

## Mario Bellatins Archiv

### Archive in Lateinamerika – der Fall eines Archivmenschen und seiner Papierkorb-Freundin

Für Graciela Goldchluk, Gegen-Archontin en La Plata

Nur der Zufall und die Freundschaft können wahrscheinlich erklären, warum eine belgische Hispanistin über *Archive, Vor- und Nachlässe und editoriale Philologie* in einer deutschsprachigen Publikation das Wort ergreift. Umso mehr, wenn sie außerdem von einem Italo-Peruaner-Mexikaner spricht, der in Mexiko lebt und schreibt, schreibt und *weg-schreibt*; einem Schriftsteller, von dem ein Teil seines Archivs sich in Schachteln und Kartons in einem privaten Haus in Buenos Aires befindet, ein anderer in Mexiko in einem Papierkorb aus Metall. Dementsprechend berichte ich darüber ein bisschen beeindruckt, obwohl das für einen Anfangspunkt zum Thema *Archive in Lateinamerika* – die öfter als in Europa mit Zufall, Freundschaft und einer Schenkung verbunden sind – ganz gut passt.

Auch wenn wir uns auf die lange und tief verankerten deutschsprachigen Literaturarchive beschränken,<sup>1</sup> sind viele Fragen noch offen. Diese betreffen nicht nur die Entstehung und die Entwicklung eines literarischen Archivs, als prä- oder nachkustodiale Institution, zum einen, als Forschungsort, zum anderen, sondern auch die allgemeinen Strategien der Vorsorge (oder des Vorlasses) und die komplexen und wechselhaften Beziehungen zwischen Autor, Familie, KritikerInnen und Institutionen; zwischen Autor, Texten, Werken und Archiven und selbstverständlich zwischen gedruckten und digitalen Vor- und Nachlässen.

Die Fragen können aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven behandelt werden, selbstverständlich als neues Thema der Editionswissenschaft,<sup>2</sup> die sich auch langsam als Teil einer fundier-

1 Claude D. Conter: Literaturarchive und Literaturmuseen als Speicherinstitutionen und Forschungsstätten. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen. Hg. v. Norbert Otto Eke und Stefan Elit. Berlin, Boston 2019, S. 371–389.

2 Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Hg. v. Rüdiger Nutt-

ten Theorie der Literatur verstehen lässt,<sup>3</sup> oder als Grundthema der Literaturwissenschaft,<sup>4</sup> oder als Leitthema der Medienkultur.<sup>5</sup> Umso offener und schwerer wird aber die Fragestellung, wenn wir die gut kartographierte und noch besser studierte deutschsprachige Literaturarchiv-Landschaft verlassen und Kurs auf Lateinamerika, insbesondere auf Argentinien nehmen. In diesem Fall werden wir fast von Anfang an die Meilensteine aus den Augen verlieren, die trotz einiger »historische[r] Leerstellen«<sup>6</sup> eine deutschsprachige Geschichte ermöglichen. Konkret werden wir in Argentinien – dieses Mal kann ich wahrscheinlich Lateinamerika sagen – weder etwas mit Goethes »Archiv des Dichters und Schriftstellers«, noch mit Diltheys Beiträgen »Archive für Literatur« und »Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie«<sup>7</sup> Vergleichbares finden. Wir werden auch keine Äquivalenz für eigenständige Literaturarchive finden, die in Frankreich und in Deutschland im Gefolge der industriellen Revolution<sup>8</sup> oder der französischen Revolution<sup>9</sup> entstanden und einem modernen – im europäischen Sinn – Begriff der Nation ent-

Kofoth, Bodo Plachta, H. T. M. van Vliet und Hermann Zwerschina. Berlin 2000.

