

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zwischen Traum und Wachen in Erzählungen von
Julio Cortázar und Uchida Hyakken“

Verfasserin

Bakk.phil. Isabelle Mathes

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Spanisch

Betreuer:

Priv. Doz. Dr. Wolfram Aichinger

Inhaltsverzeichnis

A Einführung	6
1 Unklare und klare Grenzen zwischen Traum und Wachen	6
2 Forschungsfrage und Vorgehensweise	7
3 Exkurs: Erkenntnisse aus der Schlaf- und Traumforschung	8
4 Anmerkung zur Zitierweise	11
B Theoretische Grundlagen	12
1 Definitionsprobleme der ‚phantastischen Literatur‘	12
2 Dursts Modell der kämpfenden Realitätssysteme	17
2.1 Realitätssysteme	17
2.2 Narratives Spektrum und phantastisches Nichtsystem	18
2.3 Systemsprünge	20
2.4 Abkürzende Schreibweise	21
2.5 Implizierter Leser	22
3 Analyseraster	23
3.1 Das realitätssystemische Rätsel	24
3.2 Motivierung	24
3.3 Realistische Verfahren	24
3.4 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten	26
3.5 Metatextuelle und intertextuelle Hinweise	28
C Textanalysen Einführung	29
1 Retorno de la noche (N=R+W+N)	29
1.1 Realitätssystemisches Rätsel	29
1.2 Motivierung	30
1.3 Realistische Verfahren	31
1.3.1 Außerliterarische Eigennamen.....	31
1.3.2 Kritisch-aufklärerische Haltung.....	31
1.3.3 Implizite Wirklichkeitsbehauptung.....	34
1.4 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten	34
1.4.1 Modalisationen.....	34
1.4.2 Grammatische Zerrüttung	33
1.4.3 Ambivalente Tropen	36
1.5 Meta- und intertextuelle Hinweise	37
1.6 Schneller Auf- und Abbau der gegenläufigen Realitätssysteme	38
1.7 Unauflösbarer Widerspruch	38
2 La noche boca arriba (N=R+N)	40
2.1 Realitätssystemische Rätsel	41
2.2 Motivierung	41

2.3 Realistische Verfahren	42
2.3.1 Außerliterarische Eigennamen.....	42
2.3.2 Kritisch-aufklärerische Haltung	42
2.4 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten	43
2.4.1 Modalisationen, Unsicherheiten und Erinnerungslücken	43
2.4.2 Ambivalente Tropen	44
2.5 Meta- und intertextuelle Hinweise	44
2.6 Parallelen	45
2.7 Überschneidungen	49
 3 Profunda siesta de Remi (N=R+N)	52
3.1 Motivierung	52
3.2 Realistische Verfahren	52
3.2.1 Außerliterarische Eigennamen.....	52
3.2.2 Kritisch-aufklärerische Haltung.....	53
3.3 Destabilisierung des Protagonisten: Modalisationen	53
3.4 Metatextueller Hinweis	54
3.5 Nicht-Markierung einer Binnenerzählung	54
3.6 Ambivalentes Finale	55
 4 Las manos que crecen (W=R+W+N+W)	57
4.1 Realitätssystemisches Rätsel.....	57
4.2 Motivierung.....	57
4.3 Realistische Verfahren	58
4.3.1 Außerliterarische Eigennamen.....	58
4.3.2 Kritisch-aufklärerische Haltung.....	58
4.4 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten	58
4.5 Meta- und intertextuelle Hinweise	59
4.6 Andeutung einer Alternativversion	60
4.7 Komik und Groteske	62
 5 Exkurs: Erzählungen mit klar gekennzeichneten Träumen	64
5.1 El Nómeno (Adolfo Bioy Casares) (R=R)	64
5.2 Moscas y arañas (Adolfo Bioy Casares) (W=R+W)	66
5.3 <i>Yume jūya</i> („Träume aus zehn Nächten“, Natsume Sōseki) (R=R)	68
 6 <i>Yūshūkan</i> („Das Kriegsmuseum“) (N=R+N)	70
6.1 Exkurs: Informationen über Uchida Hyakken und das <i>Yūshūkan</i> in Tokyo	70
6.2 Realitätssystemische Rätsel	72
6.3 Motivierung	73
6.4 Realistische Verfahren	73

6.4.1 Außerliterarische Eigennamen.....	73
6.4.2 Kritische-aufklärerische Haltung.....	74
6.4.3 Soziolekte.....	74
6.5 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten: Wissenslücken, Unsicherheiten und Modalisationen	75
6.6 Unplausible Reaktionen des Protagonisten	77
6.7 Wetterphänomene als Leitmotiv und Übergang	80
6.8 Fragmentarisierung	82
7 <i>Eizō</i> („Die Reflektion“) (N=R+N)	83
7.1 Realitätssystemische Rätsel	83
7.2 Motivierung	83
7.3 Realistisches Verfahren: Kritisch-aufklärerische Haltung	84
7.4 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten	85
7.4.1 Modalisationen.....	85
7.4.2 Ambivalente Tropen	87
7.5 Metatextueller Hinweis	88
7.6 Wetterphänomene und Stille als Leitmotiv	88
<u>D Fazit und Ausblick</u>	<u>90</u>
1 Fazit	90
2 Kulturwissenschaftlicher Ausblick	92
3 Gültigkeit des Modells von Durst – Das Phantastische als Rezeptionsstrategie	94
4 Allegorische Lesart	95
5 Surrealistische Lesart	96
<u>E Zusammenfassungen</u>	<u>99</u>
1 Zusammenfassung auf Deutsch	99
2 Resumen en español	101
2.1 Introducción	101
2.2 Fundamentos teóricos – Modelo de la literatura fantástica de Durst	101
2.3 Esquema de análisis	103
2.4 Resultados del análisis	105
2.5 Conclusiones, crítica y perspectivas	110
<u>F Bibliographie</u>	<u>112</u>
1 Primärliteratur	112
2 Sekundärliteratur	113
<u>G Lebenslauf</u>	<u>119</u>

A Einführung

Ein Motorradfahrer hat einen leichten Unfall, er liegt im Krankenhaus und träumt im Fieberdelirium davon in dichten Wäldern auf der Flucht zu sein. Er befindet sich inmitten der sogenannten *guerras floridas*, die aztekischen Feinde wollen Menschen wie ihn gefangen und den Göttern opfern. Der Träumer ist kurz davor zu einem solchen Menschenopfer zu werden, dem bei lebendigem Leibe das Herz mit einem Steinmesser herausgeschnitten wird. Die Träume werden immer intensiver und furchtbarer und ganz am Schluss der kurzen Erzählung von Julio Cortázar scheinen sich Traum und Wirklichkeit verkehrt zu haben: der Traum, das sind der Motorradunfall und das Liegen im Krankenhausbett. Das andere – das ist die Wirklichkeit.¹

Diese beeindruckende und unvergessliche Geschichte, in der die Grenzen zwischen Traum und Wachen verschwimmen, war einer der Ausgangspunkte dieser Diplomarbeit. Cortázar schrieb viele solcher Texte, in denen irgendetwas mit der ‚Wirklichkeit‘ nicht mehr stimmt, in denen die alltägliche Wirklichkeit nicht nur seltsam wird, sondern plötzlich eine ganz andere Art von Wirklichkeit ist. (Ein Beispiel wäre auch die hier nicht behandelte Geschichte vom Mann, der sich nur schnell einen Pullover überziehen will, was sich aber unerwartet und unaufhaltsam zu einem Kampf entwickelt.²) Ausgehend von solchen Texten führten mich meine Gedanken in den Bereich der sogenannten *Phantastik* oder *phantastischen Literatur*, die sich ebenfalls oft mit seltsamen, ‚unwirklichen‘ Ereignissen zu beschäftigen scheint.

1 Unklare und klare Grenzen zwischen Traum und Wachen

Die vorliegende Arbeit hat es sich also vorgenommen, kurze Erzählungen, in denen Träume eine Rolle spielen, zu betrachten.³ Der Fokus liegt dabei auf Träumen, in denen

¹ *La noche boca arriba*.

² *No se culpe a nadie* (Cortázar 2010, 309-312).

³ Im Einklang mit dem später zu erläuternden Modell Dursts beschränke mich hier explizit auf *narrative* Text. Durst argumentiert, dass das Phantastische insbesondere mit dem Eintreten eines ‚wunderbaren‘ Ereignisses korreliert (Durst 2007, 25) und das Eintreten von Ereignissen konstituiert nun einmal den Bestand der Narration.

Darüberhinaus scheint sich innerhalb dieser besonders die *Kurzerzählung* für die Erzeugung von Phantastik zu eignen: „[...] ist die Doppelstruktur und die ihr inhärente binäre Opposition erst einmal etabliert, wird die Spannung statisch. [...] Der Dialog [der verschiedenen Realitäten] droht zu einem wechselseitigen Monolog zu werden. Deshalb gibt es wenige phantastische Romane [...]. Das Phantastische eignet sich strukturell offensichtlicher eher für Erzählungen.“ (Schröder 1994, 114. Zit. n. Durst 2004, 168).

die Grenzen zwischen Traum und Wachen unklar sind. Da es sich um eine romanistische Diplomarbeit handelt, stehen natürlich spanischsprachige Texte im Vordergrund. Besonders interessante Traumtexte finden sich, wie bereits oben angesprochen, bei dem argentinischen Autor Julio Cortázar (1914-1984). Da ich mich während meines Studiums besonders auch mit der japanischen Sprache und Kultur beschäftigt habe, werde ich diese Gelegenheit nutzen, einen außerhalb Japans noch kaum bekannten Autor zu behandeln: Uchida Hyakken⁴ (1889-1971).

Zur Gegenüberstellung werde ich außerdem in einem Exkurs Erzählungen mit klaren Grenzen zwischen Traum und Wachen vorstellen: zwei Geschichten von Adolfo Bioy Casares (1914-1999), der Cortázar zeitlich und räumlich nahe steht, und einen innerhalb der japanischen Literatur besonders berühmten Traumtext von Natsume Sōseki (1867-1916) namens *Träume aus zehn Nächten*. Alle Texte entstanden im 20. Jahrhundert.

2 Forschungsfrage und Vorgehensweise

Mein Forschungsfrage lautet: Welche *Verfahren* wenden Cortázar und Uchida in den sechs vorgestellten Texten an, um die Grenzen zwischen Wachzustand und Traumzustand verschwimmen und uneindeutig werden zu lassen?

Unschlüssigkeit über den Realitätsstatus von Ereignissen wurde bereits von Todorov (1970) als das entscheidende Kriterium für phantastische Literatur herangezogen. Ich entschied mich deshalb die Texte anhand von Theorien zur Phantastik zu bearbeiten. Das Konzept der phantastischen Literatur stellt jedoch zunächst einmal ein großes Definitionsproblem dar. Die 2005 erschienene *Theorie der phantastischen Literatur* des deutschen Literaturwissenschaftlers Uwe Durst bietet meiner Meinung nach den momentan brauchbarsten Ansatz. Ich werde deshalb sein Modell des *Kampfes der Realitätssysteme* heranziehen, um die Texte beschreiben und analysieren zu können. Insbesondere bilden seine Überlegungen zu den in der Phantastik verwendeten Verfahren die Grundlage für mein Analyseraster, das ich auf die Texte anwenden und dessen Ergebnisse ich anhand zahlreicher Textstellen

⁴ Japanische Namen wurden in dieser Arbeit in ihrer ursprünglichen japanischen Reihenfolge belassen, bei der der Familienname vor dem Vornamen steht.

präsentieren werde. Doch zum Einstieg nun erst einmal ein Exkurs zur biologisch-psychologischen Schlaf- und Traumforschung.

3 Exkurs: Erkenntnisse aus der Schlaf- und Traumforschung

Bei allen Erzählungen haben wir es mit fiktiven Texten und deshalb *literarischen* Träumen zu tun. Nichtsdestotrotz denke ich, dass eine Arbeit über Träume sich auch etwas Raum nehmen darf, den aktuellen naturwissenschaftlichen Diskurs zum Thema vorzustellen.

Im Allgemeinen wird Träumen als eine „psychische Aktivität während des Schlafes“⁵ definiert. Wir erleben uns im Traum meist genauso wie im Wachzustand, mit Sinneswahrnehmungen, Gefühlen und Gedanken.⁶ Doch Traum als Forschungsobjekt ist ein sehr flüchtiges Ding: Im Nachhinein ist es weder für den Träumer noch irgendeinen Außenstehenden direkt zugänglich. Zwei Hürden verhindern dies: die Grenze zwischen Schlafen und Wachen und – wie bei jeder Art von Erinnerung – das Vergessen. Auch während des Traums können Schlafforscher in Labors nur physiologische Zustände wie Gehirnströme, Augenbewegungen und den Herzschlag messen, aber erhalten – außer durch Befragung – nie Einblick auf die psychische Ebene, in den Traum.⁷ Die kühne Idee aber, direkt in Träume eindringen zu können, wird wohl nie ihren Reiz verlieren. Auf ihr gründen Filme wie *Inception* (2010) und Kon Satoshis Animationsfilm *Paprika* (2006).

Seit der Entdeckung des REM-Schlafes in den 1960er Jahren weiß man, dass der Schlaf sich in verschiedene, einander abwechselnde Phasen aufteilt. Einerseits eben jenen REM-Schlaf, der durch *Rapid Eye Movements* gekennzeichnet ist und in denen das Gehirn äußerst aktiv ist – messbar an Hirnströmen, die denen im Wachzustand erstaunlich gleichen –, und andererseits den Nicht-REM-Schlaf, der wiederum in Einschlafphase, Normalen Schlaf und Tiefschlaf untergliedert wird.⁸ Interessant – und höchst praktisch für die Forscher – war, dass Versuchspersonen, die aus dem REM-Schlaf geweckt wurden, in 80 Prozent der Fälle einen intensiven, detail- und

⁵ Schredl 2008, 9.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. Schredl 2008, 93f.

bilderreichen und mit Gefühlen verbundenen Traum erzählen konnten.⁹ Aber auch in den anderen Schlafphasen wird geträumt – wenn auch meist weniger erlebnisartig, sondern eher in Form von Gedanken.¹⁰ Die Übergänge zwischen verschiedenen Traumarten sind natürlich fließend. Einige besonders typische Gruppen werden jedoch von Forschern folgendermaßen unterschieden:

1. *Alpträume*, die dadurch definiert werden, dass sie einen so starken, negativen Affekt hervorrufen (meistens Angst), dass der Träumer erwacht.
2. Die von Alpträumen im engeren Sinne unterschiedenen *belastenden* oder *schlechten Träume*, „die ebenfalls starke negative Emotionen wie Angst, Ekel oder Trauer enthalten, aber nicht direkt zum Aufwachen führen.“¹¹
3. *Pavor nocturnus*, ein Aufschrecken (aber nicht richtiges Aufwachen) aus dem Tiefschlaf, oft verbunden mit Verwirrung und Angst, an dass sich der Träumer aber später meist nicht einmal mehr erinnern kann.
4. *Posttraumatische Wiederholungen*, die das stark realistische Wiedererleben eines Traumas darstellen.
5. *Luzide* oder *Klarträume*, bei denen der Träumer sich dessen bewusst ist, dass er träumt.¹² (Einige Forscher nennen noch weitere Bedingungen, wie „Erinnerung an das Wachleben, Vollbesitz der intellektuellen Fähigkeiten und Wissen über die eigene Entscheidungsfreiheit“¹³.) Empirisch nachgewiesen werden konnte der besondere Zustand des luziden Traums von Versuchspersonen im Schlaflabor, die vorher vereinbarte Augenbewegungen ausführten, sobald sie sich des Träumens bewusst wurden.¹⁴
6. *Einschlafträume*, die oft direkte Fortsetzungen der Gedanken beim Einschlafen sind und manchmal auch einen sehr bizarren Charakter haben.

Von letzteren zu differenzieren sind hypnagogische Halluzinationen, das heißt *Einschlafhalluzinationen*, die zwar eine Ähnlichkeit mit Träumen aufweisen, aber als Halluzinationen eingestuft werden und bei denen äußere Einflüsse wie Düfte und

⁹ Vgl. Lavie 1999, 107.

¹⁰ Vgl. Schredl 2008, 10.

¹¹ Schredl 2008, 11.

¹² Vgl. Schredl 2008, 10.

¹³ Schredl 2008, 73; vgl. auch Lavie 1999, 123f.

¹⁴ Vgl. Schredl 2008, 76f.

Geräusche einen größeren Einfluss auf das innere Geschehen haben.¹⁵ Ebenfalls nicht als Träume im engeren Sinne gelten der Schlaf- und Traumforschung *Tagträume*, auch wenn sie teilweise große Parallelen zu REM-Träumen aufweisen.¹⁶

Ein weiteres bemerkenswertes Phänomen ist das *falsche Erwachen*, bei dem der Träumer davon träumt zu erwachen.¹⁷ Auch wer dies noch nie selbst erlebt hat, mag sich ausmalen, wie beängstigend es sein kann, zu glauben, wach zu sein, doch die Wirklichkeit verändert vorfinden zu müssen. Viele der in dieser Arbeit analysierten Erzählungen spielen mit dieser Idee.

