

## Fünfzehntes Kapitel

### Rizals literarische Beredsamkeit

*Eloquence is the child of liberty.*  
John Quincy Adams

Die folgenden Kapitel widme ich dem Versuch, Rizals Romandgyptichon – *Noli me tángere* und *El Filibusterismo* – vor dem Hintergrund seiner kolonialismuskritischen Interventionen zu lesen. Dazu bedarf es freilich einer Betrachtung der von ihm bevorzugten Romanform und der von ihm verwendeten Erzählstrategien. Denn beiden, in früheren Kapiteln bereits häufig zitierten Büchern, die sich auch als Einheit betrachten lassen, und die ihn berühmt gemacht haben, liegen politische Absichten zugrunde, die an die vom Autor gewählten literarischen Ausdrucksformen gebunden sind. So orientierte er sich unter anderem an einer in seiner Zeit populären, das heißt, feuilletonistisch unterhaltsamen Schreibweise, mit der etwa die Zeitungsromane von Eugene Sue und Alexandre Dumas ihren großen Erfolg beim Lesepublikum begründeten.

Rizals famose Schreibweise erinnert aber nicht nur an die populären französischen Romanciers, sondern auch an den Spanier Benito Pérez Galdós (1843–1920). Ähnlich wie der Asiate wurde Galdós wegen seiner antiklerikalen Schriften zur Zielscheibe der Kirchenmänner und Konservativen, musste aber nicht, wie der philippinische Intellektuelle, um sein Leben fürchten. Galdós hat eine wahrhaft ehrfurchtgebietende Romanproduktion in die spanische Sprachwelt gesetzt hat und wird deshalb gern mit Balzac verglichen. 1876 veröffentlichte er einen Roman mit dem Titel *Doña Perfecta*, der – wie ich vermute – auch Rizal beeindruckt hat. Den konventionellen Kern der Erzählung bildet eine Liebesgeschichte mit tragischem Ausgang: Der potenzielle Bräutigam, ein Ingenieur, reist von der Metropole Madrid aus in eine Kleinstadt, um dort eine ihm versprochene Cousine kennen und lieben zu lernen. Er, der Mann der säkularen Moderne, trifft in der Kleinstadt auf ein frommes Mädchen und gerät in das Intrigenspiel einer vom Klerus gegängelten kleinbürgerlichen, vergangenheitszugewandten Kultur. Es sind die damals sprichwörtlichen „zwei Spanien“, die in den mit Beleidigungen, Hinterhältigkeiten, Lügen und anderen Gemeinheiten wohlausgestatteten Kampfszenen

des Romans aufeinanderprallen. Im tragischen Finale verlieren alle: der Ingenieur das Leben, die potenzielle Braut den Verstand und die Strippenzieher ihre kläglichen Präntentionen. Gewiss, Rizal hat keine Galdós-Imitation geschrieben, doch sind Parallelen nicht zu übersehen. Zwar liegen die Schauplätze weit auseinander, aber das Setting ist ähnlich: In beiden Romanwerken spielen die Geschichten an eng begrenzten Orten und unter Teilnahme einer überschaubaren Auswahl repräsentativer Sozialtypen. Beklagenswert sind in beiden Fällen nicht nur die gesellschaftlichen Zustände, sondern auch deren Opfer, während die korrupten Machteliten – trotz Prestigeverlust – wie eh und je fortwursteln. Hier wie dort kleben die Erzähler nicht am realistischen, der Illusionsbildung verpflichteten Erzählstil, sondern treten mit Ironie und Satire in Distanz zum Dargestellten und bringen auf diese Weise das durchaus bewusst eingesetzte tragische Pathos ihrer Finalszenen in die Schwebel.

Beide Autoren haben auf ihre je eigene, dennoch verwandte Weise provokante Gesellschaftsbilder skizziert, in denen auf zerstörerische Weise die Mechanismen der Bigotterie, der Intrige, des Betrugs und der Lüge wirken und die Erwartung auf einen guten Ausgang enttäuschen müssen. Auch wenn ich in meinem Vergleich hier nicht weiter gehen will, möchte ich doch behaupten, dass beide Schriftsteller einen Begriff von Gesellschaft hatten, der sie die grundstürzenden Turbulenzen des Übergangs von einer – sagen wir – ständischen (*España eterna*) zu einer bürgerlichen (*España moderna*) Gesellschaftsformation wahrnehmen und darstellen ließ. Ich will auch nicht völlig in Abrede stellen, dass beide Autoren in ihren Erzählungen jenen bemerkenswerten *engaño* – eine zwischen Omnipotenzfantasien und Aberwitz schwankende Form der *Selbsttäuschung* – zu thematisieren suchten, der seit Cervantes' Tagen als ein eigensinniges Merkmal der spanischen Romanliteratur gilt. Gesetzt, die Vermutung trifft zu, so wäre das ein Beleg mehr für die Dynamik transkultureller Erfahrungen aufseiten Rizals. Eben diese machen aber auch deutlich, wo die Unterschiede liegen: Galdós schrieb für die liberalen Spanier über das rückwärtsgewandte Spanien und hatte Erfolg in der literarischen Öffentlichkeit seines Landes; Rizal schrieb für die philippinischen Mitstreiter *und* die liberalen Spanier über die Folgen der spanischen Kolonialherrschaft für das Zusammenleben seiner philippinisch-tagalischen Landsleute und setzte sich damit dem tödlichen Hass der rückwärtsgewandten spanischen Imperialisten aus.

Im Folgenden frage ich nicht nur nach den für die Romangattung charakteristischen formalen und strukturbildenden Elementen, sondern suche auch Unterstützung bei dem Literaturtheoretiker Michail Bachtin, um die politischen Implikationen der von Rizal bevorzugten Schreibweise schärfer bestimmen zu können.

## Über die Vorzüge des ernsthaft-komischen Romans

Rizals Romane gelten bei vielen Interpreten als Darstellung der unter dem Joch spanischer Herrschaft leidenden philippinischen Gesellschaft. Doch kann von ‚philippinischer Gesellschaft‘ bestenfalls in einem stellvertretenden Sinn, ja eigentlich nur in eingeschränkter Bedeutung die Rede sein. Zwar sind die vom Autor präsentierten Handlungsorte mit überschaubaren Gesellschaftsgruppen – nimmt man beide Romane zusammen – relativ zahlreich, doch liegen sie in einer einzigen Provinz auf der Hauptinsel Luzon und präsentieren neben den spanischen Akteuren vorab Mitglieder der in dieser Region lebenden tagalischen Gesellschaft. Während andererseits zur Zeit der Romanhandlung, also etwa zwischen 1880 und 1890, auf unzähligen Inseln des Archipels sehr verschiedenartige Sozial- und Lebensformen koexistierten, die wenige oder gar keine organisatorischen und ideologischen Gemeinsamkeiten besaßen.

Warum Rizal die anspruchsvolle Form der Romanerzählung gewählt hat, um die ihm bekannte philippinisch-tagalische Welt aus der Erinnerung hervorzuholen und in belebten Bildern zu vergegenwärtigen, liegt auf der Hand. Polemik und Essay bieten keinen Raum, um eine vielstimmige, dynamisch bewegte Welt zu entwerfen, in der sich erinnerte Erfahrung in einem bunten Figurenreigen verkörpern lässt. Novellen und kurze Erzählungen bieten Momentaufnahmen, können also dem nicht gerecht werden, was der Leser erwartet, will er sich auf das Angebot einer komplexen, in widersprüchliche Handlungen verstrickten Gesellschaft einlassen. Eine gelungene Romanerzählung aber kann ihm ein hohes Maß an Anschaulichkeit und am Ende vielleicht sogar das Porträt einer fiktiven Person vorgaukeln, die, während diese manche Abenteuer durchläuft, den Leser einlädt, sich probenhalber mit ihr zu identifizieren. Das gilt vor allem dann, wenn die im Roman sich entfaltende Geschichte den Kampf eines Helden mit mehr oder weniger offen agierenden antagonistischen Mächten erzählt, die dieser entweder überwindet oder denen er unterliegt.

Die epische Fiktion erlaubt es dem Autor, über die Einführung eines unbestimmten oder eines mithandelnden Erzählers von sich selber und seinen Meinungen Abstand zu nehmen. Thomas Mann, der den Roman als Kunstform geadelt hat, feierte diese Freiheit unter Berufung auf eine apollinische Figur der Ironie, in deren Licht die fiktive Welt in einer schillernden, d. h. uneindeutigen „Objektivität“ erscheint: „Die Kunst der Epik ist ‚apollinische‘ Kunst, wie der ästhetische Terminus lautet; denn Apollo, der Fernhinterfende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität,

der Gott der Ironie.“<sup>1</sup> Im polemischen, die Herausforderung des Tages annehmenden Essay hingegen, der durchaus auch narrative Formen nutzen kann, steht der Autor selber auf dem Kampfplatz und ist distanzlos den Folgen seiner Angriffe ausgesetzt. Die Maske des Pseudonyms, von der Rizal gelegentlich Gebrauch gemacht hat, schützt nur für kurze Zeit, da geübte Leser bald in der Lage sind, am Individualstil den Urheber hinter der Maske zu identifizieren.

Im fiktiven Erzählkosmos des Romans folgt das Narrativ weder der Biografie noch der mit Daten gespickten Historie. Es fabriziert vielmehr eine Welt, in der Raum und Zeit, Personen und Dinge ein virtuelles Dasein fristen. Den Erfahrungsgehalt der Darstellung schränkt diese an die auktoriale Erfindungskraft gebundene Daseinsbedingung jedoch nicht ein, vielmehr kann der Schleier des Fiktionalen hier und da sogar für Augenblicke aufreißen. Wenn der Autor ankündigt, er wolle mit seiner Erzählung aufdecken, unter welcher (eingeschleppten) ‚Krankheit‘ er und seine Landsleute zu leiden haben, könnte er sich eigentlich auch auf die Stoßkraft seiner diskursiven, Analyse und Polemik bevorzugenden Schreibweise verlassen. Ich erwähne hier nur seine schonungslose Abrechnung mit der notorischen Inkompetenz der spanischen Kolonialverwaltung, die er am 15. Dezember 1890 unter dem Titel „*Como se gobiernan las Filipinas*“ (*Wie die Philippinen regiert werden*) in *La Solidaridad* veröffentlicht hat. Doch mit der Wahl der epischen Erzählung wollte Rizal nicht nur den Kreis seiner Adressaten um jenes diffuse Publikum erweitern, das vom Buch mehr als allein aktuelle Politikommentare erwartet, er wollte vielmehr die Misere seines Landes – wie er selber schrieb – in einer „*Folge von Bildern*“ (*cuadros sucesivos*), präsentieren.<sup>2</sup> Zu eben dieser Absicht passte auch die Wahl eines als *Episodenroman* bekannten Fiktionstypus, da dieser dem Erzähler erlaubt, zwischen unverbundenen Schauplätzen und Aktionsgruppen hin und her zu springen, um diverse Aspekte der erzählten Welt aus verschiedenen Perspektiven zur Sprache bringen zu können.

Rizal hat, worauf ich weiter unten zurückkommen werde, die Romanerzählung dem rhetorischen *genus mixtum* zugeordnet. In den antiken Rhetoriklehrbüchern bildete diese Gattung die Mitte zwischen den ‚hohen‘ (Epos, Tragödie) und den ‚niederen‘ (Satire, Komödie) Stil- und Darstellungsregistern, hat also an beiden Teil, kann frei und ungebunden abwechselnd alle Register ziehen und diese um neue bereichern. Der Roman – so folgert der Literaturtheoretiker Michail Bachtin – ist insofern nicht nur die Gattung *par excellence*, wenn es darauf ankommt, das „*Ernsthaft-Komische*“

1 T. Mann 1977, 349

2 Vgl. Rizals Vorwort zu *Morga* 1891, V.

zu verkörpern, sondern auch dann, wenn es darum geht, den scheinbaren Gegensatz zwischen Erfahrung und Erfindung in narrativer, gleichwohl proleptisch wandelbarer Form aufzuheben.<sup>3</sup> Das Erfinden ist hier ebenso frei in der Verarbeitung von Erfahrung wie diese als subjektive dem grübelnden Selbstbewusstsein das Material für immer weiter ausgreifende, immer kühnere Erfindungen liefert. Kurzum, der Roman ist die literarische Gattung mit dem höchsten autoritätskritischen Potenzial, da er die klassischerweise normativ auftretende Poetik entthront hat, um der Handlungsdarstellung die Suche nach Wegen nahezu legen, die zwar diesseits des Fatums, aber mitten durch die Unberechenbarkeiten des Kontingenten verlaufen. Rizal spricht mit Blick auf den *Don Quixote* von der „strafenden und lachenden“ Literatur, Bachtin mit Blick auf Dostojewskis *Don Quijote*-Begeisterung von der „ernsthaft-komischen Gattung“. Die Abenteuer des Don Quijote bilden demnach so etwas wie den Quellgrund für jene nicht enden wollende Reihe hinreißender Romane, in denen der Leser aus sicherer Distanz die komischen und zugleich schmerzhaften Zusammenstöße zwischen der aufsässigen Einbildungskraft und der prosaischen Realität beobachten kann. Und das alles ereignet sich vor den Augen der Leser oft – wie es bei Dostojewski heißt – im Licht „bitterster Ironie“.<sup>4</sup>

Die ernsthaft-komische (griech. σπουδογέλοιοι/spoudogéloion) Erzählprosa lässt sich – wie bei Bachtin nachzulesen ist – auf eine sehr alte Überlieferung satirischen Schreibens zurückführen, die gern mit dem Namen des griechischen Philosophen Menippos von Gadara (3. Jh. v.u.Z.) verbunden wird.<sup>5</sup> Gleichwohl hat die nach diesem Kyniker benannte „Menippeische Satire“ – auch *Menippea* genannt – spätestens seit der Renaissance vielfältige Formen hervorgebracht, die eben nicht mit einem einzigen, sozusagen regelkonformen Literaturmodell oder gar mit normativen Erwartungen übereinstimmen. Es sind vielmehr die Freiheiten, die zur Attraktivität der Menippea als einer beispiellos flexiblen Spielform des Erzählens beitragen: die Lizenz zur Stilmischung sowie zum gleichsam fliegenden Wechsel zwischen Zeiten und Räumen, die selbstironische Infragestellung der Erzählerrolle, die Grenzverwischungen zwischen Dialog und Geschwätz, das Ausbrechen aus dem Illusionsraum der Fiktion und nicht zuletzt jene satirische Tonart, die das

3 Bachtins kluge Abhandlung (1985) wirkt mit Blick auf Rizals Romane geradezu wie passgeschneidert.

4 Zit. nach M. Bachtin 1985, 143.

5 Vgl. den Artikel von Manuel Baumbach im *Neuen Pauly*: <https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/menippos-e732940#e732980>. Auskunft über die Literaturgeschichte der *Menippea* gibt W. v. Koppenfels 2007.

Heilige und Erhabene, den Heroismus und den bornierten Machtgestus dem Gelächter preisgibt.