- 3 Kai Sina und Carlos Spoerhase: Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung. In: Zeitschrift für Germanistik, Bd. 23, Nr. 3, 2013, S. 607–623.
- 4 Norbert Otto Eke, Stefan Elit: Literarische Institutionen. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen. Hg. v. Norbert Otto Eke und Stefan Elit. Berlin, Boston 2019, S. 3–17.
- 5 Andreas Ziemann: Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader. Berlin 2019.
- 6 Kai Sina, Carlos Spoerhase: Nachlassbewusstsein, S. 610.
- 7 Herbert Kopp-Oberstebrink: Das Literaturarchiv als Laboratorium der Kulturforschung. Wilhelm Diltheys Beitrag zu einer Epistemologie des Archivs. In: Der Nachlass und seine Ordnungen. Hg. v. Petra-Maria Dallingier, Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston 2018, S. 121–138.
- 8 Sven Spieker: El gran archivo. El arte desde la burocracia. In: Cuadernos de literatura, Vol. XXI, Nr. 41, 2017, S. 15–29. <https://doi.org/10.111144/Javeriana.cl21-41.gaab> [letzter Zugriff: 30.4.2025]; James Ralph Beniger: The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society. Cambridge Mass., London 1986.
- 9 Bodo Plachta, H. T. M. van Vliet: Überlieferung, Philologie und Repräsentation. Zum Verhältnis von Editionen und Institutionen. In: Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Hg. v. Rüdiger Nutt-Kofoth et al., S. 11–37, hier S. 17–20.

sprechen.<sup>10</sup> Letztendlich werden im heutigen (postdiktatorischen und neoliberalen) Argentinien die Beziehungen zwischen Staat und Archiv, zwischen Geschichte und Literatur, zwischen Philologie, Kritik und Archiv ganz anders verstanden und veranstaltet. All das, ohne etwas über die ständige Gefahr einer Flucht, eines Verschwindens der Vor- und Nachlässe der kanonischen spanischsprachigen Autor:innen in die USA aus ökonomischen Motiven zu sagen.

Aus allen diesen Gründen bin ich überzeugt, dass nicht nur die Literatur, sondern auch die Theorie der Literatur und ihre Institutionen – also die Editionswissenschaft und die Literaturarchive – Produkt und Konstrukt eines ganz konkreten geohistorischen Verfahrens sind,<sup>11</sup> und so artikuliert sich dieser Beitrag in zwei Schichten, einer privateren und einer öffentlicheren, die beide eine geohistorische Verankerung ermöglichen. Anhand des konkreten Beispiels von Mario Bellatins Archiven – Archive im Plural, um die Vielfältigkeit und die Zweideutigkeit des Begriffs zu betonen – werde ich versuchen, folgende Idee der Herausgeber zu illustrieren. Ich zitiere: »Der Papierkorb tritt in eine gewisse Konkurrenz zum Archiv – er wird gewissermaßen zu einem inoffiziellen Privat-Archiv«.

Nach einer kurzen Biobibliographie des Schriftstellers (des Schreibenden), werde ich ein paar Stichworte des besonders suggestiven Aufsatzes von Kai Sina und Carlos Spoerhase *Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung* als roten Faden des Referats benutzen. Ich basiere meine Ausführungen nämlich (1) auf der Entstehung des Nachlasses – genauer gesagt des Archivs – als Bewusstsein; (2) auf dem Archiv als Selbsthistorisierung und mehr noch (3) als dem »Antrieb poetischer Produktivität«, wenn das »Sich-selber-lesen« in ein Wieder-Schreiben mündet. Die eher fragmentarische als lineare und in diesem Sinn nicht geschlossene Struktur des Aufsatzes gilt hier als Hinweis oder Desiderat und führt tatsächlich zu anderen wichtigen Überlegungen, wie zum Beispiel zum Archiv (4) als Gewalt und (5) als potentielle »Rekonstruktion der ›vergangenen Zukunft‹ der Literatur«.<sup>12</sup>

10 Dipesh Chakrabarty: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. With a new preface by the author. Princeton, Oxford 2008.

11 *The Critical Pulse: Thirty-Six Credos by Contemporary Critics*. Hg. v. Jeffrey J. Williams und Heather Steffen. New York 2012.

