

Sandra Hettmann (Berlin)

«Explotan las imágenes y un altoparlante con su lengua»

Surrealistische Dis/Kontinuitäten bei Luciana Romano:

Bebilderungen im Gedichtraum durch Fotoästhetik und Dynamiken des Wortbildes

This article seeks to analyse the volume of poems *Vapor de foto* (2006) written by the young contemporary poet Luciana Romano from Buenos Aires. Romano is also an activist of the politically engaged artist collective *Etcétera...* founded in the late nineties. Her poetry reveals a certain correlation with the aesthetics of the actions and interventions developed by *Etcétera...* in the streets and public spaces not only of Argentina but also of Europe. Furthermore, the creation of *Vapor de foto* is based on the collective's experiences and practices. Using a methodological approach that combines close reading and a cultural and socio-critical focus, several poems will be exemplarily analysed in order to examine the interrelation between Romano's style of writing and her activism. Assuming that her poetry, as well as the work of *Etcétera...*, belongs to a postdictatorial contemporary aesthetics characterized by the complex interplay between dadaistic and surrealist dis/continuities, this article will focus on the analysis of different forms of relations between text and image.

nacer es esquivar una piedra con el alma
 aunque el entorno tenga balas de todos colores
 la patria una casualidad o acostumbramiento
 delinee un dónde y cuando de un origen
 el resto es más confuso
 aún teniendo recuerdos engarzados en acero
 la niebla es voluntaria y el sol también.¹

Einführung

Der Beitrag untersucht das Debütwerk, den Gedichtband *Vapor de foto* (2006), der jungen Gegenwartslyrikerin Luciana Romano aus Buenos Aires. Hierbei werden insbesondere surrealistische Dis/Kontinuitäten beleuchtet und auf die

¹ Romano/Hettmann 2010: 15.

spezifischen Text-Bild-Beziehungen, die in *Vapor de foto* angelegt sind, eingegangen. Luciana Romano schreibt sich – so die These – in eine postdiktatoriale zeitgenössische Ästhetik ein, die sich im Spannungsfeld von dadaistischen und surrealistischen Dis/Kontinuitäten konturiert. Diese changierenden Positionsbestimmungen in Rückkopplung an die historischen Avantgarden sind wiederum geprägt, und bisweilen überformt, von Einwirkungen transatlantischer Rezeptionsweisen und Theorien bzw. Konzepten auf Reisen. Gemein ist ihnen die fortdauernde tiefe Skepsis gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft bis hin zum antibürgerlichen, nonkonformistischen Gestus. Indem die Schreibweise sowie die Produktionsästhetik Romanos ins Blickfeld gerückt werden und so ihr aktivistisches und lyrisches Schaffen eine reliefgebende Kontextualisierung erfährt, kann einerseits ein gesellschaftskritischer und kulturwissenschaftlicher geprägter Zugang zu den lyrischen Texten und andererseits eine tiefgehende Textanalyse – basierend auf der Methode des *close reading* – erfolgen.

1. Das Kunstkollektiv *Etcétera...* als Katalysator für Luciana Romanos Poetik

Für die Situierung des künstlerischen Schaffens Romanos ist ihr Engagement als Lyrikerin und Aktivistin des politischen Kunstkollektivs *Etcétera...* ausschlaggebend.² Luciana Romano wurde 1977 in Buenos Aires geboren und war Grün-

² Luciana Romano zieht sich im Jahr 2009 aus dem Kunstkollektiv zurück und reflektiert: «*Etcétera...* hoy significa para mí un recuerdo invaluable y una oportunidad de algunos por hacer de esa experiencia pasada un negocio presente. *Etcétera...* significó la posibilidad de generar un espacio independiente donde fusionar arte y política. Los distintos integrantes provenían de distintas áreas (teatro, plástica y literatura). La idea inicial fue generar un espacio de laboratorio experimental en donde cada uno de nosotros pudiera conocer y generar obras de las distintas áreas, bajo el lema ‘el arte puede ser hecho por todos’. El interés por acercarnos con el arte y a la política surgió a partir de que cada uno, de una u otra forma militó en algún espacio político de izquierda, donde el arte no era una posibilidad para expresarse, y si lo era tendía siempre a un realismo social en el cual no estábamos interesados» (Romano/Hettmann 2010: 1).

dungsmitglied, als *Etcétera...* im Jahre 1997 ins Leben gerufen wurde. Sie war schon bei den Gruppentreffen des ‘Encuentro Permanente de Creadores’ dabei. Diese fanden anfangs in einer ehemaligen und von ihnen besetzten Fabrik im Stadtteil Palermo statt. Als sie dort geräumt wurden, die Gruppe sich infolgedessen erst auflöste, kurze Zeit später wiederum einige der früheren Mitglieder – Cristian Forte, Antonio O’Higgins, Loretta Catalina Laplazzotte, u.a. – zusammenkamen, um *Etcétera...* zu gründen, war Luciana Romano auch mit von der Partie. Ihr lyrisches Schaffen, besonders die Entstehung ihres ersten Gedichtbandes *Vapor de foto* (2006) situiert sich vor dem Erlebnishintergrund des Kunstkollektivs. *Etcétera...* wurde von einigen jungen Künstlerinnen³ als Widerstand gegen die neoliberale Radikalisierung der Menem’schen Politik gegründet und verfolgt den Anspruch, kritische Kunst in den öffentlichen Raum der argentinischen Protestbewegung zu integrieren und dabei auch mit anderen sozialen Bewegungen und Organisationen, wie beispielsweise H.I.J.O.S. (*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*) zusammenzuarbeiten. Das Selbstverständnis des Kunstkollektivs offenbart sich im Postulat einen unabhängigen Denk-, Experimentier- und Aktionsraum für die Fusion von Kunst und Politik zu schaffen:

Etcétera aún reivindica y proclama: Incitar a la expansión de la creatividad como un virus, infectando la sensibilidad social e inundando de intensidad la vida cotidiana. Que la liberación de las fuerzas poéticas inconscientes desaten nuevas subjetividades produciendo nuevas objetivaciones, formas de arte y ciencia aún imaginadas. Que los hogares sean pequeños teatros y las edificaciones se moldean como esculturas. Que la metáfora se adueñe de la realidad esparciendo la poesía a todos los espacios de la vida como un elixir emancipador (Página/12 2007: 2).

³ In diesem Artikel wird der wandernde, dynamische Unterstrich benutzt, wie ihn Lann Hornscheidt et al. mitkonzeptualisiert haben (cf. Hornscheidt 2012 sowie AG Feministisch Sprachhandeln 2013 und AK Feministische Sprachpraxis 2011). Im Gegensatz zum fixierten Unterstrich/*gender gap*, der nicht-zweigeschlechtliche Positionen aufzeigt und das dichotome Genderkonzept kritisiert, wird der dynamische Unterstrich nicht nur zwischen die ‘weiblich’ beziehungsweise ‘männlich’ konventionalisierte Form gesetzt und akzentuiert so mehr die Prozesshaftigkeit geschlechtlicher Positionen.

Etcétera... versteht sich folglich als Teil einer Bewegung, die sich einerseits der Erinnerungsarbeit und Aufarbeitung der letzten Militärdiktatur Argentiniens (1976-1983) widmet und andererseits aktuelle Dynamiken sowie politische Entwicklungen im Land aufmerksam beobachtet, analysiert und bisweilen radikal kommentiert. Hierbei bestechen der Aktivismus und die politischen Stoßrichtungen durch ihre Mannigfaltigkeit.⁴ Die Arbeitsweise von *Etcétera...* spiegelt sich wider in Kunst und Kritik, Performances, Lesungen und Interventionsaktionen auf den Straßen und steht für die Verkürzung der Distanz zwischen Produktion und Rezeption durch Rückgewinnung der Straße als Aktionsraum (cf. Schindel 2006: 76).

1.1 Surrealistische Spuren – in den Fußstapfen von Juan Andralis

Zwei grundlegende Erfahrungen prägten den Entwicklungsverlauf von *Etcétera...* nachhaltig. Im Winter des Jahres 1998 waren die Aktiv_istinnen auf der Suche nach einem Ort, um dort ihre Werkstätten einzurichten und regelmäßige Treffen abzuhalten. Sie fanden das verlassene und leerstehende Haus sowie die ehemalige Buchdruckerei des surrealistischen Künstlers und Grafikdesigners Juan Andralis (1924-1994). Andralis reiste im Alter von 22 Jahren nach Paris und partizipierte sodann in der immer noch von André Breton angeführten Gruppe der Sur_realistinnen. Er pflegte Freundschaften mit Benjamin Péret, Tristan Tzara, Jean Pierre Duprey sowie Marcel Duchamp und kehrte erst in den 1960er Jahren nach Buenos Aires zurück (cf. Fontana 2008: 34-53).