Eine typisch Menippeische Figur ist zum Beispiel der weise Narr Tasio aus *Noli me tângere*, der munter die unter den Philippinern herrschende Zwietracht kommentiert und als Remedium wie der Erzähler in Voltaires *Candide* die Pflege des Gartens empfiehlt.<sup>6</sup> Rizal machte gern von den Freiheiten der Menippea Gebrauch und nutzte geschickt ihre karnevalesken Verkleidungsstrategien, ohne sich dieser Tradition bewusst zu sein. Als Exempel bieten sich gleich mehrere seiner Texte an: das *Tribunal der Götter* (El consejo de los deoses, 1880), der *Gedanke eines Philipinens* (Pensamiento de un Filipino, 1884) überschriebene Monolog eines Mannes, der sich um seiner Ruhe willen aus dem Streit zwischen Fortschrittlern und Klerikern raushalten will, die *Traumvision des Bruders Rodriguez* (1889), die Verteidigungs-Travestie contra Vicente Barrantes (1889/90) sowie der *Besuch des Herrn auf den Philippinen* (Una visita del Señor a las Filipinas), der Petrus in die Flucht treibt und Jesus hinter Gitter bringt und vieles mehr. Ein Schlüsseltext der menippeischen Tonart ist eine teils autobiografisch, teils parodistisch zu lesende Schrift, deren Titel *Llanto y risas* (Weinen und Lachen) Rizal in verschiedenen Zusammenhängen verwendet und auch variiert hat. Das Ernsthaft-Komische wird hier auf jene exzentrischen, je nach Umständen einander ablösenden Körperreaktionen gleichsam zurückgeführt, für die der mexikanische Poet Juan de Dios Peza, ein Zeitgenosse Rizals, einige Verse gefunden hat, die besser die Sache treffen, als jede noch so ausgetüftelte Erklärung:

El carnaval del mundo engaña tanto,  
que las vidas son breves mascaradas;  
aquí aprendemos a reír con llanto  
y también a llorar con carcajadas.<sup>7</sup>

*Der Karneval der Welt ist Blendwerk,  
das Leben ein kurzer Maskenball,  
in dem wir lernen, lachend zu weinen  
und weinend aus vollem Halse zu lachen.*

6 Auf den unvorbereiteten Boden wird nur Zwietracht gesät, warnt Tasio den jungen Ibarra (Kapitel Nr. 25) und führt ihn ans Fenster zum Garten; von dort zeigt er ihm als ein Gleichnis die langsam wachsenden, organisch Lebens- und Widerstandskraft entwickelnden Pflanzen.

7 J. de Dios Peza 1898, 22–24. Zitiere (und übersetze) hier die letzte Strophe aus Dios Pezas Gedicht *Reír llorando* (Weinend lachen), das dieser dem englischen Schauspieler David Garrick gewidmet hat.

Bisher habe ich – war vom Romanwerk die Rede – von zwei Romanen gesprochen, eine Sprachregelung, die ich auch weiterhin meist beibehalten werde. Zwar knüpft *El Filibusterismo* an *Noli me tángere* an, übernimmt einen Teil des in diesem auftretenden Personals und appelliert explizit an des Lesers Erinnerung. Doch gelingt mühelos eine verständige Lektüre des zweiten auch ohne Kenntnis des ersten Romans. Zwischen den in beiden Büchern erzählten Ereignissen liegt nach den Worten der im Roman auftretenden Akteure ein Intervall von dreizehn Jahren. Der Abstand zwischen den Erscheinungsjahren der beiden Bücher – das ist die Produktionszeit des zweiten Romans – beträgt knapp vier Jahre. Die *erzählte Zeit*, im Roman unter Aufzählung von Stunden, Tagen, Wochen, Monaten oder Jahren angezeigt, kann Kapriolen schlagen, konsekutiv abgespult werden oder unbestimmt bleiben. In *Noli me tángere* entfaltet sich die Handlung, sieht man vom Epilog ab, konsekutiv zwischen Ende Oktober (Vorbereitungen auf Allerseelen) und Ende Dezember (Weihnachtsfest). Auch das Geschehen im Folgeroman *El Filibusterismo* spielt in den vergleichsweise kühlen Monaten Dezember und Januar und ruft gegen Ende den „tödlichen Januar“ des Aufstands von Cavite aus dem Jahr 1872 in Erinnerung.<sup>8</sup>

Wenn man schon die verschiedenen im Roman angewandten Zeitformen diskutiert, dann sollte man auch die externe, die *historische Zeit* nicht vergessen, auf die sich als Referenzrahmen das erzählte Geschehen beziehen lässt. Porträtieren die Erzählungen die philippinische Gesellschaft um 1882 (Abreise Rizals nach Europa), um 1887 (Erscheinungsjahr von *Noli me tángere*) oder um 1891 (Erscheinungsjahr von *El Filibusterismo*)? Die von den Romanfiguren erwähnte Intervallzeit von dreizehn Jahren hilft hier nicht weiter, da sie zum Innenraum der fiktiven Welt gehört und mit der aus der populären Zahlenmystik stammenden Bedeutung der ‚Todeszahl‘ spielt: „Vor 13 Jahren auf den Tag genau“ – heißt es in einem Kapitel – starb Ibarra (Fili 22) und an anderer Stelle mit gleicher Formulierung „auf den Tag genau vor 13 Jahren“ Basilio Mutter (Fili 38). Offensichtlich spielt das dargestellte Romangeschehen in Rizals Gegenwart und ist mithin als Zeitkommentar lesbar, der weder Vergangenes noch Zukünftiges ausschließt, aber es selten ausdrücklich thematisiert. Rizal hat gelegentlich von den „letzten zehn Jahren“ als Zeitrahmen gesprochen, was in etwa dem Jahrzehnt zwischen 1880 und dem Erscheinungstermin des zweiten Romans entspricht.

8 Fili 227: Enero era un mes fatal, en Enero fué lo de Cavite y aquellos, con ser curas, fueron ahorcados; con que un pobre Basilio sin amparo ni amistades ... – Rizal ist hier ungenau, da die Priester (*curas*) Burgos et al. am 17. Februar 1872 exekutiert wurden.

Wohlbedacht sind auch die Schauplätze gewählt. Spielen in *Noli me tângere* die Geschehnisse vor allem im fiktiven Dorf San Diego, tummelt sich in *El Filibusterismo* vor allem die städtische Gesellschaft Manilas auf der Erzählbühne. Ins Dorf führt den Leser eine Kutschenfahrt aus der Stadt, in die Stadt hingegen ein Umweg mit dem Schiff flußaufwärts, durch die Dörfer und wieder zurück in die Stadt. Im Dorf herrschen unangefochten die Kleriker, in der Stadt geraten sie in Konflikt mit dem urbanen Milieu und mit den aufsässigen Studenten. Nicht nur die Schauplätze, auch die Machtspiele der kolonialistischen Profiteure liegen nah beieinander. Und das gilt auch für den, der – sei es mit Geduld, sei es mit Gewalt – nach Auswegen sucht und dabei krachend scheitert. In *Noli me tângere* zerbricht der im Gewand des Reformers auftretende Held an den Intrigen der *frailocracia*; im Folgeroman, in dem er nach dreizehn Jahren Abwesenheit unter falschem Namen und in der Maske eines weitgereisten Juwelenhändlers einen als Revolution verbrämten Rachefeldzug plant, scheitert er an sich selbst.

Warum im Titel des vierten Teils meines Versuchs das Hauptwort „Abgrund“ lautet, werden die folgenden Kapitel zeigen. Ich habe das Wort keineswegs von weit hergeholt, es ist vielmehr Teil einer Rede, mit der in *Noli me tângere* der weise Narr Tasio die Verhältnisse in seiner Heimat auf den Punkt bringt: „Die Regierung hat keine Vorstellung von einer stabilen Zukunft. Sie ist der Arm, das Kloster der Kopf. Aus Gewohnheit lässt sie sich von Abgrund zu Abgrund treiben, wird zu einem Schatten ihrer selbst und verliert ihren Sinn; schwach und unfähig geworden, legt sie alles in käufliche Hände.“<sup>9</sup> Abgründig im Sinn sozialen Haders, offenen Betrugs und hinterhältiger Gewalt sind freilich auch die Beziehungen zwischen den im Roman-dyptichon auftretenden unterschiedlichen Figuren und Gruppen des Handlungspersonals. Von *Happy End* kann weder im einen noch im andern die Rede sein, eine Tatsache, die dem Romanwerk, ungeachtet des ironischen Tons, den Charakter eines Scherbengerichts verleiht, dessen Ursachen zu ermitteln, den Lesern überlassen bleibt. An keiner Stelle erzählen die Romane Beispielgeschichten von jener *Solidarität* genannten sozialen Ressource, deren es bedarf, sollen die Auswüchse ungezügelter Machtausübung wirksam beschränkt werden.

9 Noli 139: El Gobierno no sueña en ningún porvenir robusto, es un brazo, la cabeza es el convento, y por esta inercia con que se deja arrastrar de abismo en abismo, se convierte en sombra, desaparece su entidad, y débil e incapaz todo lo confía a manos mercenarias.



## Fiktion und Fakten

Im Sommer 1887 schickte Rizal ein Exemplar des wenige Monate zuvor in Berlin gedruckten *Noli me tângere* an den befreundeten, in Paris lebenden Maler Félix Resurrección Hidalgo. Die Buchsendung begleitete ein Brief in französischer Sprache, in dem der Autor mit wenigen Worten umriss, was er mit seinem Erstling erreichen wollte. Er betonte hier wie auch anderswo ausdrücklich den Wahrheitsgehalt und legte besonderen Wert auf die Beschreibung der philippinischen Gesellschaft sowie auf die aufklärerischen Absichten seiner Erzählung:

Ich habe versucht, was noch niemand vorher versucht hat. Ich musste auf die Verleumdungen antworten, die sie über Jahrhunderte hinweg uns und unserem Land übergestülpt haben. Ich beschrieb den Zustand der Gesellschaft (*l'état social*), das Leben, unseren Glauben, unsere Hoffnungen, unsere Wünsche, unsere Klagen, unsere Beschwerden; ich habe die Heuchelei demaskiert (*j'ai démasqué l'hypocrisie*), die unter dem Deckmantel der Religion auftrat, um uns arm zu machen und für dumm zu verkaufen; ich unterschied die wahre von der falschen Religion, von jenem Aberglauben, der das heilige Wort für Geld verhökert, um uns zu einem Unsinn zu bekehren, über den der Katholizismus, wenn er ihn ernst nähme, erröten müsste. Ich habe aufgedeckt, was sich hinter den irreführenden und brillanten Worten unserer Regierungen verbirgt, ich habe unseren Landsleuten unser Unrecht, unsere Laster, unser übles und feiges Entgegenkommen in all diesem Elend vorgehalten. Wo ich Tugend fand, habe ich sie hervorgehoben und ihr gehuldigt. Und wenn ich nicht weinte, während ich über unser Unglück sprach, lachte ich darüber, denn niemand würde mit mir über das Unglück unserer Heimat weinen wollen. Lachen passt immer, will man Schmerzen kaschieren. Die Sachverhalte, von denen ich erzähle, sind alle vorgefallen und wahr; dafür kann ich Belege liefern. Aus künstlerischer bzw. ästhetischer Sicht hat mein Buch, wie ich gestehen muss, durchaus Mängel. Worauf ich aber bestehe, das ist die Unvoreingenommenheit (*l'impartialité*) meiner Darstellung.<sup>10</sup>

10 Rizal y colegas I, 89: Moi je tentai de faire ce que personne n'a voulu; j'ai dû répondre aux calomnies que pendant des siècles on a entassées sur nous et notre pays: j'ai décrit l'état social, la vie, nos croyances, nos espérances, nos désirs, nos plaintes, nos griefs; j'ai démasqué l'hypocrisie qui, sous le manteau de la Religion, venait chez nous nous appauvrir, nous abrutir; j'ai distingué la vraie Religion de la fausse, de la superstitieuse, de celle qui commerce avec la parole sainte pour tirer de l'argent pour nous faire croire aux sottises dont le Catholicisme rougirait si jamais il en avait connaissance. J'ai dévoilé ce qui était caché derrière les mots trompeurs et brillants de nos gouvernements, j'ai dit à nos compatriotes nos torts, nos vices,

Die schonungslose Beschreibung der philippinischen, sagen wir lieber: der spanisch-tagalischen Gesellschaft steht hier neben dem, was sie bedrängt und was sie hoffen lässt. Zu den pathologischen Seiten dieser Gesellschaft gehören jene aufgespreizten, präventiösen Verhaltensweisen, die der Erzähler im Roman gern mit beißendem Spott oder bis zur Grotteske verzerrt darstellt. Und nicht zuletzt deutet der Begleitbrief implizit an, dass dieses Buch drei Adressatengruppen zgedacht war:

1. Rizals wenigen, des Spanischen mächtigen Landsleuten,
2. der machthungrigen *frailocracia*, die das Volk, um sich an ihm zu bereichern, mit frommen Sprüchen hinters Licht führt und
3. jenen Spaniern, die als Freunde und Unterstützer der *ilustrados* gelten konnten.

Rizals Absicht, mit seinem Werk die wahre von der falschen Religion zu scheiden, glich einer mutigen Kampfansage an jene klerikalen Kolonialgewalten, die – da die Exekutivgewalt ihnen ergeben war – jedem ihrer Kritiker oder Gegner das Genick brechen konnte. Was der unvermittelten Kritik hilft, mochte – wie Rizal bewusst war – die ästhetische Qualität einschränken. Will der Erzähler aber die Stellung des Ermittlungsrichters einnehmen, dann muss er, um ernst genommen zu werden, sich strikt an das Gebot der *Neutralität* halten, was Rizal mit der Wahl des im Französischen geläufigen juristischen Begriffs der *impartialité* zu bekräftigen sucht.

Rizal skizziert im Hidalgo-Brief ein Programm, das sich wohl weitgehend mit den Absichten eines Intellektuellen deckt, der sich dem Geschäft rettender Aufklärung verschrieben hat: Sein Werk soll zum einen Ehre und Würde des Landes retten, indem es diejenigen widerlegt, die behaupten, die Philip-piner seien weder bildungs- noch kulturfähig; es soll zum andern nebst den Lügen der Herrschenden den von den Klerikern verbreiteten Aberglauben entlarven und soll nicht zuletzt die Einheimischen (seine Landsleute) zum Nachdenken über das eigene Versagen bringen, indem es ihnen den Spiegel vorhält. Von didaktischer Erbauung oder lehrhafter Aufmunterung kann zwar nicht die Rede sein, wohl aber von der Wahl eines Komik und Ironie

nos coupables et lâches complaisances avec ces misères-là. Ou j'ai trouvé de la vertu je l'ai dit haut pour lui rendre hommage; et si je n'ai pas pleuré en parlant de nos malheurs, j'en ai ri, car personne ne voudrait pleurer avec moi sur les malheurs de notre patrie, et le rire est toujours bon pour cacher des peines. Les faits que j'y raconte sont tous vrais et arrives; j'en peux donner les preuves. Mon livre aura (il en a) des défauts sous un point de vue artistique, sous un point de vue esthétique, je ne dis pas non; mais ce qu'on ne me peut contester c'est l'impartialité de mes narrations.

einbeziehenden Erzählstils, der keinen ästhetischen Anspruch erhebt, aber auf Wahrscheinlichkeit sowie auf des Autors erfinderische Gestaltungskraft baut. Einer der philippinischen Literaturhistoriker, der scharf die identitätspolitisch verzerrte Instrumentalisierung des Romanwerks im Literaturunterricht kritisierte, schrieb in den 1970er Jahren über Rizals Absichten, er habe „mit den Mitteln der Komik das Missverhältnis bzw. die Diskrepanz zwischen Denken und Sein, zwischen Norm und konkretem Handeln, zwischen Bewusstsein und Tatsachen enthüllen“ wollen.<sup>11</sup> Ungeduldigen mag sich hier die Frage aufdrängen, ob und wie einem jungen Autor, der bis dahin keine Erfahrung mit epischen Großformen gemacht hatte, die literarische Umsetzung einer so anspruchsvollen Programmatik gelingen konnte.