12 Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck,*

Mario Bellatin (Cavigliolo) wurde 1960 in Mexiko geboren und ist als Vierjähriger mit seinen Eltern nach Peru umgezogen. Er studierte dort Theologie und dann Medienwissenschaft. 1986 veröffentlichte er in Lima seinen ersten Roman, *Las mujeres de sal*, von dem er 300 virtuelle Exemplare, bevor das Buch als solches existierte, schon in Form eines Kupons verkauft hatte. 1987 fing er ein Filmstudium in Kuba an, wo er sich hunderte Filme anschaute und das Schreiben als anerkannte berufliche Tätigkeit entdeckte. Anfang der neunziger Jahre kehrte Bellatin nach Peru zurück und publizierte *Efecto invernadero* (1992), den ersten Text (den ersten »Roman«), den er ständig umschrieb und von mehreren hundert auf knapp 54 Seiten reduzierte. Es ist der Anfang des Schreibens als Streichen, als *Weg-schreiben*, als Umschreiben. Die weggelassenen Seiten werden einfach entsorgt, in »Sicherheit« gebracht (später auch in die »Mülltüte«<sup>13</sup>), einigen Freunden (wie dem Editor José Carlos Alvaríño) geschenkt oder der damaligen Psychoanalytikerin Laura Benetti als Bezahlung einer Therapie hinterlassen. Erst 2007 werden sie aus dem Dunkeln und der Vergessenheit hervorgebracht. Dann kommen *Salón de belleza* (1994), mehrmals preisgekrönt, und *Poeta ciego* (1998), den Bellatin schon zwischen Peru und Mexiko, wo er sich niederließ, schrieb. Neben der *Underwood* Schreibmaschine beginnt Bellatin ab diesem Text auch mit dem Computer zu schreiben.

Mit der Veröffentlichung von *Flores* 2000 vollzieht er nach *Efecto invernadero* den zweiten großen Bruch im Schreibprozess – meiner Meinung nach den wichtigsten. Dieser Text kann als erste Text-Konstruktion, als erstes Text-Archiv gelten. Unter den Dutzenden Titeln, die nachher noch kommen, und die das Schreiben mit Performance, Kino, Fotografie, Vorstellung und Vorlesung erweitern und vermischen, kann ich aus zeitlichen und thematischen Gründen nur *Lecciones para una liebre muerta*, *Underwood portátil: modelo 1915* und die erste Fassung von *Obra reunida*, alle drei von 2005, und

Goethe und George. Berlin 2007; »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. Hg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti. München 2005; Klaus Kastberger: Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs. Über die Anfänge des europäischen Archivwesens, die Selbsthistorisierung von Autoren und die Wohnung der Schriftstellerin Friederike Mayröcker. In: Recherche. Zeitung für Wissenschaft, 2014/1, S. 22–26.

13 Juan Pablo Cuartas, Gabriela Goldchluk: La fe literaria. In: Fractal, Nr. 72, 2014, vol. VI, S. 129–140.



Abb. 1 Mario Bellatin in seinem Studio in Ciudad México. © Quetzalli Nichte Ha

*Condición de las flores* (2008) nennen. Die ersten beiden setzen das narrative Schreiben klar hinter den erörternden oder metanarrativen Diskurs zurück. Bellatin erzählt in einer fragmentarischen Form, in welchen Zuständen er seine bisherigen Texte, insbesondere die sogenannten »Romane«, geschrieben hat und fängt an, einige Schlüssel seiner Poetik zu enthüllen und zu thematisieren. Der Band *Obra reunida*, d.h. »Gesammelte Werke«, kann als Drehscheibe eines Schreibprozesses gelten, der ab diesem Moment in ein immer stärker autor-reflexives Schreiben mündet.<sup>14</sup>

*Condición de las flores* ist das erste klare Beispiel für dieses Verfahren. Der Text gliedert sich in kleine Absätze, die den Untertitel von *Flores* wiederholen, und jeder Abschnitt stellt eine Überlegung über das Schreiben als Kunst an. Außerdem ist dieser Text besonders wichtig für das Thema, das mich umtreibt, da er nicht allein und vom Autor selber veröffentlicht wurde, sondern in einem Buch mit dem gleichen Titel, das in der gleichen Zeit und zum ersten Mal den Leser:innen ein Muster von Fassungen und Entwürfen des ersten Romans des Autors

14 Samuel Steinberg, zitiert in: Andrea Cote Botero: Mario Bellatin: El giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto. In: Publicly Accessible Penn Dissertations, 2014, S. 104. <https://repository.upenn.edu/edissertations/1244> [letzter Zugriff: 30.4.2025].

zur Verfügung stellte. So präsentiert das Buch als erstes ein Beispiel eines offenen Literaturarchivs.