⁴ So entwickelte das Kunstkollektiv *Etcétera...* beispielsweise gemeinsam mit H.I.J.O.S die *Es-craches – escrachar* bedeutet ‘outen’, ‘markieren’, ‘ans Licht bringen’ – als Protestform gegen die Straffreiheit der Verbrecher der Militärdiktatur 1976-1983. Weitere Beispiele für Interventionsperformances des Kunstkollektivs sind «A comer (una indigestión poética)» (1998, 2003), «El Mierdazo» (2002), «Ganso a poder» (2003), «Gente Armada» (2003, 2004), «Manifiesto Errorista» (2005), «La Internacional Errorista» (2005), «Errorist Kabaret» (Istanbul Biennale 2009), etc. Zuletzt gewannen die Künstl_erinnen von *Etcétera...* im Februar 2013 den «International Award for Participatory Art» für die Arbeit «C.R.I.S.I.», «Commune of Research for inclusive social imagination».

Llegó Juan Andralis, con su aire parisino, su disco de Artaud bajo el brazo y una interminable traducción de *Para terminar con el juicio de Dios*. Vino con su pasión por el poeta y por el teatro de la crueldad. Y también con sus misteriosas desapariciones. Era famosa su ubicuidad: capaz de citarse con tres personas distintas, en tres lugares diferentes pero a la misma hora. «Estoy bloqueado», nos decía a modo de justificación. Él fue que nos encaminó hacia la valorización de la letra. Y de ahí adelante, la letra se convirtió en imagen (Fontana 2006: 298, H.i.O.).

Kurz nach seiner Rückkehr nach Buenos Aires gründete Juan Andralis dort eine Druckerei und den Verlag *Editorial Argonauta*. Das Haus und die alte Druckerei lagen im Viertel *Abasto* von Buenos Aires, in der Straße Mario Bravo mit der Hausnummer 441. Über 30 Jahre war dieser Ort ein unauffälliges Zentrum für die Praktiken und die Diffusion des Surrealismus in Buenos Aires, ein etwas versteckter aber geschätzter Bezugspunkt für Künst_lerinnen und Dicht_erinnen und eine der wenigen ‘imprentas artesanales’, «[u]n *loft* del tercer mundo, donde invisibles ratas se comían de noche la edición príncipe de *El Congreso* de Borges» (Fontana 2006: 19, H.i.O.). Juan Andralis beschreibt seine Auffassung des Surrealismus folgendermaßen:

Ser surrealista, para decirlo técnicamente, es en principio tener un pie apoyado en el sueño y el otro pie en el asfalto. Cuando digo asfalto es el término moderno para decir barricada, la calle. Es decir, un pie en la realidad dura, como es la cotidiana, que tiene implicancias políticas, y un pie en la otra parte que cierra el círculo, que es el mundo de los sueños, que es todo lo que vivimos cuando nos quedamos solos en el sueño reparador. El esfuerzo de unir esas cosas, esos dos mundos, sueño y suelo, eso es lo que muy sucintamente puede identificar al surrealismo. [...] El surrealismo es, fundamentalmente, participación política. En Francia, no sólo se originó sino que tuvo la mayor amplitud a través de la participación en los hechos políticos de la entreguerra. Es quizá más copioso el material que ha dejado en ese terreno que en el estrictamente artístico, o por lo menos tan importante (Fontana 2006: 38f.).

Volker Roloff hat erhellend darauf verwiesen, dass der Surrealismus als «*ars combinatoria* zu begreifen» (Roloff 2004: 13) ist und

[...] trotz der Brüche, die der Faschismus, das Exil und die Erfahrung des spanischen Bürgerkriegs und der Zweite Weltkrieg mit sich bringen – keinesfalls als eine abgeschlossene Phase angesehen werden kann, sondern als ein Potential, das immer wieder aktualisierbar ist, vor allem in Spanien und Lateinamerika (ibid.: 28).

Gerade in der Auffassung, der Surrealismus sei eine «Methode» (id.) und schöpfe seine Ausdruckskraft aus seinem Reflexionspotential, spiegeln sich die Annahmen dieses Artikels wider. Im Jahre 1998 bezog dann das noch sehr junge Kunstkollektiv *Etcétera...* das verlassene Haus von Andralis und baute dort sein Aktionszentrum auf. Es gab fortan einen kleinen Theatersaal, eine Bibliothek, verschiedene Werkstätten und eine Dunkelkammer. So erlangten sie in ihren Praktiken und Organisationsweisen eine Autonomie und bewirkten ein Verlernen angewohnter Verhaltensmuster. Dieses sozusagen ‘magische’ Zusammentreffen mit dem aus Frankreich nach Argentinien gereisten, transformierten und dort praktizierten Surrealismus, mit den Manifesten, Texten, Übersetzungen und Anthologien der dadaistischen und surrealistischen Avantgarde, stellte ein Erweckungsmoment dar und ermöglichte der Gruppe *Etcétera...* eine autodidaktische und von anderen Kunstinstitutionen relativ unabhängige Entwicklung. Unter diesen Vorzeichen bahnte sich eine Entfaltung den Weg, reich an Auffassungen, welche die Kunst, sowohl auf spiritueller Ebene in den Träumen, Bildern und Assoziationsmechanismen, als auch auf zivilgesellschaftlicher und politischer Ebene ‘auf der Straße’ mit dem Leben verknüpfen (cf. *Página/12* 2007: 2f.). Luciana Romano nahm sich im Haus der Aufgabe an, die Bibliothek mit den von Andralis hinterlassenen Büchern auf- und auszubauen, zu verwalten und zudem eine Schreibwerkstatt zu leiten, welche dazu führte, dass die Lyrik ihr literarischer Schaffensmittelpunkt wurde.⁵ Der ‘taller de poesía’ ebnete den Weg zum wöchentlichen Veranstaltungsformat der ‘Tertulia de los viernes’ und förderte so einen regen Austausch unter den Lyrik_erinnen des Kunstkollektivs – u.a. Ariel Devincenzo, Cristian Forte, Loretta Catalina Laplazzotte etc.

⁵ Cf. Romano 2006: *Solapa* sowie Romano/Hettmann 2010: 5f.

1.2 Die *Escraches*

Die andere wichtige Erfahrung, die *Etcétera...* und die ganze Generation prägte, war der Austausch und die Zusammenarbeit mit der Gruppe H.I.J.O.S. im Kontext der Erinnerungspolitik in Argentinien vor dem Hintergrund der Politik der Straffreiheit in den 1990er Jahren der Menem-Ära. Gemeinsam gestalteten die beiden Gruppen die Entwicklung und den Zuschnitt der Protestform der *Escraches*, die sich gegen die Straffreiheit der Verbrecher der letzten Militärdiktatur (1976-1983) richtet:

Das Wort «Escrache» kommt aus der argentinischen Umgangssprache und bedeutet soviel wie ans Licht bringen, 'outen', markieren. Die *Escraches* entstehen als Antwort auf die Amnestie und völlige Straflosigkeit, die die demokratischen Regierungen den Massenmördern der Militärdiktatur (1976-83) zugestanden und zugestehen. Anfangs sollten die *Escraches* die frei umher laufenden Folterer, Mörder und Komplizen denunzieren, indem man ihre Häuser aufsuchte und damit ihre Anwesenheit im Viertel offensichtlich machte. Die Taktik führte zu einem unerwarteten Effekt: der sozialen Strafe. Die Mörder, die 'markiert' worden waren, erfuhren die Abscheu ihrer Nachbarn, viele mussten umziehen. 1998 und 1999 beteiligte sich *Etcétera...* an den *Escraches*. Auf den Demonstrationen realisierten sie Performances, sowie theatralische, grafische und poetische Aktionen (Colectivo Situaciones 2004: 4f).⁶

Im Verlauf der Jahre 1997 und 1998 organisierten *Etcétera...* und H.I.J.O.S. die *Escraches* von Emilio Massera, Raúl Sánchez Ruiz, Leopoldo Fortunato Galtieri, Santiago Omar Rivero, Enrique Peyón und Miguel Etchecolaz. Im Jahr 1999 folgten dann die *Escraches* von Juan Carlos Rolón, Atilio Bianco, Julio César Lupinacci und der *Escrache Móvil*: Bei dieser Intervention wurde eine Tour vorbereitet, die zu allen schon markierten Orten ehemaliger Militärs zurückkehrte. Für die nachhaltige Markierung der Aktion benutzen die Aktivistinnen von *Etcétera...* und H.I.J.O.S. Beine von Schaufensterpuppen, denen sie Schuhe anzo-

⁶ Für weitere politische Interventionen, emanzipatorische Kämpfe und einen neuen sozialen Protagonismus in Argentinien cf. Colectivo Situaciones 2003. Zur Verschränkung von Kunst und Aktivismus von *Etcétera...* cf. Sternad 2011: 216 ff.

gen, die wiederum als Stempel funktionierten. Die Schuhsohlen wurden mit wasserfesten Farben bestrichen; so konnten während der Tour deutliche Abdrücke hinterlassen werden und eine Art gestempelter Weg entstand. Bei diesen vielen *Escraches* und gemeinsamen Aktionen konnten die Künstl_erinnen – wie Juan Andralis eingangs treffend formulierte – mit einem Bein im Traum und mit dem anderen auf dem Asphalt stehen.