Was die Protagonisten in den Träumen betrifft, so zeigten Studien, dass bei über 90 Prozent der Träume der Träumer – oder besser gesagt sein Traum-Ich – am Geschehen beteiligt ist, wie es es auch im Wachleben wäre. Dennoch gibt es auch Träume, die wie ein Film vor den Augen des unbeteiligten Träumers ablaufen.¹⁸

Interessant ist außerdem, dass Tätigkeiten wie Lesen, Schreiben und Rechnen in Träumen unterrepräsentiert sind. Das heißt, sie kommen auch bei Personen, die im Wachzustand viele Stunden mit solchen Tätigkeiten verbringen – also zum Beispiel Studenten und Universitätsprofessoren – kaum vor. Sehr häufig scheinen dagegen Gespräche mit Freunden und Fahrten in Autos, Zügen oder anderen Fortbewegungsmitteln zu sein. Man vermutet, dass Aktivitäten wie Lesen eine Art des Denkens erfordern, die im Traumzustand nicht möglich ist.¹⁹ Es kann aber natürlich auch sein, dass Gespräche mit Freunden und Schiffsfahrten einfach als intensiver und aufregender erlebt werden als Lesen und deshalb öfter auftreten. Vielleicht wird auch eher von dem geträumt, was man liest, und nicht vom Lesen an sich.

Warum träumt der Mensch überhaupt? Was hat sich Mutter Natur dabei gedacht, uns mit diesem Extra zu versehen? Über die Funktion des Träumens²⁰ gibt es zahlreiche Theorien, die aber bis jetzt nicht empirisch nachgewiesen wurden²¹. Einige sehen den Traum als reine Begleiterscheinung des für die Abläufe im Körper und die

¹⁵ Vgl. Lavie 1999, 105.

¹⁶ Vgl. Schredl 2008, 12.

¹⁷ Vgl. Schredl 2008, 75f.

¹⁸ Vgl. Schredl 2008, 31.

¹⁹ Vgl. Schredl 2008, 43.

²⁰ Vgl. zum Folgenden Schredl 2008, 84-87.

²¹ Man versuchte beispielsweise der Funktion des REM-Schlafs auf die Spur zu kommen, indem man Probanden auf längere Zeit (mehrere Tage) davon abhielt, in die REM-Schlaf-Phase zu geraten. Die Ergebnisse waren jedoch nicht eindeutig.

verarbeitungsprozesse im Gehirn notwendigen Schlafes, andere sehen Träume als Stimmungsregulierer oder als Mittel zum Vergessen nicht benötigter Information. Wieder andere sind der Meinung, dass Träume die gleiche Funktion haben wie unsere kognitiven Fähigkeiten während des Wachzustands: die Verarbeitung und Lösung von Problemen aus dem Wachleben. Freud, der die psychologischen Vorstellungen über den Traum im 20. Jahrhundert wesentlich prägte, sah im Traum den „Hüter des Schlafes“, der dafür sorgt, dass uns keine negativen Emotionen vom Schlaf aufwecken. Sein Schüler Jung, der dann selbst eine neue psychoanalytische Schule begründete, sah im Traum ein Mittel der Kompensation zum Wachleben. Unabhängig davon, was tatsächlich die biologische Funktion des Träumens sein sollte, steht jedoch auch für die Naturwissenschaft fest, dass die Beschäftigung mit Träumen sich positiv auf die Kreativität auswirkt und auch in der Psychotherapie nützlich sein kann. Eine künstlerische Strömung, für die der Traum zentral ist, ist der Surrealismus, auf den ich am Ende der Arbeit zu sprechen kommen werde. Hier nur ein Vorgeschmack: André Breton schreibt im *Ersten Manifest des Surrealismus* aus dem Jahre 1924:

Man erzählt, Saint-Pol-Roux habe jeden Tag, bevor er sich schlafen legte, an die Tür seines Landhauses von Camaret ein Schild hängen lassen, auf dem zu lesen war: DER DICHTER ARBEITET.²²

4 Anmerkung zur Zitierweise

Die sechs analysierten Erzählungen von Cortázar und Uchida werden in dieser Arbeit intensiv zitiert. Der Übersichtlichkeit halber werde ich in den Fußnoten stets den Titel der Erzählung, gefolgt von der Seitenangabe, nennen. Damit ist immer der jeweilige Originaltext (Cortázar 2010 und Uchida 1991, siehe Bibliographie) gemeint. Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders vermerkt, von mir.

²² Breton 2004, 18.

1 Definitionsprobleme der ‚phantastischen Literatur‘

Ein Teil der Texte aller der hier zu behandelnden Autoren wurden und werden – sowohl in wissenschaftlichen Kreisen, als auch besonders von Verlagen – immer wieder als phantastische Literatur eingestuft. Cortázar schreibe phantastisch²³ und auch Uchida Hyakken wird auf der Rückseite des Buchumschlages seiner 2009 veröffentlichten, ersten deutschen Übersetzung *Aus dem Schattenreich* als „Die Entdeckung aus Japan: ein Meister der fantastischen Literatur“²⁴ bezeichnet.

Doch was ist damit gemeint? Im alltäglichen Sprachgebrauch verweist der Begriff laut dem freien Onlinewörterbuch *Wictionary* auf Bedeutungen wie „absurd, grotesk, [...], illusorisch, lächerlich, unwirklich“²⁵. In der Literaturwissenschaft sind die Begriffe ‚Phantastik‘ oder ‚phantastische Literatur‘ (ich verwende die Begriffe synonym) im Gegensatz zu Begriffen wie ‚Epos‘ oder ‚Tragödie‘ nur sehr vage bestimmt – von einem Konsens ist man weit entfernt. Durst spricht gar von „terminologische[r] Anarchie“²⁶. Dies beginnt schon damit, dass ‚phantastisch‘ von einigen als Gattungsbezeichnung, von anderen dagegen als ästhetische Kategorie betrachtet wird²⁷. Wieder andere Autoren halten den Begriff für schlichtweg undefinierbar²⁸ oder definieren den Begriff einfach nicht und gehen stattdessen von einer intuitiven Vorstellung aus, die hauptsächlich auf einer alltagssprachlichen und vom Buchmarkt geprägten Begriffsverwendung beruht²⁹. Meist erfolgt die Klassifizierung aber anhand der vorkommenden Motive, nach dem einfachen Motto: wo

²³ So gilt er zum Beispiel in Metzlers Lateinamerikanischer Literaturgeschichte als „wichtigste[r] Vertreter der phantastischen Kurzgeschichte in der Generation nach Borges.“ (Rössner 1995, 365), Peter Standish schreibt in einer Einführung „A great number of stories, especially those of the first three or four collections, involve the insertion of fantastic, and often disturbing, elements into a context where everything else seems quite normal.“ (Standish 2001, 21) und auf dem Schutzumschlag zum ersten Band zur Alfaguara-Ausgabe der *Cuentos Completos* prangt folgendes Zitat von Mario Vargas Llosa: „«Cortázar era un escritor realista y fantástico al mismo tiempo. [...]»“ (Cortázar 2010, Buchrückseite).

²⁴ Uchida 2009, Buchrückseite.

²⁵ o.V. 2010.

²⁶ Durst 2007, 22.

²⁷ Vgl. Durst 2007, 22. Vgl. auch Brittnacher 2000, 41.

²⁸ So zum Beispiel Krichbaum 1975 (nach Durst 2007, 26f.).

²⁹ Ein gutes Beispiel ist Simonis, deren Monographie *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur* ganz ohne eine Definition ihres Forschungsobjektes auszukommen scheint. (Simonis 2005.)

Geister, Dämonen, Magie, Zeitreisen und andere ‚unrealistische‘, ‚unmögliche‘ Phänomene auftauchen – da muss Phantastik drin sein.

Eine sehr ausführliche und umfassende Darstellung der Definitionsgeschichte findet sich bei Durst ³⁰. An dieser Stelle sollen nur die wichtigsten Punkte zusammengefasst werden. Durst unterscheidet grundsätzlich zwei Definitionsweisen, eine *maximalistische* und eine *minimalistische*: „Für maximalistische Theoretiker umfaßt die phantastische Literatur alle erzählenden Texte, in deren fiktiver Welt die Naturgesetze verletzt werden.“³¹

Innerhalb der maximalistischen sind wiederum zwei Richtungen zu unterscheiden: eine *ahistorische*, die dabei die Naturgesetze aus heutiger Sicht meint, und eine *historische*, die die zur Entstehungszeit der Texten bekannten Naturgesetze heranzieht³². Die ahistorische maximalistische Definition würde damit zum Beispiel auch antike Mythen und Bibeltexte miteinschließen, wodurch fraglich wird, was mit einer solch breiten Definition gewonnen werden kann. Doch auch die historische maximalistische Definition ist problematisch, da über ‚die Naturgesetze‘ wohl zu keiner Zeit ein universaler Konsens bestand und auch heute nicht besteht. So hängt die Einordnung eines Textes als Phantastik von der Weltsicht des jeweiligen Lesers ab³³.

Das wesentliche Problem an der maximalistischen Definitionen besteht für Durst außerdem darin, „daß die maximalistische Definition der terminologischen Anarchie nichts entgegenzusetzen hat, sondern vielmehr die Desorientierung begünstigt, da sie den Begriff des Phantastischen auf massiv divergierende Strukturen anwendet.“³⁴ Sie gleiche dem Versuch, eine Theorie der Tragödie zu schreiben, die in gleicher Weise auf die Komödie und darüber hinaus auf das Sonett anwendbar ist.³⁵

Die minimalistische Definition schränkt, wie ihr Name sagt, den Korpus der ‚phantastischen‘ Texte stark ein und geht von binnenfiktionalen Kriterien aus. Der erste

³⁰ Vgl. Durst 2007, 17-92. Dort finden sich auch Überlegungen zu Unterschieden in der französischen, englischen, osteuropäischen, deutschen und amerikanischen Definitionsgeschichte und zur Problematik von ‚phantastisch‘ als wissenschaftlichem Begriff außerhalb der narrativen Literatur, etwa in Musik, Ballet, Malerei.

³¹ Durst 2007, 29.

³² Vgl. Durst 2007, 31.

³³ Ebenfalls vom jeweiligen Leser abhängig wäre eine Definition, die das beim Leser ausgelöste Ausmaß von Angst zum Kriterium macht (vgl. Durst 2007, 23f). Auch hier ist fraglich, was durch eine so subjektive Definition für die Literaturwissenschaft gewonnen ist.

³⁴ Durst 2007, 68.

³⁵ Vgl. Durst 2007, 39.

systematische Versuch ist laut Durst³⁶ Tzvetan Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur* (im französischen Original 1970 zuerst erschienen). Dieser definiert das Phantastische als Unschlüssigkeit (*hésitation*) über den binnenfiktionalen Wirklichkeitsstatus der Ereignisse: „Die Ambiguität bleibt bis zum Ende gewahrt: Wirklichkeit oder Traum? Wahrheit oder Illusion?“³⁷ Entscheidet sich der Leser jedoch für eine Lösung – Wirklichkeit *oder* Traum –, so „verläßt man das Fantastische und tritt in ein benachbartes Genre ein, in das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren.“³⁸ Todorov führt an, dass zwar in vielen Fällen auch Unschlüssigkeit auf Figurenebene bestehe, das notwendige Kriterium aber die Unschlüssigkeit des Lesers sei.³⁹

Diese hier nur kurz angerissene Definition stieß einerseits auf überwältigende Ablehnung⁴⁰, wurde aber andererseits zu einem Ausgangspunkt der aktuellen Phantastikforschung⁴¹. Insgesamt werde die minimalistische Definition jedoch nur von einer Forschungsminderheit vertreten.⁴²

Gemeinsam ist den meisten Definitionsversuchen, dass sie sich auf die fiktionsexterne Welt als Kriterium zur Bestimmung des ‚Wirklichkeitsgehalts‘ beziehen. Einer der ersten, der eine wesentlich andere Richtung einschlug, sei Andrzej Zgorzelski gewesen:

Eine Trennung der Literatur in eine ‚realistische‘ und eine ‚nicht-realistische‘ (d.h. eine, die die Wirklichkeit abbilde, und eine, die dies vermeide) bringe die Unterschiede von Fiktion und Wirklichkeit zum Verschwinden. Hinsichtlich des Phantastischen sei es daher irrelevant, ob Gesetze der erzählten Welt, die durch konventionsfremde Elemente verletzt würden, „nun auf der empirischen Realität basieren oder nicht.“⁴³

³⁶ Vgl. Durst 2007, 40.

³⁷ Todorov 1972, 25.

³⁸ Todorov 1972, 26. Bleiben die Gesetze der Realität intakt und lassen eine Erklärung der beschriebenen Phänomene zu, so handle es sich um die Gattung des Unheimlichen. Müsse man aber neue Naturgesetze anerkennen, um die Phänomene zu erklären, so handle es sich um die Gattung des Wunderbaren. Nach Todorov treten außerdem auch Mischformen auf. (Vgl. Todorov 1972, 40-43.)

³⁹ Todorov 1972, 31.

⁴⁰ Vgl. Durst 2007, 47-50. Besonders berühmt ist beispielsweise Stanisław Lems Streitschrift (Lem 1973).

⁴¹ Vgl. Durst 2007, 50, in Bezug auf Schröder 1994, 87.

⁴² Vgl. Durst 2007, 28.

⁴³ Durst 2007, 37, Zgorzelski 1975, 57-59 zitierend.

Nach Zgorzelski erscheint das Phantastische, „wenn die inneren Gesetze der fiktiven Welt zerbrochen werden.“⁴⁴ Dieser Unterschied zwischen fiktionsexterner und fiktionsinterner Realität wurde bis dahin kaum beachtet. Dabei liegt die Kritik eigentlich nahe, dass eine Definition von Phantastik als Verstoß gegen die fiktionsexterne Wirklichkeit immer „von der jeweiligen Realitätsauffassung der Leser ab[hinge], die ja sehr unterschiedlich sein kann.“⁴⁵ Dazu Durst:

Die fiktionsexterne Wirklichkeit ist als literarische Größe disqualifiziert. Davon abgesehen, daß die Vorstellung einer absoluten Wirklichkeit heutzutage nicht mehr haltbar ist, muß der oft behaupteten Fähigkeit der Literatur zu authentischer Wirklichkeitsdarstellung mit erheblichen Zweifeln begegnet werden, denn der Wirklichkeitseindruck des realistischen Texts erklärt sich lediglich als Ergebnis eines künstlerischen Verfahrens, das zudem einem evolutionären Druck unterliegt.⁴⁶

Zu glauben, dass Literatur überhaupt ein getreues Abbild von ‚Wirklichkeit‘ sein kann, sei kurzum eine Illusion:

Ein geheimer Aberglaube zieht sich durch die Theoriegeschichte des Phantastischen, wonach es einer bestimmten Art von Literatur (nämlich der nicht-phantastischen [...]) vergönnt sei, eine objektive Wirklichkeit durch objektive Verfahren in vollkommener Weise abzubilden.⁴⁷

In Texten, die allgemein *nicht* als ‚phantastisch‘ bezeichnet werden, treten ein mit telepathischen Fähigkeiten befähigter allwissender Erzähler, Wetter, das sich den Stimmungsverhältnissen des Protagonisten anpasst, und andere symbolische Phänomene, die den Kausalitätsbeziehungen in unserer ‚Alltagswelt‘ nicht unbedingt entsprechen. Ganz zu schweigen von den unmöglichen Beschleunigungen und Dehnungen der Zeit⁴⁸. „Angesichts dieser Wunder ist es abwegig, zu glauben, die Literatur des Wunderbaren sei wunderbarer als die übrige Literatur.“⁴⁹

⁴⁴ Zgorzelski 1975, 61 (zit. nach Durst 2007, 38).

⁴⁵ Zimmermann 1982, 98f. (zit. nach Durst 2007, 75).

⁴⁶ Durst 2007, 79.

⁴⁷ Durst 2007, 75.

⁴⁸ Wie es klingt, wenn eine Geschichte die Zeit einmal nicht so beschleunigt, wie es in der Literatur – und im Leben – üblich ist, können wir in Natsume Sōsekis *Ich der Kater* lesen (Natsume 2001, 535-563).

Aufbauend auf dieser Unterscheidung zwischen fiktionsinterner und fiktionsexterner Welt und in Anlehnung an die minimalistische Definition, die nur binnenfiktionale Elemente als Kriterium heranzieht, entwickelt Durst ein eigenes Modell. Dieses werde ich im nächsten Kapitel ausführlich erläutern, da ich es für ein ideales Instrument zur Beschreibung von Traumtexten mit unklaren Grenzen halte.

⁴⁹ Durst 2007, 86f.

2 Dursts Modell der kämpfenden Realitätssysteme

2.1 Realitätssysteme

Das Modell, das ich nun vorstelle, lehnt sich stark an den Russischen Formalismus⁵⁰ an. Roman Jakobson zitierend stellt Durst seiner Abhandlung folgendes Motto voran: „Wenn aber die Literaturwissenschaft eine Wissenschaft werden will, ist sie genötigt, das ‚Verfahren‘ als ihren einzigen ‚Helden‘ zu akzeptieren.“⁵¹

Im Einklang mit dieser literaturtheoretischen Richtung lehnt Durst alle Versuche, Rückschlüsse vom Text auf das Leben und Psyche des Autors oder auf die zeitgenössischen Lebensumstände als Spekulationen ab.⁵² Stattdessen stellt er die *Verfahren* des Textes in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Um Missverständnissen vorzubeugen schränkt er jedoch ein:

Mit diesen Hinweisen soll nicht behauptet werden, daß die außerliterarische Welt nicht mit der Literatur korreliere. Eine solche Vorstellung wäre unhaltbar, zumal die Literatur schon aufgrund des sprachlichen Materials mit dem fiktionsexternen Bereich verknüpft ist. Dies aber hebt die Eigenartigkeit des Systems nicht auf, und das Kunstwerk erweist sich nicht als Abbildung der Wirklichkeit, sondern als ihre Vernichtung.⁵³

Der springende Punkt liegt also darin, dass ein literarischer Text keinesfalls als Abbild der Wirklichkeit verstanden werden soll, da jede erzählte Welt ein künstlich gebautes System sei.⁵⁴ Um diese Unterscheidung zwischen Fiktion und Wirklichkeit auch begrifflich festzuhalten, plädiert er für die Verwendung des Begriffes *Realitätssystem* statt *Wirklichkeit*.⁵⁵ Ein Realitätssystem sei zunächst einmal als die „Organisation der

⁵⁰ Diese Anfang des 20. Jahrhunderts in enger Kooperation mit Linguisten entstandene Schule betrachtet Poesie und Literatur als genuin sprachliches Phänomen und lässt außerliterarische Faktoren wie etwa den soziohistorischen Kontext außen vor. Sie unterscheidet eine praktische, nicht-literarische Sprache von einer poetischen, literarischen Sprache und zielt auf die Erforschung der Strukturen ab, die in einem Text Literarizität erzeugen. In Analysen liegt der Schwerpunkt dabei häufig auf der Frage danach, wie ein Text ‚gemacht‘ wurde. (Vgl. Metzler-Lexikon, Barsch 1998, 472-474.)