Es ist das persönliche Ergebnis der zehnjährigen Bemühungen der *Papierkorb-Freundin*, der argentinischen Textgenetikerin Graciela Goldchluk, dass die alten Papiere des Schriftstellers gesammelt und ausgegraben wurden. In derselben Zeit, d. h. ab ca. 2006 und bis heute, versucht Bellatin im Laufe mehrerer Gespräche zu erklären, was er unter »Schreiben ohne zu schreiben«, »Schreiben als Umschreiben, um weiter schreiben zu dürfen« oder »Schreiben als *Weg-schreiben*, als Schaffen, als Konstruktion« versteht.<sup>15</sup>

Nach dieser biobibliographischen Skizze können zwei kurze Zitate des Schriftstellers diese Poetik sicherlich besser illustrieren und zusammenfassen als eine lange Beschreibung. Das erste habe ich aus der *Condición de las flores* genommen, das zweite aus einem Interview.

### *Tiempo de buganvilla*

Escribir para seguir escribiendo, puede ser un resumen de mi afán.

Escribí *Salón de belleza* cuando escribía *Salón de belleza*, escribí *Efecto invernadero* cuando escribía *Efecto invernadero*, lo mismo con *Canon perpetuo*, pero no escribí *Flores* cuando escribí *Flores* y lo mismo sucedió con *Lecciones*. Lo que hice fue la segunda parte, la parte de construcción. Construí *Lecciones* cuando construí *Lecciones* y lo mismo con *Flores*. Con escrituras diversas, de diversos tiempos, situaciones y circunstancias. El reto era lograr que eso fuera una propuesta y formara parte de un cuerpo autónomo.<sup>16</sup>

15 Ramiro Larrain: Entrevista a Mario Bellatin. In: *Orbis Tertius*, Bd. 11, Nr. 12, 2006 [Online], <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/> [letzter Zugriff: 12.12.2024]; Alicia Ortega: Mario Bellatin: »Me siento escritor, cuando voy desescribiendo«. 2014 [Online] <https://www.uasb.edu.ec/entrevistas/mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-desescribiendo-34-ID35125/> [letzter Zugriff: 12.12.2024]; David Marcial Pérez: Mario Bellatin: »Quiero dejar de escribir«. In: *El País*, 26. Jan 2018 [Online] [https://elpais.com/cultura/2018/01/25/actualidad/1516919191\\_800521.html](https://elpais.com/cultura/2018/01/25/actualidad/1516919191_800521.html) [letzter Zugriff: 12.12.2024]; Juan Pablo Cuartas: Del archivo de escritor al escritor de archivo. La escritura participativa de Mario Bellatin. Universidad Nacional de La Plata 2021.

16 »Ich habe *Salón de belleza* (*Der Schönheitssalon*) geschrieben, als ich *Salón de belleza* schrieb, ich habe *Efecto invernadero* geschrieben, als ich *Efecto invernadero* schrieb, dasselbe gilt für *Canon perpetuo*, aber ich habe *Flores* (»Blumen«) nicht geschrieben, als ich *Flores* schrieb, und dasselbe gilt

Anhand dieser Zitate können wir uns jetzt zum einen in die Entstehung des Archivs (2000) als Bewusstsein, Selbsthistorisierung und »Antrieb poetischer Produktivität« vertiefen; zum anderen in die Entstehung des Archivs (2007-2008) als externen und dann institutionellen Ort.

Die Erklärung des Ersten findet sich sowohl in Versionen diskursiver Texte des Autors,<sup>17</sup> als auch im Gespräch mit Ramiro Larraín (2006) und Alicia Ortega (2014). Das Zweite fasse ich selber aus einem Telefongespräch mit Graciela Goldchluk zusammen. Beide Archive gliedern sich einigermaßen in zwei Hauptteile: einen physischen und einen virtuellen.