1.3 *Vapor de foto* – ein Umriss

Luciana Romano beschreibt sich selbst als «una poeta que escribe siguiendo una tradición surrealista» (Romano/Hettmann 2010: 4). Das lyrische Schaffen Luciana Romanos deutet ein kritisches Reflexionsvermögen an, das sich im Willen, die daraus gewonnenen Erkenntnisse ästhetisch umzusetzen, niederschlägt und sich in der Affinität zur *écriture automatique* stabilisiert. In surrealistischen Standpunkten, die das Imaginäre als begriffliche Ankerstelle ausweisen und die «Suche nach Konkretem» (Stahl 2012: 33) nicht tilgen, wird Romanos Einschreibungstendenz offenbar. Ihr Debüt, der Gedichtband *Vapor de foto*, gliedert sich in zwei Teile: in «Cuando la araña oscurece su lenguaje» und in «Vapor de foto». Damit ergibt sich eine Überschneidung des Gedichtbandtitels mit seinem zweiten Teil. Auffallend sind darüber hinaus auch die unterschiedlichen und doch ähnlichen Strukturen der beiden Hauptteile. Beide sind in drei weitere Unterkapitel unterteilt. Während «Cuando la araña oscurece su lenguaje» sich in «Cristal y olvido», «Locura de los días» und «Nulo revés» aufteilt, ergibt sich die Dreiteilung im zweiten Teil «Vapor de foto» nicht durch sprachliche Materialität, sondern durch Zeichnungen – einfache schwarzweiße Skizzen. Luciana Romanos Gedichtband *Vapor de foto* ist gespickt mit überwiegend kurzen und darüber hinaus oftmals besonders kurzen Gedichten, die vergleichbar sind mit kleinen Explosionen. Analog zum Explosionseffekt, der eine typische Eigenschaft der Aktionen des Kunstkollektivs *Etcétera...* darstellt, basiert der explosive Gestus in den Gedichten auf einer reduzierten Sprachökonomie, die sich in langsam anbahnenden Verdichtungen potenziert und dann entlädt. Die Entladungen voll-

ziehen sich bisweilen in einem suggestiven, latenten Modus, manifestieren sich aber auch immer wieder auf der Sprachebene. Das Suggestionspotenzial tritt Visualisierungsprozesse los, die sich in der Nähe des Fotografischen ansiedeln, die sich manifestierenden Verdichtungen folgen gewissen Signalschemata referentieller Wirklichkeitsbezüge, deren Auflösung den Les_erinnen eine Vertrautheit mit politischen und gesellschaftskritischen Prozessen abverlangt. Die sich so vollziehende Ästhetisierung des Politischen generiert eine Sperrigkeit im Zugang zu den Gedichten, die gleichwohl als Eigenlogik des Ästhetischen verhartet und in diesem Sinne beim Lesen ausgehalten werden muss.

2. Analyse ausgewählter Gedichte aus *Vapor de foto*

2.1 Metaphern des Aufbegehrens

Los de afuera del recinto se pasean presionando sus pupilas entre sí, una forma se ser cuadro sin exposiciones ni retratos, memoria de ser mancha.

Vislumbran el amazonas de tu aventura y piltrafas de sus amores como asfalto, se quejan, se calientan y se llueven.

Andan reventando de idea en idea.

Mientras, algo le pasa a mi noche que compré con legítimo pensamiento en el Bazar de Aire Roto aquella tarde antes del nunca que alguien regaló.

Goza de una virginidad preciosa, está como vestida de celofán y trapos de lustrar.

Nadie se le atreve en la marina costumbre de bañarse con la luna.

En Aire Roto me agujereo un papel en el pecho, miro la película con guionistas y coreógrafos de tinta.

Explotan las imágenes y un altoparlante con su lengua

VACÍO, SI EVA TE HUBIERA ABORTADO,
QUÉ SERÍAS EN LA HISTORIA?⁷

⁷ Romano 2006: 47. «Cuando la araña oscurece su lenguaje», «Locura de los días».

Die ersten drei Zeilen dieses Gedichts von Luciana Romano thematisieren eine Schlüsselsituation der Demonstrationsform, die *Escraches* genannt wird und in Argentinien, speziell in Buenos Aires – wie bereits erläutert wurde – seit den 1990er Jahren fester Bestandteil der Protestkultur ist. In der ersten Zeile wird umschrieben, wie diejenigen, die außerhalb eines eingezäunten Geländes bzw. einer ‘Festung’ («Los de afuera del recinto», Z. 1), quasi außerhalb eines Machtzentrums stehen, sich die Zeit vertreiben, indem sie gemeinsam ihre Augen zupresen («se pasean presionando sus pupilas», Z. 1). Das Nachmachen evokiert das Phänomen ‘Sternchen sehen’ oder auch größere, seitlich ausgefranste Flecken vor schwarzem Hintergrund. Sodann tauchen diese Flecken auch im Gedicht auf. Der Gebrauch des Bildes «memoria/de ser mancha» (Z. 2-3) verweist auf die institutionenunabhängige Erinnerungspolitik mittels der Protestform der *Escraches*, welche – und an dieser Stelle sei nochmals darauf verwiesen – die Gruppe H.I.J.O.S entwickelt und in Zusammenarbeit mit *Etcétera...* modifiziert hat. Die «manchas» situieren den konkreten Kontext der *Escraches*, die auf der Straße, also im öffentlichen Raum und nicht in Ausstellungen oder in Porträts bzw. Gemälden («sin exposiciones ni retratos», Z. 2) stattfinden, aber durchaus Gestalt eines Bildes, eines Schau-Bildes («una forma de ser cuadro», Z. 2) annehmen können. Auf ihren ersten *Escraches* sprühten die Aktivist_innen von H.I.J.O.S die Worte ‘asesino’ oder ‘responsable del genocidio’ auf die Türen der Wohnhäuser ehemaliger Militäroffiziere, Generäle, usf. Allerdings wurden daraufhin viele Hauseingänge durch Gitter und Gatter von der Straße abgesperrt – entweder aufgrund privater Initiativen oder ausgewiesener staatlicher Maßnahmen der menemistischen Polizeiführung im Zeichen der reaktionären, strukturellen Umsetzung der Begnadigungspolitik –, um die Militärs vor den Auswirkungen der *Escraches* zu schützen. Auf diese neoliberale Situation des Ausschlusses verweist «afuera del recinto» (Z. 1). Der Vorschlag, Farbbomben auf die Häuser zu werfen, kam von *Etcétera...* Nicht zuletzt ist der Gebrauch solcher Farbbomben auch auf Karnevalumzügen üblich. Die Schrift hat sich hier in «manchas» transformiert, weil die Buchstaben aufgrund der Gitter und Absperrungen nicht mehr direkt auf die Haustüren gesprüht werden konnten. Sodann zierten rote

Farbkleckse die Häuserwände. Die Markierung, welche die Schlüsselsituation, den Höhepunkt der *Escraches* darstellt, konnte weiterhin durchgeführt werden. Diese «memoria/de ser mucha» (Z. 2-3) potenziert in den nächsten Zeilen die Unermesslichkeit, die Ungeheuerlichkeit – metaphorisch ausgestaltet durch «el amazonas» (Z. 4), der «mächtigste Strom der Welt» oder «größte zusammenhängende Wald unseres Planeten»⁸ – des Abenteurers eines Anderen. Die Verszeile wird an ein vermeintlich unbestimmtes lyrisches Du adressiert: «Vislumbran el amazonas de tu aventura» (Z. 4). Auf einer tieferen, in den Text eingeflochtenen, Ebene markiert die explizite Erwähnung des Amazonas die indigenen Wurzeln und indigene Geschichte des lateinamerikanischen Kontinents. Eine Tatsache, die besonders gern in Argentinien verdrängt wird. «Das Land der Rinderherden» (Bolte 2006: 30) wird als Einwander_innenland konstruiert, «die fast komplette Auslöschung der indigenen Bevölkerung wird im öffentlichen Diskurs kaum erwähnt» (Rüll 2010: 1). Darüber hinaus gliedert sich das Amazonasgebiet in verschiedene geographische Orte; die unterschiedlichen indigenen Kulturen dort können trotz ihrer Verschiedenheit als Ganzes betrachtet werden. Sie sind unter vielen anderen Gesichtspunkten für die Bewegung in ihrer Mythologie zu bewundern.⁹ An dieser Stelle des Gedichts, eben da, wo plötzlich und recht unerwartet der Verweis auf den Amazonas auftaucht, wird die Aussage an ein lyrisches Du adressiert. Diese Adressierung könnte im Kontext interpretiert an die Person gerichtet sein, welcher sowohl der *Escrache* als auch die «mancha» gewidmet sind. Oder nochmals anders gedacht: auf transhistorischer Ebene könnte einer der anderen gefeierten argentinischen ‘Helden’ der normalisierenden Geschichtsschreibung gemeint sein. Im weiteren Verlauf der Zeile werden kaputte

⁸ <http://de.wikipedia.org/wiki/Amazonien> und <http://de.wikipedia.org/wiki/Amazonas> (zuletzt eingesehen am 22.03.2014).