⁵¹ Jakobson 1972, 32 (zit. n. Durst 2007, 7). Vgl. auch Durst 2007, 100.

⁵² Vgl. Durst 2007, 96-98.

⁵³ Durst 2007, 99.

⁵⁴ Vgl. Durst 2007, 93.

⁵⁵ Durst 2007, 92.

Gesetze, die innerhalb einer fiktiven Welt gelten“⁵⁶ definiert. Wichtig ist dabei, dass es sich nur dann um ein System handelt, wenn diese Gesetze kohärent sind.⁵⁷

2.2 Narratives Spektrum und phantastisches Nichtsystem

Nachdem nun der Begriff des Realitätssystems eingeführt wurde, das ich des Sprachflusses wegen auch manchmal als fiktive Welt bezeichnen werde, stellt sich als nächstes die Frage: Was bezeichnet Durst nun als das Phantastische – und damit verbunden: was ist das Nicht-Phantastische, das Normale, das Realistische?

[...] nachdem grundsätzlich festgestellt wurde, daß alle Literatur im Vergleich zur Wirklichkeit wunderbar ist, kann die Genredifferenz der Literatur des Wunderbaren nicht mehr in einer Deviation vom Außerliterarischen gesucht werden, sondern nur in einer Abweichung von innerliterarischen Konventionen, die noch zu bestimmen sind.⁵⁸

Durst stellt ein Spektrumsmodell vor, auf dem sich die verschiedenen Realitätssysteme bewegen:

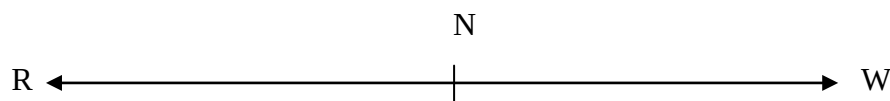


Abb.: Das narrative Spektrum⁵⁹

Das linke Spektrumsende symbolisiert sogenannte reguläre Realitätssysteme (R), am anderen Ende stehen sogenannte wunderbare Systeme (W). In der Mitte, auf der Trennlinie zwischen beiden befindet sich das Phantastische (N). Durst unterscheidet damit drei Elemente beziehungsweise Genres: das Reguläre, das Phantastische und das Wunderbare.

Das Phantastische ist dadurch definiert, dass es keinem Realitätssystem eindeutig und endgültig zugeordnet werden kann, sondern sich in ihm beide Systeme

⁵⁶ Durst 2007, 93.

⁵⁷ Vgl. Durst 2007, 100.

⁵⁸ Durst 2007, 95.

⁵⁹ Nach Durst 2007, 103 (dort Abb. 2).

überlagern und bildlich gesprochen „einen Kampf um die alleinige Herrschaft führen“⁶⁰. Wie auch bei Todorov zeichnet sich das Phantastische also durch Unschlüssigkeit und Ambivalenz aus – Ambivalenz im Text und dadurch Unschlüssigkeit beim Leser. Der Buchstabe N steht für *Nichtsystem*, denn um ein Nichtsystem handelt es sich laut Durst beim Phantastischen, das ja keine kohärenten Gesetze aufweist.⁶¹

Durst äußert sich ausführlich dazu, wie denn das eine System im Gegensatz zum anderen überhaupt als realistisch bezeichnet werden kann – schließlich wurde die außerfiktionale Welt als Bewertungsmaßstab ja verworfen⁶². Er schlägt deshalb auch die Bezeichnungen *Normrealität* (entspricht R) und *Abweichungsrealität* (entspricht W) vor.⁶³ Letztlich handele es sich bei beiden um literarische Konventionen, die nur durch ihre Abweichung, ihre Devianz *voneinander* bestimmt werden können – also nicht durch die Abweichung von irgendwelchen fiktionsexternen ‚Naturgesetzen‘⁶⁴. Seine Benennungen ‚regulär‘ und ‚wunderbar‘ folgen ausdrücklich lediglich einem alltagssprachlichen Sprachgebrauch.⁶⁵ Der einfachen Verständlichkeit halber werde auch ich sie in dieser Arbeit verwenden.

Die literarischen Konventionen des realistischen Textes zeichneten sich insbesondere darin aus, dass sie die immanente Wunderbarkeit ihrer Verfahren verbergen würden⁶⁶, während hingegen das Wunderbare immer eine „parodistische Bloßlegung künstlerischer Verfahren“⁶⁷ sei.

Durst erklärt außerdem, dass das von das oben dargestellte literarische Spektrum erst etwa im 18. und 19. Jahrhundert entstanden sei, als die allgemeine literarische Konvention begann, eine realistische Repräsentation der Welt für sich zu beanspruchen.

⁶⁰ Durst 2007, 101.

⁶¹ Vgl. Durst 2007, 116.

⁶² Einen sehr schönen Satz zum Begriff ‚Realismus‘ schrieb Jakobson: „Ich bin Realist, jedoch nur in einem höheren Sinne des Wortes, erklärte bereits Dostoevskij. Und fast den gleichen Satz wiederholten der Reihe nach die Symbolisten, die italienischen und russischen Futuristen, die deutschen Expressionisten usf., usf. [...]“ (Jakobson 1988, 383ff., zit. n. Durst 2007, 107.)

⁶³ Vgl. Durst 2007, 103.

⁶⁴ Vgl. Durst 2007, 115.

⁶⁵ Vgl. Durst 2007, 116.

⁶⁶ Vgl. Durst 2007, 111f.

⁶⁷ Durst 2007, 112. Siehe bei Durst auch das Kapitel VIII, 2 „Das Phantastische als Potenzierung und Parodie der Literatur“, S. 382-389.

Denn erst wenn die Regeln der realistischen Schreibart mehr oder weniger feststehen, kann auch dagegen verstoßen und das Wunderbare erzeugt werden.⁶⁸ Die literarische Evolution – die ständige Veränderung und Weiterentwicklung von Konventionen – werde aber möglicherweise dazu führen, dass in Zukunft Texte, die wir als realistisch erachten, dem Wunderbaren zugeordnet werden.⁶⁹ Andererseits würden wir aufgrund unserer heutigen Lesegewohnheiten und Konventionen auch „realitätssystemische Gräben“⁷⁰ – also das Phantastische – in Texten entdecken, die vor dem 18. Jahrhundert entstanden sind. Dies entspreche aber keineswegs der zeitgenössischen Lesart und sei vielmehr ein rückwirkendes, intertextuelles Phänomen.⁷¹

2.3 Systemsprünge

Ein Text kann sich nun von Anfang bis Ende in einem regulären Realitätssystem aufhalten (das tun sehr viele Texte) oder sich auch von Anfang bis Ende in einem wunderbaren Realitätssystem befinden (zum Beispiel Volksmärchen oder *The Lord of the Rings*⁷²). Es gibt aber auch Texte, die mit der Zeit von einer Spektrumsseite – also einem Realitätssystem – auf die andere Spektrumsseite – in ein anderes System – wechseln. Das bezeichnet Durst als *Systemsprung*.⁷³

Eine weitere Unterscheidung betrifft *stabile* und *labile* Systemsprünge: Ein stabiler Systemsprung führe von einem kohärenten System, das nie in Frage gestellt wird, nahtlos zum nächsten kohärenten System über. Ein labiler Systemsprung dagegen beinhaltet eine (phantastische) Phase, in der die Kohärenz eines Systems sehr wohl in Frage gestellt wird.⁷⁴ Seltener, aber möglich sind auch Texte, die durchgehend ein phantastisches Nichtsystem erzeugen.

⁶⁸ Vgl. Durst 2007, 112.

⁶⁹ Vgl. Durst 2007, 124.

⁷⁰ Durst 2007, 113.

⁷¹ Vgl. Durst 2007, 113f.

⁷² Das heißt, die meisten Texte, die landläufig als *Fantasy* bekannt sind, werden nach Dursts Modell gerade nicht als phantastisch bezeichnet.

⁷³ Das Wort „Sprung“ soll aber nicht bedeuten, dass der Wechsel plötzlich erfolgen muss.

⁷⁴ Vgl. Durst 2007, 146.

2.4 Abkürzende Schreibweise⁷⁵

Um die Qualität der individuellen Realitätssysteme, die jeweils in Texten auftreten, sowie Systemsprünge und Bewegungen präzise und ohne viele Worte auszudrücken, hat Durst eine einfache Schreibweise entwickelt, die an einem Beispiel schnell erklärt ist:

$$N = R + W + N$$

Auf der linken Seite steht der Buchstabe, der den endgültigen realitätssystemischen Zustand beschreibt, das Gesamtsystem des Textes. In diesem Fall handelt es sich um ein phantastisches Nichtsystem N. Rechts vom Gleichheitszeichen wird veranschaulicht, wie der Leser den Text während des Lesens in der Zeitabfolge wahrnimmt. Hier stuft er den Text erst als regulär / realistisch (R) ein, dann erfolgt ein Systemsprung in ein wunderbares Realitätssystem (W) und am Schluss bleibt der Text ambivalent. (Der Buchstabe links vom Gleichheitszeichen wiederholt also immer den letzten Buchstabe auf der rechten Seite.)

Um Missverständnissen vorzubeugen: Es handelt sich nicht um eine mathematische Gleichung. Das Pluszeichen gibt keine Addition an, sondern ein *Nacheinander* von Systemen. (Allerdings hat es doch etwas additiven Charakter, da es auch ausdrückt, dass sich jedes neue Realitätssystem aus dem Material des vorhergehenden aufbaue.) Außerdem ist beispielsweise im Falle von $R=R+N+R$ das Realitätssystem am Ende nicht identisch mit dem am Anfang, obwohl beide durch den gleichen Buchstaben markiert werden: So könne das zweite R aus der Konfrontation mit dem phantastischen N geschwächt oder gestärkt hervorgehen. Außerdem muss wohl nicht erwähnt werden, dass alle möglichen mit R bezeichneten Systeme sich natürlich untereinander erheblich unterscheiden können.

Um in Textanalysen oder direkt in Zitaten kurz anzugeben, ob bestimmte Wörter oder Sätze eine Bewegung zum R-Pol oder W-Pol des Spektrums auslösen, verwendet Durst die praktische Schreibweise $\rightarrow R$ beziehungsweise $\rightarrow W$. (Sie sagt natürlich nichts weiter über die Quantität dieser Bewegung aus.) Da sie prägnant und präzise ist, werde ich an einigen Stellen von dieser abkürzenden Schreibweise Gebrauch machen.

⁷⁵ Vgl. zum folgenden Durst 2007, 132-136.

2.5 Implizierter Leser

Es war nun die Rede vom Leser, der Systemsprünge wahrnimmt und bei dem das Phantastische Unschlüssigkeit erzeugt. Es geht also explizit nicht darum, ob das Geschehen für eine innerfiktionale *Figur* ambivalent ist. Der Grund dafür ist anhand eines Beispiels leicht ersichtlich: Wenn der Protagonist eines Textes nicht mehr zwischen Realität und Illusion unterscheiden kann, aber der Leser weiß, dass jemand dem Protagonisten halluzinogene Medikamente in sein Abendessen gemischt hat, besteht für den Leser keine Unschlüssigkeit mehr darüber, welches Realitätssystem gültig ist: „Die Systemkenntnis der Figuren ist von der Leserfunktion unabhängig und steht häufig zu ihr im Gegensatz [...]“⁷⁶.

Nichtsdestotrotz betrachtet der Leser die fiktionale Welt oft durch die Augen der Figuren und die „Äußerungen der Figuren [bilden] oftmals die einzigen Orientierungspunkte der Leserfunktion [...], weshalb die Leserfunktion dem Figurenwissen zugeordnet ist, ohne [jedoch] zwangsläufig von ihm bestimmt zu werden.“⁷⁷ Sogar im Falle eines Ich-Erzählers muss der Leser nicht unbedingt das Wissen und die Position des Erzählers übernehmen.⁷⁸ Welche Verfahren dies ermöglichen, werde ich in der Textanalyse verdeutlichen.

Es ist anzumerken, dass sich Durst ausdrücklich nicht auf einen bestimmten, *realen* Leser bezieht, sondern wie bereits Todorov⁷⁹ auf eine implizierte Leserfunktion⁸⁰. Wie wichtig das ist, wird am Beispiel des Phänomens, das Todorov „*irreversible Temporalität*“⁸¹ nennt, deutlich: Angenommen ein Text beinhaltet mehrere Systemsprünge und erst am Ende wird klar, welches das gültige Realitätssystem ist – oder auch ob ein ambivalenter Zustand bis zum Ende anhält. Ein realer Leser weiß beim zweiten Lesen ja bereits, wie das Geschehen insgesamt zu betrachten ist und es gibt für ihn keine Systemsprünge – etwa vom Regulären ins Wunderbare – mehr. Nach der ersten Lektüre ist für den realen Leser also jede weitere eine *Meta*-Lektüre. Für den implizierten Leser als Funktion des Textes gilt dies jedoch nicht.⁸²

⁷⁶ Durst 2007, 118.

⁷⁷ Durst 2007, 118f.

⁷⁸ Durst 2007, 18. Dazu auch Kapitel II, 4 „Der phantastische Systemkampf“ bei Durst.

⁷⁹ Vgl. Todorov 1972, 31.

⁸⁰ Vgl. Durst 2007, 148.

⁸¹ Todorov 1992, 82 (zit. n. Durst 2007, 117).

⁸² Vgl. Durst 2007, 148f.

3 Analyseraster

Um die Suche nach den jeweils verwendeten Verfahren systematisch durchführen zu können, werde ich zunächst ein Analyseraster erstellen. Dabei stütze ich mich in erster Linie auf Überlegungen aus den Arbeiten von Durst und Wörtche zur phantastischen Literatur, ergänzt um einige Aspekte aus dem Forschungsbereich des in der Anglistik als *Unreliable Narration* bezeichneten Phänomens⁸³.

Durst nennt Verfahren, die in phantastischen Texten verwendet werden. Damit sind, um dies noch einmal zu wiederholen, Texte gemeint, die der Leser begründeterweise nicht eindeutig einem einzigen Realitätssystem zuordnen kann. Er nennt folgende Verfahren, die ich in den nächsten Unterkapiteln genauer erklären werde: Motivierung, realitätssystemisches Rätsel, realistische Verfahren als „Spolien im Gebäude des Wunderbaren“⁸⁴ und den destabilisierten Erzähler. Wörtche nennt konkrete Textmerkmale, die einen destabilisierten Erzähler erzeugen, und führt außerdem das Verfahren mehrerer, einander widersprechender Perspektiven an. Bei Busch und Allrath – aus Nünning's Sammelband zum Thema *Unreliable Narration* – finden sich weitere Textsignale für den destabilisierten beziehungsweise unzuverlässigen Erzähler.

Das Analyseraster soll aber nur als erstes Raster dienen. Es ist keineswegs erschöpfend oder ausschließlich gedacht. Ausgehend von den Beobachtungen während der Lektüre sollen weitere Verfahren festgestellt werden.

An dieser Stelle will ich noch einmal auf das Ziel dieser Arbeit hinweisen. Es geht *nicht* darum, eine umfassende, erschöpfende Übersicht von Verfahren des *Phantastischen* zu erstellen. Das Modell des Phantastischen wird verwendet, um zu untersuchen, welche Verfahren Cortázar und Uchida verwenden, um in den hier vorgestellten Texten die Grenzen zwischen Traum und Wachen verschwimmen zu lassen.

⁸³ Wörtche erklärt zwar ausdrücklich, dass seine mikrostrukturellen Verfahren zur Erzeugung von Phantastik nichts mit dem Konzept der *Unreliable Narration* zu tun haben (Wörtche 1987, 102). Er bezieht sich dabei aber auf den vielkritisierten Ansatz von Booth, dem Schöpfer der Bezeichnung, bei dem der Erzähler einen Standpunkt vertrete, der moralisch (!) nicht mit dem des Autors übereinstimme. Wörtche grenzt sich von diesem Ansatz ab, aber sobald man einen Blick in neuere Ansätze zur *Unreliable Narration* wirft – siehe etwa den von Nünning 1998 herausgegebenen Sammelband – so gibt es zahlreiche Überschneidungen. Deshalb erachte ich es als sinnvoll, Wörtche und Durst's destabilisierten Erzähler mit einem *unreliable narrator* gleichzusetzen.

⁸⁴ Durst 2007, 182.

3.1 Das realitätssystemische Rätsel

Das erste Verfahren in Dursts Abhandlung ist das sogenannte *realitätssystemische Rätsel*. Damit ist ein rätselhaftes Geschehen gemeint, das innerhalb des normalen Realitätssystems unerklärlich scheint und eine systemfremde Erklärung provoziert⁸⁵. Kann das Rätsel schließlich doch im R-System gelöst werden, wird dieses gewahrt. Kann es dagegen nur im W-System gelöst werden, findet ein Systemsprung statt.⁸⁶ Bleibt es weiterhin rätselhaft, so besteht ein phantastisches Nichtsystem.