Die »Poetik des Archivs« ist mit einer persönlichen Anekdote des Autors verbunden. Ende 1990 erhielt Mario Bellatin eine Einladung zu einem berühmten Schriftstelleraufenthalt in Ledig House, außerhalb von New York. Überzeugt, dass er nicht fähig sei, etwas Neues zu schreiben, ohne eingespieltes Ritual und ohne zuhause zu sitzen, sammelte er – in einer ersten Version der Anekdote – alte Papiere, gedruckt oder nicht,<sup>18</sup> und packte sie in eine Schachtel mit der Idee, sie in New York zu ordnen und mit nicht verbundenen Papieren etwas Neues zu konstruieren. Die zweite Version der Anekdote erzählt, Bellatin habe sich entschieden, unveröffentlichte und unzusammenhängende Dateien des Computers zu ordnen und damit etwas Neues zu gestalten, zu schaffen. Immerhin ähnelt die Montage von kleinen textuellen Einheiten – Fragmenten, sagt der Autor –, zwischen denen manchmal bis zu 10 Jahren liegen, der Montage eines Filmes und der Schreibtisch einem Schnittraum.<sup>19</sup> Das Ergebnis ist ein Blumenstrauß, dessen einzige Verbindung der Autor als Ursprung ist. In diesem Fall entsteht das Bouquet aus seiner vorherigen aufmerksamen Lektüre und Anordnung des »Restes«, des »Verbliebenen« eines *Vor-* oder *Ur-Archivs* (>pre-archivo<), das sich immer einem Schwund aussetzen würde, solange *die Schrift* nicht veröffentlicht sei. Das »echte« oder

für *Lecciones [para una liebre muerta]*. Was ich gemacht habe, war der zweite Teil, der Konstruktionsteil. Ich habe *Lecciones* konstruiert, als ich *Lecciones* konstruierte, und dasselbe gilt für *Flores*. Mit unterschiedlichen Schriften, aus unterschiedlichen Zeiten, Situationen und Umständen. Die Herausforderung bestand darin, daraus einen Vorschlag zu machen und ihn in eine autonome Einrichtung einzubinden« (Übers. d. Verf.).

17 *Underwood* [2005], 2013: S. 490; *Lecciones* [2005], 2013: S. 27-28; S. 28; *Libro uruguayo de los muertos* [2012] 2014: S. 426.

18 Ramiro Larraín: Entrevista a Mario Bellatin.

19 Alicia Ortega: Mario Bellatin.

»wahre« Archiv entsteht hier im Gegensatz zur herkömmlichen Überlieferung erst mit der autorisierten Publikation.

Im Fall des Computers seien die rohen Dateien zum Ersten unentschiedenes oder unbewusstes Archiv.<sup>20</sup> Bellatin unterscheidet zwischen interner und externer Archivierung, was in die Richtung von Derrida geht. Der französische Philosoph, der 1995 den Einfluss des Computers auf die Archivierung des Schreibens schon in Betracht gezogen hatte, sprach in diesem Sinn lieber von einem Kontinuum vom Gedächtnis zum Archiv. Er behauptet:

Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors.<sup>21</sup>

Il n'y a pas d'archives s'il n'y a pas conservation dans un lieu d'extériorité, sur un support. La *topographie* et l'*extériorité* me paraissent indispensables pour qu'il y ait archive.<sup>22</sup>

Schauen wir jetzt an, was in derselben Zeit auf Seite der öffentlichen und institutionellen Archivierung und Archive geschehen ist. Die Geschichte beginnt auch Ende der neunziger Jahre, als die argentinische Textgenetikerin Graciela Goldchluk, die sich in dieser Zeit intensiv mit dem Nachlass des argentinischen Schriftstellers Manuel Puig beschäftigte, eine Doktorarbeit über ihn schrieb und genetische Editionen seiner Bücher vorbereitete, zum ersten Mal Mario Bellatin traf – traf und las.

Sie interessierte sich sofort für die Bücher und die Manuskripte eines ganz atypischen ›lateinamerikanischen‹ Schriftstellers, der 1998 schon mehr *weg-schreibt* und umschreibt als schreibt. Sobald sie erfährt, dass der Autor sich, seit er in Mexiko lebt, von allen seinen Entwürfen und Manuskripten frei gemacht und sie fremden Händen in

20 Ramiro Larrain: Entrevista a Mario Bellatin.

21 Jacques Derrida: *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris 1995, S. 26. Deutsche Übersetzung: »Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draussen« (Jacques Derrida: *Dem Archiv geschrieben*, Berlin 1997, S. 25).