⁹ Cf. Montoya Bonilla 1996 und hier insbesondere die Kapitel: «Die indianische Mythologie des Amazonasgebietes» und «Die indianischen Kulturen aus dem Amazonasgebiet». An dieser Stelle bleibt kritisch anzumerken, dass der Begriff «indianisch» rassistisch und einhergehend abwertend konnotiert ist. Im Text wird daher der Begriff «indigen» eingeführt, weil dieser besonders im Streit um Land- und Menschenrechte als politische Selbstbezeichnung verwendet wird und auf die Fortdauer einer kolonialen Unterdrückungs- und Widerstandsgeschichte verweist.

Liebesreste «y piltrafas de sus amores/como asfalto» (Z. 4-5) personifiziert: «se quejan, se calientan y se llueven» (Z. 5). Die Flecken erinnern also auch an diese ‘Liebesabfälle’, visualisieren diese, rufen sie einerseits ins Gedächtnis und andererseits lösen sich diese tatsächlich nach und nach auf: «Andan reventando de idea en idea» (Z. 6). Während sich all dies Geschilderte ereignet, widerfährt der – vom lyrischen Ich auf dem «Bazar» von «Aire Roto» (cf. Z. 8) gekauften – Nacht etwas. Der Kauf bleibt nicht undatiert. Neben dem Ort – «el Bazar de Aire Roto» – wird auch der Zeitpunkt erwähnt; es handelt sich um einen historischen – und vulnerablen – Zeitpunkt: «aquella tarde antes del/nunca que alguien regaló» (Z. 8-9). Das «nunca» verweist auf den Bericht *Nunca más* (1984) der CONADEP – *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Mit «alguien» ist wohl Carlos Menem gemeint, er hat den Bericht verschenkt («regaló»). Dieses symbolische ‘Hergeben’ spielt direkt auf die ‘Indultos’ und die Begnadigungspolitik der 1990er Jahre im zentralistischen Argentinien mit dem Regierungssitz Buenos Aires an. «Aire Roto» (Z. 8) wird hier – antiromantisch konnotiert – für einen solch poetisch anmutenden Stadtnamen wie *Buenos Aires* substituiert und meint inhaltlich doch dieselbe Stadt. Die Nacht – hier «mi noche» (Z. 7) – ist eine beliebte und bearbeitete Metapher sowie Personifizierung der argentinischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. In den Gedichten von Alejandra Pizarnik etwa taucht diese oftmals als dunkle, allwissende Personifizierung auf, die sich im Dialog mit dem lyrischen Ich befindet. Hier, im Gedicht von Romano, wird sie mit der Unschuld assoziiert. Sie, ‘meine Nacht’, genießt eine wertvolle Jungfräulichkeit («Goza de una virginidad preciosa», Z. 10) und tritt gekleidet in Zellophan und Wischlappen auf («celofán y/trapos de lustrar», Z. 10-11). Diese «trapos de lustrar» evozieren buntfarbige Putz- und Abwaschschwämme und damit ein knalliges Leuchten, das durch die Transparenz des Zellophans noch unterstrichen wird. Die «marina costumbre» (Z. 12) spielt mit der An- und Abwesenheit von ‘maldita costumbre’. Auf eine gewisse Art und Weise, nämlich im bewusst politisierten Kontext des Gedichts, stellt die «marina costumbre» ein Vexierbild dar – ein Bild, das aufgrund seiner besonderen Konstruktion aus verschiedenen Blickrichtungen unterschiedliche Bildinhalte vermittelt – und evoziert immer

auch die ‘maldita costumbre’. Durch die Benennung der Marine («marina»), die eine der drei Teilstreitkräfte (Heer, Marine, Luftwaffe) darstellt, wird wirkungsvoll auf die ‘costumbre militar’, die militärischen Gepflogenheiten Argentinien, hingewiesen. Wie bereits schon angedeutet, ist Argentinien ein Land, dessen Geschichte des 20. Jahrhunderts von brutalen militärischen Interventionen und Militärputschs gekennzeichnet ist und mehr militärische, als demokratisch gewählte Regierungen hatte. Die Zeile «En Aire Roto me agujereo un papel en el pecho» (Z. 13) meint ein weiteres Standbild der Militärmacht: das der abgeschossenen Kugeln, welche die Brust durchlöchern. «Papel» ist hier ambivalent, sogar polyvalent, zu deuten, denn es bedeutet Rolle, Papier, auch Zettel und Filmrolle (wieder mehrdeutig bzw. zwiespältig). Allererst ist es möglich, dass die Filmrolle des lyrischen Ichs – diejenige, die es spielen soll, oder eben die entwickelte Filmrolle, mittels derer der Film projiziert werden kann – ‘Löcher bekommt’. Daraufhin sieht sich das lyrische Ich den gelöcherten Film, die mangelhafte Fiktion an: «miro la película» (Z. 13). Handelt es sich um den eigenen Film des lyrischen Ichs, um einen Blick in seine inneren Befindlichkeiten?

Surrealistisches Schreiben heißt also nicht geistloses Diktat zufällig einfallender Bild- und Gedankenketten; sondern es bedeutet eine radikale Ichverdopplung in dem Sinne, daß das Ich als kontemplatives Bewußtsein dem Film seines psychischen Lebens zuschaut; doch zuschauend kommentiert es ihn auch schon, assoziiert, stellt Verbindungen zwischen Traum- und Tagesbewusstsein her, und das Traumbewusstsein seinerseits antwortet auf die Assoziationen des Tagesbewusstseins wie auf einen stimulierenden Reiz mit neuen unwillkürlichen Vorstellungen (Gnüg 1983: 188).

Die «guionistas y coreógrafos de tinta» (Z. 14) schreiben einerseits die Drehbücher und andererseits die Choreographie, sie schreiben die Bewegungen. Die «tinta» korreliert mit den «manchas» aus der dritten Gedichtzeile. Bei den *Escraches* waren diese Farbbomben immer aus roter Farbe und damit auch die auf den Hauswänden hinterlassenen Flecken bzw. Kleckse. Sie waren rot, rot wie das Blut. Hier wird kommentiert und Raum für Assoziation geschaffen. In der näch-

sten Zeile – «Explotan las imágenes y un altoparlante con su lengua» (Z. 15) – ‘explodieren die Bilder’ des Films, fast wie die Tintenkleckse und Farbbomben. Auch die Erwähnung des Lautsprechers («altoparlante») markiert wieder eine Situation auf der Straße, eine Demonstration, eine Ankündigung oder ähnliches. Dieser Film bzw. diese Filmsichtung kann auch als ein Ersatz für die Träume gelesen werden oder eben so, dass der Film der Traum ist. Das Gedicht endet mit einer Provokation, die graphisch in Form von durchgängigen Großbuchstaben umgesetzt ist und nicht zuletzt dadurch sehr viel Gedichtraum einnimmt. Es handelt sich um eine Frage, die während der Bilderexplosionen geradezu aus dem Lautsprecher dröhnt – daher die Großbuchstaben. Diese Frage ist die einzige im Gedicht und sie adressiert die Leere. Der «VACÍO» (Z. 16) ist das Textsubjekt, die textuelle Ankerstelle, und ihr gilt sowohl die Provokation als auch die Aufregung in Großbuchstaben:

VACÍO, SI EVA TE HUBIERA ABORTADO./QUÉ SERÍAS EN LA
HISTORIA?

