

RUNO LAGOMARSINO
TALES FROM THE
UNDERWORLD

GALERIE NORDENHAKE
29.10.2021 - 08.01.2022

RÜCKSPIEGEL

Text von Alan Pauls

1.

Im November 1976 geht der Vater des Künstlers (der noch nicht geboren ist) im Hafen von Barcelona mit seiner Frau und seiner nur wenige Monate alten Tochter von Bord. Als Mitglieder einer bewaffneten Widerstandsorganisation sind sie gerade aus Argentinien vor dem Terror geflohen, der seit acht Monaten von der blutigsten Militärdiktatur, die das Land je gesehen hatte (und es hatte viele gesehen), ausgeübt wird. Der Vater des Künstlers (der ein Jahr später geboren wird) raucht auf einem Koffer sitzend eine Zigarette, vergisst „Angst und Tod“ und denkt an dringendere Dinge: den großen Koffer, den er eingelagert hat, die Kisten mit dem Wenigen, was er mitbringen konnte, die Pension in Raval, von der ihm ein Seemann gesagt hatte, dort gäbe es bezahlbare Zimmer, den merkwürdigen Schwebezustand zwischen Vergangenheit und Zukunft, in dem er jetzt seine erste Zigarette als Exilant raucht, das Gefühl – fast die Sicherheit – dass er und seine Familie überleben werden. Hier, in Barcelona, und überall.

2.

In einem Video, das der Künstler fast ein halbes Jahrhundert später aufnehmen wird, *Yo también soy humo*, das drei Minuten und 16 Sekunden dauert – ungefähr so lang wie man braucht, eine Zigarette auf einem Koffer in einem Hafen zu rauchen – erzählt die Stimme des Vaters einige Details über das bescheidene Kapital des Exilanten. „Bettwäsche“, sagt er, „Geschirr, Werkzeug“. Es gab auch zwei Schallplatten, eine mit Tango (Piazzolla), eine mit argentinischem Rock (Almendra), und ein paar Bücher. Er sagt nicht, welche Bücher. Einen Moment lang versucht der Vater, nicht an das Einzige zu denken, woran er denken kann: Wie er in dieser neuen Stadt, über die er wenig mehr als eine Handvoll trivialer Fakten aus einem Touristenführer weiß, „sein Leben bestreiten“ soll. Dann steht er auf und drückt seine Zigarette auf einer alten Postkarte von Barcelonas Hafen aus.

3.

Der Vater hält sein Wort und überlebt. Es gelingt ihm, sein Leben in Barcelona zu bestreiten, und dann in Lund, Schweden, wo sein Sohn, der Künstler, geboren wird. Jahre später kehrt der Vater nach Spanien zurück, wo er nun lebt. Der Künstlersohn bleibt in Schweden. Wenn es das Ziel des Vaters war, zu überleben, ist das des Sohnes immer etwas fragwürdig: *etwas zu behalten*. Einen Rest, eine Spur, ein Relikt dieses Überlebens.

„Ein paar Bücher“, sagte der Vater, rauchend auf seinem Koffer im Hafen von Barcelona sitzend. Fast ein halbes Jahrhundert später zerstreut der Künstlersohn die wolkige Vagheit dieses „ein paar“ und zeigt uns ein Buch, ein einziges, das er zurückgelassen hatte, das einzige. Wie und warum das Buch bei ihm geblieben ist, durch welche mysteriösen Wege – Geistesabwesenheit, Zufall, Achtlosigkeit, heimliche Aneignung – es Teil der Habseligkeiten des Künstlers wurde, das können wir nicht wissen. Niemand wird das je wissen.

4.