22 Jacques Derrida: *Archive et Brouillon. Table ronde du 17 juin 1995*. In: *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Hg. v. Michel Constat. Paris 1998, S. 192.



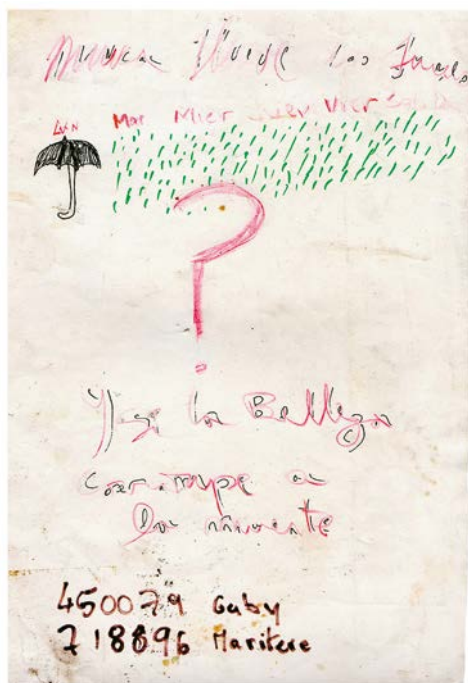
Peru überlassen habe, versucht sie, ihn zu überzeugen, dass diese für die Literaturforschung aus genetischer Sicht interessant sein können. 2007 begleitet die Kritikerin den Autor in Lima und entdeckt endlich mehrere Entwürfe, meistens Daktylogramme, die *Efecto invernadero* angehören oder in dieser Zeit geschrieben wurden. Sie bekommt sie – vom Verleger und von Bellatins damaliger Psychoanalytikerin – als Schenkung.

Unter dem Titel »Textos de la Underwood« werden all diese Fassungen zum ersten Mal 2008 als zweiter Teil des Buches *Condición de las flores* veröffentlicht. Die späte Entdeckung und die Veröffentlichung der Entwürfe, ohne dass der Autor selber dieses Mal seine Daktylogramme wieder liest – ganz im Gegenteil lehnt er die Möglichkeit ab –, und sein steigendes Interesse für die Arbeit, die seine Freundin im Puig Archiv leistet, haben einen starken Einfluss auf sein Archivbewusstsein und überzeugen ihn, dass er jetzt seine alten Papiere nicht mehr entsorgen oder zerstören muss.

Ab diesem Moment entsteht auch beim Autor ein externes Archiv, dieses Mal in Form eines Metallkorbes, der »Buzón de Archivo para Goldchluk« heißt, und Graciela Goldchluk wird die »Archäologin« – besser gesagt die *Archontin* – von Bellatins Schreiben. Wenn der Metallkorb gefüllt ist, versuchen der *Archivmensch* und seine *Papierkorb-Freundin*, sich zu treffen und das Archiv des Mexikaners reist nach Buenos Aires.

Die Externalisierung und die Institutionalisierung des Archivs gehen aber weiter. 2012 bekamen Graciela Goldchluk und andere Forschungsgruppen der Universidad Nacional de La Plata (UNLP) die Unterstützung der Fakultät für Geistes- und Erziehungswissenschaften (FaHCE). Diese lancierte darauf ARCAS, ein Open-Access-Portal »<http://arcas.fahce.unlp.edu.ar>«, das Sammlungen nützlicher Quellen für die Forschung enthält, die Konsultation von Quellen ermöglicht und deren digitale Erhaltung durch die Anwendung international empfohlener Standards gewährleistet. Nach der Schaffung eines digitalen Archivs von Puig, das in ARCAS zur Verfügung steht, werden Bellatins Papiere und Bücher zuerst in der Bibliothek der Universität eingepflegt. Die Anordnung und die Katalogisierung des Materials beginnt darauf in Zusammenarbeit mit den Archivar:innen und Bibliothekar:innen der Fakultät; die Digitalisierung des Archivs fängt unter der Leitung von Graciela Goldchluk und Juan Pablo Cuartas langsam an.