Die ungewöhnliche und konkrete Frage zeugt von einem Aufbegehren und einer Kritik an der Dominanz der katholischen Kirche in Argentinien. Mit der Adressierung an die Leere wird auf die transhistorische und universelle Existenz ebendieser verwiesen. Möglicherweise – und im Kontext betrachtet – wird auch auf die dunkle bzw. ‘durchlöcherte’, sehr unvollständige Vergangenheitsbewältigung Argentiniens im Spiegel des ‘Terrorismo de Estado’ während der Militärdiktatur angespielt. Der Chef der ehemaligen Militärjunta, Jorge Videla, war nicht zuletzt Katholik (so wie freilich insgesamt zahlreiche Militärs). Da es sich ferner um einen Bedingungssatz, eine Konditionalfrage handelt, impliziert die Aussage «si Eva te hubiera abortado» auch es, etwas, dich zur Welt zu bringen bzw. eigentlich schon gebracht zu haben. Der «vacío» ist folglich schon geboren worden oder, abstrakter formuliert, produziert, gar reproduziert worden. Die Leere ist da; sie ist Teil der Geschichte. Die Einführung, also der Gebrauch des Namens «Eva» (Z.16) verweist wiederum auf die christliche Schöpfungsgeschichte (und eventu-

ell auch auf Eva Perón, María Eva Duarte de Perón, Argentinien's mythische First Lady, deren Personenkult bis heute anhält). Auf einer absoluten Ebene der christlichen Ideologie ist Eva die erste Frau. Sie steht im Zuge dessen metonymisch für den Anfang von allem. Darüber hinaus steht «Eva» (Z.16) *pars pro toto* auch für die konservativen Machtzentren, und markiert indirekt den massiven Einfluss der katholischen Kirche zu Reproduktionsfragen und Debatten zur Autonomie über den eigenen – meistens weiblichen – Körper. «Eva» und ihr Körper sind dem vorherrschenden religiösen Diskurs und der Definitionsmacht ausgeliefert. Zur Thematisierung der Geschlechter-, der «Frauenfrage» in *Vapor de foto* äußert Luciana Romano in einem Interview Folgendes:

Claro que en vapor de foto hay una preocupación en torno a esa premisa de mujer que tiene como mandato social procrear y toda la vorágine de crueldades que se desprenden de esa nefasta concepción de la mujer, pero eso tuvo que ver con uno de los nudos de significado del libro pero no con todos, creo yo (Mujeres de Larga Lengua 2012: 3).

Das letzte Wort des Gedichtes ist «historia», darauf folgt ein Fragezeichen. Soll damit die Geschichte in Frage gestellt werden? Soll die offizielle Geschichte oder die Möglichkeit markiert werden, dass die Vergangenheit anders hätte verlaufen können bzw. müssen? Die Poesie antwortet hier auf die Geschichte, indem sie die Undurchsichtigkeiten der historischen Stimme entblößt. Daher die Großbuchstaben: Das Heilige ist in etwas – in Großbuchstaben – abgebildet, dass es nicht war, nicht sein müsste: So groß. Die Frage bleibt offen, aber nicht unbestimmt oder gar beliebig, und genau diese Offenheit ist eine der Stärken der Lyrik Luciana Romanos.

2.2 Lyrische Transformationen durch Techniken aus der Fotografie

de lo habitado
 punteo las tumbas
 un refresco
 ante los limones
 vencido de sol¹⁰

In diesem kurzen fünfzeiligen Gedicht arbeitet Romano eine Ästhetik der Offenheit, des Sprunghaften heraus. Die Verse stehen vereinzelt, in keinem einleuchtenden Sinnzusammenhang im Gedichtraum. Es scheint, als ob sie zerstreut seien, verbunden nur durch feine transparente Fäden, damit sie sich nicht ganz lose verlieren. Das Gedicht kann erst einmal als surrealistisch verstanden werden, die Situation als paradox: Ein offensichtlicher Zusammenhang zwischen den evozierten Bildern ist nicht sofort auszumachen. Das Augenblicksgegebene und Unzusammenhängende treten an den Platz des leicht Verständlichen und Vorstellbaren. Es entstehen Bilder, die sich einer Sinndeutung durch den Verstand mit den Mitteln der Logik widersetzen. Mit der Hingabe zu einem Verschiebungsverfahren, das eine neue Anordnung der Gedichtzeilen einleitet, entzieht sich die Lektüre des Gedichts einer Linearität und chronologischen Zeilenabfolge. Durch das Auslassen bzw. Überspringen der Verszeilen zwei und vier – um sie im Zuge dessen zusammenzuführen und an die restlichen drei Verszeilen anzudocken – kann folgende Zeilenabfolge entstehen: «de lo habitado/un refresco/vencido de sol/punteo las tumbas/ante los limones» (Z. 1-5). Solcherart eingeforderte Zeilensprünge verwandeln das Gedicht, generieren somit eine Transformation und infolgedessen einen anderen Verstehensmodus: Das einleitende «de lo habitado» (Z. 1) suggeriert eine Gewohnheit, einen Zustand, der in dem Moment des Gräber-Punktierens – «punteo las tumbas» (Z. 2) – weit entfernt ist und aus der abgeschiedenen Vergangenheit kommt. Ein starkes Bild entsteht.

¹⁰ Romano 2006: 17. «Cuando la araña oscurece su lenguaje», «Locura de los días».

Das lyrische Ich punktiert – «punteo» – oder markiert Gräber mit Punkten vor oder neben den, bzw. angesichts der Zitronen – «ante los limones» (Z. 4).

Was genau hat das lyrische Ich im Sinn? Geht es darum, die Gewohnheiten zu durchbrechen? Was machen die Zitronen in dieser Szenerie? Stehen diese *pars pro toto* für eine Essenz? Die Zitronen könnten auf den Gräbern liegen und in dem Bereich – und hier bleibt die Perspektive unklar – vor den Zitronen punktiert ein lyrisches Ich Gräber. Und zwar punktiert es verschiedene Gräber und kein konkretes, bestimmtes Grab. Diese Unbestimmtheit ist rätselhaft und scheint zudem willkürlich; sie ähnelt der Willkürlichkeit, die auch den Zitronen eignet. Des Weiteren können diese Zitronen auch im Erfrischungsgetränk – «refresco» – enthalten sein, welches allerdings schon abgelaufen ist: «vencido de sol» (Z. 5) bleibt ambivalent. Die inhaltliche Semantik verstärkt diese Assoziationen: «tumbas» und «vencer» stehen für das Ende eines Zustandes, für den Verfall von etwas. Gleichzeitig ist das Gedicht hell. Durch das Spiel mit der Farbe gelb – «los limones», «de sol», «un refresco» – relativiert sich die Erscheinung der «tumbas» und die Punkte auf ihnen verstärken dieses Gefühl noch. Das in diesem Gedicht eingesetzte Verfahren der Zerstreung erinnert in gewisser Weise an das Bildausschnitthafte der Fotografie und den von Roland Barthes lokalisierten, fotografischen *effet de réel* (1989).

Es geht also sozusagen um ein Schreiben auf photographische Art und Weise, ein Schreiben, das an das Medium Photographie erinnert und einen Illusionseffekt, den *effet photographique* hervorruft. Dies bedeutet aber nicht nur, dass die Sprache sehr bildhaft sein soll, sondern der Begriff bezieht sich auch auf die spezifischen medialen Eigenschaften der Lichtbildkunst wie beispielsweise Momentaufnahmehaftigkeit, Bruchstückhaftigkeit, Realitätseffekt oder auch Erinnerungswert (Hertrampf 2011: 385).

Die «Momentaufnahmehaftigkeit» und «Bruchstückhaftigkeit» des fotografischen Schreibens verschränken sich bei Romano zudem mit Sprunghaftem und Unzusammenhängendem als surrealistischen Reminiszenzen. Die lose Auffädung der Gedichtzeilen könnte ihr Übertragungsbild in einem 'Mobilée' mit fünf Elementen finden. Fünf durch eine Schnur gefädelt und somit

verbundene Fotos, die in der Luft baumeln. Die Gedichtzeilen funktionieren wie Bildausschnitte in der Fotografie. Fotografisch können zwar Bewegungen eingefangen werden, diese sind jedoch in dem Moment des abgelichteten Bewegungsablaufes statisch. Die Bewegung selbst ist abwesend. Die Bewegung und die Zeit des Fotografierens können nur über das nicht Abgebildete rekonstruiert werden, zum Beispiel durch die Unterschiede, die zwischen der einen und der nächsten sowie noch einer weiteren Aufnahme liegen. Auf die Betrachtung des Gedichtes angewandt, ließe sich sagen, dass sich die Suchbewegungen des Kameraauges erst auf den Hintergrund richten: «de lo habitado» (Z. 1). Daraufhin erfolgt möglicherweise ein Zoom, der an die fotografische Technik der Vergrößerung erinnert sowie eine Verschiebung des Fokus auslöst: «punteo las tumbas» (Z. 2). Sodann wandert der Blick des Subjekts hinter der Kamera erneut umher und entscheidet sich für den nächsten Bildausschnitt. Es könnte eine Scharfstellung erfolgen und ein Objekt heranzoomt werden: beispielsweise «un refresco» (Z. 3). Daran könnte sich eine weitere Verschiebung respektive Vergrößerung des Bildausschnitts anschließen: «ante los limones» (Z. 4) und die tastend-suchende Kamerabewegung wäre in die Lage versetzt, folgendes Detail einzufangen: «vencido de sol» (Z. 5).