Das Buch ist nicht einfach irgendein Buch. Es ist *El juguete rabioso* (1926), der ungewöhnlichste Klassiker der argentinischen Literatur. Ein einmaliges Buch, in absolut exzentrischem Spanisch von einem Sohn preußischer Immigranten mit einem unaussprechbaren Nachnamen geschrieben: Roberto Arlt. Wenn Leute ihn fragten, wie man „das“ schreibe, antwortete Arlt: „Es ist nicht meine Schuld, dass irgendein Vorfahre geboren in wer weiß welchem abgelegenen Dorf in Deutschland oder Preußen, zufällig Arlt hieß.“ Hätte er es sich aussuchen können, sagte Arlt, hätte er lieber „Ramón González oder Justo Pérez“ geheißen, viel weniger auffällige Namen in Argentinien im frühen zwanzigsten Jahrhundert. „Niemand“, sagte er, „hätte mich gefragt, ob ich Roberto Giusti [ein zeitgenössischer Intellektueller] bin, und diese Leserin mit ihrem mephistophelischen Schreibmaschinenlächeln hätte mir nie geschrieben: ‚Ich weiß, wer Sie hinter ihrem Arlt sind‘.“

Trotz alledem, tat Arlt, mit der Sensibilität für Ambivalenz, die oft Teil des *Modus Operandi* des Immigranten ist, mehr, als sich gegen den Argwohn zu wehren, den sein Nachname hervorrief. Er *benutzte* ihn, hauptsächlich zu seinem eigenen Vergnügen, wie diejenigen, die eine enorme Energie in der verächtlichen Stigmatisierung von Opfern entdecken und so

weit gehen, sie in einen üppigen Talisman zu verwandeln, einen Schutz, eine magische Waffe. „[Arlt.] Ist das nicht vielleicht ein eleganter, solider Nachname, angemessen für einen Grafen oder Baron? Ist es nicht vielleicht ein Nachname, der es verdient, auf einer Bronzeplakette auf einer Lokomotive oder auf einer dieser merkwürdigen Maschinen zu erscheinen, aus denen angeblich ‚Arlts vielseitige Maschine‘ besteht?“

Arlt baute diese „vielseitige Maschine“ aus Worten. Es ist eine grausame, komplexe, idiosynkratische literarische Maschine, und sie verursachte so viel Unbehagen und Missvergnügen wie der barsche Nachname des Autors. Es hieß von Arlt, er habe keine Kultur, sein Spanisch sei fehlerhaft und er praktiziere „Realismus im schlechtesten Geschmack“, er schreibe schlecht, und seine Ambitionen und seine Möglichkeiten stünden in keinerlei Verhältnis zueinander.

Arlt, als Immigrant, hatte nichts und wollte alles haben. Für den herrschenden Geschmack, der seine Macht immer am effizientesten ausübt, indem er die „guten“ Proportionen zwischen Dingen definiert, konnte diese Unzulänglichkeit des Maßstabs nur eine Sache bedeuten: Skandal. („Ein Sohn von Immigranten“, sagte Arlts Tochter einmal, „sollte nicht Schriftsteller sein, sondern Gefängniswärter.“) Es war auch für die ihm Gleichgestellten und seine Verbündete ein Skandal, Immigranten wie er, ebenso ohne Titel und Prestige, Neulinge in einer Welt, die sie nicht erwartet hatte.

So reagierte einer von ihnen, der Schriftsteller und Journalist Elias Castelnuevo, der vielleicht „natürlichste“ Gesprächspartner, dem sich Arlt anvertrauen konnte, auf das Manuskript von *El juguete rabioso* (das damals noch den Titel *La vida puerca* trägt), das Arlt ihm gibt: „Zu sagen, dass er sich mit Grammatik nicht auskannte, ist ein Kompliment“, erinnert sich Castelnuevo. „Ohne überhaupt Rechtschreib- und redaktionelle Fehler zu erwähnen, zeigte ich auf zwölf schlecht verwendete Worte, alle etymologisch höchst aufgeladen, deren Bedeutung er nicht erläutern konnte. Zudem befanden sie sich im Kontext zweier gegensätzlicher Stile. Einerseits deutliche Einflüsse von Maxim Gorki, andererseits die Präsenz von Vargas Vila [ein kolumbianischer Autor populärer erotischer Melodramen]. Auf diesen Gegensatz wies ich ebenfalls hin. ... Schließlich sagte ich ihm, dass *La vida puerca*, so, wie es war, nicht veröffentlicht werden konnte.“

5.