Doch Geduld! Rizal hat noch mehr über seine Absichten verraten und zugleich seinen Kritikern die Köpfe zurechtgerückt. Einem spanischen Widersacher, dem er ansonsten Ignoranz und die himmelschreiendsten Fehlurteile bescheinigte, kam er ein wenig entgegen, indem er einige von dessen Formulierungen in seine Selbstcharakterisierung übernahm. Es sind recht aussagekräftige Worte, die nicht zuletzt davor warnen, das Romanwerk am Modell des realistischen „Sittenromans“ (Blumentritt) zu messen, was die sozialkritische Intention indes nicht ausschließt sondern eher begünstigt:

Richtig, *Noli [me tângere]* ist eine „Satire“ und keine „Apologie“. Ja, ich habe [in meinem Roman] die sozialen Wunden (*las llagas sociales*) „meiner Heimat“ abgebildet, auch kommen „Pessimismus und Düsternis“ (*pesimismos y negruras*) vor, was daran liegt, dass ich in meinem Land viel Schändliches (*infamia*) wahrnehme. Es gibt dort ebenso viele arme Schlucker wie Dummköpfe.<sup>12</sup>

Nicht nur der erste, auch der Fortsetzungsroman macht von den stilistischen Kunstgriffen der satirischen Schreibweise weidlich Gebrauch. Warum Rizal aber glaubt erklären zu müssen, der Roman sei „keine Apologie“, gilt wohl der denunziatorischen Behauptung mancher Kritiker, sein Buch verteidige die Position der *flibusteros* und ergreife somit Partei für die gewaltsame Lösung von Spanien. Der Hinweis auf die „sozialen Wunden“ variiert noch einmal die in der *Noli*-Widmung verwendete Metapher vom „sozialen Krebs“. Während Rizal an anderer Stelle von möglicher Heilung spricht, meldet sich hier jedoch die Stimme der Resignation zu Wort. Dass er viel „Schändliches“

11 E. San Juan 1971, 12

12 Epistolario Rizalino II, 300: *Noli [me tângere]* es una sátira y no una apología; si, he pintado las llagas sociales de „mi patria“, hay en él „pesimismos y negruras“, y es porque veo mucha infamia en mi país; allá los miserables igualan en número a los imbéciles.

wahrgenommen habe, macht die Sache nicht leichter, zumal *Infamie* eine harte, Ehrlosigkeit, Niedertracht und Heimtücke evozierende Vokabel ist, die – hält man sich an den Wortlaut – einem unterschiedslos die Gesellschaft *in toto* einschließenden Pauschalurteil gleichkommt.

Einen Spaß machte sich Rizal mit seinen klerikalen Anklägern, die zwischen Fiktion und Fakten nicht unterscheiden konnten oder wollten. Der Hauptankläger, ein Augustiner und Vorsitzender der Zensurbehörde namens Salvador Font, hatte ein drakonisches Verbot des *Noli me tângere* auf den Philippinen durchsetzen wollen und zur öffentlichen Verbrennung des ‚satanischen‘ Buches aufgerufen, wo immer es entdeckt oder konfisziert wird. Font hatte in seiner Urteilsbegründung aber den plumpen Fehler begangen, den für ihn anstößigen Figurenreden im Roman die Meinungen des Autors unterzuschieben. Rizal erinnerte daraufhin den Augustiner an die Lehren der Rhetorik, die den Roman der mittleren Redegattung, dem prosaischen *genus mixtum*, zuordnen und zugleich dem verständigen Leser nahelegen, sauber zwischen Autor- und Figurenrede zu unterscheiden. Weshalb es im Hinblick auf Fonts Urteilsvermögen doch äußerst bedenklich sei, wenn dieser den Autor für die Meinungen der fiktiven Figuren verantwortlich mache, die unterschiedlicher nicht sein könnten.<sup>13</sup> Auf die Rhetorik hinweisen, heißt, den Augustinermönch an den Ordenspatron, den Kirchenvater Augustinus, erinnern, der einst selber die Kunst der Beredsamkeit lehrte.

Fonts Angriff auf die freie Rede und auf den Status der literarischen Fiktion wurde bald darauf von einem seiner Ordensbrüder namens José Rodriguez überboten. Dieser hatte sich mit sage und schreibe acht nacheinander in Stellung gebrachten Verdammungsbroschüren auf Rizals Roman eingeschossen und in der Hitze des Gefechts den Kategorienfehler seines Vorgängers wiederholt. Rizal hielt nicht viel von den Attacken der Augustiner, antwortete aber dennoch mit einem komödiantisch aufgepeppten religionskritischen Text, um damit alle Zweideutigkeiten aus dem Weg zu räumen, die ihm auch von einigen ihm feindselig gegenüberstehenden philippinischen Landsleuten angedichtet wurden.<sup>14</sup> In einer Satire mit dem Titel *Die Vision des Bruders Rodriguez* versetzte er den Padre in einen Traum, in dem dieser vor Freude über die Einnahmen aus dem Verkauf seiner Broschüren sich gerade die Hände reibt, als ihm der Kirchenvater Augustinus höchstpersönlich erscheint,

13 Epistolario Rizalino II, 46: El P. Font debía acordarse de un poco de Retorica en que se dice que novela es un género mixto en que hablan personajes introducidos y además el autor: claro está que el autor sólo es responsable de las palabras que él dice como suyas, y los hechos y las circunstancias justificarán los dichos de los personajes, pues de lo contrario sería un tiquis-miquis si se atribuyen al autor opiniones diferentes como son las de sus personajes.

14 Vgl. dazu Rizals Brief vom 30. September 1888 an Mariano Ponce.

um ihn mit ein paar Schlägen des Bischofsstabs auf den verstockten Schädel zur Besinnung zu bringen. Im Verlauf der vom Kirchenvater vorgetragenen recht langen, kasuistisch aufgeäumten und mit Latein durchsetzten Rede taucht in Rizals literarischer *Diatribе* – einer Streitschrift – auch eine der von ihm für den Roman *Noli me tângere* geschaffenen Figuren auf. Da erscheint nämlich unversehens, aber nicht von ungefähr der weise Narr Tasio, der im Roman versucht, über die Darstellung der Hintergründe der von den Klerikern zwecks Ablasshandel erfundenen Fegefeuerqualen den Frommen ein Licht aufzustecken. Tasio beklagt sich nun hier in der „Vision“ des Rodriguez über die dummen Unterstellungen und Betrügereien der Augustinus-„Söhne“ und bittet den Kirchenvater mit folgenden Worten, die Welt wieder in Ordnung zu bringen:

Es gibt da auf Erden einen Unseligen aus Eurem Orden, der schon allerlei Blödsinn verzapft hat, unter anderm auch dies: Ein *indio* namens Rizal soll für das, was ich während meines irdischen Daseins gesagt habe, verantwortlich sein. Und zwar nur deshalb, weil dieser Rizal meine Worte in einem von ihm verfassten Buch aufgeschrieben hat. Würde man sich – wie Ihr ja selber einsehen werdet – dieser Argumentation anschließen, dann müsste Rizal auch die von den Klosterbrüdern, den Gendarmen, den Gouverneuren etc. in seinem Buch geäußerten Ideen teilen und für ihre Inhalte verantwortlich sein. Das wäre ungefähr so, als würde man all das, was Ihr, Sanctissime Doctor, den Ketzern, den Heiden und nicht zuletzt den Manichäern in den Mund gelegt habt, für Eure eigene Überzeugung halten.<sup>15</sup>

Ein Geschöpf des Autors aus dem Romangeschehen heraustreten zu lassen, damit dieses in einer anderen Fiktion seinen Schöpfer mit einem rationalen Argument in Schutz nimmt, das ist schon ein feines Kabinetstück, würdig eines Diderot oder Laurence Sterne. Rizals Tasio ist auch so frei, dem Sanctissimus Doctor Augustinus die Augen für jene *Quelle* zu öffnen, aus der sich dessen unseliger „Sohn“ Rodriguez bedient hat, um statt Nächstenliebe

15 Prosa, 76f.: Hay allá en la tierra un infeliz de vuestra orden que ha cometido entre muchas tonterías, las siguientes: [...] Que quiere hacer solidario a un indio llamado Rizal, de lo que yo en vida terrenal he dicho, solo porque este Rizal lo hizo constar en un libro que escribió. Como veis, si se sigue este razonamiento, Rizal seria también solidario y participaría de las ideas vertidas por los frailes, guardias civiles, gobernadorcillos, etc.; y vos, santo Doctor, lo seriais también de las palabras que ponéis en boca de los herejes, paganos y sobre todo de los maniqueos. – Tasio spricht in dieser „Vision“ zu Augustinus. Um deutlich zu machen, was der weitere, hier nicht zitierte Kontext dem Leser sagt, habe ich die Übertragung um einige Formulierungen erweitert; D. H.

zu üben, die Welt mit „Dummheiten“ (*tonterías*) zu belästigen, die selbst den *common sense* beleidigen. Die Quelle stamme – so Tasio – von einem aufrechten Obskurantisten, nämlich aus der Schreibstube des katalanischen Theologen Félix Sardá y Salvany, der in seinen öffentlichen Verlautbarungen kurzerhand jeden liberal denkenden Kopf aus der Christenheit ausbürgern wollte. Es ist, als sei die Zeit stehen geblieben, wenn ich heute – im Jahre 2020 – in ein katholisches Internetportal gerate, in dem auf unschuldigste Weise die *tonterías* des Katalanen Sardá, so als sei er jedermanns Zeitgenosse, wiederholt werden.<sup>16</sup> Rizal ließ am Ende seiner Satire den Kirchenvater ein Urteil über seinen ungerateten „Sohn“ Rodriguez sprechen. Zur Strafe sollte dieser sein Leben lang nur noch die lachhaftesten Dummheiten von sich geben, und es scheint, dass der Mönch in wechselnden Inkarnationen dazu verdammt ist, bis heute sich immer wieder aufs Neue dieser Selbstbestrafung zu unterziehen.

Dem Obskurantismus Sardás wird Rizal während seiner Verbannung auf Dapitan noch einmal begegnen, da der Jesuit Pastells ihm groteskerweise den Katalanen als Vorbild empfiehlt. Ich habe über die Auseinandersetzung berichtet, in der es wieder um *Noli me tângere* und um die Aufforderung des Klerikers ging, Rizal möge von seinem Werk sich distanzieren. Am 11. November 1892 antwortete Rizal dem Jesuiten:

Da gab es eine klare Vorstellung von der Realität in meiner Heimat, lebendige Erinnerungen an das Geschehene und genug Gewissheit, um den Krankheitsverlauf (*etiología*) beurteilen zu können, so dass ich [in *Noli me tângere*] nicht nur ausmalte, was sich ereignet hatte, sondern auch die Zukunft vorausahnen konnte. Denn schon jetzt sehe ich, was ich „Roman“ nenne, mit einer solchen Genauigkeit wahr werden, dass ich behaupten kann: Ich wirke an der Darstellung (*representación*) meines eigenen Werkes mit, indem ich in ihm eine Rolle übernehme.<sup>17</sup>

Zunächst verteidigt Rizal den Sachgehalt seiner Erzählung gegen den von Pastells & Co. erhobenen Vorwurf, sein Roman verzerre die wahren Verhältnisse auf den Philippinen und trete die von Seiten der katholischen Kirche

16 <https://katholischglauben.info/beitraege-von-felix-sarda-y-salvany/> [abgerufen 5.3.2020]

17 Epistolario Rizalino IV, 63: Lo que hubo fue una clara visión de la realidad en mi patria, el recuerdo vivo de lo que pasa, y el suficiente acierto para juzgar la etiología, de tal manera que no solo pude pintar lo acontecido, sino que también diviné el porvenir, puesto que aun ahora mismo veo realizarse lo que llame „novela“ con tanta exactitud que puedo decir que asisto a la representación de mi propia obra tomando parte en ella.

gespendeten Wohltaten mit Füßen. Der jesuitische Ärger ist verständlich, da die Satire, soll sie was taugen, die hyperbolische Zuspitzung nicht unterlassen kann und die Jesuiten das Pech hatten, gemeinsam mit den anderen Mönchsorden dem Kritiker genügend Beispiele unchristlichen Handelns zu liefern. Rizal beruft sich mit Blick auf die Wirklichkeitsnähe des Dargestellten, wie immer der satirische Blick sie auch verzerren mag, nicht nur auf seine Erinnerungen, sondern pocht auch selbstbewusst auf eine Fähigkeit, die es ihm erlaubt, den Verlauf der Krankheit „aitiologisch“, nämlich aus den zugrundeliegenden Ursachen zu erklären. Das ist eine Anspielung auf jenen ‚sozialen Krebs‘, der das Zusammenleben zersetzt und zugleich auf dessen Ursache, die Willkürherrschaft der *frailocracia*. Ob die diagnostische Aitiologie mit der erzählerischen sich berührt oder gar deckt, ist indessen eine Frage, deren Beantwortung an dieser Stelle des Aufschubs bedarf.