Die fünf Verszeilen lassen sich wie fünf *Stills* – Einzelbilder – aus einer oder mehreren Filmrollen bzw. Bildordnern lesen. Die anderen Bilder des Films (oder der Filme) sind zumindest als Negative vorhanden. Sie sind präsent in ihrer Absenz, analog dem Dazwischen zwischen den Gedichtzeilen, den ‘intersticios’. Der Zusammenhang kann beim Lesen und Betrachten imaginiert sowie phantasienvoll eingebildet und auf einer weiteren abstrakten Ebene durch die assoziierten Bewegungen des gestalteten ‘Mobilées’ ergänzt werden. Die Gestaltung und die Materialisierung der Verszeilen analog zu den imaginierten, fotografischen Bildern als ‘Mobilée’-Konstruktion lassen Bewegung zu: Das ‘Mobilée’ kann schon von einem schwachem Luftzug bewegt werden. Die Übertragung dieser möglichen Wahrnehmungsstrategie in einer fotoassoziativen Lesart auf die lyrische Komposition im Gedicht verweist auf Momentaufnahmen, auf den Wunsch das Augenblickhafte einzufangen und festzuhalten, und organisiert gleichzeitig

die verborgene Infrastruktur des Gedichts. Gleichwohl steht diese Interaktion mit der Fotografie, die Anwendung fotografischer Techniken für lyrische Verfahren, im Kontext der theoretischen Perspektiven auf Intermedialität und Lyrik, die sich seit den 1980er Jahren entwickelt haben und visuelle Lyrik und Erscheinungsformen literarischer Visualität vor dem Hintergrund eines literaturwissenschaftlichen, als auch sprachwissenschaftlich-semiotischen Bildbegriffs akzentuiert haben. Im Zuge des *iconic turn* bzw. *pictorial turn* hat sich eine «Wende vom Wort zum Bild» (Bachmann-Medick 2008: 10) etabliert, die auch performative Tragweiten des Bildlichen erfasst.¹¹

Príncipe de papel

Construir la mirada de un armario
 perforando
 interpellando
 al misterio
 para poder concluir

unas piernas que no tuvieron
 felices ojos de odio condensado
 en el plexo de una niña mutilada¹²

Das Gedicht mit dem Titel «Príncipe de papel» kann ebenfalls im Zusammenspiel eines fotografisch ausgerichteten Fiktionalisierungsverfahrens gelesen werden. Allerdings ist dieses Gedicht weniger statisch im Sinne von einzeln eingefangenen Bildlichkeiten. Der rege Gebrauch von Verben lässt mehr Bewegung zu. Auffällig ist der Einsatz der Verben in den fünf Zeilen der ersten Strophe. Hier werden nur Infinitivkonstruktionen und das Gerundium benutzt. Die Sprache ist kurz angebunden, abgehackt und wirkt geradezu steril. Dies wird stilistisch durch Enjambements bewirkt. Es gibt keine Interpunktion. Die beiden Gerundi-

¹¹ Cf. hierzu Bachmann-Medick 2008: 10f.

¹² Luciana Romano 2006: 23. «Cuando la araña oscurece su lenguaje», «Locura de los días».

umformen funktionieren hier wie modale Adverbien und beschreiben die Umstände, unter denen die Handlungen in Zeile eins und fünf stattfinden. Sie stehen alleine im Gedichtraum, nehmen jeweils eine eigene Zeile ein und scheinen so Momentaufnahmen, Bildausschnitte zu verkörpern. In der letzten Zeile wird die Infinitivkonstruktion mit der Präposition «para» benutzt, der eine finale Bedeutung zugeschrieben werden kann. Diese Finalität drückt sich auch semantisch in dem Verb «concluir» aus. Die Personifizierung wird von unten eingeleitet, d.h. über die Beine wandert die Beschreibung nach oben und trifft die Augen, deren Ausdruckskraft über eine Verneinung, die mittels starker Kontraste funktioniert, charakterisiert wird – «no tuvieron/felices ojos de odio condensado» (Z. 6-7). Diese körperliche Fragmentierung irritiert. Erst in der letzten Zeile wird dann zwischen die Beine und die Augen oder zwischen den Augen der Beine noch der ‘Plexus’, das Nervengeflecht eines versehrten Mädchens – «el plexo de una niña mutilada» (Z. 8) – eingebaut.

Die körperliche Fragmentierung im Text korreliert zum einen mit der fragmentierten Textur und Fotoästhetik des Gedichts und zum anderen mit der schnörkellosen, abgehackten Sprachkleidung. Die «niña mutilada» (Z. 8) verweist auf den «Príncipe de papel» aus dem Titel und zudem auf eine stark einträchtigende Vulnerabilität, eine schwerwiegende Versehrtheit. *Mutilación* meint eine Verstümmelung, eine Beschädigung, auch eine Vergewaltigung im weitesten Sinne. Hier steht die *mutilación* metonymisch für eine Gewalteinwirkung auf den Körper des Mädchens. Ist die «niña mutilada» der «príncipe de papel»? Verkörpert der gezeichnete Prinz vielleicht ein Wunschbild oder eine Wunschfigur des Mädchens? Vor dem Hintergrund der Folgen des Staatsterrorismus, wie beispielsweise den brutalen Kindesentführungen oder anders gesagt den Kindesaneignungen (*niñxs apropiadxs*¹³), kann mit der «niña mutilada» auch eines dieser vom Militär ‘geraubten’ Kinder gemeint sein. Dafür würde auch der «misterio» sprechen, welcher mit Fragen konfrontiert und gelöchert wird, so

¹³ Analog zur *gendersensiblen* Schreibweisen mit *_*Unterstrich/*gender gap* oder *Sternchen im Deutschen, wird im Spanischen häufig die Schreibweise mit x oder auch mit @ verwendet.

als stelle dieser die Identität dar, deren Rekuperation angestrebt wird. Gezeichnet von *mutilaciones*, ‘Gewalteinwirkungen’, die in existenziellem Widerspruch mit dem Recht auf Selbstbestimmung einhergehen, bleibt diese unaufgeklärte Identität geheimnisvoll und rätselhaft. Die auftretende Dichte des Vokals *-o* ist bemerkenswert: In jeder Zeile taucht mindestens ein *-o* auf. In Zeile sieben ereignet sich sogar eine Anhäufung von sechs Vokalen. Diese vokale Gestaltung, die runde Physiognomie des Buchstabens *-o* erinnert – im weitesten Sinne – an runde Objekte, an Augen bzw. offene Münder oder in onomapoetischer Lesart auch an *Ooo! Oh! oder Oohh!* Diese Lautmalereien vermitteln Erstaunen, Überraschung, aber auch Gefühle der Überrumpelung, Verlegenheit und noch stärker der Verzweiflung und Unerträglichkeit. Darüber hinaus evoziert diese Vokalkette eine bildliche Gestaltung und kann – unter diesen Vorzeichen – an das berühmte Bild *Der Schrei* (1910) von Edvard Munch erinnern. Das Bild ist nicht zuletzt Ausdruck von Ausweglosigkeit und innerer Verzweiflung, die mühevoll nach außen getragen wird.

2.3 Visualisierung von Stimmungen durch Bebilderungen: Dynamik des Wort-Bildes

Mit Visualisierung sind hier die Interdependenzen zwischen Bild und Text in *Vapor de foto* gemeint. Welches Bild bzw. Bildlichkeiten transportiert die Metapher *Vapor de foto*? Ist es die Gestaltung der Gedichte, welche die im Titel angelegte Spur der Verdampfung und einhergehend des Verblässens von Fotos visualisiert? An einigen Stellen werden die Gedichte durch Skizzen ergänzt bzw. entgrenzt. Luciana Romano setzt in ihrem Werk nicht viele Skizzen ein; neben dem Titelbild und der Umschlagklappe zieren drei weitere Skizzen *Vapor de foto*. Diese erfüllen, wie eingangs erwähnt, eine ganz bestimmte Funktion: Sie fungieren als Überschriften für die einzelnen Kapitel in dem zweiten Teil des Gedichtbandes *Vapor de foto*, welcher ebenfalls «Vapor de foto» heißt. In dieser Funktionsweise gehen sie eine Bindung mit den ihnen jeweils folgenden Gedichten ein. Es deutet sich eine unverbindliche Verweisstruktur an, denn die Skizzen verweisen

nur auf Schwerpunkte in den Gedichten. Im Zuge dessen untermalen die einzelnen Gedichte mit ihrer Schriftbildlichkeit, mit ihrer Wortkörperlichkeit noch die spärlichen Skizzen, ergänzen oder erweitern sie. So entsteht eine Art Austausch zwischen Bild und Text, Skizze und Gedicht. Diese Art der inhaltlichen Gestaltung erinnert an eine Tradition, deren Merkmale zwischen Charakteristika von Dadaismus und Surrealismus changieren. In Struktur und Aufbau von *Vapor de foto* schimmert ein Bewusstsein durch, das die grundlegenden Ideen des Surrealismus¹⁴ verkörpert, aber auch transformiert hat.