3.2 Motivierung⁸⁷

Als zweites Verfahren führt er Motivierungen wie Fieberdelirium, Halluzinationen, Geisteskrankheit, Verkettung von Zufällen und betrügerische Inszenierungen und eben Träume ein. Diese dienen dazu, dem Leser eine endgültige Durchdringung der erzählten Welt vorzuenthalten und die Formulierung eines Realitätssystems zu verhindern. Denn das möglicherweise Wunderbare wird durch die Motivierung eingeschränkt, da diese es ja innerhalb des regulären Realitätssystems erklären würde.

Todorov unterscheidet zwei Kategorien von Motivierungen: Einerseits *real-imaginäre*, die innerhalb der erlebenden Figur wirken und wobei eigentlich nichts Wunderbares geschieht, weil außerhalb der Imagination überhaupt nichts geschieht; andererseits *real-illusorische*, bei denen außerhalb der erlebenden Figur liegende Umweltfaktoren wirken. Dabei geschieht tatsächlich etwas, aber es stellt sich als Täuschung oder Zufall heraus. Träume gehören der real-imaginären Kategorie an.

3.3 Realistische Verfahren

Als nächstes Verfahren sind Dursts *realistische Verfahren als Spolien im Gebäude des Wunderbaren* anzuführen. Er meint damit, dass auch das wunderbare Realitätssystem – teilweise bereits eingeführte – Elemente des regulären Systems verwendet, um selbst

⁸⁵ Vgl. Durst 2007, 177.

⁸⁶ Allein die Formulierung von Rätseln ist natürlich nicht ausschlaggebend. Als weiteres wesentlich von Rätseln geprägte Genre nennt Durst die Detektivgeschichte. Wichtig ist für phantastische Literatur, dass es sich um Rätsel handelt, die den Erklärungsversuch durch ein *neues* Realitätssystem provozieren.

⁸⁷ Vgl. Durst 2007, 202f.

realistischer zu wirken.⁸⁸ Es ist zu ergänzen, dass natürlich auch das reguläre System realistische Verfahren verwendet. Anders ausgedrückt streben beide Realitätssysteme danach, vom Leser letztlich als das gültige, wirkliche System betrachtet zu werden. Gerade in dem ständigen und nicht aufgelösten Kampf um den Status als gültiges Realitätssystem liegt ja das Phantastische begründet. Es entstehe erst „aus dem kontinuierlichen Auf- und Abbau anderer Systeme: Das Phantastische bedarf der Negation. Wenn etwas aber negiert werden soll, muß es zuerst vorhanden sein.“⁸⁹ Oft steht deshalb am Anfang eines phantastischen Textes die Formulierung eines regulären gültigen System R, bevor dieses in Frage gestellt wird (Schema $N=R+N$).⁹⁰

Der Text verwendet also zugunsten jedes der beiden Realitätssysteme Techniken, die Durst als Appelle des Realismus bezeichnet und die eine Aufforderung sind, die Geschehnisse des Textes als ‚wirklich‘ wahrzunehmen⁹¹. Als konkrete Beispiele auf der Textebene nennt Durst

- a) die Verarbeitung außerliterarischer Personen und Topographien bzw. deren Erweiterung zur Fiktion außerliterarischer Nachprüfbarkeit,
- b) die Verwendung von Soziolekten,
- c) die Einnahme einer kritisch-aufklärerischen Haltung und
- d) die explizite Wirklichkeitsbehauptung⁹².

Hinzuzufügen ist mit Wörtche auch e) die literarische Form des Briefwechsels, die besonders für Authentizität steht.⁹³

Zweifellos gibt es daneben noch viele weitere Verfahren zur Erzeugung des *Realismus-Effektes* (*effet de réel*), wie ihn Roland Barthes nennt⁹⁴. Hier werde ich mich auf die genannten beschränken. Zu betonen ist aber noch einmal, dass es sich bei allen Verfahren lediglich um Mittel handelt, die per Konvention „den Eindruck ausgeprägter Wirklichkeitsnähe und ›Lebensechtheit‹ der fiktiven Welt evozieren.“⁹⁵ Die Vorstellung,

⁸⁸ Vgl. Durst 2007, 182-185. Der Begriff ‚Spolie‘ sei dabei aus der Architektur entlehnt, wo er einen wieder verwendeten Bauteil bezeichne, der einem abgebrochenen Gebäude entnommen wurde (vgl. Durst 2007, 100).

⁸⁹ Durst 2007, 185.

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ Vgl. Durst 2007, 182.

⁹² Vgl. ebd.

⁹³ Vgl. Wörtche 1987, 103 und 142.

⁹⁴ Vgl. Reckwitz 1998, 453.

⁹⁵ Reckwitz 1998, 453.

dass die Welt auf mimetische Weise im Text widergespiegelt werde, ist dagegen spätestens seit dem *linguistic turn* obsolet. Dieser geht davon aus, dass es das Sprachsystem ist, welches unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit steuert, und nicht umgekehrt.⁹⁶

3.4 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten

Nach den realistischen Verfahren kommen nun die destabilisierenden Verfahren. Erstere bauen ein Realitätssystem auf und verstärken den Leser in seiner Gewissheit es, letztere bauen es ab und verunsichern den Leser.

An einem Beispiel ist die Idee schnell erklärt. Äußert der Erzähler den Satz ‚In seinem Bett lag ein rosa Kaninchen.‘, so können wir als Leser dies zunächst einmal als fiktive Tatsache hinnehmen. Steht im Text aber ‚Ich glaube, in seinem Bett lag ein rosa Kaninchen.‘ oder ‚Er glaubte, dass in seinem Bett ein rosa Kaninchen lag.‘, so können wir wegen des Wörtchens ‚glaubte‘ nicht eindeutig entscheiden, ob nun wirklich ein Kaninchen im Bett liegt oder es der Erzähler beziehungsweise die Figur nur glaubt. Um dies zu entscheiden, müssten wir auch den Rest des Textes lesen. Manchmal bleibt trotz des Kontextes ein Rest von Unschlüssigkeit bestehen. Hierin besteht die Destabilisierung von der hier die Rede ist.

Wie schon im Kaninchen-Beispiel gezeigt, können dabei zwei Quellen der Destabilisierung unterschieden werden. Entweder sie findet auf Ebene der Erzählinstanz oder auf Ebene der erlebenden Figuren, in unserem Fall des Protagonisten, statt.⁹⁷

Zunächst zur „Demontage der Erzählinstanz“⁹⁸. Wir sehen die fiktive Welt ausschließlich durch die Augen des Erzählers (oder mehrerer Erzähler). Alles was ein stabiler Erzähler sagt, müssen wir als gültig innerhalb der fiktiven Welt annehmen, darin besteht der *kommunikative Pakt* zwischen dem Autor und dem Leser fiktiver Texte⁹⁹. Zweifeln wir jedoch an der Verlässlichkeit dieses Erzählers, müssen wir auch am Erzählten zweifeln. Die Verwendung eines destabilisierten Erzählers ist also ein

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Weitere Informationen zum Thema *Erzählertext und Figurentext* finden sich bei Schmid 2008, 154-229, und zum Thema *Fokalisierung* bei Martinez/Scheffel 2009, 63-67.

⁹⁸ Wörtche 1987, 101.

⁹⁹ Vgl. Iser 1993, 37 (zit. n. Hassauer 2006, 54).

wesentliches Verfahren zur Erzeugung von Unschlüssigkeit über den realitätssystemischen Zustand.

Bedingt durch literarische Konventionen wirkt ein Er-Erzähler oft objektiver und verlässlicher als ein Ich-Erzähler, denn der Er-Erzähler suggeriert gegenüber dem Ich-Erzähler eine größere Distanz zum Erlebten. Doch kann diese Erwartungshaltung auch dazu führen, dass die Unstabilität eines Er-Erzählers umso frappierender wirkt.¹⁰⁰ In drei der hier zu analysierenden Erzählungen von Cortázar ist die Perspektive des Er-Erzählers derart ausschließlich auf eine einzige Person fokussiert, dass es beinahe einem Ich-Erzähler gleichkommt. Eine weitere Anmerkung dazu: Eine allwissende, stabile Erzählinstanz macht das Phantastische unmöglich: „Wo aus der Perspektive Gottes gesprochen wird, gibt es keine Zweifel.“¹⁰¹

Wörtche unterscheidet Destabilisierungsverfahren auf makrostruktureller und mikrostruktureller Ebene. Auf makrostruktureller Ebene kann eine Erzählinstanz destabilisiert sein, wenn verschiedene Perspektiven einander innerhalb der Erzählung widersprechen.¹⁰² Wenn dann kein autoritativer Kommentar Erzählinstanz die realitätssystemische Lage klärt, besteht phantastische Unschlüssigkeit.

Auf mikrostruktureller, also Satz- und Wortebene, kann die Destabilisierung des Erzählers durch folgende Verfahren erfolgen:

- a) Auffällige Wissenslücken¹⁰³, Unsicherheiten und Modalisationen. Mit letzteren sind Zusätze gemeint, die das Gesagte in Zweifel ziehen, wie zum Beispiel „ich glaubte“, „vielleicht“¹⁰⁴. Hierzu gehören auch Hinweise auf die Begrenztheit der menschlichen Wahrnehmung und ähnliches.¹⁰⁵
- b) Die grammatische Zerrüttung der Erzählerrede. Diese erfolgt zum Beispiel in Form einer Häufung von Anakoluthen (Satzbrüchen)¹⁰⁶. Diese erzeugen Zweifel an der Zuverlässigkeit des Erzählers, indem sie extreme emotionale

¹⁰⁰ Vgl. Durst 2007, 188.

¹⁰¹ Durst 2007, 189.

¹⁰² Vgl. Wörtche 1987, 108.

¹⁰³ Durst 2007, 151.

¹⁰⁴ „Der Erzähler, der seine eigenen wunderbaren Behauptungen im Moment, da er sie äußert, schon relativiert, zerstört seine Autorität als Instanz systemischer Kohärenz.“ (Durst 2007, 190.)

¹⁰⁵ Vgl. Durst 2007, 151-3.

¹⁰⁶ Vgl. Wörtche 1987, 178

Involviertheit, eine Geisteskrankheit oder ähnliches implizieren.¹⁰⁷ Zur grammatischen Zerrüttung gehören auch andere sprachliche Äußerungen, die Aufgewühltheit suggerieren, wie ständige Wiederholungen als „manische Neigung zur Emphase“¹⁰⁸. Das Verfahren der grammatischen Zerrüttung ist besonders beliebt für die Ermittlung einer Sonderform der unzuverlässigen Erzählung, die als „mad monologist“ bezeichnet wird.¹⁰⁹

- c) Ambivalente Tropen, das heißt Tropen, die so verwendet werden, dass Verunsicherung darüber entsteht, ob es sich tatsächlich nur um eine Trope handelt oder ob sie wörtlich zu nehmen ist.¹¹⁰ (Wörtche nennt als Beispiel das Schwein, das „grunzt“: Handelt es sich um den tierischen Laut oder eine unfreundliche, sprachliche Äußerung, welche implizieren würde, dass das Schwein sprechen kann?¹¹¹)

Auf der Ebene des Protagonisten kann nach denselben Verfahren gesucht werden. Zusätzlich kann auf unplausible Handlungen und etwaige Schilderungen als komisch, geisteskrank – oder aus sonstigen Gründen nicht im Vollbesitz der geistigen Kräfte –, sowie Reflektionen über das eigene Wahrnehmungs- und Erinnerungsvermögen geachtet werden, die den Protagonisten als unzuverlässig erscheinen lassen. Wichtig ist aber: Wird eine Destabilisierung auf Figurenebene durch die Erzählerrede geklärt, verliert sie ihren Effekt. Die Beurteilung durch den Erzähler hat immer Priorität!

3.5 Metatextuelle und intertextuelle Hinweise

Allrath weist darauf hin, dass auch in „Nebentexten wie Titeln, Mottos, Vor- und Nachworten sowie Kapitelüberschriften [...] erste Hinweise auf die fehlende Glaubwürdigkeit einer Erzählung gegeben werden [können].“¹¹² In unserem Fall sollten diese Nebentexte also auch auf Hinweise zum Thema Traum/Wachen abgesucht werden. Gleiches gilt für etwaige intertextuelle Referenzen.

¹⁰⁷ Vgl. Durst 2007, 191.

¹⁰⁸ Durst 2007, 192.

¹⁰⁹ Vgl. Allrath 1998, 62-65.

¹¹⁰ Vgl. Durst 2007, 192.

¹¹¹ Vgl. Wörtche 1987, 102.

¹¹² Allrath 1998, 75.

1 Retorno de la noche (N=R+W+N)

Als erster Text soll nun Cortázers Erzählung *Retorno de la noche* analysiert werden. Diese ist ein besonders deutliches Beispiel für einen Text, in dessen fiktiver Welt die Grenzen zwischen Wachzustand und Traumgeschehen unklar verlaufen, und zwar sowohl für den Leser als auch für den Protagonisten und den Erzähler.

Kurz ließe sich die Idee der Erzählung so zusammenfassen: Ein Mann wacht mitten in der Nacht auf und stellt fest, dass sich sein Körper und sein Geist voneinander getrennt haben und er nun als körperloses Bewusstsein weiterbesteht, während sein Körper-Ich gestorben ist. Es stellt sich nun unter anderem die Frage, ob er seine Großmutter vorwarnen soll, bevor sie seinen Tod am Morgen entdeckt. Oder ist doch alles nur ein besonders perfider, besonders real wirkender Alptraum?

Der Ich-Erzähler, ein Mann namens Gabriel, berichtet aus nicht näher bestimmten, aber vorhandenen zeitlichen Abstand eine von ihm erlebte Begebenheit. Er verwendet dabei, wie alle Erzähler der hier analysierten sechs Erzählungen, Vergangenheitstempora. Teilweise beschreibt und beurteilt er seine eigenen Handlungen distanziert¹¹³, teilweise gibt er seinen Gedankenfluss zum Zeitpunkt des Erlebens als direkte Rede in Anführungszeichen wieder.

Im Folgenden soll nun das in Kapitel B.3 erstellte Analyseraster schrittweise angewandt werden. Es sei bereits vorweggenommen, dass Soziolekte und die Form des Briefwechsels als realistische Verfahren in keinem der Cortázar-Texte vorkommen. Verfahren, die nicht verwendet werden, werde ich auch nicht ausdrücklich erwähnen, es sei denn ihre *Nicht*-Verwendung ist besonders auffällig.

1.1 Realitätssystemisches Rätsel

Ein unerklärliches Geschehen, das eine außerhalb des anfänglich eingeführten Realitätssystems stehende Lösung provoziert, findet hier statt: Der Protagonist findet sich, das heißt sein Bewusstsein, außerhalb des Körpers vor. Seine Reaktion darauf zeigt deutlich, dass dies innerhalb des anfänglichen regulären Realitätssystems R normalerweise nicht möglich ist: „Que eso fuera posible, que yo estuviese ahí, a tres

¹¹³ Ich beschränke mich in dieser Arbeit auf kurze Einschätzungen der *Distanz*, ohne dieses Thema weiter auszuführen. Genauer findet sich bei Martínez/Scheffel 2009, 47-49.

metros de mi cuerpo retraído en su muerte, [...]“¹¹⁴. Und etwas davor: „Creí ver claro, me pareció que todo quedaba explicado. Pero no sabía qué era lo que veía claro y cómo podía explicarse todo.“¹¹⁵

Die einzig mögliche Lösung im R würde lauten, dass die Trennung von Körper und Geist nur innerhalb eines Traumes des Protagonisten stattfand. Die Lösung, dass die Trennung tatsächlich stattfand, bewirkt den Systemsprung in das wunderbare System W. Der Protagonist stellt eine Theorie auf, wie es zur Trennung gekommen sein könnte: Er habe geschlafen und geträumt, dann sei er zu früh aufgewacht, so dass sein Traumbild, das in dem Moment Träger seines Lebens und Denkens war, nicht rechtzeitig zurückkehren konnte. Der Körper sei daraufhin vom kleinen Tod des Schlafes in den großen Tod übergegangen.¹¹⁶

1.2 Motivierung

Gemäß der Auswahl der Texte wird hier, wie in allen anderen, als Motivierung eingeführt, dass alles nur ein Traum sein könnte. Dazu dienen Bemerkungen darüber, dass der Moment des Einschlafens dem Menschen nie bewusst sei („Nadie dirá jamás el instante en que las puertas se abren a los sueños.“¹¹⁷) und auch beim Aufwachen Traum und Wachen oft noch ineinander verschränkt seien („Es inexplicable cómo la vigilia y el ensueño siguen entrelazados en los primeros momentos de un despertar, negándose a separar sus aguas.“¹¹⁸).

Genau dieses Ineinanderverschränktsein tritt nach einem Traum, in dem der Protagonist träumt, schmerzhaft zu sterben, auf. Es scheint zwar, dass er tatsächlich erwacht („Debí soñar mucho tiempo, pero sé que mis ideas se tornaron súbitamente claras y que me incorporé en la oscuridad, temblando todavía bajo la pesadilla.“¹¹⁹). Doch diese Einschätzung – die Motivierung – wird später widerrufen („La pesadilla... No, no había sido eso. La realidad de la muerte.“¹²⁰). Die Motivierung wird also einerseits verstärkt, andererseits verunsichert.

¹¹⁴ Retorno de la noche, 60.

¹¹⁵ ebd.

¹¹⁶ Vgl. Retorno de la noche, 63f.

¹¹⁷ Retorno de la noche, 59.

¹¹⁸ ebd.

¹¹⁹ ebd.

¹²⁰ Retorno de la noche, 60.