Im zitierten Brief an den Jesuiten Pastells deutet Rizal an, er habe in einer früheren Fassung des Romans einen weitaus schärferen Ton angeschlagen und diesen während seines Aufenthalts unter den Deutschen zurückgenommen:

Nachdem ich aus der Ferne eine bessere Sicht auf die Dinge hatte und meine Vorstellungskraft inmitten der eigentümlichen Ruhe dieses [deutschen] Volkes abkühlte, habe ich Übertriebenes temperiert, allerlei Sätze gemildert und vieles auf maßstabsgerechtere Proportionen zurückgesetzt.<sup>18</sup>

Ob der Autor mit dieser Behauptung dem Kritiker sagen wollte, er könne auch anders, oder ob er tatsächlich – unter Einfluss einer fremden, gleichwohl als angenehm empfundenen Umgebung – seinen Stil gezügelt hat, lässt sich nicht zweifelsfrei entscheiden. Interessant aber ist allemal seine Bemerkung, der Blick aus der Ferne habe ihn zur mildernden Revision veranlasst. Denn wer die Romane liest, vertraut sich einem Erzähler an, der die erzählte Welt mit den für die Satire charakteristischen Mitteln der Parodie und des ironischen Zweifels auf Distanz hält. Aber nicht nur das. Dieser Erzähler, der nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist, gehört der Gesellschaft nicht an, die er aus der Ferne, d. h. von außen betrachtet. Er bleibt unbestimmt, hat weder einen Namen noch erfüllt er in dem von ihm erzählten Geschehen die Erwartungen an eine interagierende, sei es aktiv eingreifende, sei es

18 Epistolario Rizalino IV, 63 f.: Pero también la he templado los arranques, suavizando muchas frases y reduciendo muchas cosas a mas justas proporciones a medida que adquiría mas amplia visión de las cosas vistas de lejos, a medida que mi imaginación se enfriaba en medio de la calma peculiar de aquel pueblo.

passiv reagierende Person, obwohl er alles – sogar das Innenleben der Figuren – wie ein Allwissender darzustellen vermag. Wenn aber der Autor, also Rizal, wie er sagt, den Eindruck hat, dass seine eigene Fiktion von der Wirklichkeit eingeholt und er selber zu einer Figur im seinem Roman werden wird, markiert er mit dieser Bemerkung nur noch deutlicher den Abstand zwischen ihm und den Stimmen, die er dem Erzähler geliehen hat. Denn diese Stimmen leben von der Fähigkeit des unbestimmten Erzählers, die Bewegungen, Gedanken und Echokammern des Handlungspersonals zu simulieren und darüber hinaus auch jene Umstände heraufzubeschwören, unter denen sie auf der Bühne der fiktiven Welt eine Rolle spielen. Rizal hat seinen Erzähler gleichsam bevollmächtigt, „auktorial“ zu erzählen, nämlich in der Art einer zum Schein selbstherrlich auftretenden Autorität, die dem Leser suggeriert, einem Sprecher zu folgen, der spontan eine Geschichte erfindet. Zu dieser Erzählform gehören der Aufschub überraschender Informationen und die Aussparung klarer Tathergänge, wenn es zum Beispiel darum geht, eine Gewalttat einer bestimmten Figur zuzuschreiben. Rizal beherrscht beide Techniken und setzt sie ganz bewusst ein. Die direkte Rede der Figuren hingegen steht in einer eigentümlichen Spannung zum Diskurs der Erzählung, ja kann diesem mitunter sogar widersprechen. Denn die Autorität des Erzählers besitzt keineswegs absolute Verfügungsgewalt über die Figuren, auch wenn sie den Eindruck erweckt, bis auf den Grund in deren Herzen lesen zu können.

Im Licht der Mennipea erscheint mir der gesichtslose Erzähler – um es paradox zu sagen – wie ein dem Leser zuzwinkerndes Phantom. Zwar spricht er wie einer, der zu wissen scheint, wie man souverän alle Erzähl-Register bedient, und es ihm egal ist, ob Freund oder Feind ihm dabei folgen (Noli 2). Von Zeit zu Zeit aber zwinkert seine Rede derart zwischen den Zeilen, dass der Leser wenig Scharfsinn aufbringen muss, um hinter dem Gewebe aus Worten den ironischen Habitus des frei mit der Einbildungskraft hantierenden Werkmeisters zu erkennen. Ein Merkmal des zwinkernden Erzählers ist u. a. der Gebrauch des Plural *maiestatis*: „Wir“ gehören glücklicherweise zu den friedlichen Menschen, versichert der Zwinkernde am Ende einer Aussage, die den Eindruck erwecken soll, er habe soeben einen gelegentlich heftig gezausten Mönch ausnahmsweise geschont (Noli 213). In einer besonders kessenen Danksage an die Leser heißt es im Kapitel *Patria y intereses* (Nr. 59):

Diese und andere Dinge wurden in den Klöstern gesagt und wir danken unseren Lesern für andere Kommentare mit politischen, metaphysischen oder anzüglichen Nuancen. Geleiten wir nun den Leser zum Haus einer Privatperson. Da wir in Manila nur wenige Bekannte haben, gehen wir zum Haus von



Capitán Tinong, einem gastfreundlichen Menschen, der Ibarra eindringlich eingeladen hat, ihn mit seinem Besuch zu beehren.<sup>19</sup>

Hier tut der Erzähler so, als habe er wiedergegeben, was die Leser ihm zusteckt haben oder hätten zustecken können. Eine besonders spitzfindige Pointe, die den unschuldigen Leser in die Rolle des Spießgesellen drängt, der gleichzeitig mit dem Erzähler den Tratsch und Klatsch der vom Autor erfundenen Figuren wahrnimmt und kommentiert. Wofür er sogar im metaphorischen Präsens mit dem Besuch bei Tinong belohnt wird. Im Schlusskapitel (Noli 350) versichert heftigst zwinkernd derselbe Erzähler:

Da noch viele unserer Charaktere leben und wir die anderen aus den Augen verloren haben, ist ein wahrhafter Epilog unmöglich. Zum Wohl der Menschheit würden wir gern alle unsere Charaktere massakrieren, angefangen mit Padre Salví und endend mit D<sup>a</sup> Victorina. Das geht aber nicht ... Sollen sie doch leben! Nicht wir, das Land muss sie schließlich ernähren ...<sup>20</sup>

Tatsächlich sind am Ende von *Noli me tángere* einige der maßgebenden Spielfiguren tot. Dazu gehören der weise Narr Tasio, der kluge Outlaw Elias und der grobianische, den Helden Ibarra verfolgende Mönch Dámaso. Ob der Gejagte – also Ibarra – überlebt hat, bleibt ungewiss. Im Fortsetzungsroman taucht er jedoch wieder auf, ist aber maskiert und trägt die zynische Attitüde des Balzac'schen Vautrin zur Schau. Auch Padre Salví und D<sup>a</sup> Victorina sind wieder mit von der Partie, was der Erzähler, der selbstverständlich die Regie im Fortsetzungsroman beibehält, zwinkernd soeben schon angekündigt hat.

19 Noli 320: Estas y otras cosas más se decían en los conventos y hacemos gracia a nuestros lectores de otros comentarios con colores políticos, metafísicos o picantes. Conduzcamos al lector a casa de un particular, y como en Manila tenemos pocos conocidos, vamos a casa de Capitán Tinong, el hombre agasajador, que vimos convidando con insistencia a Ibarra para que le honrase con su visita.

20 Noli 350: Viviendo aún muchos de nuestros personajes, y habiendo perdido de vista a los otros, es imposible un verdadero epílogo. Para bien de la gente, mataríamos con gusto a todos nuestros personajes empezando por el P. Salví y acabando por D<sup>a</sup> Victorina, pero no es posible ... ¡qué vivan!, el país y no nosotros los ha de alimentar al fin ... [Auslassungen im Original.]

## Karnevaleske Rhetorik

Menippeische Effekte sorgen dafür, den Unterschied zwischen Sein und Schein zu vernebeln und den anscheinend schlichten Grund des Gesagten plötzlich ins Zwielficht zu rücken. Sie finden sich auch dort, wo die eine oder andere Figur in der Rolle des geschulten Redners in die vom Erzähler vorangetriebene Handlung eingreift, um simultan beide, ein fiktives Gegenüber und einen potenziellen Leser, anzusprechen. Dieses doppelte Engagement möchte ich hier als ein markantes Merkmal jener literarischen Beredsamkeit festhalten, die den gelungenen politischen Roman auszeichnet.

Die Voraussetzungen waren gegeben, denn in den Schulen der Mönchsorden wurde Rizal eine solide rhetorische Ausbildung zuteil, die er in vielfältiger Weise nutzen konnte und das mit der ihm eigenen kreativen Freiheit auch tat. Im Romanwerk hat des Autors geschulte Eloquenz nicht nur Teil an der Gestaltung von Rede und Gegenrede, sie macht sich auch in jenen längeren Redebeiträgen bemerkbar, die zwar fiktionsimmanenten Zuhörern gelten, zugleich aber, über die Fiktionsgrenzen hinausweisend, zum potenziellen Lesepublikum sprechen. Dazu gehört u. a. das politische Rasonieren der als Außenseiter gezeichneten Romanfiguren, zum Beispiel des närrischen Weisen Tasio, des Outlaw Elias oder des Eremiten Florentino. Es gehören dazu aber auch die menschenverachtenden Brandreden des rachsüchtigen Simoun (alias Ibarra) in *El Filibusterismo* und die Allerseelen-Predigt des Mönchspfarrers Dámaso in *Noli me tángere*. Diese Reden bieten gelungene Beispiele für eine auf Abwege geratene bzw. ins Parodistische verkehrte Eloquenz, die an den Ohren der frommen Zuhörer entweder vorbeigeht oder diese erschrecken.

Kurz, in der Erzählprosa des Romans wirkt die literarische Beredsamkeit nicht allein – wie in der pragmatischen Rede – kraft der Überredung, sondern durch die in Rede und Gegenrede verkörperte Gegenüberstellung antagonistischer Standpunkte oder – in der parodistischen Variante – durch die groteske Übersteigerung (Hyperbolik) der persuasiven Absicht auf Seiten des Redners. In jenen Fällen aber, in denen Rizals Erzähler die persuasive Rede wie eine Drohung in die Seelen der armen Dorfbewohner einsickern lässt, ist der Urheber in der Regel ein Kleriker, der um des Mammons willen die Macht seiner Worte missbraucht. Im „Sisa“ überschriebenen Kapitel (Nr. 16) von *Noli me tángere* bereitet der Erzähler eine solche Szene in Form einer Anklagerede vor, deren Wortlaut die Grenze zwischen der simulierten Erzählerstimme und dem wahren Autor verwischt:

Aber die Armen, die Notleidenden, die gerade genug zum Leben haben und kleine Beamte, Schreiber und Soldaten bestechen müssen, damit die sie in

Frieden leben lassen, die schlafen nicht so ruhig, wie sich romantische Dichter das vorstellen, die wohl nie die Not am eigenen Leibe verspürt haben. Die Armen sind traurig und grüblerisch. [...] Sie beten in der Sprache ihres Elends, ihre Seele findet von selbst die Worte, und sie beweinen ihre Toten, deren Liebe ihre einzige Habe war. Ihre Lippen sprechen zwar die Aves, aber in ihrem Innern ist Weinen und Wehklagen. [...] Und du, Religion, die du für die leidende Menschheit verkündet wurdest, könntest du vergessen haben, dass du den Bedrückten in seinem Elend trösten, dass du den Stolz des Mächtigen brechen sollst, und wärest du nur noch für die Reichen da, für die, die dich bezahlen können?<sup>21</sup>

Basilios Mutter, die bettelarme Sisa – fährt die Erzählung fort – hört in schlafloser Nacht in ihrem Innern die Stimme des Predigers, der sie auffordert, die gesparte Münze nicht für ihre Kinder auszugeben, sondern der Kirche zu spenden. „Du musst dich opfern!“ sagt die Stimme, „Hungere, der Himmel ist teuer!“ – was den Erzähler zu der Schlußfolgerung zwingt: „Es scheint entschieden, die Armen kommen nicht in den Himmel!“<sup>22</sup> Sehr viel weiter gehen die armen Leute in *El Filibusterismo*, die ganz unverhohlen die Religionslehrer als große Betrüger anprangern:

Oh Gott, oh Gott! sagte eine arme vor Hunger ausgemergelte Frau [angesichts des Freitods des jungen, von einem geilen Mönchspfarrer verfolgten Mädchens Julí]. Vor dir [mein Gott] gibt es keinen Reichen, gibt es keinen Armen, kein Weiß und kein Schwarz ... gib uns Gerechtigkeit! – Ja, entgegnete ihr Mann, wenn dieser Gott, den sie predigen, keine reine Erfindung ist, ein Blendwerk (*engaño*)! Sie sind die ersten, die nicht an ihn glauben!<sup>23</sup>

21 Noli 73: Pero el pobre, el indigente que apenas gana para mantenerse y tiene que sobornar a los directorcillos, escribientes y soldados para que le dejen vivir en paz, ése no duerme con la tranquilidad que creen los poetas artesanos, los cuales tal vez no hayan sufrido las carencias de la miseria. El pobre está triste y pensativo. [...] Reza en el idioma de su miseria; su alma llora por sí y por los seres muertos cuyo amor era su bien. Sus labios pueden proferir saluciones, pero su mente grita quejas y lamentos. [...] Y tú, Religión predicada para la humanidad que sufre, ¿habrás olvidado tu misión de consolar al oprimido en su miseria y de humillar al poderoso en su orgullo y sólo tendrías ahora promesas para los ricos, para los que pueden pagarte? – Dt. Übersetzung von Cueto-Mörth 1987, 94f.

22 Noli 74: Es menester que te sacrificques. ¡Sí! ¡es menester! [...] ¡ayuna, que el cielo es caro! ¡Decididamente parece que los pobres no entran en el cielo!

23 Fili 235: ¡Ah, Dios, ah Dios! decía una pobre mujer, demacrada á fuerza de ayunar; delante de tí no hay rico, no hay pobre, no hay blanco, no hay negro ... tú nos harás justicia! – Sí, le

Während die arme Frau das Mantra wiederholt, alle Menschen seien vor Gott doch gleich, spricht der Mann den radikalen Verdacht des Priestertrugs aus. Der Erzähler hat aber noch einen anderen Pfeil im Köcher, der gewissermaßen dem weltlichen Pendant ein und derselben Medaille gewidmet ist. Sind auf der einen Seite die klerikalen Heuchler das Ziel, so sind es auf der komplementären Seite die politischen Machthaber. Als das Mädchen Juli weinend vor Angst aus seinen Alpträumen aufschreckt, konstatiert der Erzähler:

Zur gleichen Zeit schliefen friedlich diejenigen, die so unbekümmert über das Schicksal der Völker verfügten, auch derjenige, der die legalisierten Morde befahl, sowie der, der das Recht schändete, um für die Aufrechterhaltung der Gewalt zu plädieren.<sup>24</sup>

Religionskritik und Herrschaftskritik gehen in solchen Passagen Hand in Hand. Es ist die uralte, dem spanischen Kolonialismus eigentümliche Kumpanei zwischen Kirche und Krone, worauf die Kritik zielt. Aber auch hier folgen die Kunstgriffe der Menippea, da der Erzähler nicht unmittelbar Partei ergreift, sondern wie der hinkende Teufel in Luis Vélez de Guevaras gleichnamigem Roman den Leser gleichsam aus der Vogelperspektive in die Stuben, Schlafzimmer und Herzen seiner Figuren schauen lässt und dem Leser beunruhigende Fragen stellt. „Finster ist die Nacht, ruhig schlafen die Nachbarn;“ beginnt das Sisa-Kapitel (Nr. 16) in *Noli me tângere*, um dann den Blick über Arme wie Reiche, Ohnmächtige wie Mächtige und schließlich durch die Stube und sorgenvolle Gedankenwelt der Witwe Sisa schweifen zu lassen (Noli 73 ff.). Hier simuliert die Erzählung nicht nur den Geisterflug, sie beteiligt den Leser auch an der Binnenperspektive eines durch religiöses Blendwerk und den Missbrauch der Macht verzerrten Blicks auf die Ursachen der Armut. Die Kritik an der Allianz zwischen Krone und Kirche, von der ich sprach, wird hier perspektivisch entfaltet, eingebettet in die fiktive Erfahrung der erzählten Figuren.