Aber es wurde veröffentlicht. Das Exemplar, das der Vater des Künstlers in seinem Exilantengepäck mitgebracht hatte, ist die Ausgabe von 1968. Es hat 122 Seiten, einen weichen Einband und ein spezielles Format. Mit seinen 18,5 x 10,5 Zentimetern passt es perfekt in eine Tasche und kann auf der Straße, in der U-Bahn oder in einer Bar gelesen werden, also genau die gesellschaftliche und soziale Leserschaft, die sein Verlag Centro Editor de América Latina im Sinn hatte.

Ein Buch, das breiten Anklang fand, für alle zugänglich. Es kostete 160 Pesos – so viel wie heutzutage auf einer Online-Plattform, obwohl man zwischen diesem und jenem Preis noch die 13 Nullen einfügen müsste, die während des verrücktesten halben Jahrhunderts in Argentiniens verrückter Geschichte der Inflation verdunstet sind.

El juguete rabioso ist die Nummer 42 der *Biblioteca Argentina Fundamental*, einer Sammlung von Romanen, Lyrikbänden und Essays, die die populären Hefte von *Capítulo* begleiteten, einem beeindruckenden Projekt von Centro Editor, das 150 Jahre argentinischer Literaturgeschichte in wöchentlichen Fortsetzungen zusammenstellte, die an Kiosken zusammen mit Zeitungen und Zeitschriften verkauft wurden.

(42 war auch Arlts Alter, als er an Tuberkulose starb. Der Autor ist der Mann, der auf dem Bucheinband zu sehen ist, aufgenommen Mitte der 1930er Jahre während einer Marokkoreise. Der Bart und die Tunika waren fast sicher Zugeständnisse von Arlt, der auch Journalist war, an den lokalen afrikanischen Stil.)

6.

Wir wissen mehr oder weniger, was wir auf die berühmte einsame Insel mitnehmen würden. Aber wie sucht man ein Buch aus, das man mit ins Exil nimmt? Unter Zeitdruck und im Angesicht von Gefahr muss man sich entscheiden. Was soll man aussuchen? Ein Buch, das uns daran erinnert, woher wir kommen, das die Sprachen, den Ort und die vertrauten Dinge verkörpert, die nicht mehr die unsrigen sein werden, und das diese erhält und sie wie eine Fahne in den fremden Boden einpflanzt, wo wir uns niederlassen?

Dieses „Rückblende“-Buch über Identität und Beharrlichkeit? Oder ein Buch, das rein „vorwärts“ wäre, losgelöst und gierig, das gut reisen kann, ohne an Fahrt zu verlieren, und das voller Neugier und Schläue in das Unbekannte hervor-

dringen kann, aufmerksam für Geräusche, Stimmen, neue Geschichten, und nach sich bietenden Möglichkeiten Ausschau hält? Was sollte man aussuchen: Ein Buch für den Widerstand? Oder für die Eroberung?

7.

Wir waren im November 1976 nicht im Kopf des Vaters des Künstlers, als er eilig seinen Koffer und seine Kisten füllte. Wir wissen nicht, warum er *El juguete rabioso* aussuchte, aber wir wissen, er suchte gut aus. Er hätte gar nicht besser entscheiden können. Unter anderem – und das ist das Geheimnis richtiger Entscheidungen – weil Arlts Roman sich weigert, sich an die Bedingungen zu halten, die scheinbar im Vorzimmer des Exils angeboten werden. *El juguete rabioso* ist – wie eigentlich alle Texte von Arlt, wenn man es sich genau überlegt – weder ein nostalgisches noch ein in die Zukunft blickendes Buch. Es ist ein Rückspiegel-Buch, es bewegt sich nach vorne, während es zurückblickt, und erinnert sich, während es erobert.

8.

Der Protagonist, Silvio Astier, ist ein Jugendlicher aus der unteren Mittelschicht in Buenos Aires in den 1920er Jahren. Sein Leben, gleichermaßen prekär und aufregend, entfaltet sich auf der Straße, zwischen dem Notwendigsten und der Delinquenz, und in seiner Fantasie, einem aufgeheizten Keller, wo die Fantasien der populären Literatur sich mit zeitgenössischen Fortschritten in Technik und Wissenschaft mischen. Ein explosiver Cocktail.