Quiero cruzar mis lunas con los ojos
estampillar constelaciones, esas cosas
Cepillo a horarios
puntualidad higiénica
que hace de harapos
cintas.¹⁵

In diesem Gedicht wird deutlich, wie es Romano gelingt – einer surrealistischen Tradition folgend – Oppositionen und vermeintliche Gegensätze in Bildern zusammenzubringen und so neue Sinnlichkeiten zu entdecken und zu erfinden. Die spürbare Spannung zwischen den Gegensätzen, diese Widersprüchlichkeit, orga-

¹⁴ Als Merkmale des Surrealismus, insbesondere der surrealistischen Lyrik, können folgende aufgeführt werden: die Zertrümmerung, das Amimetische, das Zerhacken der Sprache. Es gibt keinen (notwendigen) Kausalzusammenhang zwischen den evozierten Bildern, im Zentrum steht das ‚Rein Geistige‘, das Innere des Menschen ist Dreh- und Angelpunkt. Weitere Schlagworte sind Reinheit, Entfesselung, Naivität, Verwirrtheit und Eifrigkeit (cf. Klettke 2008: 4). «Sehr unredlich wäre es, wollte man uns das Recht streitig machen, das Wort SURREALISMUS in dem besonderen Sinne, wie wir ihn verstehen, zu gebrauchen; denn es ist offenkundig, dass vor uns dieses Wort nicht angekommen ist. Ich definiere es also ein für allemal: SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits der ästhetischen oder ethischen Überlegung (Breton 2004: 26-27). Hier ist also die Aufgabe definiert, die unbewussten, unterbewussten, wunderbaren und unverantwortlichen Elemente des menschlichen Geistes zu verwerten» (zitiert nach Klettke 2008: 4).

¹⁵ Romano 2006: 59. «Vapor de foto», «Skizze I».

nisiert das Gedicht. Den dabei entstehenden Bildern haftet eine Skurrilität an, die verblüfft und eine Art Vakuum generiert, weil die Bildersprache sich ungewohnt, bisweilen irritierend präsentiert. Durch diese ästhetische Raffinesse entsteht im Augenblick des Vakuums ein Moment der Ungewissheit, das – obwohl es aufgrund des Rhythmus des Gedichts abgehackt wirkt –, auch als ein Innehalten fungiert, um neue Assoziationen zu erfahren und nicht immer in den gleichen Denk- bzw. Assoziationsschemata zu verharren. Durch diese minimalen Bewegungen im Gedicht entstehen fast wie von selbst neue Bilder und eine Erweiterung und Weiterentwicklung dieser durch die Les_erinnen bzw. Rezi_pientinnen wird generiert. «Quiero cruzar mis lunas con los ojos» (Z. 1). Hier wird auf die Tradition der Mondlyrik in der Weltliteratur angespielt und diese wiederum parodiert, indem die Pluralform des Mondes sogar in Begleitung eines Possesivpronomens auftritt: «mis lunas». Das lyrische Ich bezieht sich damit selbst mit ein, spricht von ihren_seinen Monden. Diese Monde können hier auch als Metapher für die dichterische Einbildungskraft gelesen werden (cf. Klettke 2001: 161). Der Wunsch, die Einbildungskraft mit den Augen zu durchkreuzen, verschränkt sich hier mit der dichterischen Sehkraft und zielt so auf die dichterische Vorstellungskraft von Visionen und der Expressivität von Unsagbarem ab. «Das mit unterschiedlichen mythischen Vorstellungen befrachtete Motiv, das die Jahrhunderte hindurch in den verschiedenen Epochen diverse Kodierungen erfahren hat» (id.), wird von Romano insofern abweichend mit Bedeutung versehen, als dass es um die Monde des lyrischen Ichs geht. In dieser Pluralanrufung erinnert die Inszenierung hier an die Ontologie des Mondes – sozusagen der einzige natürliche Satellit der Welt. «Mis lunas» im Gedicht von Luciana Romano können in dieser Lesart als Satelliten, die im Universum – der poetischen Umlaufbahn des lyrischen Ichs – kreisen, gedeutet werden.

Me sofoco entre las líneas de cualquier mirada
ya en la ceguera grito
para meterme un poco afuera.
Al mundo no lo encuentro
el grito no se ve en la penumbra deshecha.
¿Quién necesita velas para llorar silencios?¹⁶

¹⁶ Luciana Romano 2006: 94. «Vapor de foto», «Skizze III».

Mit diesem Gedicht endet der Gedichtband *Vapor de foto* von Luciana Romano. In den für Romano typischen, wenigen, hier sechs Zeilen zeigt das lyrische Ich ihre_seine Vulnerabilität. «Me sofoco entre las líneas de cualquier mirada» (Z. 1). Fragil mag diese Scham erscheinen und doch behutsam wie eine seichte Einhüllung, aber der Willkürlichkeit x-beliebiger Blicke ausgeliefert. Dann erfolgt eine Explosion – ein Schrei: «ya en la ceguera grito» (Z. 2). Nach dem Schrei, der intentionalisiert ist, damit das lyrische Ich sich ins Außerhalb der vorgängigen Situation stellen kann und sich entfesselt, vielleicht aus seinem Wahn, seiner Verblendung – «ceguera» (Z. 2) – befreit, wird klar, dass die Welt jenseits seines_ihres Universums unauffindbar bleibt sowie andersherum das lyrische Ich auch nicht zu finden ist. Der Schrei ist im zerstückelten Halbdunkeln – «en la penumbra deshecha» (Z. 5) – auch nicht zu sehen. So erscheint dieser personifiziert, denn das lyrische Ich tritt in seiner Gestalt auf. Im Kontext dieser Personifizierung, im Gewand des Schreis, ist auch die Frage in der letzten Gedichtzeile zu verstehen: «¿Quién necesita velas para llorar un silencio?» (Z. 6). Wird hier der Larmoyanz freien Lauf gelassen oder adressiert die Frage eine andere Sentimentalität, die forscher auftritt in Gestalt der Anprangerung, der Klage? Die Frage kann in ihrer Sanftmut als unnachgiebige Anklage gelesen werden. Sie klagt die Dunkelheit an und das Schweigen, die Stille und bewegt sich im Spannungsfeld von Licht und Schatten, das durch die Kerzen evoziert wird. Die metaphorische Erscheinung von «llorar un silencio» (Z. 6) bleibt dabei ziemlich rätselhaft, oxymoronisch, nicht zuletzt, da Weinen eine Tätigkeit ist, die nicht ganz geräuschlos verläuft. Gleichzeitig kann das Weinen auf die Dimension von Einsamkeit verweisen, auf im Stillen Weinen hindeuten. Sich eine Stille zu weinen könnte damit auf eine Abkapselung, auf eine Isolation Bezug nehmen, das Weinen («llorar» Z. 6) steht im Kontrast zum Schreien («grito» Z. 2). Gemein ist jedoch beiden, dass sie gesteigerte, ja gar extremere Formen der Kommunikation darstellen, die bis ins Unverständliche verzerrt werden können. Sie vermögen zwar Schmerzen, Wut und Ohnmacht unter anderen Gefühlen ausdrücken, können aber zur Klärung – hier dazu die Welt zu finden («Al mundo no lo encuentro», Z. 4) – oftmals vermeintlich wenig beitragen.

3. Ausblick

El poeta es la antena de su tiempo; nadie mejor que él capta lo invisible que circula por una época, y nadie lo revela mejor a los otros. Al hacerlo, establece un vínculo entre las generaciones y construye el cauce por donde fluye esa gran corriente que forma espíritu humano en el transcurso de la historia, y que se presenta como evolución de la cultura (Pellegrini 1987: 63).

Analog der surrealistischen und dadaistischen Praktiken der Künst_lerinnen in den historischen Avantgarden, die «gerade die Grenze zwischen Kunst und Leben verflüssigen [wollten] und in erster Hinsicht die erweiterte Lebens- und Realitätserfahrung [suchten]» (Gnüg 1983: 186), widmete sich auch das Kollektiv *Etcétera...* – vor allem in den ersten 10 Jahren (1997-2007) seiner Arbeit – solchen Prozessen und Grenzverflüssigungen. So stehen beispielsweise die *Escraches*, die Interventionsperformance «El Mierdazo» und «Gente Armada», sowie die Aktion «A comer...» im Zeichen einer radikal avantgardistischen Ästhetik und Politik.¹⁷ Übertragen auf die lyrischen Texte von Luciana Romano, deren Entstehung sich – wie gezeigt wurde – vor dem Erlebnishintergrund des Kunstkollektivs *Etcétera...* situiert, lässt sich konstatieren, dass ihre Gedichte sich im Sinne André Bretons und damit im Zeichen einer Ästhetik bewegen, «die das Artistische [nicht] von der Materialität des Lebens abzutrennen sucht, die die Spiritualität der Form [nicht] vom Erlebnisgehalt des Subjekt löst» (id.). Unter diesen Vorzeichen kann die Lyrik der untersuchten Autorin als politisch bzw. politisiert gelesen werden und steht mit einem Bein in den Traumwelten und mit dem anderen auf dem Asphalt, ohne von solcherart Spagatanstrengungen zu zerbersten. Luciana Romanos Lyrik kann als offene oder kontingente Lyrik bezeichnet werden. In iterativen Visualisierungen und – in den Gedichten strukturell angelegter – literarischer Visualität liegt die eigentümliche, geradezu beflügelnde Ästhetik ihrer Poetik. Den Les_erinnen wird eine Zeitspanne ab-