Vor das anschließende, die Sisa-Erzählung fortschreibende Kapitel (Nr. 17) hat der Autor – wohlgerneht: nicht der Erzähler! – als Motto den bekannten Titel *La vida es sueño* (Das Leben ist Traum) einer von Pedro Calderón de

contestaba el marido; con tal que ese Dios que predicán no sea pura invencion, un engaño! Ellos son los primeros en no creer en él! (Fili 235). *Die Rebellion* (397) übersetzt „una pobre mujer, demacrada á fuerza de ayunar“ fälschlicherweise mit „sagte eine alte Frau, durch viel Fasten abgemagerte Frau“.

24 Y entre tanto los que disponían tan alegremente de los destinos de los pueblos, el que mandaba los asesinatos legales, el que violaba la justicia y hacía uso del derecho para sostener á la fuerza, dormían en paz.

la Barca im 17. Jahrhundert verfassten Tragikomödie eingefügt. Die Träume, die Sisas Sohn Basilio in diesem Kapitel träumt, gelten beiden Erfahrungssphären des Ernsthaft-Komischen (des Tragikomischen): Im ersten Traum wird er Zeuge des gewaltsamen Todes seines Bruders durch die Hand eines Priesters, im zweiten Traum findet er sich in einer bukolischen Märchenwelt wieder, in welcher der Bruder quicklebendig gleichzeitig in einem Baum und in einer Glocke sitzt. Der Erzähler nimmt sich an dieser Stelle die Freiheit, Hans Christian Andersens Sandmann, Ole-Lukoie (-Augenschließer) genannt, als Urheber des geträumten Märchens zu zitieren (Noli 81); Rizal hat – wie hier zu erinnern – Andersen ins Tagalische übersetzt. Für den Alptraum hingegen sieht sich – so scheint es – wieder der Autor persönlich zuständig, der von außen in die Welt der Fiktion einen geradezu mystifizierenden Kommentar hineinruft. In einer Fußnote (Noli 79) fragt er sich nämlich, ob es um „Traum oder Wirklichkeit“ (*sueño ó realidad*) geht, da der Gewalttäter in Basilius Traum wohl ein Franziskaner ist, in der Welt des Autors aber ein sogar namentlich bekannter Augustiner im Ruf eines Leuteschinders.<sup>25</sup> Ich sage bewusst „es scheint“, als spräche der Autor an dieser Stelle, denn die Fußnote ist mit der Abkürzung „N. del T.“ gezeichnet, was nichts anderes heißt als *Nota del Traductor* (Anmerkung des Übersetzers), und das steigert natürlich noch die Verwirrung, da ein Übersetzer hier im Grunde gar nichts zu suchen hat. Der Leser hat die Wahl: Entweder konzediert er dem Autor einen fahrlässigen Umgang mit seinem Text, oder er nimmt die Formel „Traum oder Wirklichkeit“ wie einen Zauberspruch ernst, der auf eine grundsätzliche Ambivalenz anspielt, die sich wie ein roter Faden durch die Rizalsche Welt sowohl der Erfahrung als auch der Fiktion zieht.

An *der* Stelle, an der man am ehesten eine direkte Aussage des Autors über einen von ihm intendierten Belehrungs- oder Überredungszweck erwarten könnte, in der dem Roman *Noli me tângere* vorangestellten Widmungsrede an seine Landsleute, hat sich Rizal indes zurückgehalten. Vorgenommen habe er sich, heißt es da, schonungslos den Zustand der von einem Krebsgeschwür gezeichneten philippinischen Gesellschaft zu beschreiben. Symptombeschreibung und Diagnose sind in der Medizin – in der Zueignung scheint ja der Heiler zu sprechen – für gewöhnlich die notwendigen Vorbedingungen für angemessene Rezept- und Therapieempfehlungen. Doch davon nimmt der Autor ausdrücklich Abstand und rät seinen Lesern, sie selber sollten sich über die Art und Herkunft der Heilmittel Gedanken machen. Das entspricht dem Appell des Redners/Erzählers an seine Hörer/Leser, sich selber ein Urteil zu bilden. Eben darauf bezieht sich auch Rizals im

25 A. Radaić 1961, 178

Hidalgo-Brief behauptete *impartialité*, ein Begriff, der zwar wie ein Zwilling der von Thomas Mann bevorzugten „Objektivität“ ähnelt, hier aber in der Bedeutung von *Unvoreingenommenheit* dem Redner/Erzähler ein unvermitteltes Urteil über die in der *narratio* dargelegten Sachverhalte verbietet. Den guten Redner zeichnet – wie die römischen Geschichtsschreiber wussten – die Kombination von *fides et eloquentia*, von Glaubwürdigkeit und Beredsamkeit, aus.<sup>26</sup> Ich will damit nicht sagen, dass sich Rizals Erzähler an diesem Ethos orientiert. Der Autor aber – mithin Rizal selber – hat es getan, da er behauptete, alles, was in seinem Romanwerk vorkomme, entspreche der Wahrheit. Doch wollten sich der Erzähler oder gar die Romanfiguren einer solchen Verpflichtung unterwerfen, würde das Maskenspiel auf der Erzählbühne zur Lüge und gäbe jenen grämlichen Besserwissern Recht, die zwischen Fiktion und Fakten nicht unterscheiden wollen.

Ein besonderes Merkmal des Rizalschen Romanwerks ist die Verknüpfung der Handlung mit dem Kalender des Kirchenjahres: in *Noli me tângere* mit Allerheiligen-Allerseelen, in *El Filibusterismo* mit Weihnachten. In vielen katholischen Ländern gehören seit alters die so genannten Schwellenzeiten, die je nach Lokalüberlieferung mehrere Wochen umfassen können, zu den beliebtesten Anlässen für tagelanges Feiern. An den Vorbereitungen wie an der Aufführung der Prozessionen, Passionsspiele, Messen, Rezeptionen, der Tänze, Konzerte, Bankette und Feuerwerke nehmen alle Seelen – ob groß oder klein – der Dorf- oder Stadtgemeinden teil; aber auch jeder noch so fremde Gast – ob arm oder reich, ob Freund oder Feind, Philippiner oder Spanier – ist willkommen (Noli 143). Die Straßen und Plätze werden an diesen Festtagen zum Jahrmarkt und zugleich zur Bühne, auf der jeder und jede – mehr oder weniger maskiert und verkleidet – posieren und, sei es in der Rolle des Narren oder des Büssers, in einen gleichsam magischen Kontakt mit einer anderen als der Alltagswelt treten kann. Michail Bachtin hat diese spielerische Suche nach einer anderen Erfahrung mit dem Bedürfnis erklärt, temporär aus dem Alltag auszusteigen, ohne ihn ganz verlassen zu müssen.<sup>27</sup> Das Volksfest – ob religiös oder säkular – „karnevalisiert“ die in Hierarchien versteinerte und zur Gewohnheit gewordene Ordnung, indem es sie für eine bemessene Zeit in einen Zustand rituell stilisierter Anarchie versetzt. Was um der herrschenden Ordnung willen sauber geschieden ist – das Hohe vom Niederen, das Heilige vom Profanen, die Weisheit von der Torheit, die Reinheit vom Unreinen usw. –, fällt in dieser Zeit zwischen den Zeiten ineinander und nimmt dadurch eine höchst zweideutige Gestalt an. Rizal

26 D. Harth 1996, 840f.

27 M. Bachtin 1985, 136–154

hat diesen karnevalesken Ereignissen atmosphärisch sehr dichte Beschreibungen gewidmet.<sup>28</sup>

Im Roman des Ernsthaft-Komischen lebt die Menippea in der sublimierten Form karnevalesker Erzählstrategien weiter. Rizal ist dieser Tradition in den Novellen Boccaccios, in Cervantes' *Don Quijote* und in Voltaires *Candide* begegnet. Der Literaturtheoretiker Bachtin holte seine Belege zwar aus dem Fundus der alteuropäischen Festkultur und deren Ritualdynamik, scheint aber das Bedürfnis nach der spielerischen Umkehrung der Alltagsordnung als eine universell verbreitete Erscheinung darstellen zu wollen. Denn er umschreibt die karnevalistische Einstellung mit dem Begriff einer „weltweit“ zu beobachtenden „konkret-sinnlichen Form“ des Gefühlsausdrucks, dessen performativ erzeugtes Erscheinungsbild die Grenzen zwischen den sauber getrennten, vom Alltagsverstand verwalteten Wirklichkeiten einreißt, um alle Ordnungen ins Zwielficht der „Ambivalenz“ zu rücken.<sup>29</sup> Es ist hier nicht der Ort, diese Theorie weiter auszuführen. Ich erwähne sie nur, weil sie mir die Augen für Rizals intuitive Aneignung jener Erzählformen geöffnet hat, die es schaffen, jenen inneren Gegensatz ohne wohlfeile Auflösung stehen zu lassen, auf den Bachtins Zentralbegriff der *Ambivalenz* anspielt. Die sprachlichen Äußerungsformen solcher Ambivalenzen sind bekannt und werden von Bachtin vor allem anhand ihrer literarischen Bildungen erläutert. Zum Beispiel Ambiguität, Parodie, Travestie, Mystifikation, Mundus inversus und nicht zuletzt der – wie ich hinzufügen möchte – für die Gattung des Ernsthaft-Komischen charakteristische Genre-Synkretismus, der lustvoll die akademischen Grenzziehungen zwischen Gesellschafts-, Thesen-, Künstler-, Bildungs-, Abenteuer-, Schelmen- oder Liebesroman missachtet.

In Grenzen sind solche Formen subversiven Schreibens auch in Rizals literarischen Texten, vor allem in seinem Romandyphtichon zu finden. Der Einzug – sog. *paseo* – der Heiligen in die Gemeinde zu Beginn der religiösen Feiertage gehört sowohl zu Allerheiligen als auch zum Weihnachtsfest. Rizals Erzähler widmet in beiden Romanen einem solchen Ereignis viel Raum. Ein eigenes Kapitel (Nr. 38) in *Noli me tângere* beleuchtet die bereits

28 In *Noli me tângere* Kapitel 26: *La víspera de la fiesta*; in *El filibusterismo* Kap. 5: *La Nochebuena de un cochero* und Kap. 17: *La feria de Kiapó*.

29 M. M. Bachtin 2002, 138 et pass. Die deutsche Ausgabe (137 et pass.) übersetzt конкретно-чувственных форм (konkretno-čuvstvennych form) mit „konkret-sinnliche Form“ und карнавальное мироощущение (karnaval'noe mirooščuščenie) wörtlich als „karnevalistisches Weltempfinden“. Der obskure Begriff „Weltempfinden“ erschwert aber m. E. den Zugang zu dem vom Autor intendierten Sinn. Ich danke Brigitte Flickinger für ihre wichtigen Hinweise auf Gebrauch und Semantik der russischen Begriffe. – Die satirische Schreibweise ist im Übrigen nicht auf die europäische Literaturtradition beschränkt, sondern Teil der Weltliteratur; vgl. Zhang Longxi 2012, 357f.

zum vierten Mal durchs Dorf ziehende Prozession; in *El Filibusterismo* gerät Basilio Kutsche mitten in die Weihnachtsprozession, die am 5. Januar stattfindet und den Einzug der Heiligen Drei Könige nachspielt (Nr. 5). Folkloristisches beschreibt der Erzähler eher nebenbei, gönnt der Dekoration, der Beleuchtung, der Musik, dem Tumult des Volksfests sowie den vorbeischwankenden hölzernen Heiligenfiguren aber gebührende Aufmerksamkeit. Den Leser, der auf ethnografische Beschreibungen der philippinischen Festkultur erpicht ist, düpiert der Erzähler, indem er zwar mit geheuchelter Freundlichkeit dessen Neugier zu befriedigen verspricht, ihm aber dann in einem *Correspondencias* überschriebenen Kapitel zwei Reportageparodien aus der heimischen Zeitungswelt vorsetzt (Noli, Kap. 28). Das Motto lautet: „Ein jeder schwätzt über den Jahrmarkt wie’s ihm beliebt.“ (*Cada uno habla de la feria como le va en ella.*)

Meist sind die Erzählerkommentare spöttisch und die Urteile der teilnehmenden Beobachter ironisch, wenn nicht sarkastisch. Die Heiligenfiguren zeigen in der Regel eine traurige Miene, dessen Grund – deutet der Text an – die Eskorte ist. Denn – so heißt es an exemplarischer Stelle – den Hl. Joseph „mit dem resignierten und traurigen Gesichtsausdruck“ begleiteten, als hätten sie ihn verhaftet, zwei Soldaten der Guardia Civil (Fili 33 ff.). Doch dann nimmt der Erzähler die Holzfigur der Jungfrau Maria in den Blick, die Joseph auf dem Fuße folgt. Sie ist nicht nur wie eine antike Divina Pastora gekleidet, sondern verbirgt zudem ihr heiliges Haupt unter einem „Sombbrero de frondeuse“. Auch sie, die nach den Worten des Erzählers die Allerschönste ist, „trägt – wie alle von den Philippinern geschaffenen Bilder – eine traurige Miene zur Schau“ (*triste igualmente de expresion como todas las imágenes que hacen los filipinos*). Doch ihr Accessoire, der „Rebellinnenhut“ (*Sombbrero de frondeuse*) spricht eine andere Sprache, gibt ihr vielmehr das Flair einer Aktivistin, die bereit ist, wie die Frauen der Pariser Commune auf die Barrikaden zu steigen. Die Travestie hat an dieser Stelle eine doppelte Bedeutung: Wörtlich verstanden, steht sie für Marias Verkleidung als göttliches Hütemädchen (*divina pastora*), im übertragenen Sinn aber für die Umdeutung der braven Jungfrau in eine Rebellin, die sich sogar – heißt es im Text – der Verunstaltung ihrer Figur durch die Lumpen zu schämen scheint, die man ihr unter den Rock geschoben hat, auf dass ihre bevorstehende Mutterschaft sichtbar wird.

Das Erzählspiel mit der Ambivalenz ist – wie Bachtin argumentiert – typisch für die karnevalistische Erfahrung, deren Fluchtpunkte in den Vorstellungswelten der populären Festkultur zu suchen sind. Basilio spürt zwar, während er das weihnachtlich belebte Dorf durchstreift, die „köstliche Atmosphäre eines fröhlichen Familienfests“ (Fili 35: *un aire tan deliciosamente de*



*fiesta alegre y familiar*). Doch ist nichts wie früher: Die Armut – sinniert er – hat zugenommen, da die Reisernte ausgefallen ist, die tödliche Rinderpest unter den Zugtieren gewütet hat, der Pachtzins dauernd willkürlich steigt und die Übergriffe der Guardia Civil überhandnehmen. Was Basilio über die herrschende Willkür dachte, fasst dann das Jahrmarktkapitel (Nr. 17) in der Mitte des Romans in ein detailliert ausgearbeitetes Bild der verkehrten Welt. Hier bietet eine der Jahrmarktstuden die philippinische Gesellschaft in Gestalt bäuerlich geschnittener Holzfiguren feil. Alle sind da, „in allen Größen und Formen, Typen, Rassen und Berufen des Archipels, *indios*, Spanier, Chinesen, Mestizen, Mönche, Priester, Angestellte, Bürgermeister, Studenten, Militärs usw.“ Die Schaulustigen können sich in ihnen wiedererkennen. Auch fehlt nicht die Guardia Civil, deren Eskorte hier einem Mann in Fesseln gilt, der den Titel „Pais del Abaká“ (*Land des Manilahanf*) trägt und aussieht, „als würde er zur Erschießung abgeführt“ (Fili 129).