1.3 Realistische Verfahren

1.3.1 Außerliterarische Eigennamen

Außer dem Eigennamen „Jordan“ im Text des Liedes, an das sich der Protagonist während seiner schweren Stunden erinnert („«Oh, río profundo, ya ahora eres tú desde la noche. [...] Río profundo, mi corazón está en el Jordán».“¹²¹) kommen keine topographischen Bezeichnung vor. Auch während der nächtlichen Wanderung durch die Straßen seines Dorfes wird die Umgebung auffällig vage und allgemein beschrieben: „Y entonces caminé. Sí, entonces caminé cuerdas y cuerdas, por los barrios de mi pueblo, deslizándose sobre veredas familiares.“¹²², „Estaba en la plaza, debajo del tilo antiguo.“, „Apuntaba una flecha gris en los paredones lejanos.“, „Descubrí que estaba otra vez ante las puertas de casa.“¹²³. Statt sich also als besonders realistisch zu präsentieren, wirkt der Spaziergang durch seine Vagheit im Gegenteil traumartig.

1.3.2 Kritisch-aufklärerische Haltung

Die Haltung, wie sie sich insbesondere in der Erzählerrede, in geringerem Ausmaße aber auch in der Figurenrede zeigt, wirkt teilweise auffallend distanziert, sachlich und kühl in ihrer Beschreibung und Beurteilung der Geschehnisse und des eigenen Verhaltens. Da es sich um den eigenen Todes handelt, wirkt dies manchmal sogar ironisch und komisch¹²⁴. Das Verfahren der kritisch-aufklärerischen, distanzierten Haltung prägt den Ton dieser Erzählung also wesentlich und soll hier anhand einiger Zitate illustriert werden.

Der Erzähler berichtet seine inneren Vorgänge im Moment der Konfrontation mit dem nicht vorhandenen Spiegelbild sehr bewusst:

Bien despierto, habría sentido erizarse el cabello, pero en ese automatismo de todas mis actitudes me pareció simple explicación el hecho de que la puerta del armario estaba cerrado y que, por lo tanto, el ángulo del espejo no alcanzaba a incluirme.¹²⁵

¹²¹ Retorno de la noche, 62.

¹²² Retorno de la noche, 63.

¹²³ Alle drei Zitate: Retorno de la noche, 64.

¹²⁴ Zur Komik als besonderem Verfahren siehe die Analyse der Erzählung *Las manos que crecen*.

¹²⁵ Retorno de la noche, 59f.

Nach der Entdeckung des eigenen toten Körpers im Bett befindet sich der Protagonist in einer Art Schock. Rückblickend beurteilt der Erzähler die absurde Situation so: „Ni siquiera se afirmaba en mi atonía la absurda irrealidad de aquello.“¹²⁶

An verschiedenen weiteren Stellen beschreibt der Erzähler die psychischen Vorgänge seines erlebenden Ichs distanziert:

Pasé de la calma al estupor brutalmente. [...] Mi severa tranquilidad, allí en el lecho, era casi un ejemplo, pero no sentía sobre mí los latigazos de la locura y me aferraba al miedo como a un reparo.¹²⁷

Se llega al ápice y hay que bajar. Mis nervios --¿mis nervios? - se tornaron laxos; despacio, me volvía la calma a un dolor dulce, a un llanto que era como una mano de amigo asomándose desde la sombra.¹²⁸

In einer weiteren Stelle („El resto es simple; tengo que salir de aquí y avisarle a abuela lo sucedido.“¹²⁹) fällt besonders die sachliche Wortwahl auf, als ob er seine Großmutter über einen Wasserrohrbruch informieren wolle und nicht über seinen eigenen Tod. Von ungemeiner Gefasstheit und Logik zeugt auch folgende, nahezu komisch anmutende Überlegung:

A veces abuela se levantaba en la noche, hacía largas inspecciones por los aposentos. Debía evitarle toda sorpresa macabra; si ella entraba de pronto y me sorprendía componiendo mi cadáver...

Cerré con llave y me puse a la tarea, en paz conmigo mismo.¹³⁰

In diesem Zitat fallen auch die Wörter „macabra“ und „tarea“ auf: ersteres wirkt angesichts des eigenen Todes äußerst sarkastisch und distanziert, letzteres sehr sachlich. Der Ausdruck „en paz conmigo mismo“ ist außerdem als vom Erzähler (unbewusst?) erzeugte Ironie zu sehen: Gerade die Aufspaltung von Körper-Ich und Geist-Ich ist ja

¹²⁶ Retorno de la noche, 60.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Retorno de la noche, 60f.

¹²⁹ Retorno de la noche, 61.

¹³⁰ Ebd.

das Problem. Dass der Protagonist nun „im Frieden mit sich selbst“ ist, ist deshalb reinste Ironie.

Die kritische Distanz zeigt sich auch angesichts der plötzlichen Erinnerung an einen einmal in der Vergangenheit – vermutlich anlässlich einer Trauerfeier – gehörten Gesang. Erst hören wir die durch zwei Fragen und drei Wiederholungen („voz“) destabilisierte Rede des Protagonisten: „¿Por qué había tanto silencio? ¿Y por qué asomaba ahora una voz en mis recuerdos, una voz oída con lágrimas alguna vez, la voz de una mujer negra cantando: [...]?“¹³¹ Darauf folgt die kritische Erzählerrede: „Nada de eso tenía asidero alguno; acaecía solamente. Imagen desgajada, yo, erecto ante mi cuerpo frío y ceremonioso, muerto con la falsa dignidad que acababa de conferirle mi destreza.“¹³² In der Wortwahl („mi cuerpo [...] ceremonioso“, „falsa dignidad que acababa de conferirle mi destreza“) zeigt sich hier, dass er dem, was der Protagonist mit dem Leichnam eben getan hat, durchaus kritisch gegenüber steht.

Deutlich ist aber, dass auch der Protagonist trotz der unglaublichen Situation, in der er sich befindet, noch über seinen gesunden Menschenverstand verfügt und logisch überlegt, dass er die Großmutter durch die nächtliche Vorwarnung noch mehr erschrecken würde¹³³.

Ebenso logisch überlegt er, als er sich bereits am Bett der Großmutter befindet und sie ihn bemerkt hat: „El silencio hubiera sido monstruoso: había que confesar o mentir.“¹³⁴ Auch seine Überlegungen darüber, ob er unsichtbar ist oder nicht („¿Se me ve? ¿Soy invisible? Abuela me habló, me acarició. Pero el espejo no quiso reflejarme, permaneció inmutable. [...]“¹³⁵) zeugen von Logik und einer kritisch-aufklärerischen Haltung. Destabilisierende Verfahren, die ich im übernächsten Punkt anführen werde, und die hier geschilderte kritische Haltung als realistisches Verfahren wirken also gegenläufig.

¹³¹ Retorno de la noche, 61f.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. Retorno de la noche, 62.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Retorno de la noche, 64.

1.3.3 Implizite Wirklichkeitsbehauptung

Eine explizite Wirklichkeitsbehauptung im Sinne eines ‚Das, was ich nun erzähle, ist mir tatsächlich passiert!‘ findet sich nicht, aber eine implizite. In einer Fußnote zu Beginn des Textes zeigt sich der Erzähler als eine Instanz, die auch außerhalb und überhalb seiner Erzählung, seines „relato“¹³⁶ existiert:

Comprendo que este relato reclama un preludio adecuado, con el tono que los novelistas ingleses dan a sus novelas de misterio. Un acorde sombrío que se aloje en la médula; una luz cárdena. También hubiera sido necesario explicar con detalle lo de mi mal al corazón y cómo, cualquier noche de éstas, me voy a quedar de pronto con la última expresión aferrada a la cara, máscara. Pero yo he perdido la fe en las palabras y los exordios, y apenas me asomo al lenguaje para decir estas cosas.¹³⁷

Indem er auch seine Herzschwäche in dieser Fußnote erwähnt, gibt er dieser einen außerfiktiven Status. Dadurch impliziert er, dass auch die Erlebnisse in der Erzählung als Konsequenz der Herzkrankheit wirklich sind.

1.4 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten

1.4.1 Modalisationen

Drei destabilisierende Techniken werden in *Retorno de la noche* verwendet: Modalisationen, grammatische Zerrüttung und ambivalente Tropen. Modalisation kommt hauptsächlich im Anfangsteil zum Einsatz. Dort erzeugen sie Unklarheit darüber, ob der Protagonist nach seinem Traum zu sterben in den Wachzustand übergeht oder nicht. Die im folgenden Zitat kursiv markierten Teile stellen Modalisationen dar:

Me sentía muy mal; *no estaba seguro de que aquello me hubiera ocurrido*, pero tampoco me era posible suspirar aliviado, y volver a un sueño ya libre de espantos. Busqué el velador y *creo que lo encendí* porque los cortinados y el gran armario se anunciaron bruscamente a mis ojos. *Tenía la impresión de estar muy pálido. Casi sin saber cómo, me hallé de pie*, yendo hacia el espejo del armario con un deseo de mirarme la cara, de alejar el inmediato horror de la pesadilla.¹³⁸

¹³⁶ Retorno de la noche, 59.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Retorno de la noche, 59.

Hier treten die Modalisationen nicht nur auf der Fokalisierungsebene, sondern auch auf der Erzählebene – markiert durch die Präsensform – auf: Der Erzähler glaubt, das Licht angeschaltet zu haben, schließt das aber nur daraus, dass die Vorhänge und der Schrank plötzlich sichtbar wurden. Er glaubt, damals geschrien zu haben („*Creo que grité. Pero mis propias manos ahogaron el alarido.*“¹³⁹), weiß dies aber nicht mit Sicherheit.

Außerhalb dieses Abschnittes gibt es nur noch eine Modalisation, nämlich in der Einleitung der Theorie, die der Protagonist über seinen Tod aufstellt: „*Y creí haber hallado la justa verdad.*“¹⁴⁰

1.4.2 Grammatische Zerrüttung

Als das erlebende Ich vom Schrecken überwältigt wird, gibt eine längere direkte Rede, in der das Verfahren der grammatischen Zerrüttung (kursiv markiert) deutlich zur Anwendung kommt, seinen Gedankenfluss wieder:

«Entonces, estoy *muerto*. *Nada de investigaciones* sobre el absurdo. Ahí estoy: soy prueba suficiente. Cada vez más rígido y más lejano. El resorte tenso se ha quebrado y he aquí que yazgo en ese lecho, entornando los ojos ante la luz que aleja la noche de su presa. *Muerto*. Nada más simple. *Muerto*. ¿Qué tiene de irreal, de pesadilla, *de...*? *Muerto*. *Que estoy muerto*. Levanto el brazo de mi cadáver y lo arropo. Ahí estará mejor. *Nada de preguntas*. Todo es rigurosamente esencial y primitivo: esquema de la *muerte*. Sí, *pero...* No, *nada de problemas; ya sé, ya sé* que además de mí mismo, *muerto en la cama*, estoy aquí en este otro lado. Pero *basta, basta* de eso; ahora hay otra cosa en que pensar. *Nada de preguntas. Una cama conmigo, muerto*. El resto es simple; tengo que salir de aquí y avisarle a abuela lo sucedido Hacerlo dulcemente, contarle las cosas sin excesos, para que jamás sepa de mi angustia y de todo lo que sufrí *solo, solo en la noche...* ¿Pero cómo despertarla, cómo decirle...? *Nada de preguntas*; el amor señalará los medios. Tengo que evitar el horror de su entrada matinal en el desayuno, el encuentro con *el rígido espantajo crispado... Rígido espantajo crispado... Rígido... Rígido espantajo crispado...*».¹⁴¹

¹³⁹ Retorno de la noche, 60.

¹⁴⁰ Retorno de la noche, 63.

¹⁴¹ Retorno de la noche, 61.

Zu Beginn wird das Wort „muerto“ wie ein Refrain immer wieder wiederholt, ein Beispiel für die „manische Neigung zur Emphase“¹⁴², von der Durst spricht. Auch „nada de preguntas“ wiederholt in abgewandelter Form als „nada de investigaciones“ und „nada de problemas“; und „muerto en la cama“ tritt als „Una cama conmigo, muerto.“ wieder auf.

Kleine Wiederholungen (kursiv markiert), die auf Verstärkung hinweisen, sind auch „*ya sé, ya sé* que además de mí mismo, muerto en la cama, estoy aquí en este otro lado. Pero *basta, basta* de eso; ahora hay otra cosa en que pensar.“; „todo lo que sufrí *solo, solo en la noche...*“. Am Ende dieser Passage löst sich die Rede ganz auf und wiederholt immer wieder „*rígido espantajo crispado*“.

Außerdem zeigt sich die Sprachlosigkeit angesichts des Unglaublichen in mehreren Satzabbrüchen: „¿Qué tiene de irreal, de pesadilla, de...?“, „Todo es rigurosamente esencial y primitivo: esquema de la muerte. Sí, pero...“, „¿Pero cómo despertarla, cómo decirle...?“. Und an früheren Stellen: „Que eso fuera posible, que yo estuviese ahí, a tres metros de mi cuerpo retraído en su muerte, que la noche y la pesadilla y el espejo y el miedo y el reloj marcando las tres y diecinueve, y el silencio...“; sowie: „La pesadilla... No, no había sido eso. La realidad de la muerte. Pero cómo... / –¿Cómo...?“¹⁴³. Das Entsetzliche auszusprechen, den Satz zu beenden wagt er auch bezüglich der Begegnung mit seiner Großmutter nicht: „Temblé, porque si al tocarme...“¹⁴⁴.

1.4.3 Ambivalente Tropen

Ambivalente Tropen, also solche, die auch wörtlich verstanden werden könnten, finden sich besonders im letzten Teil. Der Protagonist erwacht am Morgen. Auch typographisch trennt eine Leerzeile den neuen Absatz vom vorherigen. Es scheint ein ganz neuer Anfang zu sein, das Vergangene vorüber zu sein. Doch einige Vergleiche (kursiv markiert) scheinen mehr als nur Vergleiche zu sein: „Respiré penosamente; tenía el pecho oprimido *como si alguien lo hubiera presionado con todas sus*

¹⁴² Durst 2007, 192.

¹⁴³ Retorno de la noche, 60.

¹⁴⁴ Retorno de la noche, 63.

fuerzas.“¹⁴⁵ Und tatsächlich hatte er sich ja – am Ende seines Alptraums oder auch in Wirklichkeit – selbst mit voller Kraft auf sich geworfen:

Caí sobre mí mismo aferrando esos hombros de mármol sacudiéndome como un loco, apretando la boca contra mis labios sonrientes, buscando reanimar esa acabada inmvilidad. Me apreté contra mi cuerpo, quise romperle los brazos con mis garfios, succioné desesperadamente la boca rebelde, quebré mi horror frente contra frente, [...]“¹⁴⁶

Auch die Haare zeigen Spuren: „Y miré en él mi cabello, peinado cuidadosamente hacia atrás, *como si alguien lo hubiese alisado durante la noche...*“¹⁴⁷ Der Leser erinnert sich daran, wie sorgfältig Gabriel sich um das Aussehen des Leichnams gekümmert hat.

Schwieriger einzuordnen ist jedoch folgender Vergleich: „[...] ahora entraba abuela con el desayuno y me pareció que *su voz venía de muy lejos, como de otra habitación, pero siempre dulce...*“¹⁴⁸ Ist dies ein Hinweis darauf, dass Gabriel von seiner Großmutter wahrgenommen wird, aber eigentlich schon tot ist und sich in einer anderen Daseinsschicht befindet?

Eine andere ambivalente Trope findet sich zu Beginn, innerhalb des Traumes (?) vom Sterben: „[...] y cuando respiraba, la cama se convertía en espadas y vidrios.“¹⁴⁹ Einerseits könnte sich das Bett im Traum tatsächlich in Schwerter und Glasscherben verwandelt, also eine traumtypische Transformation vollzogen haben. Dann wäre der Traumstatus eindeutig. Andererseits könnte es auch eine Metapher für die Schmerzen beim Atmen sein, was wieder beide Möglichkeiten – Traum oder Wachen – beinhaltet. Auch diese Stelle trägt somit zur realitätssystemischen Unschlüssigkeit bei.

1.5 Meta- und intertextuelle Hinweise

Der Titel „Retorno de la noche“ ist ebenfalls zweideutig und für beide Realitätssysteme gültig: Entweder als Rückkehr aus dem dunklen, alptraumgeplagten, nächtlichen Schlaf oder als Rückkehr aus der Nacht des Lebens – dem Tod.

¹⁴⁵ Retorno de la noche, 65.

¹⁴⁶ Retorno de la noche, 64f.

¹⁴⁷ Retorno de la noche, 65.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Retorno de la noche, 59.

1.6 Schneller Auf- und Abbau der gegenläufigen Realitätssysteme

Kein eigenes Verfahren, aber auffällig ist in dieser Erzählung der schnelle Wechsel von Stellen, die das reguläre System verstärken, mit Stellen, die das wunderbare System verstärken. Gabriel steht am Bett seiner Großmutter und fürchtet, dass sie ihn berühren und feststellen könnte, dass etwas nicht stimmt ($\rightarrow W$):

Pero la caricia fue dulce como siempre [also ist doch alles in Ordnung $\rightarrow R$] y comprendí que abuela no se había dado cuenta de que yo estaba muerto. [Es ist nicht in Ordnung, der Großmutter fällt nur nicht auf, dass Gabriel tot ist. $\rightarrow W$]¹⁵⁰

Wenige Zeilen später folgt eine Passage mit mehreren schnellen Richtungswechseln:

Es que no puedo dormir [kursiv im Original]. La mentira se aplastó a mis pies mientras desandaba el camino. [Es ist nur eine Lüge, denn eigentlich ist er tot. $\rightarrow W$] Frente al aposento tuve un instante de sorda esperanza. Todo aparecía claro, distinto. Me bastaría abrir la puerta para desvanecer los fantasmas. El lecho vacío, el espejo fiel... y una paz de sueño hasta la mañana... [Klimatisch wird die Hoffnung aufgebaut, dass doch alles nur ein Fantasma, ein Traum war. $\rightarrow R$]

Pero allí estaba yo, muerto, esperándome. [Die Hoffnung wurde enttäuscht, $\rightarrow W$]¹⁵¹

1.7 Unauflösbarer Widerspruch

Interessant ist an dieser Stelle der Bezug eines auf den ersten Blick eindeutigen Personalpronomens: „Creo que grité. Pero mis propias manos ahogaron el alarido.“¹⁵² Der Protagonist befindet sich als körperloses Bewusstsein vor dem Spiegelschrank und sieht seinen Körper einige Meter entfernt tot im Bett liegen. Er schreit und erstickt seinen Schrei mit seinen Händen. Doch um welche Hände handelt es sich? Ein körperloses Bewusstsein kann seinen Schrei nicht mit seinen eigenen Händen ersticken. (Auch die Frage, ob es überhaupt schreien kann, erzeugt Zweifel.) Die Hände Körpers sind aber zu weit weg, um den Schrei des am Schrank Stehenden zu ersticken – und außerdem sind sie angeblich tot. Auch als Rückblick auf einen Schrei während des

¹⁵⁰ Retorno de la noche, 63.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Retorno de la noche, 60.

