie ebenso unzureichend. Aus diesem Grunde wollte ich Dir in dieser Art von Tinte schreiben, welche Dir die Hälfte meiner Gedanken nahelegen wird ... Ich habe mir die Venen des linken Armes geöffnet, des Armes, der so sehr der Deinige ist und den ich so vertrauensvoll und zärtlich stets auf Deine Schulter stütze. Dies wird Dir meine absolute Unerschütterlichkeit angesichts physischer Folter beweisen. Mit derselben Indifferenz wirst Du es *von meiner Stirne oder aus meinem Herzen laufen sehen*. Darüber hinaus will ich, dass Du die Worte dieses Briefes niemals mehr vergisst.¹³⁹

Mit ihrer sehr individuellen Interpunktion und einer erschütternden Präzision sind die Bedingungen des Schreibens eines langen Briefes mit dem Eigenen Blut umrissen und zugleich die Anordnungen erteilt, denen Carlos Folge zu leisten hat. Die Sprache hebt das Ungenügen der Sprache hervor, um den Körper, um den Lebenssaft für die Dichterin sprechen zu lassen. Nichts, auch nicht der Umschlag selbst, lässt an dem Absolutheitsanspruch der jungen Frau Zweifel aufkommen: „Für den, der alles für mich ist. *Für meinen Carlos von der, die*

¹³⁸ Vgl. Hauser, Rex: Juana Borrero: The Poetics of Despair. In: *Letras Femeninas* (Ithaca) XVI, 1–2 (primavera – otoño 1990), S. 113–120.

¹³⁹ Borrero, Juana: *Epistolario*, Bd. 2, S. 256.

ihn wirklich liebt. Von der, die kein anderes Gewissen, kein anderes Ideal, keine andere Religion und kein anderes Vaterland hat als ihre Liebe. Von *seiner Juana*.“¹⁴⁰

Wir stoßen in diesen Zeilen Juana Borreros auf den höchsten Ausdruck ihrer Liebe – aber eben *ihrer* Liebe, *ihrer* Form von Liebe, die sich in ihrer Liebe liebt und deutlich vom erwähnten *amabam amare* herrührt. Dieser mit der Substanz des Lebens, ihrem eigenen Blut, geschriebene Brief stellt den Empfänger, der sich den kubanischen Aufständischen auf der Insel anschließen will, vor eine ausweglose Lebens- und Liebesalternative, da für Juana nur *ihre eigene* Liebe und keine anderen Liebesobjekte wie das Vaterland zählen. Wir haben die Alternative, vor die die kubanische Modernistin ihren modernistischen kubanischen Liebhaber stellte, bereits zitiert: Der Kreis unserer Überlegungen zu Juana Borrero schließt sich.

Es geht nicht um Kuba, „la patria“, sondern um *Juana*: Und der Vorname der Dichterin wird als die alte, frühere Bezeichnung für die größte der Antilleninseln zum Schlachtruf ihrer eigenen Liebe, mit der sie Carlos Pío Urbach für immer an sich binden will. Die Flüssigkeit des Blutes geht in die Schriftzüge des Briefs ebenso ein wie die Flüssigkeit der Tränen, die auf das Papier tropfen und in aller Radikalität den Körper Juana Borreros zu Papier bringen. Juana Borreros Schreiben ist eine an ihre extremsten Grenzen geführte Body Art.

Ihre Briefe an Carlos Pío Urbach sind ein Experimentierfeld des Wissens vom Leben im Leben, jenes Wissens, wie man leben und erleben kann. Die kubanische Dichterin und Malerin treibt dieses Wissen an seine äußersten Grenzen, an jenen Punkt, wo ein Lebenswissen zum Todeswissen gerinnt und in einem Blutverlust koaguliert, der dem Leben keine Chance mehr lässt. Lesen, Leben und Lieben werden in einen Blutkreislauf überführt, der in seiner Abso-lutheit und Radikalität dem Überleben selbst keine Bedeutung mehr zuweist, jegliches Überlebenswissen folglich verabschiedet. Ein Körper wird liquidiert, dem in dieser Welt nur noch wenige Wochen bleiben, um das Absolute, eine transzendente Unsterblichkeit in einer nur schemenhaft erkennbaren Transvi-venz zu erreichen. Die blutroten Züge von Juanas Schrift zeigen an, wie dieser Körper mit den Mitteln der Schrift wie mit den Mitteln der Kunst in ein Weiterle-ben katapultiert werden kann, das noch heute in jenem Brief vom 11. Januar 1896 den verflüssigten Körper der kubanischen Künstlerin wie in einer Reliquie, wie bei einem neapolitanischen Blutwunder, kunstvoll enthält.

¹⁴⁰ Ebda., Bd. 2, S. 258: „Para el que lo es todo para mí. Para *mi* Carlos de la que lo ama de veras. De la que no tuvo ni más conciencia, ni más ideal ni más religión ni más patria que su amor. De su Juana.“

Juana Borrero entfaltet in der letzten Phase ihres kurzen Lebens ein Wissen von der Transvivenz, das als Weiterlebenswissen die Grenzen zwischen Leben und Tod verflüssigt. Dies geht weit über ein Weiterleben in der Literatur hinaus und bleibt auch bei einer Körperlichkeit („corporéité“) nicht stehen, die uns in den Tränen der Augen, die uns in der Flüssigkeit eines Blutes, das Juanas Körper-Schrift und Körper-Bild formt, in all seiner Materialität noch mehr als ein Jahrhundert nach Juana Borreros Tod ganz materiell und nicht zu Staub zerfallen entgegentritt. Die blutrote Herzensschrift der Romantik¹⁴¹ öffnet sich bei der Modernistin Juana Borrero auf eine Transzendenz, von der bereits die Romantiker träumten.

Immer wieder spricht Juana Borrero in ihren Briefen in der Metaphorik des Märtyrertums, in jenen Bildern von Blutzeugen, deren Blutzeugenschaft stets auf ein Jenseits und ein Leben in diesem Jenseits gerichtet ist. Das kubanische Wunderkind ist, um es mit den angeführten Worten aus Roland Barthes' *Mythologies* zu sagen, vom „enfant poète“ zum „enfant martyr“ geworden. Doch mit den Mitteln ihrer eigenen Kunst, die ihr erlaubte, weiter zu leben und weiterzuleben. Juana Borreros Transzendenz mag christlich inspiriert und zugleich in der Sprache ihrer Zeit verankert sein, betrachtete sich doch auch José Martí als Märtyrer und wurde in einer langen Rezeptionsgeschichte auch als solcher verehrt. Juana Borreros Transzendenz aber ist kein von uns getrenntes Jenseits, sondern eine Transvivenz, welche die scharfe Linie, die vermeintlich den Tod vom Leben trennt, als Grenze kennzeichnet, aber entschlossen missachtet und auf ein *weiteres* Wissen hin öffnet. Ihr Schreiben wie ihr Malen erkundet die Grenzen des Lebens und die Grenzen des Todes.

¹⁴¹ Vgl. hierzu den vierten und den sechsten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *Romantik zwischen zwei Welten* (2021), S. 1051 ff.