Allein die in der Bude feilgebotenen holzgeschnitzten Mönche Manilas scheinen, nimmt man den Text wörtlich, einer anderen Welt anzugehören:

Die philippinischen Mönche waren anders als die europäischen: elegant, ordentlich, gut gekleidet, die Tonsur schön geschoren, regelmäßige und heitere Gesichtszüge, kontemplativer Blick wie der eines Heiligen, rosige Wangen, den Stab in der Hand und kleine Lacklederschuhe an den Füßen. All das machte Lust, sie anzubeten und unter eine Glasglocke zu stellen. Gehörten zu ihren europäischen Brüdern die Symbole der Völlerei und Unzucht, hielten die aus Manila das Buch, das Kruzifix und die Palme des Märtyrers in der Hand. Statt simpler Bauernmägde küssten die aus Manila in gebeugter und beinahe kniender Haltung inbrünstig die Hände von Kindern und Erwachsenen. Lebten in Europa die Mönche in überbordenden Speisekammern und Fresslokalen, hielten die in Manila sich in der Kapelle und der Studierstube auf. Wandert der Bettelmönch mit seinem Esel und Bettelsack um eines Almosen willen von Tür zu Tür, teilt der philippinische Mönch mit vollen Händen das Gold unter den armen *indios* aus ...<sup>30</sup>

30 El Filibusterismo 1891, 128: No: los frailes de Filipinas eran otros: elegantes, pulcros, bien vestidos, el cerquillo bien cortado, las facciones regulares y serenas, la mirada contemplativa, espresion de santo, algo de rosa en las mejillas, baston de palasan en la mano y zapatitos de charol en los piés, que dan ganas de adorarlos y ponerlos bajo campanas de cristal. En vez de los símbolos de la gula é incontenencia de sus hermanos en Europa, los de Manila tenían el libro, el crucifijo, la palma del martirio; en vez de besar á las simples campesinas, los de Manila daban de besar gravemente la mano á niños y á hombres ya maduros, doblados y casi arrodillados: en vez de la despensa repleta y del comedor, sus escenarios de Europa, en Manila tenían el oratorio, la mesa de estudio; en vez del fraile mendicante que va de puerta en puerta con su burro y su

Die schöne Welt der holzgeschnitzten Kuttenträger, die der Erzähler hier schildert, war – versetzt man sich in den Hersteller und Verkäufer – wohl ein verlockendes Angebot, da eine gut geschnittene und sauber bemalte religiöse Figur bei den philippinischen Katholiken hoch im Kurs stand. Wer es sich leisten konnte, hatte zuhause einen Schrein oder eine Kapelle, in der eine Kohorte von hölzernen Fetischfiguren aus dem christlichen oder mystischen Pantheon der Anbetung durch den Hausherrn harrete. In *Noli me tângere* hat der Erzähler mit überschäumender Ironie eine solche Devotionalienansammlung im Haus des Capitán Tiago beschrieben. Dem Hausherrn bescheinigte er eine „lärmende, aufsehererregende Frömmigkeit“ (*ruidosa devoción*; Noli 29) sowie einen enormen Respekt vor der von ihm gefürchteten, gelegentlich ausbrechenden animistischen Belebung der in seinem Fetischarsenal aufgestellten Holz- oder Tonfiguren. Auch in dem zitierten, dem Jahrmarkt in Kiapó gewidmeten Text (Fili, Kap. 27) begnügt sich der Erzähler nicht mit der kargen Beschreibung, sondern beschwört seinerseits den feixenden Dämon des Vergleichens, um mit dessen Hilfe die philippinischen Mönche – wohl-gemerkt: ihre hölzernen Idole – moralisch über ihre europäischen Kollegen zu erheben. Als Rizal das schrieb, konnte er nicht wissen, dass er selber nach seinem gewaltsamen Tod als Holzfigürchen in die Schar der von den wundergläubigen Familien verehrten Hausgötter und schließlich sogar in den Heiligenkanon der *Iglesia Filipina Independiente* eingereiht wird.<sup>31</sup>

Ein paar Kapitel weiter im Buch findet sich die Gegenrede zur Apotheose der hölzernen Mönchsidole. Denn im 25. Kapitel von *El Filibusterismo*, das „Risas – llantos“ (*Lachen – Weinen*) überschrieben ist, findet ein studentisches Gelage zur Feier einer Niederlage statt: Die Studenten sind mit ihrem Kampf für eine *Academia de Castellano* am Widerstand der Klosterbrüder gescheitert. Im Verlauf ihres von Gelächter und Tränen begleiteten Gelages schwingt sich nun der Student Pecson zu einer Rede – ähnlich einer Fastnachtspredigt – auf, um die Allgegenwart und Unentbehrlichkeit des Mönchs im Leben der Philippiner auszumalen. Ohne den Mönch, ermahnt er seine Zuhörer, würde das philippinische Haus einstürzen, würden die Philippiner sich langweiligen, weil ihnen die täglichen, von den Klerikern „nach Boccaccio und La Fontaine“ in Szene gesetzten Immoralitäten fehlten.<sup>32</sup> Pecsons Spottrede gipfelt schließlich in der Quintessenz:

saco pidiendo limosna, el fraile de Filipinas derramaba á manos llenas el oro entre los pobres indios ...

31 Q. A. J. Palafox 2012

32 Jean de La Fontaine, berühmt durch seine Fabeln, hatte 1664 bis 1666 unter dem Titel *Nouvelles tirées de Boccace et d'Arioste* eine Sammlung erotisch-galanter Versnovellen veröffentlicht.

Der Mönch ist der Vater, der *indio* das Wort (*El fraile es el Padre, el indio el Verbo*); jener der Künstler, dieser die Statue. Denn alles, was wir sind, was wir denken und tun, verdanken wir dem Mönch, seiner Geduld, seinen Werken, seiner drei Jahrhunderte währenden Beharrlichkeit, mit deren Hilfe er unsere Natur verändert hat.<sup>33</sup>

Die Studentenrede stellt die soeben noch verkehrte Welt wieder auf die Füße und präsentiert zugleich ein Paradebeispiel des wohlgeformten ironischen Doppelsinns: Der *indio* darf für den Hausgebrauch aus krummem Holz ein freundliches Mönchlein schnitzen, nachdem der Mönch als wahrer Schöpfer und Künstler mit modellierender Hand den auf den Philippinen lebenden Menschen bis ins Mark zum *indio* umgeformt hat. Rizal legt – verpackt in die parodistisch verfremdete Ergebnisadresse – dem Studenten eine Anspielung in den Mund, die zu den Topoi der späteren Kolonialismuskritik gehören wird: der kolonialistische Potentat als Erfinder und Schöpfer des Kolonisierten. Welche Folgen das für das Selbstverständnis der Unterworfenen hat, beschreibt Frantz Fanon in *Die Verdammten dieser Erde*: „Weil der Kolonialismus eine systematische Negation des anderen ist, eine blindwütige Entschlossenheit, dem anderen jedes menschliche Attribut abzustreiten, treibt er das beherrschte Volk dazu, sich ständig die Frage zu stellen: *Wer bin ich eigentlich?*“<sup>34</sup>

Wie heftig auch immer die Studenten im zitierten Kapitel über die Mönchslehrer herziehen, die vom Regime verbreitete Angst und Gewalt hat die meisten von ihnen – so scheint es – mutlos gemacht. Denn sie brechen das Gelage ab und laufen davon, als sie den Verdacht haben, von den Spionen der Mönche beobachtet zu werden. Doch es gibt eine Ausnahme. Sie tritt im 27. Kapitel, das verallgemeinernd *El fraile y el filipino* (Der Mönch und der Philippiner) betitelt ist, in Gestalt des Studenten Isagani auf. Er ist der Philippiner, der das auf den gottgleichen Mönch gemünzte Bildhauer-Gleichnis wieder aufgreift, um in einem Streitgespräch mit dem als liberal geltenden Dominikaner Fernandez die Auseinandersetzung dialogisch voranzutreiben. Das dem Kapitel vorangestellte alte, etwas verschlissene Motto lautet *Vox populi, vox Dei* (Volkes Stimme ist Gottes Stimme) und scheint den Sieg des studentischen Philippiners über den spanischen Mönch vorwegzunehmen. Isagani

33 El Filibusterismo 1891, 200: El fraile es el Padre, el indio el Verbo; aquel el artista, éste la estatua, porque todo lo que somos, lo que pensamos y lo que hacemos, al fraile se lo debemos, á su paciencia, á sus trabajos, á su constancia de tres siglos para modificar la forma que nos dió Naturaleza!

34 F. Fanon 1981, 210

ist äußerst beredt und bereits in einem anderen Romankapitel (Fili, Kap. 24) als schwärmerischer Fortschrittsidealist und Freund einer hemmungslosen Industrialisierung der Philippinen aufgefallen. Hier nun nimmt er den Gegner direkt an, drängt ihn in die Defensive und packt ihn, der stellvertretend für das Mönchsregime in den Bildungseinrichtungen steht, bei der Verantwortung. Gegen Ende des Dialogs stellt er die Schuldfrage:

Ihr habt uns zu dem gemacht, was wir sind. Wer das Volk unterdrückt, zwingt es zur Heuchelei. Wer die Wahrheit verleugnet, erntet Lügen. Wer als Tyrann herrscht, erzeugt Sklaven. [...] Es gibt keine Moral, sagen Sie, nun gut! Doch die Statistiken könnten das widerlegen, weil hier bei uns nicht die Verbrechen vorkommen, die bei vielen anderen, vom eigenen Moralin geblendeten Völkern begangen werden. Aber ohne jetzt analysieren zu wollen, was den Charakter ausmacht und inwiefern Bildung auf die Moral einwirkt, stimme ich Ihnen zu, wir haben Fehler. Wer aber ist schuld? Seid Ihr es, die Ihr seit dreieinhalb Jahrhunderten Hand an unsere Bildung legt? Oder wir, die wir vor allem und jedem einknicken? Wenn der Bildhauer nach dreieinhalb Jahrhunderten nichts anderes als eine Karikatur zustande bringen konnte, muss er ziemlich unbedarft sein.<sup>35</sup>

Hier spricht, schaut man über die Schulter Isaganis auf den Autor, der Fachmann; denn Rizal war ein begabter Bildner, aus dessen Hand mehrere gelungene Terrakotta- und Steinfiguren erhalten sind. Auf des Mönchs Einwand, es liege wohl eher am schlechten Material, antwortet Isagani, umso schlimmer, da in diesem Fall der Bildhauer sich wie ein Lügner und Dieb verhalte, der sich für eine Arbeit entlohnen lasse, die im Endeffekt nutzlos sei.

Im Text heißt es ausdrücklich, der Student gehe als Sieger aus dem Streitgespräch mit dem Mönch hervor. Aber stimmt das? Die Zweideutigkeit der im Roman erzählten Geschichte, die Rizals Freunde, nachdem sie das Buch gelesen hatten, für ein beunruhigendes und unangebrachtes Rätsel hielten,<sup>36</sup>

35 El Filibusterismo 1891, 210 f.: Lo que somos, ustedes lo han hecho. Al pueblo que se tiraniza, se le obliga á ser hipócrita; á aquel á quien se le niega la verdad, se le da la mentira; el que se hace tirano, engendra esclavos. [...] No hay moralidad, dice usted, sea! aunque las estadísticas podrían desmentirle porque aqui no se cometen crímenes como los de muchos pueblos, cegados por sus humos de moralizadores. Pero, y sin querer ahora analizar qué es lo que constituye el carácter y por cuanto entra en la moralidad la educacion recibida, convengo con usted en que somos defectuosos. ¿Quién tiene la culpa de ello? O ustedes que hace tres siglos y medio tienen en sus manos nuestra educacion ó nosotros que nos plegamos á todo? si despues de tres siglos y medio, el escultor no ha podido sacar más que una caricatura, bien torpe debe ser.

36 Graciano Lopez Jaena lobt in einem Brief an Rizal vom 2. Oktober 1891 den Roman, hält ihn aber politisch für unvollkommen, weil er keine ermutigende Botschaft enthält, sondern die



**Abb. 18** Tonskulptur Rizals „La venganza de la madre“ (Die Rache der Mutter) aus dem Jahr 1894

ist nicht zuletzt in diesem Zentralkapitel besonders präsent. Zwar beweist Isagani mit seiner standhaften Rede Mut, doch seine Argumente sind eher kleinmütig, da er sich mit der Indolenz seiner Generation abfindet oder – wie an anderer Stelle (Fili, Kap. 24) nachzulesen ist – in realitätsblinden Zukunftsfantasien schwelgt. Anders als Pecson, der das Bildhauer-Gleichnis satirisch eingesetzt hat, verschafft Isagani mit diesem Gleichnis seinem Gegner sogar einen Vorteil, da die bildliche Rede die verdinglichende Einstellung des Kolonialherrn gegenüber dem Kolonisierten bestätigt. Nicht von ungefähr spricht der Mönch mit Blick auf die Einheimischen von „schlechtem Material“; eine menschenverachtende Redensart, die Isagani ohne Widerrede aufgreift und lediglich den Bildhauer austauschen will, nicht aber grundsätzlich gegen die Abhängigkeit vom spanischen Paternalismus aufbegehrt. Das Streitgespräch zwischen Mönch und Philippiner endet schließlich nach Meinung des Mönchs ohne Ergebnis und die beiden Kontrahenten verabschieden sich, Komplimente austauschend, höflich voneinander. Wenig später, heißt es am Kapitelende, wird Isagani verhaftet.

Landsleute auf den Philippinen mit einem Rätsel abspeist, das sie nicht lösen können und sie deshalb in die Verzweiflung treibt: „Temo que nuestros paisanos de allá no lleguen á acertar ni atinar la solución del enigma y languidezcan en su desesperación.“ Epistolario Rizalino III, 239.