Die Helden des Helden sind marginale, außergewöhnliche Figuren, Außenseiter, die die gesamte gesellschaftliche Maschinerie und deren Funktionsweise behindern oder verachten: Banditen (Rocambole, der verführerische Mörder in Ponson du Terails Romanen), Erfinder, Fälscher, Poètes maudits wie Baudelaire, die die Weltordnung mit der von ihnen erfundenen Schönheit aufheben.

Besessen von Geld, versucht Astier im Roman auf unterschiedliche Wege daranzukommen: ein Raubüberfall, eine Reihe von harten Jobs, das Denunzieren eines Putsches, bei dessen Planung er selbst mitgeholfen hatte. *El juguete rabioso* ist ein pikaresker Bildungsroman, geplagt von gesellschaftlichen Manierismen, gequälter Trance und manipulativer Selbstverbesserung, eine Chronik eines initiatorischen Golgatha, in dem sich ein Fiasko an das

9.

Eigentlich das Einzige, was Astier machen will – die einzige Sache, von der er wünschte, er könnte sie weitermachen – ist zu lesen. Er hat – vielleicht wie der Vater des Künstlers – die Vorstellung, dass Bücher, mit all ihrer Fantasie, ihrer Unwirklichkeit, ihren imaginären Welten, keine Illusionen sind, und gewiss keine Fluchten, sondern Vorbilder, nach denen sich leben lässt, strategische Drehbücher, Gebrauchsanweisungen, die es umzusetzen gilt. Sie sind „Werkzeuge“ wie diejenigen, von denen der Vater des Künstlers sagt, er habe sie in seinem Gepäck mit ins Exil genommen.

Wenn er liest, um zu fliehen, wenn er es sich erlaubt, sich mitreißen zu lassen von den in Folgen veröffentlichten Romanen, die er verschlingt, dann ist dies so, weil Astier eine vor allem nicht-eskapistische Vorstellung des Fliehens hat. Eine *kritische* Vorstellung, könnte man sagen. Die Welten, in die er verschwindet – die Sozialmärchen der Trivalliteratur – sind tatsächlich Anklagen gegen die unerträglichen Bedingungen einer Welt, die nichts außer Unterdrückung, Ungerechtigkeit, Grausamkeit zu bieten hat.

Dies sind nicht nur Traumwelten. Es sind Welten an den Rändern der Legalität; ihre Wendungen, ihre Regeln, ihre riskanten und unwahrscheinlichen Handlungen, in denen Astier sich so gern verliert, sind gleichzeitig die Werkzeuge, die ihm dabei helfen, von seinen Träumereien zurückzukehren und sich für die Wachheit in der schlaflosen Welt des Elends und der Demütigung zu wappnen, für ein „Hundeleben“. *La vida puerca*. Wie Don Quijote oder Madame Bovary, weitere legendäre „Leseopfer“, setzt Astier seine Lektüre ein, um das Leben, das er führt, anzuprangern und ein anderes mögliches Leben zu postulieren, ein *erstrebenswertes* Leben.

10.

In *El juguete rabioso* ist viel vom „Kampf um das Leben“ die Rede. Mit seinen anarcho-darwinistischen Anklängen erinnert der Ausdruck daran, wie sich der Vater des Künstlers sich im Hafen von Barcelona ein Ziel setzt, als er auf dem Koffer sitzt und raucht: „sein Leben bestreiten“.

Es ist November 1976. Er ist gerade ins Exil gegangen und kann nicht wissen, dass er nach kurzer Zeit nicht mehr in Barcelona oder überhaupt in Spanien sein wird, sondern viel weiter weg in einer schwedischen Stadt namens Lund, als Arbeiter in einer Papiermühle – er, der nur Monate zuvor

einer Guerillabewegung gewesen war.

Wenige Dinge in *El juguete rabioso* sind wichtiger als Papier. Das leuchtet ein bei einem Roman, dessen Handlung oft in Buchläden stattfindet und in dem es um Bücher geht, um die Bücher, die sein lesesüchtiger Protagonist liest, die Bücher, die er begehrt und stiehlt, die Bücher, die er tauscht, die Bücher, die er auf seinen Geldwert reduziert, die Bücher, die zu verkaufen er sich weigert und diejenigen, die er schließlich für sich behält, „die „wunderbarsten“ Bücher, zu stark, um sie wieder einer ökonomischen Logik zuzuführen, die sie nur billig macht.