Todeskampfes kann die Stelle aufgrund des Kontextes nicht interpretiert werden. Bleibt als Lösung dieses Widerspruchs also nur ein Traum?

2 La noche boca arriba (N=R+N)

In der nächste Erzählung, *La noche boca arriba*, kehren sich Traumwelt und Wachwelt geradezu um. Ein Mann liegt nach einem Motorradunfall im Krankenhaus und träumt davon, von menschenopfernden Azteken gejagt zu werden, bis am Ende der vermeintliche Traum Wirklichkeit und die vermeintliche Wirklichkeit Traum zu sein scheinen.

Wieder kämpfen zwei Systeme gegeneinander. Im regulären System R erleidet der Protagonist einen Motorradunfall, kommt ins Krankenhaus und verbringt dort eine von Fieberträumen und -halluzinationen geplagte Nacht. Nach den Regeln des wunderbaren System W – hier wäre es wohl besser zu sagen: im devianten Realitätssystem – ist ein mesoamerikanischer Ureinwohner des Stammes der „motecas“ mitten in der Nacht auf der Flucht vor Jägern des feindlichen Azteken-Stammes. Er wird gefangengenommen, in einer Höhle festgehalten und schließlich zum Opferplatz gebracht. Die Geschichte bricht ab, als der Opferpriester das Messer gegen ihn erhebt. Gemäß den Gesetzen dieses Realitätssystems würde er auf der Flucht, in der Höhle und auf dem Weg zum Opferplatz in einer sich fortsetzenden Serie davon träumen, in einer fremden Stadt zu sein, mit einem „enormen, summenden Metallinsekt zwischen den Beinen“¹⁵³.

In *Retorno de la noche* haben wir einen sehr distanzierten Ich-Erzähler kennengelernt, der auch einen gewissen zeitlichen Abstand erkennen lässt. *La noche boca arriba* verwendet zwar einen Er-Erzähler, was mithin als distanzierter gilt, doch ist dieser hier fast ausschließlich auf das Erleben und Urteilen des Protagonisten fokussiert. Auch die Verwendung der Vergangenheit als durchgängiges Erzähltempus ändert daran nichts. Sie erzeugt keineswegs mehr Distanz, sondern ist wohl kaum mehr als ein Zugeständnis an gängige literarische Konventionen. (Denn auch im 20. Jahrhundert ist Prosa im Präsens noch selten.) In *Retorno de la noche* war außerdem an mehreren Stellen in Form von Verben im Präsens deutlich die Stimme des zeitlich distanzierten Erzählers zu hören. Hier gibt es das nicht. Die Erzählung bleibt immer nah am Erleben und gibt auch oft Figurenrede wieder.

¹⁵³ *La noche boca arriba*, 411.

2.1 Realitätssystemische Rätsel

Es gibt in dieser Geschichte kein unerklärliches Geschehen, kein Rätsel. Sowohl innerhalb des R als auch des W ist der Umstand, dass jemand noch so unglaubliche, schockierende, sich äußerst wirklich anfühlende Träume hat, an sich möglich. Ein Standpunkt, der ‚Wirklichkeit‘ an einer Art Konsensweltvorstellung misst, die auf Alltagswahrnehmungen beruht, würde sicher einwenden, dass ein Ureinwohner der Vergangenheit nicht von unserer städtischen Gegenwart mit Motorrädern, Ampeln und Krankenhäusern träumen kann. Aber nicht nur, dass dieser Meinung wohl nicht selbstverständlich jeder zustimmen würde. Darüber hinaus müssen wir immer den Fiktionscharakter eines Textes im Auge behalten. Ein fiktives Realitätssystem kann sehr genau den Gesetzen ‚unserer Welt‘ entsprechen, es kann sich aber auch nach ganz anderen Regeln richten. Fest steht, dass das wunderbare Realitätssystem W in *La noche boca arriba* einen solchen Traum erlauben würde. Er wäre dann eben „absurd wie alle Träume“. Darauf weist ausdrücklich folgender Gedankengang des Protagonisten am Ende hin:

Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todo los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.¹⁵⁴

Es liegt also kein unerklärliches Geschehen vor. Das Rätsel, die ungeklärte Frage – die ich hier aber nicht als realitätssystemisches Rätsel bezeichne – besteht nun allein darin, was Traum und was Wachen ist.

2.2 Motivierung

Der Umstand, dass sich der Protagonist laut erstem Erzählstrang im Krankbett befindet und nach einer mittelschweren Operation unter Fieber leidet, wirkt als Motivierung bereits sehr destabilisierend. Denn dass die Wirklichkeit sich am Ende so sehr umkehrt, dass alles Erleben des Motorradfahrers nur ein Traum war, könnte eben dadurch erklärt werden, dass er unter extremen Fieberhalluzinationen leidet.

¹⁵⁴ La noche boca arriba, 412.

2.3 Realistische Verfahren

2.3.1 Außerliterarische Eigennamen

Zuvor wurde die Problematik des außerliterarischen Wirklichkeitsbegriffs erwähnt. Ich möchte noch einmal wiederholen, dass die Referenz auf eine wie auch immer geartete außerliterarische Wirklichkeit natürlich keineswegs ein ‚Beweis‘ für die ‚Wirklichkeit‘ des Fiktiven darstellt. Es handelt sich vielmehr um Stellen, die als „Appelle der Realismus [...] rezipiert“¹⁵⁵ werden, also aufgrund literarischer Konvention einem Text den Anschein von Wirklichkeit verleihen. Nur in diesem Sinne ist dieses Verfahren zu verstehen.

Im Erzählstrang der Menschenjagd findet sich der Stamm der Azteken namentlich erwähnt¹⁵⁶, ebenso wie der der „motecas“¹⁵⁷. Letzterer Begriff entstammt aber nur scheinbar einer historischen Wirklichkeit – die „Moteken“ sind eine Erfindung Córtazers. (Robert Caillois vermutete darin angeblich eine Anspielung auf das Motorrad, *la moto*,¹⁵⁸ aber dem soll hier nicht weiter nachgegangen werden.) Wie ist dies zu bewerten? Auf den ersten Blick stützen die beiden namentlichen Nennungen den Realitätsanspruch des Erzählstrangs im Urwald. Forscht der Leser nicht weiter nach und ist auch kein Experte mesoamerikanischer Geschichte, bezweifelt er die „motecas“ vielleicht nicht weiter. (Hier wäre zu fragen, welchen Wissenstand der implizierte Leser hat.) Weiß der Leser, dass der Stamm eine Erfindung ist, kann er in diese auch als metareflexiven Hinweis darauf lesen, wie trügerisch Literatur sein kann und wie schnell wir Rückschlüsse von Binnenfiktionalem auf die außerliterarische Welt ziehen.

2.3.2 Kritisch-aufklärerische Haltung

Es fällt auch auf, dass im Erzählstrang vom Motorradfahrer sowohl auf der Erzähl- als auch auf der Fokalisierungsebene vielfach Ironie, die ja auch Ausdruck einer kritischen Haltung ist, verwendet wird. Zwei Beispiele sollen hier genügen. Kurz vor dem Unfall heißt es: „Cuando vio que la mujer parada en la esquia se lanzaba a la calzada a pesar de

¹⁵⁵ Durst 2007, 182.

¹⁵⁶ La noche boca arriba, 406.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Faverón Patriau 2008.

las luces verdes, ya era tarde para *las soluciones fáciles*.“¹⁵⁹ Danach, als ihn die Sanitäter behandeln, scherzt der Verunglückte noch ironisch: „El vigilante le dijo que la motocicleta no parecía muy estropeada. «Natural», dijo él. «Como me la ligué encima...»“¹⁶⁰. Im *moteca*-Erzählstrang wird jedoch keine Ironie verwendet und sie geht auch am Ende ganz verloren, was betont, das sich diese zweite Realität durchgesetzt hat.

2.4 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten

2.4.1 Modalisationen, Unsicherheiten und Erinnerungslücken

Modalisationen kommen nur wenige vor: „*Pensó que* debía haber gritado, pero sus vecinos dormían callados.“¹⁶¹ und auch: „Con una última esperanza apretó los parapados, gimiendo por despertar. Durante un segundo *creyó que* lo lograría, [...]“¹⁶².

Aber an anderen Stellen zeigen sich Unsicherheiten. So wirkt die Art, wie der Protagonist die Gegenstände im Krankenhaus benennt, an einer Stelle auffällig umschreibend und vage (kursiv markiert): „El brazo, enyesado, colgaba de *un aparato con pesas y poleas*.“, „Vio llegar *un carrito blanco que pusieron al lado de su cama*, una enfermera rubia [...] le clavó *una gruesa aguja conectada con un tubo que subía hasta un frasco lleno de líquido opalino*. Un médico joven vino con *un aparato de metal y cuero* que le ajustó al brazo sano *para verificar alguna cosa*.“¹⁶³ Dies alles soll vielleicht Assoziationen mit der Perspektive eines Moteken erwecken, der mit Kanülen und Blutdruckmessgeräten nicht vertraut sein kann.

Auf eine große Erinnerungslücke („un hueco“) macht der Erzähler in einer Passage explizit aufmerksam, die zusätzlich Ausdrücke von Vagheit und einschränkende Zusätze (kursiv) beinhaltet:

Trataba de fiar el momento del accidente y le dio rabia advertir que había ahí *como un hueco*, un vacío que no alcanzaba a rellenar. Entre el choque y el momento en que lo habían levantado del suelo, un desmayo *o lo que fuera* [impliziert, dass es vielleicht nicht nur ein Unfall und eine Ohnmacht war] no le dejaba ver nada. Y al mismo tiempo

¹⁵⁹ La noche boca arriba, 405.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ La noche boca arriba, 411.

¹⁶² La noche boca arriba, 412.

¹⁶³ Beide Zitate: La noche boca arriba, 407.

tenía la sensación de que *ese hueco, esa nada*, había durado *una eternidad*. No, ni siquiera tiempo, *más bien como si* en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas.¹⁶⁴

2.4.2 Ambivalente Tropen

Zwei ambivalente Tropen tauchen auf, beide im Motorradfahrer-Erzählstrang. Der Protagonist erwacht nach einem erneuten Alptraum: „Sintió sed, como si hubiera estado corriendo kilómetros [...]“¹⁶⁵. Im Traum war er auf der Flucht auch wohl tatsächlich Kilometer gelaufen.

Ein anderes Mal stellt er fest: „Ya no debía tener tanta fiebre, sentía fresca la cara. La ceja le dolía apenas como un recuerdo.“¹⁶⁶ Diese Trope erachte ich in dem Sinne für ambivalent, da sie entweder als Zeichen für den nur noch schwachen Schmerz gedeutet werden kann oder aber auch dafür, dass nicht nur die Wunde, sondern das ganze Erleben nicht wirklich, sondern nur eine Erinnerung, ein Traum sind.

2.5 Meta- und intertextuelle Hinweise

Der Titel ist in beiden Realitätssystemen gültig – sowohl im Krankenhaus als auch als Gefangener der Azteken verbringt der Protagonist eine Nacht mit dem Gesicht nach oben. Aus der Perspektive des Motorradfahrers ist dies auch besonders erwähnenswert, da die Lage für ihn anscheinend nicht die übliche und deshalb unbequem ist („[...] pensó que no le iba a ser difícil dormirle. Un poco incómodo, de espaldas, pero [...]“¹⁶⁷).

Ein weiterer metatextueller Hinweis ist das vorangestellte Pseudo-Zitat „Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; / le llamaban la guerra florida.“¹⁶⁸, das einerseits wie eine historische Information erscheint, andererseits durch das „Y“ am Anfang und die Zeilenverteilung aber sehr episch wirkt, also insgesamt ambivalent ist.

¹⁶⁴ La noche boca arriba, 409.

¹⁶⁵ La noche boca arriba, 407.

¹⁶⁶ La noche boca arriba, 409.

¹⁶⁷ La noche boca arriba, 408.

¹⁶⁸ La noche boca arriba, 405.

2.6 Parallelen

Während in *Retorno de la noche* besonders der distanziert-nüchterne Ton auffiel und im Kontrast mit dem unerklärlichen Geschehen für Ambivalenz sorgt, stechen in *La noche boca arriba* besonders die zahlreichen Parallelen zwischen den beiden Erzählsträngen hervor. Sie sorgen dafür, dass die Ebenen verschwimmen. Ich werde im Folgenden den Text von vorne bis hinten durchgehen und jeweils parallele Stellen beziehungsweise Vor- und Rückverweise nennen.

Zu Beginn fährt der Protagonist friedlich auf seinem Motorrad durch die Stadt: „Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el veradadero paseo: una calle larga, bordeada de árboles, [...]“¹⁶⁹, diese Bäume sind vielleicht ein Vorblick auf den dichten Wald, in dem der *moteca* auf der Flucht ist. Dann kommt es zum Unfall:

[...] la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes, [...]. Frenó con el pie y la mano, desviándose a la izquierda; oyó el grito de la mujer, y junto con el choque perdió la visión.¹⁷⁰

Diese Stelle weist sogar fünf Parallelen zum *moteca*-Geschehen auf: Erstens tritt die „calzada“ auch als rettender Pfad im Sumpf auf, den nur die *motecas* kennen („[...] y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de la estrecha calzada que sólo ellos los motecas, conocían.“¹⁷¹) Zweitens wird der Protagonist diesen Weg im Sumpf später versehentlich aus dem Auge verlieren („«La calzada», pensó. «Me salí de la calzada.»“¹⁷²), was den Azteken erst ermöglicht, ihn gefangenzunehmen. Das Abkommen vom Weg findet sich während des Unfalls als „desviándose a la izquierda“¹⁷³. Drittens könnten die Lichter – hier die Ampel – ein Verweis auf die Fackeln der Azteken¹⁷⁴ sein. Viertens finden sich auch die Schreie der Azteken fast wörtlich wieder als der Schrei der Frau, die den Unfall verursacht. Die Schreie und Lichter der Azteken werden sogar in einer Wiederholung besonders betont:

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ *La noche boca arriba*, 406.

¹⁷² *La noche boca arriba*, 408.

¹⁷³ *La noche boca arriba*, 405.

¹⁷⁴ Vgl. *La noche boca arriba*, 408.

„Ya lo rodeaban las luces los gritos alegres.“¹⁷⁵ Fünftens verlieren sowohl der Motorradfahrer als auch der *moteca* nach dem Unfall beziehungsweise nach der Gefangennahme kurz ihr Bewusstsein.

Der krachende Aufprall des Motorrads steht vielleicht hinter einem plötzlichen, nicht ortbaren Geräusch, das der *moteca* versteckt im Wald hört:

Un sonido inesperado lo hizo agacharse y quedar inmóvil, temblando. [...] El sonido no se repitió. Había sido como una rama quebrada. Tal vez un animal que escapaba como él del olor de la guerra.¹⁷⁶

Und tatsächlich bezeichnet er ja das Motorrad später als Tier, als „un enorme insecto de metal“¹⁷⁷.

Der Motorradfahrer erwacht aus der ersten Bewusstlosigkeit: „Sentía gusto a sal y sangre, le dolía una rodilla, y cuando lo alzarón gritó, porque no podía soportar la presión en el brazo derecho.“¹⁷⁸ Einige dieser Sinneseindrücke – Geschmack und Geruch nach Salz und Blut, unerträglicher Druck im rechten Arm – stimmen mit denen ein, die der gefesselte und getragene *moteca* berichtet: Er versucht sich von den Fesseln zu befreien, doch „Su brazo derecho, el más fuerte, tiraba hasta que el dolor se hizo intolerable y tuvo que ceder.“¹⁷⁹ Auch hier ist es der rechte Arm! Der Geruch nach Salz könnte auf die schwitzenden Körper („los torsos sudados“¹⁸⁰) seiner Gefängniswärter hinweisen, die ihn zum Opferstein tragen. Das Blut erscheint gleich darauf auf dem Opferplatz: „[...] y de golpe vio la piedra roja, brillante de sangre que chorreaba, [...]“¹⁸¹, wenn auch hier nicht ausdrücklich der Geschmack oder Geruch des Blutes erwähnt wird.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ La noche boca arriba, 407.

¹⁷⁷ La noche boca arriba, 412.

¹⁷⁸ La noche boca arriba, 405.

¹⁷⁹ La noche boca arriba, 411.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ La noche boca arriba, 412.

Helfer ziehen den Verunglückten unter seinem Motorrad hervor („Cuatro o cinco hombres jóvenes lo estaban sacando de debajo de la moto.“¹⁸²). So wie diese ihn von seinem Fahrzeug befreien, nehmen die Gefängniswärter dem *moteca* die Fesseln ab und tragen ihn („Cedieron las sogas, y en su lugar lo aferraron manos calientes, duras como bronce; se sintió alzado, siempre boca arriba, tironeado por los cuatro acólitos que lo llevaban por el pasadizo.“¹⁸³). Dort sind es vier oder fünf, hier sind es vier Männer!