## Im Reich der Gewalt

Zur Magie der literarischen Beredsamkeit gehört, dass der Autor – wenn es ihm beliebt – das Spiel der Dissimulation verlassen kann, um sich mitten in der Romanerzählung als *er selbst* mit einer überraschenden Ansprache oder einem ausgeliehenen Zitat an bestimmte Adressaten – Leser, Freunde, Verwandte oder Gegner – zu wenden. Rizal hat – wie zu zeigen ist – von dieser Freiheit gelegentlich Gebrauch gemacht, um sein Romanwerk in ein weltliterarisches Panorama einzufügen oder um politische Signale zu senden. So zerreißt er zum Beispiel den Schleier der Fiktion an einer Stelle von *El Filibusterismo*, an der von einer Reihe grausamer Mordtaten die Rede ist, um jählings folgende Rede an seine Verwandten und Nachbarn in Calamba zu richten:

Beruhigt euch, friedfertige Nachbarn in Kalamba! Keiner von euch heißt Tales, keiner von euch hat ein Verbrechen begangen! Ihr heißt Luis Habaña, Matías Belarmino, Nicasio Eigasani, Cayetano de Jesus, Mateo Elejorde, Leandro Lopez, Antonino Lopez, Silvestre Ubaldo, Manuel Hidalgo, Paciano Mercado – alle Leute in Kalamba kennen eure Namen! ... Ihr habt eure Felder bestellt, ein ganzes Arbeitsleben habt ihr in sie investiert, euren Haushalt, eure schlaflosen Nächte und Entbehrungen. Sie aber haben euch das Land weggenommen, euch aus euren Häusern geworfen und anderen verboten, euch gastfreundlich aufzunehmen! Sie haben es nicht dabei belassen, Recht und Gerechtigkeit zu misshandeln, sie haben auch das heilige Erbe eures Landes mit Füßen getreten ... Ihr dientet Spanien und dem König, und als ihr in deren Namen Gerechtigkeit verlangtet, wurde euer Prozess abgewiesen, wurdet ihr mit Gewalt aus den liebevollen Armen eurer Frauen und Kinder gerissen [deportiert]. ... Jeder von euch hat mehr gelitten als Cablesang Tales und doch hat keiner, wahrlich keiner von euch das Recht in die eigenen Hände genommen. ... Euch wurde weder Barmherzigkeit noch Menschlichkeit gezeigt und ihr wurdet wie Mariano Herbosa bis über das Grab hinaus verfolgt ... Weint oder lacht auf den einsamen Inseln, auf denen ihr ohne klare Zukunftsaussicht tatenlos umherirrt! Spanien, dieses generöse Spanien wacht über euch und später oder früher wird euch Gerechtigkeit zuteil!<sup>37</sup>

37 Fili 68: ¡Tranquilizaos, pacíficos vecinos de Kalamba! Ninguno de vosotros se llama Tales, ninguno de vosotros ha cometido el crimen! Vosotros os llamais Luis Habaña, Matías Belarmino, Nicasio Eigasani, Cayetano de Jesus, Mateo Elejorde. Leandro Lopez, Antonino Lopez, Silvestre Ubaldo, Manuel Hidalgo, Paciano Mercado, os llamais todo el pueblo de Kalamba! ... Habeis limpiado vuestros campos, habeis empleado en ellos el trabajo de toda vuestra vida, economías, insomnios, privaciones, y os han despojado de ellos, lanzado de vuestros hogares y

Mit diesem wohlkalkulierten Ausbruch aus der Romanwelt stößt der Autor ein Fenster auf, das einen Ausblick auf die ungeschminkte Realgeschichte öffnet. Das gibt ihm die Möglichkeit, die Fiktion mit datierbaren historischen Ereignissen zu konfrontieren. Rizals Anrede „Beruhigt euch, friedfertige Nachbarn in Kalamba!“ (*¡Tranquilizaos, pacíficos vecinos de Kalamba!*) verströmt zweifellos weniger Pathos als Marc Antons „Friends, Romans, countrymen, lend me your ears“, mit dem dieser in Shakespeares Tragödie *Julius Caesar* (III.2) seine Leichenrede auf den ermordeten Freund eröffnet. Immerhin gilt Rizals Rede, die anders als die Marc Antons keinen Anspruch auf rhetorischen Lorbeer erhebt, auch seinen „countrymen“ und erwähnt ebenfalls ein Leichenbegängnis. Mit welchen rhetorischen Verfahren der Autor gearbeitet hat, möchte ich im Folgenden etwas genauer betrachten, weil sich daran ablesen lässt, wie stark Rizals ironischer Habitus seine politischen Antworten auf die Gewalt des Kolonialregimes und auf das Verhalten seiner Landsleute eingefärbt hat.

Ein Strang des Romans *El Filibusterismo* erzählt die Geschichte des Vaters des armen Mädchens Juli, der offiziell Telesforo Juan de Dios heißt. Im Dorf, wo er für einige Zeit Distriktvorsteher (*cabesang*) war, wird er Cabeasang Tales gerufen. Rizal hat in einem seiner an Blumentritt gerichteten Briefe einmal die Kolonialherrschaft mit einem Mann verglichen, der in des Nachbarn Haus eindringt, um dessen Wohlfahrt seinen eigenen Interessen zu unterwerfen. Wenn das geschieht – so sein Fazit – entsteht „das Reich der Gewalt“.<sup>38</sup> Die Romanepisode des Cabeasang Tales erzählt nichts anderes, als eine Geschichte aus diesem Reich: Tales hatte ein freies Stück Land gerodet und – so schien es – dadurch seine Frau und eine Tochter verloren. Denn beide starben während der Arbeit an Malaria. Nach damaliger Überzeugung, der auch Rizal anhing, verbreitete sich die Infektionskrankheit als Miasma, das heißt als „schlechte Luft“ (ital. *mal aria*), die aus der frisch aufgeworfenen Sumpf- oder Walderde aufsteige. Tales gab nicht auf, bearbeitete vielmehr weiter seinen mühsam der Natur abgerungenen, mit so teuren

han prohibido á los demás os diesen hospitalidad! No se contentaron con violar la justicia, hollaron las sagradas tradiciones de vuestro país ... Vosotros habeis servido á España y al rey, y cuando en nombre de ellos pedisteis justicia, y se os desterró un proceso, se os arrancó de los brazos de vuestras esposas, de los besos de vuestros hijos ... Cualquiera de vosotros ha sufrido más que Cabeasang Tales y sin embargo ninguno, ninguno se ha hecho justicia ... No hubo piedad ni humanidad para vosotros y se os ha perseguido hasta más allá de la tumba como á Mariano Herbosa ... ¡Llorad ó reid en las islas solitarias donde vagais ociosos, inciertos del porvenir! La España, la generosa España vela sobre vosotros y tarde ó temprano obtendreis justicia!

38 Brief an Blumentritt vom 14. November 1888.

Opfern bezahlten Boden. Kaum aber brachten seine Äcker Ertrag, klagten die benachbarten Mönche auf Eigentumsrecht, hatten Erfolg und vertrieben den wahren Eigentümer von seinem Gut. Der Betrogene rächte sich blutig, nachdem er auf dem Rechtsweg gescheitert war, brachte – ein tagalischer Michael Kohlhaas – die neuen Pächter um und schloss sich einer räuberischen Bande an, die ihm den Ehrennamen „Falkenauge“ (*Matanglawin*) verlieh. Tales findet schließlich ein tragisches Ende durch die Hand seines Sohnes Tanó, der als Rekrut der Guardia Civil die Banditen jagt und Falkenauge, ohne in ihm seinen Vater zu erkennen, während eines Scharmützels erschießt.<sup>39</sup>

In der Tales-Episode, die sich über mehrere Romankapitel erstreckt, verdichtet der Erzähler in dramatischer Form und auf exemplarische Weise die in Landbesitz- und Verteilungsfragen herrschende Rechtsunsicherheit und Willkür, deren Mechanismen Gregorio Sancianco in seiner kolonialismuskritischen Studie *El progreso de Filipinas* aus dem Jahr 1881 penibel beschrieben hat. Doch für Rizal persönlich stand – wie seine Intervention deutlich macht – sehr viel mehr auf dem Spiel. Denn seit 1886 lag seine Familie in Calamba in Streit mit den dominikanischen Pachtherren, die in Zeiten fallender Agrarpreise Schritt für Schritt die Pachtzinsen erhöhten. Nach Erscheinen des Romans *Noli me tângere* im Frühjahr 1887 verstärkten die Mönche den Druck und übten im Sinn kollektiver Bestrafung auch Gewalt gegen die ganze Gemeinde. Zum Strafarsenal gehörten nicht nur die in Rizals Intervention genannten Enteignungen, auch Deportationen wurden befohlen und die zu Unrecht Beschuldigten, die ihre Rechte vor die spanische Justiz brachten, mit allerlei Winkelzügen abgewiesen oder ihrerseits angeklagt.<sup>40</sup> Als im Mai 1889 Rizals Schwager Mariano Herbosa an Cholera starb, wurden von der obersten Kirchenbehörde seinem Leichnam und seiner Familie unter einem billigen Vorwand die sogenannten heilswirksamen Sakramentalien eines katholischen Begräbnisses verweigert. Der Familie blieb nur der Ausweg, ihn auf einem Hügel außerhalb des Friedhofs unter die Erde zu bringen. Rizal hat dieser Profanation wenig später eine Satire gewidmet, mit der er daran erinnert, dass in seinem Roman *Noli me tângere* eine vergleichbare Geschichte erzählt wird, die allerdings grausamer ist, da der verantwortliche Mönchspfarrer kaltblütig eine Leichenschändung befiehlt.

39 In der Erzählung des gegen Ende des *Fatalidad* überschriebenen 38. Kapitels stattfindenden Kampfes wird der Name des von Tanó erschossenen Mannes zwar nicht genannt, doch sind die Anspielungen auf Cables Tales nicht zu übersehen.

40 Zusammenfassende Darstellung und Dokumentation bei L. Guerrero 1969, 176–193. Rizal hat bei den Madrider Behörden wiederholt Einspruch gegen die illegalen Sanktionen der kolonialen Verfolgungsbehörden erhoben und die Einhaltung des Rule of Law angemahnt; vgl. dazu die Dokumente in J. N. Schumacher 1977.



Hinter den erwähnten Schikanen stand, wie Rizal bewusst war, das schäbige Bedürfnis der Kleriker, Rache an dem zu nehmen, der sie in seinen Schriften und zumal in *Noli me tângere* wegen des Missbrauchs der Religion und ihrer ausbeuterischen Gesinnung mit spitzer Feder attackiert und zur Rechenschaft gezogen hat. Wenn er nun mitten aus der fiktionalen Erzählung heraus plötzlich mit eigener Stimme seinen Calambanern zuruft, sie, die Friedfertigen, sollten ruhig bleiben, da sie nichts, aber auch gar nichts mit den Gewalttaten des Romanhelden Tales verbinde, so zielt diese Intervention sowohl auf die namentlich Angesprochenen als auch auf die eigentlichen Täter, die Dominikaner, die sich mit ihren brutalen Sanktionen sowohl über Recht und Sitte als auch über die christlichen Tugenden der Barmherzigkeit und der Menschlichkeit (*piedad y humanidad*) hinwegsetzten. Die Geschädigten – unter ihnen Rizals Bruder Paciano – beim Namen zu nennen, diene wohl der Verteidigung des guten Rufs von Calamba; es wirkt zugleich aber auch wie die Vorbereitung auf eine von den Opfern angestrengte Entschädigungsklage, nach deren Text jeder einzelne ein Recht auf Wiedergutmachung bzw. Wiederherstellung des *status quo ante* hat. In der Tat hatten die Calambaner einen Prozess vor dem Obersten Gericht in Madrid angestrengt, der aber – wie aus Rizals Rede hervorgeht – zu nichts führte.

Die von den Klerikern geordneten Polizeiaktionen trafen in Calamba freilich auf keinen Widerstand, und genau diese Tatsache erscheint in Rizals Zwischenruf in ironisch gebrochenem Licht. Die Freunde und Verwandten, zu denen der Redner von weither, nämlich aus dem fernen Europa spricht, werden als friedfertige (*pacíficos*) und tatenlose (*ociosos*), auf einsamen Inseln umherirrende Zeitgenossen vorgestellt. Das liest sich, als wären sie selber die Solitäre, will sagen: diejenigen, die es versäumt haben, sich solidarisch zusammenzutun, um gemeinsam politische Handlungsstrategien zu beschließen. Aber – so heißt es am Ende des Zwischenrufs – „Spanien, dieses generöse Spanien wacht über euch ...“ (*vela sobre vosotros*); als wäre es ein Trost, von der Macht beaufsichtigt zu werden, die das „Reich der Gewalt“ in der Kolonie aufrechterhält. Wenn es dann noch heißt, dass aus dieser südwesteuropäischen Ecke „später oder früher“ (*tarde ó temprano*) dem Land „Gerechtigkeit“ (*justicia*) widerfahren werde, ist das Maß an Ironie kaum noch zu überbieten. Gegengewalt ist ohnehin keine Alternative. Das zeigt die Tales-Episode, in der die aus Rache geborene Tat nur Unschuldige trifft, weshalb diese Episode auch als exemplarische Erzählung über jenes der Gegengewalt inhärente Unrecht zu verstehen ist, das eine unselige Gleichheit zwischen den Tätern und den zurückschlagenden Opfern herstellt.

In der klassischen Rhetorik steht Ironie für eine Redefigur, mit deren Hilfe der Redner das, was er meint, in Wörter kleidet, die seiner eigenen

Meinung widersprechen, der Kontext aber dem Zuhörer signalisiert, dass es sich um eine bewusst herbeigeführte Kollision von Bedeutungen handelt. Etwa wenn der Redner jemanden wegen seiner Verdienste feiert, das Lob aber mit Worten des Tadels ausdrückt; hier kann ein Zuhörer ohne weiteres aus den Umständen schließen, welche Intention der Redner verfolgt, so dass die Kommunikation nicht zusammenbricht. Rizal hat in einer Abrechnung mit seinem Kritiker Vicente Barrantes virtuos von einer solchen rhetorischen Technik Gebrauch gemacht, indem er Barrantes zum Schein gegen dessen vermeintliche Feinde verteidigte, jedoch mit den Reden dieser vermeintlichen Feinde, die er ausführlich zitierte, die haarsträubenden, aus uneingestandener Ignoranz geborenen Irrtümer und Fehlschlüsse des so Verteidigten aufs Genaueste belegen konnte.<sup>41</sup>

Ironie ist jedoch mehr als eine rhetorische Figur oder Technik. Sie steht auch für den Zweifel, da sie sich nicht für eine Seite entscheidet, sondern die Entscheidung geradezu verneint, um das Denken im Sinne eines vorläufigen *Nicht-wissen-wohin* in der Schwebelage zu halten. Diese Ironie teilt mit der Beredsamkeit den Aufschub unverzüglichen Handelns, hebt den Handlungsdruck zugunsten von Spielräumen auf, in denen die Zufallsbedingungen des Handelns bedacht werden können, und verzögert so die Entscheidung. Sie ist – wie es Kierkegaard einmal formulierte – „nicht die Wahrheit sondern der Weg.“<sup>42</sup> Meine These ist, dass diese Ironie des Zweifels und des Handlungsaufschubs zu Rizals Habitus gehörte und dass er sie nirgendwo überzeugender als in seiner Romanproduktion zum Ausdruck bringen konnte. Öffnet doch bereits die Inkongruenz zwischen Autormeinung und Erzählerstimme einen weiten Hallraum der Ironie, in dem der Verständnis suchende Leser – ist sein Ziel Eindeutigkeit – in ein schillerndes Spiel der Ambiguitäten geraten kann.