Letztendlich beginnt die externe und kritische Lektüre eines *per se* offenen Bellatin-Archivs, das gemäß Goldchluk die geschlossene



Kultur des Buches verändert habe.<sup>23</sup> Das Archiv ist der neue Ort der *Schrift*, des lebendigen Schreibens. Nicht nur das Schreiben von Bel-latin, sondern auch all seine Überlegungen und Handlungen, die rund um die Welt des Schreibens kreisen, und deren Verbreitung und Zir-kulation, dessen Agenten (Autor, Editor, Kritiker usw.) schaffen lang-sam ein »Buch ohne Umschlag, weil es offen und frei ist: Sie können davor und danach schreiben«,<sup>24</sup> ein Archiv als Symbol einer poten-tiellen »Rekonstruktion der ›vergangenen Zukunft‹ der Literatur«.<sup>25</sup>

23 Graciela Goldchluk: ¿Dónde Sucede la literatura? Libro, Manuscrito y Ar-chivo en Manuel Puig y Mario Bellatin. In: El Hilo de la Fábula, Nr. 8/9, 2010, S. 92-99.

24 »Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él« – Felisberto Hernández: Zitiert in Juan Pablo Cuartas: Del archivo de escritor al escritor de archivo, S. 201.

25 Reinhart Koselleck: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a.M. 1979; Kai Sina: Die vergangene Zukunft der Li-teratur. Zeitstrukturen und Nachlassbewusstsein in der Moderne. In:

Revisando un cuaderno de ejercicios, cierto profesor de Antonio encontró varias indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño. Los apuntes hablaban de las flores adecuadas, de la necesidad de tener cerca los objetos queridos y de las oraciones que sirven para acompañar los velorios. El ataúd blanco estaría al cuidado de dos mujeres tristes. Bajo la tutela de una madre totalmente vestida de negro y resguardado además por la amiga del padre, quien se encontraría presente a pesar de que Antonio aseguraba que lo había querido envenenar. El profesor leyó la afirmación de que así como los niños tienen la obligación de obedecer y de cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos.

Abb. 2 und 3 Bild des Daktylogramms von *Efecto invernadero* (Lima, 1992) mit zwei möglichen Titeln; erste Seite des Daktylogramms. © Arcas; Repositorio de fuentes de interés para la investigación



Abb. 4 und 5 Papierkorb für die Freundin (Buzón de Archivo para Goldchluk) in Bellatins Haus.

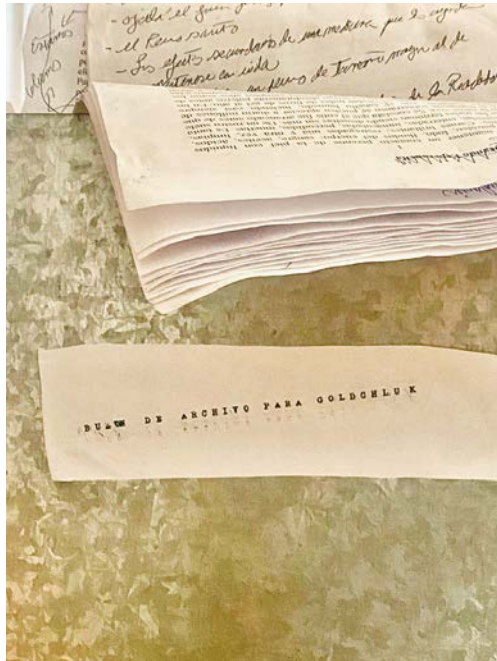
© Mario Bellatin & Graciela Goldchluk

Dementsprechend und obwohl ich meine Arbeit entlang des suggestiven Aufsatzes von Kai Sina und Carlos Spoerhase konzipiert habe, möchte ich eine Behauptung der Autoren, die zu Diltheys Literaturarchiv-Verständnis als Erhaltungs- und Forschungsort zurückkehren, nuancieren. In den Worten von Sina und Spoerhase:

der handschriftliche Nachlass gilt somit einerseits als Voraussetzung eines ›lebendigen‹ Verstehens, andererseits als Ermöglichung einer modernen Textkritik; dass das moderne Interesse für die hinterlassene Handschrift an die Institution des Nachlasses gekoppelt ist, steht Dilthey deutlich vor Augen, wird in jüngerer Zeit aber kaum reflektiert – auch nicht, wie man erwarten könnte, im Umfeld der *critique génétique*.<sup>26</sup>

Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000. Hg. v. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen 2017, S. 49–74; Juan Pablo Cuartas, Graciela Goldchluk: La fe literaria; Juan Pablo Cuartas: Del archivo de escritor.