Der verletzte Motorradfahrer wird nun transportiert, „hasta un pabellón del fondo, pasando bajo árboles llenos de pájaros, [...]“¹⁸⁴. Wieder befindet er sich unter Bäumen, diesmal mit dem Zusatz „voller Vögel“. Dies könnte eine weitere Parallele zum Urwald sein.

Der fliehende *moteca* trägt ein Amulett am Hals¹⁸⁵. Hier gibt es zwei Parallelen. Einerseits trägt der Verwundete beim Eintritt in den Operationssaal eine Art Plakette bei sich: „con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones“¹⁸⁶. Durch den Vergleich mit einem schwarzen Stein wird der Bezug zum Amulett hier verstärkt. Andererseits übernimmt auch die violette Lampe über dem Krankenbett des bereits Operierten eine schützende Rolle: „Una lámpara violeta velaba en lo alto de la pared del fondo como un ojo protector.“¹⁸⁷ Denn solange er wach bleibt und das Licht sieht, passiert ihm ja nichts. Später verlischt die Lampe langsam – besser gesagt, der Motorradfahrer schließt wohl langsam die Augen („La luz violeta de la lámpara en lo alto se iba apagando poco a poco.“¹⁸⁸). Das schützende Auge kommt ihm also abhanden. Dies könnte Bezug zu dieser nur wenige Zeilen später folgenden Textstelle haben: „Con el mentón buscó [el moteca] torpemente el contacto con su amuleto, y supo que se lo habían arrancado.“¹⁸⁹

¹⁸² La noche boca arriba, 405.

¹⁸³ La noche boca arriba, 411.

¹⁸⁴ La noche boca arriba, 406.

¹⁸⁵ Vgl. La noche boca arriba, 408.

¹⁸⁶ La noche boca arriba, 406.

¹⁸⁷ La noche boca arriba, 409.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

Die Parallele zweigt sich aber auf, denn die Lampe könnte neben dem Amulett auch gleichzeitig die Feuer der Azteken am Opferplatz symbolisieren, zumindest weist die doppelte Verwendung von „en lo alto“ darauf hin: „Una lámpara violeta velaba en lo alto de la pared“¹⁹⁰ und „[...] y en lo alto estaban las hogueras, las rojas columnas de humo perfumado, [...]“¹⁹¹.

Der gefangene Moteke wird mit dem Gesicht nach oben gefesselt zum Opferstein getragen. Solange sie sich in einer Höhle befinden, sieht er die dunkle Höhlendecke. Je weiter die Höhlendecke dem Ausgang entgegen ansteigt, desto näher rückt der qualvolle Tod des Gefangenen. Das Heraustreten aus der Höhle signalisiert ihm damit das Ende. Er beschreibt diesen Moment mit folgendem Vergleich: „[...] el techo iba a acabarse, subía, abriéndose como una boca de sombra“¹⁹². Ein Maul aus Dunkelheit ist aber gleichzeitig der Schlaf, der den im Bett liegenden Motorradfahrer verschlingen zu droht.

Der Opferpriester mit seinem Messer – „vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo en la mano.“¹⁹³ – hat seine Parallele im operierenden Arzt: „El hombre de blanco se le acercó otra vez, sonriendo, con algo que le brillaba en la mano derecha.“¹⁹⁴

Am Ende der Erzählung zeigt das Fazit des erlebenden Erzählers, dass auch er sich der Parallelen bewusst ist: „En la mentira infinita de ese sueño también lo habían alzado del suelo, también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano, a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.“¹⁹⁵

All diese Parallelen wirken wiederum in zwei Richtungen. Einerseits verstärken sie die Annahme, dass es sich um den halluzinösen Traum des fiebrigen Unfallopfers handelt: Zahlreiche Erinnerungen an den schockierenden Unfall würden dann in umgewandelter Form, in neuem Kontext und neu angeordnet in seinem Traum wieder

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ La noche boca arriba, 412.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ La noche boca arriba, 406.

¹⁹⁵ La noche boca arriba, 412.

auftauchen. Andererseits würde das Gleiche auch für die Annahme gelten, dass alles ein Traum des *moteca* ist.

2.7 Überschneidungen

Neben diesen zahlreichen Parallelen – die auch durchaus im geometrischen Sinne zu sehen sind: sie verlaufen jeweils innerhalb ihres eigenen Erzählstrangs, aber kreuzen sich nie – gibt es auch einige Überschneidungen zwischen den beiden Welten. Sie tauchen besonders an Schnittpunkten, am Übergang von einem zum anderen Erzählstrang auf.

In der ersten Passage des *moteca*-Erzählstrangs tauchen mehrere Einschübe, die nur aus der Perspektive des träumenden Motorradfahrers stammen können, auf: Der bereits öfter zitierte Satz „Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores.“, „Lo que más lo torturaba era el olor, como si aun en la absoluta aceptación del sueño algo se rebelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego.“¹⁹⁶, „Tener miedo no era extraño, en sus sueños abundaba el miedo.“ Einige Stellen lassen sich jedoch gleichzeitig dem Bewusstsein des träumenden Motorradfahrers und dem *moteca* zuordnen. So zum Beispiel: „Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre, [...]“¹⁹⁷. Dieses „Und alles war so natürlich“ stellt eine Überschneidung dar. Es könnte die Perspektive des Träumers wiedergeben, der über seinen Traum urteilt, aber auch die Perspektive des Ureinwohners, der damit die Menschenjagd als natürliche Ordnung akzeptiert.

Am Ende dieser Passage steht ein Sprung: „Entonces sintió una bocanada horrible del olor que más temía, y saltó desesperado hacia adelante.“¹⁹⁸ Dieser Sprung spielt eine wesentliche Rolle, da der *moteca* dadurch vom rettenden Pfad abkommt, wie wir später erfahren. Eine heftige Bewegung macht auch der Verletzte im Krankenbett. Wir hören die Reaktion seines Bettnachbarn: „–Se va a caer de la cama – dijo el enfermo de al lado–. No brinque tanto, amigo.“¹⁹⁹ Die Bewegung vollzieht sich auf beiden Ebenen, stellt also eine Überlappung dar.

¹⁹⁶ La noche boca arriba, 406.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ La noche boca arriba, 407.

¹⁹⁹ Ebd.

Am Beginn der nächsten *moteca*-Passage steht wieder eine in diesem Sinne ambivalente Stelle:

Primero fue una confusión, un atraer hacia sí todas las sensaciones por un instante embotadas o confundidas. Comprendía que estaba corriendo en plena oscuridad aunque arriba el cielo cruzado de copas de árboles era menos negro que el resto.²⁰⁰

Einerseits gibt dieses Zusammenziehen der Sinne und der Akt des Verstehens die Perspektive des Motorradfahrers wieder, der in den Traum eintaucht, andererseits besteht aber auch die Möglichkeit, dass der fliehende *moteca* seine Konzentration, die er nur für einen Augenblick („por un instante“) verloren hatte sammelt und sich nun abseits des Weges in tiefster Dunkelheit wiederfindet („Comprendía que estaba corriendo en plena oscuridad“).

Die deutlichste, wenn auch auf Wortebene sehr kleine Überschneidung tritt gegen Ende auf, als der Motorradfahrer verzweifelt darum kämpft, wach zu bleiben, und der *moteca* bereits durch den Höhlengang zum Opferstein getragen wird:

Le costaba mantener los ojos abiertos, la modorra era más fuerte que él. Hizo un último esfuerzo, con la mano sana esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro, y el pasadizo seguía interminable, roca tras roca, [...] ²⁰¹

Kaum merklich, doch diesmal endgültig ist die hier von mir kursiv markierte Überlappung. Das Pronomen *sus* bezieht sich gleichzeitig auf die Hände des Motorradfahrers, der die Wasserflasche nicht ergreifen kann, und die Hände des *moteca*, die sich in der dunklen Höhle schließen. In diesem Wort werden also die beiden Hände identisch und vollziehen so die Überschneidung.

Die nächste Überschneidung folgt kurz darauf:

Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar. Durante un segundo creyó que lo lograría, porque otra vez estaba inmóvil en la cama, a salvo del

²⁰⁰ La noche boca arriba, 408.

²⁰¹ La noche boca arriba, 412.

balanceo cabeza abajo. Pero olía a muerte, y cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador [...]²⁰²

Noch innerhalb der Perspektive des Motorradfahrers, der sich im Bett wahrnimmt, riecht es nach Tod. Der Geruch wird bereits wahrnehmbar, bevor der *moteca* die Augen öffnet. Das heißt, der Geruch ist bereits vor dem Übergang in die andere Schicht vorhanden, er ist also in den Erzählstrang vom Motorradunfall eingedrungen.

Meiner Meinung nach verstärken diese Überschneidungen den *moteca*-Erzählstrang. Das heißt, die Möglichkeit, die mit dem W-System bezeichnet wird, nämlich dass die *moteca*-Realität das Wachen ist und das andere der Traum, wird dadurch bekräftigt, dass dieser Erzählstrang in den anderen übergreift und ihn letztlich verdrängt.

²⁰² Ebd.

3 Profunda siesta de Remi (N=R+N)

Die dritte Erzählung unterscheidet sich von den anderen drei hier behandelten Cortázar-Erzählungen dadurch, dass sie nicht von Träumen im engeren Sinn, sondern von Tagträumen handelt. Ein Mann namens Remi malt sich regelmäßig zur Siesta abenteuerliche Geschichten aus, in denen er am Ende eines heldenhaften Todes stirbt, oft auch bei der Rettung seiner Freundin Morella. An diesem Tag aber wird diese Szenerie Wirklichkeit – oder ist es nur ein weiterer Tagtraum?

Diesmal gibt es kein unerklärliches, sondern lediglich ein äußerst ungewöhnliches Ereignis. (Es gibt dementsprechend auch kein realitätssystemisches Rätsel.) Remi telefoniert während der Siesta mit seiner Freundin oder Geliebten Morella, etwas erscheint ihm verdächtig und er macht sich überstürzt auf den Weg in ihre Wohnung. Dort ist sie überraschenderweise nicht allein, sondern mit einem Leutnant Dawson. Jemand zieht eine Waffe und möglicherweise wird jemand erschossen. All dies ist auch unter den Gesetzen des anfänglichen regulären Realitätssystem möglich, wenn auch sehr überraschend und außergewöhnlich. Aber es besteht Unschlüssigkeit darüber, ob Remi die Ereignisse tatsächlich erlebt oder sich nur vorstellt. Wie diese erzeugt wird, werde ich nun erläutern.

Wie in *La noche boca arriba* ist hier der Erzähler stark auf den Protagonisten fokussiert und nicht distanziert.

3.1 Motivierung

Das stärkste Ambivalenz erzeugende Verfahren in dieser Geschichte ist die Motivierung. Erst die Schilderung von Remis extremem Hang zum Tagträumen²⁰³ lässt den Leser auf die Idee kommen, dass die Geschehnisse am Ende durch einen Tagtraum erklärt werden könnten. (Siehe auch das Unterkapitel 3.5 *Nicht-Markierung einer Binnenerzählung*.)

3.2 Realistische Verfahren

3.2.1 Außerliterarische Eigennamen

Die historischen Persönlichkeiten Sandokan, Sir Walter Raleigh, Álvaro de Luna, Luis XVI. und Carlos I. werden als wiederkehrende Elemente von Remis Tagträumen

²⁰³ Vgl. Profunda siesta de Remi, 48f.

genannt²⁰⁴. Sie erzeugen eine Übereinstimmung zwischen der fiktiven Welt und der außerliterarischen Welt und lassen erstere dadurch realistischer wirken.

3.2.2 Kritisch-aufklärerische Haltung

Remi selber beurteilt seinen Hang zum Tagtraum sehr kritisch und negativ (kursiv markiert): „otra comedia *estúpida*, otra siesta *perdida* por culpa de su imaginación *enferma*.“²⁰⁵ Etwas später: „¿Por qué no acababa el tiempo de barrer esos *resabios de infancia*, la tendencia a figurarse personaje heroico [...]?“²⁰⁶ Und: „De un ensueño así acababa de tornar [...] *como si no tuviera ya treinta y cinco años*, como si no fuera *idiota* conservar esas *adherencias de infancia* [...]“²⁰⁷.

Außerdem zeigt sich der Erzähler in der Systematisierung der verschiedenen Tagtraum-Szenarien sehr nüchtern und gliedert die „Esquemas ya establecidos“ ordentlich in die Teilpunkte a), b) und c) auf²⁰⁸. Auch die Variante jenes Tages wird distanziert beschrieben: „Variante de esta siesta: ejecución en privado, en alguna cárcel londinense donde cuelgan sin muchos testigos. Sórdido final, pero digno de paladearse despacio [...]“²⁰⁹.

3.3 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten: Modalisationen

Ausschließlich im letzten Teil, der das neue Ereignis (Telefonat mit Morella, Weg in ihre Wohnung, Begegnung) beinhaltet und von dem eben unklar ist, ob es nur ein Tagtraum ist, treten Modalisationen auf:

Cuando descolgaron el tubo del otro lado, *a Remi le pareció que* el «Haló!» no le decía Morella sino una voz de hombre y *que* había un sofocado cuchicheo al contestar él: «¿Morella?», y después su voz fresca y aguda, con el saludo de siempre sólo que algo menos espontáneo precisamente porque *a Remi le llegaba* con una espontaneidad desconocida.²¹⁰

²⁰⁴ Vgl. Profunda siesta de Remi, 49.

²⁰⁵ Profunda siesta de Remi, 48.

²⁰⁶ Profunda siesta de Remi, 49.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Profunda siesta de Remi, 49f.

3.4 Metatextueller Hinweis

Der Titel deutet eher darauf hin, dass sich das ganze Geschehen innerhalb einer „profunda siesta“ abspielt, also während der Zeit, die Remi träumend im Bett verbringt.

3.5 Nicht-Markierung einer Binnenerzählung

Ein Verfahren, das nicht im Analyseraster vorkommt, aber sofort ins Auge springt, ist die Präsentationsweise der imaginierten Ereignisse zu Beginn. Dieses Verfahren trägt erheblich dazu bei, die Motivierung zu verstärken.

Innerhalb der Erzählung *Profunda siesta de Remi* wird zu Beginn der Tagtraum des Protagonisten wiedergegeben, was man als eine Art Binnenerzählung sehen kann. Gut ein Drittel dieser kurzen Erzählung handeln also von einem Gefangenen, der zum Tode verurteilt wird. Kurz vor der Vollstreckung des Urteils bricht die imaginierte Stelle ab. Erst dann wird dem Leser mitgeteilt, dass es sich beim Bisherigen um einen Tagtraum handelt, zuerst andeutend, dann ausdrücklich (beides kursiv): „Hastiado, retiró del cuello la mano con la cual había *fingido* la sogá jabonada; *otra comedia estúpida*, otra siesta perdida por culpa de su *imaginación* enferma.“²¹¹

Die Binnenerzählung wird aber nicht nur nicht markiert, sie wird ‚nicht-markiert‘. Damit will ich sagen, dass der Leser deutlich wahrnimmt, dass es innerhalb der Erzählung eine Binnenerzählung gab, die ihn täuschte. Dieses Erlebnis beeinflusst den Erwartungshorizont des Lesers, der am Ende umso mehr an der Gültigkeit des Erzählten zweifeln muss – ganz im Sinne von: Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht.

Innerhalb dieser Binnenerzählung gibt es einige doppeldeutige Stellen, die sich im Nachhinein – aber eben erst dann – als Hinweise auf den imaginativen Status herausstellen: „*Había imaginado muchas veces los pasos* [der Gefängniswärter, die ihn abholen]“²¹². Dies entspricht gleichzeitig der Perspektive des Gefangenen, der sich den Tag des Urteils schon lange ausgemalt hat und der Perspektive des Tagträumers, der sich die ganze Geschichte schon viele Male ausgemalt hat. Entsprechend verhält es sich mit folgender Stelle:

²¹¹ Profunda siesta de Remi, 48.

²¹² Ebd.

La frase se construyó en su conciencia antes de que los labios del alcaide la modularan. Cuántas veces había sospechado que solamente una cosa podía ser dicha en ese instante, una simple y clara cosa que todo lo contenía.²¹³

Natürlich konstruiert Remi den Satz erst, bevor er ihn in seiner Imagination dem Richter in den Mund legt; schon viele Male hatte er sich außerdem vorgestellt, dass es genau dieser Satz sein müsste. Genauso kann ihn aber auch der Gefangene vorahnen. Das gleiche gilt für: „La cámara mayor, nunca vista antes (pero Remi la conocía en su imaginación y era exactamente como la había pensado) [...]“²¹⁴. Mit dieser Stelle erhält der Gefangene außerdem für den Leser den Namen Remi. Doppeldeutig – sowohl auf die Phantasie des Gefangenen als auch die des Tagträumers anwendbar – sind auch die folgenden Sätze:

Entonces quiso adelantarse a lo que iba a suceder, como siempre y desde chico adelantarse al hecho por vía de reflexión; meditó en el instante fulmíneo las posibilidades sensoriales que lo galvanizarían un segundo después cuando soltaran la escotilla.²¹⁵

Erst im allerletzten Satz der Binnenerzählung entsteht eine Reibung, ein Kommentar, die der Leser nicht mehr dem Gefangenen zuordnen kann (kursiv): „Caer en un gran pozo negro o solamente la asfixia lenta y atroz o algo que *no lo satisfacía plenamente como construcción mental; algo defectivo, insuficiente, algo...*“²¹⁶.