Der beredame, satirisch gestimmte Roman, so wie er ihn unter schwierigen Arbeitsbedingungen in zwei voluminösen Büchern zustande gebracht hat, war für Rizal, den wortgewandten Intellektuellen, die gemäße Form, um sowohl die Gewalt des Kolonialismus als auch die Schwächen seiner Landsleute anschaulich zu vergegenwärtigen, ohne ihnen etwas vorschreiben oder selber für ein militantes Handlungskonzept Partei ergreifen zu müssen. Die im Roman eröffnete Konstellation lässt die Verhältnisse freilich nicht im Unklaren: Die vom Regime ausgehende Gewalt des Rechtsbruchs und der Vertreibung mit physischer Gewalt zu beantworten, perpetuiert auf beiden Seiten das Unrecht. Das ist das ethische, in der Tales-Episode verhandelte

41 Escritos políticos 1961, 101–113

42 S. Kierkegaard 1976, 321. Weiterführende Anregungen fand ich bei Hans Blumenberg 1986.

Dilemma. Ein moralisches Urteil fällt der Erzähler jedoch nicht. Vielmehr stellt er die Raserei des Tales als Konsequenz aus den ihm zugefügten Misshandlungen dar. Wie ein ab und an wiederkehrendes leitmotivisches Muster ziehen sich die Erzählungen des Desasters, das die Tales-Familie trifft, durch den ganzen Roman: die mühselige Urbarmachung des wilden Landes, der damit einhergehende Verlust von Frau und Tochter, der Angriff der Mönche auf sein Eigentum und der erfolglose Kampf um Recht vor korrupten Richtern, die Wandlung zum Outlaw, der blutige Selbstjustiz übt und das Land in Schrecken versetzt, Julis Flucht in den Freitod und schließlich Tales' Tod durch die Hand des eigenen Sohnes.

Noch bevor der Erzähler diese Horrorgeschichte abgeschlossen hat, unterbricht der Autor mit seiner plötzlich aus der Fiktion herausbrechenden Rede an die ihm nahestehenden Dorfbewohner das Tales-Narrativ. Das ethische Dilemma, auf das Rizals Rede anspielt, ist hier ein anderes, da die Calambaner auf die brutalen Machenschaften des Kolonialregimes nicht mit Gewalt geantwortet haben. Zwar befinden sie sich als Opfer der Repression in einer mit Tales vergleichbaren Lage, bleiben aber, eingedenk ihrer Schwäche, ruhig und friedfertig. Die Frage ist, hätten sie um der Rettung ihrer Güter willen in den Kampf ziehen und so ihren Untergang als *filibusteros* in Kauf nehmen sollen, oder wären sie in der Lage gewesen, in einem Kraftakt der Vergemeinschaftung eine ähnliche Form gewaltlosen Widerstands auf die Beine zu stellen, wie das wenige Jahrzehnte später unter Gandhis Führung in Südafrika und dann in Indien geschah? Rizals Rede geht auf solche Fragen nicht ein. Sie stehen aber, wie ich meine, im Hintergrund und sollen hier schärfer das Dilemma hervortreten lassen, in dem er und seine Freunde feststeckten, da der Kampf um Anerkennung der Philippiner als gleichberechtigte Bürger Spaniens die Willkür der Mönchsorden, die korrupte Justiz und die Willfährigkeit der Guardia Civil hätte überwinden müssen.

Dafür gab es freilich wenig konkrete Hoffnung, zumal die Machtverhältnisse dem entgegenstanden und Rizals Credo der Gewaltlosigkeit den bewaffneten Aufstand ausschloss. In dieser Situation springt Rizal mit seiner Intervention seinen engsten Landsleuten und Verwandten bei, nicht um sie zu agitieren, sondern um das sowohl ihnen als auch ihm persönlich widerfahrene Unrecht öffentlich anzuprangern. Ob das was bringt, weiß der Iro- niker freilich nicht zu sagen und überlässt es am Ende den Geknechteten, ob sie über ihre ausweglose Lage weinen oder lachen sollen.

## Weinen und Lachen

Lachen und Weinen sind spontane Körperreaktionen, Antworten des Leibes auf eine Anspannung, die sich in der einen oder anderen Reaktion Luft macht, ohne dass daraus sofort ein Handlungsimpuls entsteht. Von dieser Art Innehalten macht ein unveröffentlichter, *Llanto y risas* (Weinen und Lachen) überschriebener Text Rizals Gebrauch, der von den Nachlassverwaltern in eine der Werkausgaben übernommen wurde. Entstanden ist dieses autobiografisch-satirische Schriftchen etwa um 1890, vermutlich in Brüssel, als der Autor gleichzeitig an verschiedenen Texten arbeitete. Vor allem war er mit der Schlussredaktion von *El Filibusterismo* beschäftigt, in dem – wie erwähnt – ein Kapitel (Nr. 25) *Risas – llantos* überschrieben ist.

Ob die Calambanischen Nachbarn über ihre gedrückten Umstände lachen oder weinen sollen, hat Rizal in seiner Roman-Intervention offen gelassen. An eine spontane Körperreaktion hat er dabei wohl nicht gedacht, eher an eine Art bewusster Selbstverteidigung. Tränen zu vergießen wäre unter dieser Voraussetzung vermutlich eine Variante der öffentlichen Klage und Anklage, vielleicht verbunden mit Gebeten und Bitten, das Schicksal zu wenden und im Philippiner den Menschen zu respektieren; sei es das von Gott verhängte, sei es das von den Kolonialgewalten instrumentierte Schicksal. Ganz anders das Lachen, das man, ist es gewollt, als Verlachen oder Gelächter interpretieren darf, mithin als eine bewusste Form des Lächerlichmachens, die hier nicht die Unbeholfenen, sondern die Mächtigen treffen soll. Diese Form bevorzugt Rizal nicht nur in seinen herrschaftskritischen Publikationen, sondern verwendet sie ebenso – wenn auch differenzierter – im Fiktionsnarrativ des Romanwerks. In vielen seiner herrschaftskritischen Texte wechselt er von der Beschreibung der korrupten Verhältnisse und der Ursachenrecherche in die Ironie-Tonart, die er mit Hilfe anderer rhetorischer Mittel – Parodie, Satire, Polemik, Travestie – mitunter sehr scharf hochzufahren versteht.

Die *Llanto y risas* betitelte Schrift aus dem Nachlass ist in dieser Hinsicht von besonderem Kaliber, da sie u. a. die Form des katholischen Bittgebets parodiert und zugleich in dichter Form all die herrschaftskritischen Motive nutzt, die Rizal nie müde wurde, immer wieder aufs Neue gegen die Institutionen der Kolonialgewalt in Stellung zu bringen. Der Text demonstriert rhetorische Techniken, die gerade auch für die ernsthaft-komische Gattung des Romans charakteristisch sind und knüpft an jene karnevalistischen Schreibweisen an, für die sehr alte Muster der von unten gegen die Mächtigen gerichteten Spottreden überliefert sind.

Rizals Text, dessen zweite Hälfte ich hier (wieder in eigener Übertragung) abschließend zitiere, beginnt mit einem kurzen Rückblick auf Kindheit und Jugend, um diesen Lebensphasen vom ersten Wort an jedes erklärende Attribut zu verweigern. „Ich vermisse“, heißt es zusammenfassend, „weder meine Kindheit noch meine Jugend.“ (*No echo de menos mi infancia, ni mi adolescencia.*) Es sind die Erfahrungen mit der Gewalt der Kolonialherren und mit der Abrichtung in den Schulen der Mönchsherrschaft, die ihm zur Flucht raten. In der Fremde lernt er über das zu lachen, was er hinter sich ließ. Und dieses mit der Erfahrung der freien Entfaltung des eigenen Möglichkeitsinns verbundene Lachen setzt er nun gleichsam operativ ein, um die pseudoreligiöse Verschleierung der Gewalt, die auch seine Landsleute blendet, in Stücke zu reißen:

Meiner Heimat Lüfte hegen meine Seufzer, ihre Brunnen manche meiner Tränen. Meine Klagen und Erinnerungen habe ich dort auf die Blätter des Schilfs, der Palmen und Laubbäume geschrieben. Die Heimat bietet mir einen sanften Tod, und doch weine ich ihr nicht nach, der ich weit weg von allem, was ich liebe, unter kalten, mir unbekanntem Menschen im Ausland lebe. Der Heimat ausgestreckte Arme machen mir Angst.

Meine Augen sind trocken und ich lache. Ich lache, wenn ich an die Misere in meiner Heimat denke, wenn ich die Klagen meiner Brüder höre, wenn ich die dunklen Wolken sehe, die ihren Horizont verfinstern. Ich lache, wenn ich sehe, wie große Theorien und blendende Worte meine Landsleute betrügen und brutalisieren, und ich lache, wenn ich höre, wie man um Freiheit und Recht für die einen bettelt, anderen Hindernisse und Amtsroutinen in den Weg legt, für diese menschliche Gesetze, Brüderlichkeit oder Rechte fordert, und zugleich für jene Ausnahmen macht.

Da mich das alles weder irritiert noch empört, schaue ich zum Himmel auf und bete:

Benedeit seist du, Gott solch freier Menschen wie Clemens VII. [Papst z. Zt. der Eroberung Mexicos durch Hernán Cortés], Torquemadas [Großinquisitor im 15. Jh.], Englands, Russlands, Bismarcks, von *La Época* und *La Unión* [konservative Zeitungen Manilas]! Du Gott [der Waffenschmiede] Krupp bist ein Freund derer, die über zahlreiche Kanonen, Gewehre, Torpedos und Geld verfügen. Du hältst, um Streit aus dem Weg zu gehen, allemal zu den Stärksten, und du gibst dem mit den fiesesten Krallen Recht! Du hast den Löwen, den Tiger, den Fuchs und Sagasta [z. Zt. des Cavite-Aufstands und später ab und zu spanischer Regierungspräsident] geschaffen, der von acht Millionen Menschen Abgaben fordert, aber eine Vertretung in den Cortes ihnen verweigert.

Ich danke Dir für so viele gute Dinge, die Du geschaffen hast, für die Güte, die Du allein mir erweist, weil dadurch zahlreiche Kalamitäten über mich kommen und mich zum Lachen bringen. Ja, große und unzählige Sterne hast du erschaffen, damit die Erde, ist der Himmel gelegentlich wolkenlos, kleine Lichter da oben erblickt und damit unser Militär, nachdem es unsere Brüder umgebracht hat, etwas Glänzendes auf die Uniform heften kann! Erlaube, du, der alles vorhersieht und dessen Erdbeben, Taifune und Heuschrecken die unterstützt, die uns an den Bettelstab bringen, erlaube mir, ein Bittgesuch an dich zu richten.

Du, der gesagt hast, dass arm sein muss, wer in den Himmel kommen will, Du, der seinen Schutz denen versprochen hat, die nach Gerechtigkeit hungern, behüte zu unserem Wohl Sagasta und alle Konservativen, die uns außergerichtlich verfolgen, die Klosterbrüder aller vier Orden und ihre Nachfolger, die Guardia Civil, die Polizei und alle Regierungsbeamten! Vor allem vergiss nicht, uns alle zwei Wochen den Abschaum Spaniens zu schicken, die Wüstlinge, Speichellecker, Scheinheiligen, Drückeberger, Ignoranten und Hungerleider. Bürokratisiere das Ganze, verlange für alles Abgaben und Gebühren, richte an jeder Ecke ein Zensurbüro für mindestens zwanzig Spitzel ein, die uns das Lesen, das Schreiben, das Reden verbieten, auf dass wir blind, taub und stumm werden, aber noch genug Kraft haben, um dieser Einrichtung zu applaudieren und für sie zu arbeiten.

Und wenn Du meinst, wir seien dann immer noch nicht arm und vor Hunger nach Gerechtigkeit schwach genug, um den Himmel zu verdienen, dann mache uns alle zu Ministern der spanischen Krone oder zu Vorstandsvorsitzenden, auf dass wir ein für allemal auf ewig verdammt werden. Amen!

*La brisa de mi patria guarda mis suspiros, en sus fuentes hay gotas de mis lágrimas, en las hojas de sus cañas, palmeras y árboles he escrito mis quejas y recuerdos, ella me ofrece una dulce muerte, y sin embargo, lejos de todo lo que amo, en extranjero suelo, entre gente indiferente y desconocida, no lloro por ella, me espantan sus tendidos brazos.*

*Mis ojos esan secos y yo me río. Me río cuando pienso en sus miserias, cuando escucho las quejas de mis hermanos, cuando veo la oscura niebla que cubre su horizonte. Me río cuando le veo a mi pueblo embrutecido y engañado con grandes teorías y deslustrantes palabras, cuando oigo pedir libertad y razón para unos, trabas y rutina para él, leyes humanas, fraternidad, derechos para aquellos, ¡para él excepciones!*

*En vez de irritarme, en vez de indignarme, levanto al Cielo la mirada y oro:*

*¡Bendito seas, Oh Dios de los hombres libres, Dios de Clemente VII, de Torquemada, de Inglaterra, de Rusia, de Bismarck, de La Època y de La Unión! ¡Dios de Krupp Tú eres amigo de los que tienen muchos cañones, fusiles, torpedos y dinero, Tú siempre ayudas al más fuerte, por no reñir con él y dás la razón al que tiene más rudas garras! Tú creaste al león, al tigre, a la zorra y a Sagasta que pide contribución a ocho millones de seres y la niega representación en sus Cortes. ¡Yo te doy gracias por tantas cosas buenas que has creado, por la bondad que me dispensas a mí solo, favoreciendo la existencia de tantas calamidades para hacerme reir, así como creaste grandes e innumerables astros, a fin de que la tierra vea lucecitas cuando el cielo ya no está nublado, a fin de que nuestros militares tengan algo que ponerse en sus mangas, después de matar a nuestros hermanos!*

*Permite, Tú que todo lo previenes, Tú cuyos terremotos, baguios y langostas ayuda a los otros para empobrecernos, permite que Te dirija mi súplica. ¡Tú que dijiste que para entrar en el cielo hay que ser pobre, Tú que prometiste Tu mirada a los que tienen sed de justicia, conserva, para nuestro bien, a Sagasta y a todos los conservadores, a los que nos niegan el Código Penal, a los frailes todos de las cuatro corporaciones y a los que con el tiempo puedan ir allá, a los guardias civiles, carabineros y empleados! No Te olvides sobre todo de enviarnos cada quincena todo lo peor que en España sobre, como calaveras, perdidos, hipócritas, holgazanes, ignorantes, hambrientos; haz de todo una oficina, levanta a cualquier cosa un impuesto, pon en cada esquina una censura y veinte espías; prohíbenos leer, escribir, hablar, vuélvenos ciegos, sordos y mudos, y sólo tengamos fuerzas para aplaudir y trabajar.*

*Y si todavía no nos juzgas bastante pobres y bastante sedientos de justicia, para merecer el cielo, entonces conviértenos a todos en ministros de la corona, o presidentes del Consejo para que nos condenemos eternamente, ya de una vez. ¡Amen!<sup>43</sup>*