<sup>26</sup> Kai Sina, Carlos Spoerhase: Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung, S. 619.



Die Beobachtung von Bellatins Schreibprozessen, ihrer Archivierung und seine Publikationen zeugen von einer wechselseitigen Interdependenz von Archiv und Werk und widerlegen dies. In Argentinien, in Lateinamerika, wo es bisher kein offizielles Archiv gibt, wo die Interdisziplinarität ganz anders gedacht wird als in Europa, wo eine einheimische *critique génétique* sich aktuell mit einer historisch-philosophischen Fragestellung gegenüber Archiven vermischt, wo das Archiv immer noch eine brisante politische Frage ist, ist so eine Bilanz kaum nachvollziehbar. Das letzte Kapitel meiner Skizze der Archive Bellatins wird für sich selber sprechen und kann aus zeitlichen Gründen als vorläufiger Schluss gelten.

Bis 2015 wurde das Archiv des Autors auf dem Campus aufbewahrt, aber die Rückkehr eines starken und unerwünschten Neoliberalismus in Argentinien und die Behauptung des Präsidenten Macri, die Professoren seien »ñoquis«, d.h. *Taugenichtse*, hat den Alarm ausgelöst. Mario Bellatin wünscht sich, dass sein Material aus der Universität entfernt werde. Unter solchen Verhältnissen landet es bei Graciela Goldchluk, deren Haus ein Archiv wird und sie selber eine echte »Gegen-Archontin«, wie wenn wir von Gegenmacht oder Gegendiskurs sprechen. Zur Erinnerung Derrida:



Abb. 6 Bellatins Archiv im privaten Haus von Graciela Goldchluk. Manuskript von *Efecto invernadero*.  
© Graciela Goldchluk

le sens de »archive«, son seul sens, lui vient de l'*arkheïon* grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, ceux qui commandaient. [...] Compte tenu de leur autorité ainsi publiquement reconnue, c'est chez eux, dans ce lieu qu'est leur maison (maison privée, maison de famille ou maison de fonction), que l'on dépose alors les documents officiels. Les *archontes* en sont d'abord les gardiens. Ils n'assurent pas seulement la sécurité physique du dépôt et du support. On leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutiques. Ils ont le pouvoir d'interpréter les archives. [...] C'est ainsi, dans cette domiciliation, dans cette assignation à demeure, que les archives ont lieu. La demeure, ce lieu où elles restent à demeure, marque ce passage institutionnel du privé au public [...].<sup>27</sup>

27 Derrida, *Mal d'Archive*, S. 12-13. Deutsche Übersetzung: »der Sinn von





Abb. 7 Bellatins Archiv im privaten Haus von Graciela Goldchuk. Kartons mit Dokumenten, Erstausgabe und Fotos von Mario Bellatin. © Graciela Goldchuk

Und mit diesem Zitat und diesen Bildern, die für sich selber sprechen, schließt sich heute der hermeneutische Zirkel.

›archive‹, sein einziger Sinn, vom griechischen *archeion*: zuerst ein Haus, ein Wohnsitz, eine Adresse, die Wohnung der höheren Magistratsangehörigen, die *árchontes*, diejenigen, die geboten. [...] Ihrer so öffentlich anerkannten Autorität wegen deponierte man zu jener Zeit bei ihnen zuhause, an eben jenem Ort, der ihr Haus ist (ein privates Haus, Haus der Familie oder Diensthause), die offiziellen Dokumente. Die Archonten sind zunächst deren Bewahrer. Sie stellen nicht nur die physische Sicherheit des Depots und des Trägers sicher. Man erkennt ihnen auch das Recht und die Kompetenz der Auslegung zu. Sie haben die Macht, die Archive zu interpretieren. [...] In dieser verbindlichen Ansiedlung, in dieser dauerhaften Zuweisung einer Bleibe kommen so die Archive zustande« (Derrida, *Dem Archiv verschrieben*, S. 10f.).