Bei zwei Gelegenheiten allerdings spielt Papier als Papier an sich eine Rolle, bevor es in ein Buch oder etwas anderes wie beispielsweise Banknoten verwandelt wird. Die eine ist, als Astier, der in einem ziemlich schäbigen Buchladen arbeitet, versucht, Rache für die ihm zugefügten Demütigungen zu nehmen und ein Streichholz in einen Stapel Papiere wirft, der im Hinterzimmer der Räumlichkeiten herumliegt. Der zweite, später, ist, wenn die Figur, die jetzt als Papier verkaufender Hausierer schwitzt und leidet, das Papier, das einem Metzger zu verkaufen ihm gelungen ist, im Lager sieht: verdreckt, ramponiert, mit Schlamm und Blut bespritzt.

Irgendwie ist das Papier im Roman ein Ort der Verbitterung; Papier – das in einem Sinne reines Potenzial ist – ist das, was erniedrigt und erniedrigt wird, was zu den Krisen des dumpfen Ressentiments führt, die Astier, ein wenig wie Dostojewski, nur durch einen blinden und auch erfolglosen Akt „auflösen“ kann: indem er es verbrennt. (Oder indem er die erste Zigarette im Exil darauf ausdrückt, wie der Vater dies im Video seines Künstlersohns tut.)

11.

Während er auf seinem Koffer saß und rauchte, konnte der Vater des Künstlers nicht wissen, dass sein erstes Leben als Exilant ihn in eine Papiermühle führen würde. Vielleicht war er nicht in der Stimmung, Voraussagen zu machen. Vielleicht zog er es vor, seine Bestimmung im Dunkeln zu lassen, in den Falten, in die die Zukunft sich normalerweise hineinkauert. In den Falten eines Buchs beispielsweise. Das Buch, das er zum Mitnehmen ins Exil ausgewählt hatte. Vielleicht wusste er es nicht, aber *El juguete rabioso* wusste es eben auf seine Art, als die Fiktion auf Papier, die es war und immer noch ist.

Aber was ist mit dem Künstler? Wusste der Künstler Bescheid?

Hatte der Künstler *El juguete rabioso* gelesen, als er sich bei Åkerlund & Rausing (heute A&R Carton) vorstellte – die Papiermühle, bei der sein Vater gearbeitet hatte – und sie davon überzeugte, das zu tun, was er von ihnen wollte: Tausende von Exemplaren des Einbands der Ausgabe von Arlts Roman zu drucken, die sein Vater zum Mitnehmen ins Exil ausgesucht hatte?

Und wenn er ihn gelesen hatte, warum wollte er nur die Vorder- und Rückseite des Einbands drucken lassen? Warum hat er den Text weggelassen? 40 Jahre, nachdem sein Vater sein Leben im Exil begonnen hatte, und zwar als Arbeiter, repatriiert der Künstler das Papier aus der Vergangenheit und lässt es noch einmal die Szene betreten. Er lässt es sozusagen von einem anderen Blatt lesen. Denn jetzt ist das Papier das Papier aus der Papiermühle und das Papier von Arlts Roman; es ist das Papier, in das sein Vater seine Arbeit investierte und das Papier, auf dem *El juguete rabioso* überlebt.

Die Rolle des Papiers ist nun nicht mehr von der Verbitterung in Geiselhaft gehalten zu werden; es ist kein Sündenbock mehr, auch kein Symbol von Kapital, das erniedrigt und ausgegeben, ruiniert, verbrannt werden muss. Es ist ein alchemistisches Objekt, ein blasses Wunder, vielleicht ein Trugbild: etwas, das eine Erinnerung reproduziert, während es das Geheimnis seines Inhalts bewahrt.

Übersetzung von Wilhelm Werthern

Erstmals veröffentlicht anlässlich Runo
Lagomarsino's Einzelausstellung - *The Square between the
Walls* in der Lunds konsthall (2. Juni - 29. August 2021)

GALERIE NORDENHAKE
berlin stockholm mexico city