¹⁷ Cf. hierzu ausführlich Sternad 2011: 214-238.

verlangt, in der diese die eruptiven Bildlichkeiten und Metaphern der Gedichte aufnehmen können. Dieser Textmechanismus erinnert an, korreliert geradezu mit den Explosionseffekten der Kunstaktionen von *Etcétera*.... Die Fäden oder Drähte, welche die einzelnen Zeilen der Gedichte sowie das Gedichtband als Ganzes zusammenhalten, werden in diesem Sinne manchmal soweit strapaziert, dass sie zu reißen drohen. Daraus resultiert so etwas wie eine verbindliche Unverbundenheit der Lyrik. Mit dieser Schreibtechnik und Ästhetisierung gelingt es Luciana Romano die Spannungen zwischen Individualität und Kollektivität, die politischen Spannungen in Argentinien in ihrer Poetik präsent zu machen und aus unterschiedlichen Perspektiven aufzuzeigen. Der kreative Umgang mit dem Gesagten und Unsagbaren verleiht der Textur ihrer Gedichte eine Präsenz des Absenten, des Imaginierten, das jedoch wiederum die Entwicklungen im Jetzt steuern kann, da die subjektive Einbildungskraft aktiviert wird. In diesem poetischen Prozess des Brückenbauens, der Gegensatzverwindungen ist das Potential verborgen, welches aus Romanos Lyrik heraus agiert und dadaistische bzw. surrealistische Eigenheiten anzurufen vermag sowie Erinnerungssplinter weckt. Wie für die Avantgardebewegung der Sur_realistinnen, ist auch für Luciana Romano die Kollektivität, der gemeinschaftliche, kreative Prozess und Protest, ein grundlegendes Element des Selbstverständnisses und nicht zuletzt Ausdruck der tiefgehenden Skepsis gegenüber bürgerlicher Ideologien.

Bibliographie

Primärliteratur

Romano, Luciana. 2006. *Vapor de foto*. Buenos Aires. Alhucema Ediciones.

Sekundärliteratur

AG Feministisch Sprachhandeln. 2013. *Was tun? Sprachhandeln – aber wie? W_Ortungen statt Tatenlosigkeit. Anregungen zum antidiskriminierenden Sprachhandeln*. 2. Auflage, <http://feministisch-sprachhandeln.org/> (zuletzt eingesehen am 14.04.2015).

AK Feministische Sprachpraxis. 2011. *Feminismus schreiben lernen*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.

Bachmann-Medick, Doris. 2008. «Gegen Worte – Was heißt ›Iconic/Visual Turn‹?». In: *Gegenworte*. 20. Heft, Herbst 2008, Dossier, 10-15.

Barthes, Roland. 1989. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Herausgegeben und übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bolte, Rike. 2006. «Milch minus Macht. Metaphern des Vergeudens und des Versiegens. Notizen zum liquiden Verlust, zum paradoxen Labor und zur subversiven Versorgung – Bataille und der ‘Argentinazo’». In: Ingenschay, Dieter/Lohmüller, Torben (Hg.): *Argentiniens (Post) Krise: Symbole und Mythen, KultuRRvolution*. Nr. 51, 1/2006, 30-37.

Colectivo Situaciones. 2004. *Escrache. Aktionen nichtstaatlicher Gerechtigkeit in Argentinien*. Aus dem Spanischen übersetzt und herausgegeben von Konstanze Schmitt. Berlin: b_books.

Colectivo Situaciones. 2003. *¡Que se vayan todos! Krise und Widerstand in Argentinien*. Aus dem Spanischen übersetzt von Stefan Armbrost. Herausgegeben von Ulrich Brand. Berlin, Hamburg, Göttingen: Assoziation A.

Fontana, Rubén. 2006. *Andralis*. Buenos Aires: Ediciones tipoGráfica.

- Gnüg, Hiltrud. 1983. *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*. Stuttgart: Metzler.
- Hertrampf, Marina Ortrud M. 2011. *Photographie und Roman. Analyse – Form – Funktion. Intermedialität im Spannungsfeld von nouveau roman und postmoderner Ästhetik von Patrick Delville*, [machina Band 3]. Bielefeld: transcript.
- Hornscheidt, Lann. 2012. *feministische w_orte. ein lern-, denk- und handlungsbuch zu sprache und diskriminierung, gender studies und feministischer linguistik*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.
- Klettke, Cornelia. 2008. *Der Surrealismus in Text und Bild*, Reader zur gleichnamigen Vorlesung an der Universität Potsdam, Institut für Romanistik. Wintersemester 2008/2009.
- Massuh, Gabriela (Hg.). 2006. *Catálogo de la muestra lanormalidad ExArgentina/Ausstellungskatalog der internationalen Ausstellung: lanormalidad*. ExArgentina, 15.02. - 19.03.2006, Palais de Glace, Buenos Aires/Instituto Goethe, Buenos Aires. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Montoya Bonilla, Yolanda Sol. 1996. *Verflechtungen – Indianische Mythologie des Amazonasgebietes: Jenseits von Wort und Bild*. Marburg: Förderverein Völkerkunde in Marburg.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) AG Argentinien (Hg.). 2003. *Ausstellungskatalog Alltag und Vergessen. Argentinien 1976/2003. Eine Besichtigung im Zeichen der verlorenen Utopie*, 15.03. - 20.04.2003, NGBK, Berlin. Berlin: NGBK.
- Página/12. 2007. *Etcétera... Etcétera..., suplemento de la exposición*, 05.07. - 29.07.2007, Sala 6, Centro Cultural Recoleta, Junín 1930, Buenos Aires. Buenos Aires: Página/12, 20 años, el país a diario.
- Pellegrini, Aldo. 1987. *Para contribuir a la confusión general. Una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Leviatan.

- Roloff, Volker. 2004. «Metamorphosen des Surrealismus in Spanien und Lateinamerika. Medienästhetische Aspekte». In Felten, Uta/Roloff, Volker (Hg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld: transcript, 13-33.
- Romano, Luciana/Hettmann, Sandra. 2010. *Cartas reunidas*. Buenos Aires – Berlin, unveröffentlichte Briefsammlung.
- Mujeres de Larga Lengua. 2012. «'... No hay hecho más real que este escrito sigue siendo todo intenso profundo desolado'. Entrevista a Luciana Romano». In: *Les Parau Parau... Un oído atento, una mano extendida, una usina sinérgica*, 4. abril 2012, <https://graciaperdida.wordpress.com/2012/04/> (zuletzt eingesehen am 22.02.2015).
- Rüll, Friederike. 2010. «Kollektive Ignoranz. Tendenziöse Geschichtsschreibung zur Argentinischen 200-Jahrfeier». In: *Lateinamerika Nachrichten*. Nummer 433-434, Juli/August 2010, <http://www.lateinamerikanachrichten.de/index.php?/print/3863.html> (zuletzt eingesehen am 24.04.2014).
- Schindel, Estela. 2006. «Die Krise und die visuellen Künste: Strategien, Bilder, Lesarten». In: Ingenschay, Dieter/Lohmüller, Torben (Hg.): *Argentiniens (Post) Krise: Symbole und Mythen, KultuRRevolution*. Nr. 51, 1/2006, 76-82.
- Stahl, Andrea. 2012. *Artikulierte Phänomenalität. Der Körper in den Texten und Fotografien Claude Cahuns*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sternad, Jennifer Flores. 2011. «The Rhythm of Capital and the Theatre of Terror: The Errorist International, Etcétera... ». In: De Cauter, Lieven/De Roo, Ruben/Vanhaesebrouck, Karel (Hg.): *Art and Activism in the Age of Globalization. Reflect # 08*. Rotterdam: NAI Publishers, 214-238.

Filmografie/Videoclips

- Etcétera TV. 2004. *Escraches a Raúl Sánchez Ruíz, Escrache a Leopoldo Fortunato Galtieri, El Mierdazo, A comer (una indigestión poética), El Ganoso al Poder*. Buenos Aires, Argentinien, (DVD, privater Verleih Cristian Forte).

- Etcétera present. 2009. *Errorist Kabaret*. 11. Istanbul Biennial, <http://erroristkabaret.wordpress.com/kabaret-errorista/> (zuletzt eingesehen am 16.03.2014).
- Errorismo. 2005. *Errorismo internacional*, gefilmt am 5.11.2005 in Mar del plata, <http://www.youtube.com/watch?v=WYr2frMpjrs> (zuletzt eingesehen am 15.03.2014).
- Internacional al Errorista. 2005. *Erroristas en imágenes*, <http://www.youtube.com/watch?v=PyWbSiyQilU> (zuletzt eingesehen am 15.03.2014).