3.6 Ambivalentes Finale

Was geschieht am Ende? Remi betritt Morellas Wohnung: „Oyó el grito de Morella antes de verla. Estaban Morella y el teniente Dawson, pero solamente Morella gritó al ver el revólver.“²¹⁷ Wer hält den Revolver in Händen? Morella ist es nicht, denn sie schreit bei seinem Anblick, also bleiben Remi oder Leutnant Dawson. Betritt Remi mit gezogener Waffe die Wohnung und nur Morella schreit, aber nicht Dawson? Oder

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Profunda siesta de Remi, 50.

betritt Remi die Wohnung, woraufhin Dawson den Revolver zieht, Morella schreit und Remi Morella sieht? Der Text erlaubt beide Interpretationen.

Es folgt: „A Remi le pareció como si el grito fuera suyo, alarido quebrándose de golpe en su garganta contraída.“²¹⁸ Weist die „garganta contraída“ lediglich auf die vor Aufregung oder Schrecken zusammengezogene Kehle Remis hin oder darauf, dass er erschossen wird und sich seine Kehle dabei kontrahiert?

Wie ist nun der allerletzten Absatz zu interpretieren? Er lautet: „El cuerpo cesaba de temblar. La mano del ejecutor buscó el pulso en los tobillos. Ya se iban los testigos.“²¹⁹ Entweder handelt es sich weiterhin um die auf Remi fokussierte Perspektive. Dann gibt es zwei Interpretationsmöglichkeiten: Alles stellt sich als Tagtraum Remis heraus und die Worte stammen aus seinem fabulierenden Bewusstsein. Oder Remi hat Dawson tatsächlich erschossen und kommentiert dies innerlich so. Angesichts der Erwähnung eines Urteilstvollstreckers und Zeugen, die sich entfernen, würde dies dann von hochgradig von der Wirklichkeit abgekoppelten Phantasie Remis zeugen. Es könnte aber auch ein Perspektivwechsel erfolgt sein. Dann würden die Worte einen abschließenden Kommentar der Erzählinstanz wiedergeben. Dies würde auch die Möglichkeit eröffnen, dass Remi erschossen wurde. Dafür würde auch die Nennung von „ejecutor“ und „testigos“ sprechen, was eine Fortsetzung des anfänglichen Tagtraumes darstellt. In diesem war ja Remi – beziehungsweise sein imaginatives Ich – die Person, die hingerichtet werden sollte. Der Text eröffnet jedenfalls verschiedene Deutungsmöglichkeiten und erzeugt so das phantastische Schweben zwischen Traum und Wachen.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

4 Las manos que crecen (W=R+W+N+W)

Ein Mann verprügelt einen Arbeitskollegen, kurz darauf wachsen seine Hände auf monströse Ausmaße an und er sieht keinen anderen Ausweg, als sie amputieren zu lassen. Er wacht aus der Narkose auf und für einen kurzen Augenblick stellt sich die Frage: Wurde er doch selbst k.o. geschlagen und hat alles nur geträumt? Doch ein Blick auf seine Armstümpfe beantwortet diese Frage eindeutig.

Die letzte Erzählung Cortázers, die hier behandelt wird, ist nach Dursts Theorie nicht als phantastisch einzuordnen, da sie die Unschlüssigkeit nicht bis zum Ende aufrecht erhält, sondern letztlich das wunderbare Realitätssystem bestätigt. Dennoch gibt es zwischendurch Momente, in denen Traum und Wachen in der Schwebelage sind.

Wie zuvor ist der Erzähler ein stark fokussierter Er-Erzähler.

4.1 Realitätssystemisches Rätsel

Das realitätssystemische Rätsel ist hier das Wachsen der Hände. Im R-System kann es nur durch einen Traum erklärt werden. Andernfalls bewirkt es die Gültigkeit des W-Systems, in dem ein solches Wachsen möglich ist.

4.2 Motivierung

Die Motivierung ist hier, dass Plack bei der Prügelei das Bewusstsein verloren und alles folgende nur geträumt hat. Diese Erklärungsmöglichkeit drängt sich dem Leser während der Alternativversion (siehe Unterkapitel 4.6 *Andeutung einer Alternativversion*) und am Ende für einige Zeilen lang auf, als es heißt:

Entonces, de manera fulminante, Plack comprendió la verdad. ¡Había soñado! ¡Había soñado! «Cary me acertó un golpe en la mandíbula, desmayándome; en mi desmayo he soñado ese horror de las manos...».²²⁰

Die Möglichkeit wird jedoch sofort wieder zurückgenommen, nicht explizit, sondern durch die präsentierten Tatsachen: „Entonces sus ojos vieron los muñones“²²¹. Die Unschlüssigkeit wird also bis zum letzten Wort aufrechterhalten, aber mit diesem vernichtet.

²²⁰ Las manos que crecen, 41.

²²¹ Ebd.

4.3 Realistische Verfahren

4.3.1 Außerliterarische Eigennamen

Die „calle Cincuenta“²²² könnte die Avenue 50 in New York meinen. Den US-Staat Pennsylvania, den der Arzt nennt²²³, gibt es natürlich, die Zeitung „The Shout“²²⁴ meines Wissens jedoch nicht.

4.3.2 Kritisch-aufklärerische Haltung

Von einer kritisch-aufklärerischen Haltung kann nicht die Rede sein. Es ist vielmehr verblüffend, mit welcher unkritischen Haltung der Protagonist das Geschehen akzeptiert. (Siehe dazu das Unterkapitel 4.7 *Komik und Grotteske*.)

4.4 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten

Hier wird deutlich, wie wichtig es ist, zwischen Erzählerrede und Figurenrede, die hier hauptsächlich als erlebte Rede erscheint, zu unterscheiden. Der Protagonist Plack selbst ist hochgradig destabilisiert. So zeigt sich die enorme Obsession mit seinen Händen auf sprachlicher Ebene an den zahlreichen Wiederholungen (zum Beispiel „Sus manos se habían portado bien. [...] Sus manos se habían portado bien, qué demonios [...]“²²⁵), dem auffällig häufigen Gebrauch von Redewendungen, in denen Hände vorkommen (z.B. „se sentía liviano y sostenido por las manos invisibles de la satisfacción física.“²²⁶, „Mucho trabajo, en la Municipalidad. No bastaban todas las manos para cubrir la tarea.“²²⁷), der in der Wortwahl zutage tretenden Verehrung, die er seinen Händen entgegenbringt („Sus dulces, sus espléndidas manos vencedoras.“²²⁸) und so weiter. An anderer Stelle wird er durch Nonsensäußerungen destabilisiert: „Dejó de silbar; dijo: «Bliblug, bliblug, bliblug». Lindo, habla sin motivo, sin significado.“²²⁹ Außerdem denkt er bei jeder Gelegenheit wieder daran, Cary zusammenzuschlagen.

²²² Las manos que crecen, 38.

²²³ Las manos que crecen, 39.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Las manos que crecen, 35.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Las manos que crecen, 36.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd.

Der Erzähler von *Las manos que crecen* ist dagegen stabil! In der Erzählerrede zeigen sich weder Modalisationen und Unsicherheiten, noch grammatische Zerrüttungen oder ambivalente Tropen. Nur an wenigen Stellen scheint auch der Erzähler destabilisiert. So zu Beginn, als er sich auffällig wiederholt: „Bien de frente, moviendo el torso con un balanceo rapidísimo, sin retroceder, Plack golpeaba. Sin retroceder, Plack golpeaba.“²³⁰ und „Le pegaba a Cary, le seguía pegando.“ Doch dies kann auch als die Perspektive Placks oder als Betonung der Dauer gesehen werden. Auch die Modalisation „y cada vez que sus puños se hundían en una masa resbaladiza y caliente, que *sin duda* era la cara de Cary“²³¹ und die einzige Stelle, an der der Ausspruch des Erzählers nachweislich falsch ist („[...] Plack comprendió la verdad. ¡Había soñado!“²³²) sind der Figurenperspektive zuzurechnen.

4.5 Meta- und intertextuelle Hinweise

Der Titel „Las manos que crecen“ mutet in der Satzstellung an wie ein Märchen²³³. Ebenso wie *Profunda siesta de Remi* wird die Erzählung innerhalb der Sammlung *La otra orilla* den *Plagios und traducciones* zugerechnet, wodurch vielleicht der fiktive Überlieferungs- und Märchencharakter noch verstärkt wird.

Märchen zeichnen sich innerhalb des Spektrumsmodells von Durst dadurch aus, dass das wunderbare Realitätssystem von Anfang an etabliert ist und kein Systemsprung mehr erfolgt. In *Las manos que crecen* fällt zwar auf, dass der Protagonist Plack das monströse Wachsen seiner Hände nach einer Weile erstaunlich gelassen akzeptiert, aber es erfolgt doch ein Systemsprung ins Wunderbare. Denn anfangs wird erst ein reguläres Realitätssystem etabliert, dessen Gesetze folglich mit unserer Welt übereinstimmen könnten. Erst dann geschehen absonderliche Dinge. Dies zeigen zum Beispiel Placks Reaktionen:

²³⁰ Las manos que crecen, 35.

²³¹ Ebd.

²³² Las manos que crecen, 41.

²³³ Das Buch *Spanische Volksmärchen* (Gaertner 2010) kennt zum Beispiel Titel wie „La cosa más rara del mundo“, „El roble que no quiso pagar“.

Los dedos de sus manos arrastraban por el suelo. Diez sensaciones incidían en el cerebro de Plack con la colérica enunciación de las novedades repentinas. Él no quería creer pero era cierto. [...] A pesar del horror [...] ²³⁴

Und etwas später: „[...] el asunto era serio. Muy serio. Lo bastante como para enloquecer a cualquiera que le ocurriese.“ ²³⁵

Auch die Menschen, denen er in der Stadt begegnet, reagieren entsetzt: „En la plaza las gentes lo contemplaron con horror y asombro.“, im Bus: „Retrocedió, bajo la avalancha de agudos gritos que surgían del interior del ómnibus, donde las ancianas sentadas del lado de la acera acababan de desvanecerse en serie.“, in der Straßenbahn: „El tranvía se detuvo, y los pasajeros exhalaban horrendos gritos al advertir aquellas manos arrastradas en el suelo [...]“ ²³⁶. Der Arzt schätzt seinen Fall ebenfalls als extrem ungewöhnlich ein:

–Muy raro –resumió con aire convencido–. sumamente extraño, Plack.

–¿A usted le parece?

–Sí, es el caso más raro de mi carrera. ²³⁷

Bei all dem hat der Leser aufgrund der komischen Darstellung dennoch den Eindruck, dass das Geschehen zwar äußerst ungewöhnlich und entsetzlich anzusehen ist, aber kein Rätsel darstellt. Auch wird keine Sekunde lang nach einer Erklärung für das Wachsen der Hände gefragt, wie es eine kritisch-aufklärerische Haltung wohl verlangen würde. Stattdessen tritt die komische und groteske Darstellung der Reaktionen in den Vordergrund (siehe Unterkapitel 4.7).

4.6 Andeutung einer Alternativversion

Ein besonderes Verfahren ist auch die Andeutung einer Alternativversion des bisher Erzählten. Plack erhält zu Beginn seiner Operation eine Narkose: „Era mejor dejar que lo durmieran, entretenerse pensando cosas alegres. Por ejemplo, la pelea con Cary. Él

²³⁴ Las manos que crecen, 36.

²³⁵ Las manos que crecen, 37.

²³⁶ Alle drei Zitate: Las manos que crecen, 37.

²³⁷ Las manos que crecen, 39.

no lo había provocado. [...]“²³⁸ Beginnend mit diesem, hier von mir kursiv markierten Satz wird der ganze erste Absatz von *Las manos que crecen* bis in alle Einzelheiten identisch wiederholt. Dies erzeugt den Eindruck, jetzt könnte alles noch einmal von vorne beginnen, diesmal in einer anderen Version – möglicherweise diesmal wie es nicht in einem abstrusen Traum, sondern in Wirklichkeit war. Und tatsächlich wird diese Erwartung nach Placks Erwachen bestätigt und nach und nach gesteigert (die implizierte Leserreaktion schiebe ich in eckigen Klammern ein):

Lentamente, tornaba a sí mismo. Al abrir los ojos, la primera imagen que se coló en ellos fue la de Cary. [Befindet sich Plack doch noch in der Gemeindeverwaltung, wo alles angefangen hat? →R] Un Cary muy pálido e inquieto, que se inclinaba balbuceante sobre él. [Wurde Plack vielleicht von Cary niedergeschlagen? →R]

–¡Dios mío...! Plack, viejo... Jamás pensé que iba a ocurrir una cosa así... [Bisherige Erwartung bestätigt. →R]

Plack no comprendió. ¿Cary, allí? Pensó; acaso el doctor September, en previsión de una posible gravedad posoperatoria, había avisado a los amigos. [Möglichkeit der Operation wird wieder bestärkt. →W] Porque, además de Cary, veía él ahora los rostros de otros empleados de la Municipalidad [Es sind nur die Angestellten des Amtes da, also befinden sie sich vielleicht doch noch dort. →R] que se agrupaban en torno a su cuerpo tendido.

–¿Cómo estás, Plack? –preguntaba Cary, con voz estrangulada–. ¿Te... te sientes mejor? [Passt einerseits zu R, aber der bestürzte Ton – „voz estrangulada“ – irritiert.]

Entonces, de manera fulminante, Plack comprendió la verdad. ¡Había soñado! ¡Había soñado! «Cary me acertó un golpe en la mandíbula, desmayándome; en mi desmayo he soñado ese horror de las manos...». [Bestätigt explizit die Vermutung des Lesers. →R]

Lanzó una aguda carcajada de alivio. Una, dos, muchas carcajadas. Sus amigos lo contemplaban, con rostros todavía ansiosos y asustados. [Die erschreckten Gesichter der Umstehenden irritieren, aber da sie den Grund für Placks Lachen nicht kennen, ist ihre Reaktion vielleicht verständlich. →R]

²³⁸ *Las manos que crecen*, 40.

–¡Oh, gran imbécil! – apostrofó Plack, mirando a Cary con ojos brillantes–. ¡Me venciste, pero esperaba a que me reponga un poco..., te voy a dar una paliza que te tendrá un año en cama...!

Alzó los brazos para dar fe de sus palabras con un gesto concluyente. [Bis hierhin →R.] Entonces sus ojos vieron los muñones. [Endgültig W.]²³⁹

Die vermeintliche Alternativversion im R bestätigt am Ende doch das W-System. Dies ist ein gutes Beispiel für das, was Durst als das Verfahren der *Verhöhnung*²⁴⁰ des unterlegenen Realitätssystems bezeichnet.

4.7 Komik und Groteske

Zunächst möchte ich nun wieder auf Dursts *Theorie des Phantastischen* zurückkommen, der sich dort auch mit der Wirkung von Komik auf das Phantastische auseinandersetzt, und seine Ergebnisse zusammenfassen.

Durst vertritt die Meinung, dass komische Elemente der Frage nach der *Gültigkeit* des Erzählten weitgehend die Bedeutung nehmen und die realitätssystemische Inkohärenz verdecken – und damit letztlich das Phantastische, das ja in der Unschlüssigkeit über die Gültigkeit zweier kohärenter, aber nicht miteinander vereinbar Realitätssysteme besteht – zerstören²⁴¹:

Der komisierende Diskurs entfaltet eine kohärenzstiftende Wirkung, die den realitätssystemischen Widerspruch überwindet. Der Skandal, den das Wunderbare auslöst, wird verniedlicht. Als Folge nähern sich derartige Texte dem immobilen [d.h. es erfolgt kein Systemsprung], wunderbaren Realitätssystem der Volksmärchen an, worin das Wunderbare nicht unerhört, sondern selbstverständlicher Bestandteil der erzählten Welt ist.²⁴²

²³⁹ Las manos que crecen, 40f.

²⁴⁰ Vgl. Durst 2007, 158.

²⁴¹ Vgl. Durst 2007, 373.

²⁴² Durst 2007, 377.

Indem Komik so die Inkohärenz, die Brüche zwischen den System überbrückt, „fügen sich die widersprüchlichen Weltgesetze auf einer höheren Stufe, der Stufe des Gelächters, zu neuer Homogenität zusammen.“²⁴³

In früherer Forschung, die das Phantastische besonders mit der Erzeugung von Furcht in Verbindung brachte, wurde angenommen, dass Komik und Lachen das Phantastische auslöschen, da Lachen und Angst nicht vereinbar seien.²⁴⁴ Laut Durst steht aber fest: „Die relevante oppositionelle Relation ist mithin nicht die zwischen Komik und Horror, sondern die zwischen Komik und Systemkonflikt.“²⁴⁵

Das schließt aber nicht aus, das komisierende Verfahren durch ihre „kontrastive Funktion“²⁴⁶ bisweilen doch das Phantastische unterstützen. Dies geschieht dann, wenn die komischen Passagen besonders irritierend wirken, indem sie in starkem Widerspruch zu den anderen, komikfreien Passagen stehen: Die Komisierung des gegenerischen Realitätssystems werde als Strategie des Systemkampfes verwendet.²⁴⁷ Dies ist meiner Meinung nach auch in *Las manos que crecen* der Fall. Der im obigen Kapitel 4.6 vollständig zitierte, abschließende Teil der Erzählung steht in einem starken Gegensatz zum vorangegangenen. Während der Text bisher voller harmloser Absurditäten, Übertreibungen und komischer Elemente war, stoßen wir nun auf nüchterne Krankenhausatmosphäre und den Schrecken im letzten Wort. Komik ist also hier eine Strategie des regulären Systems, um das wunderbare System ungültig erscheinen zu lassen. Trotz dieses Anscheines gewinnt das wunderbare Realitätssystem aber zum Schluss.

²⁴³ Durst 2007, 378.

²⁴⁴ Vgl. Durst 2007, 367.

²⁴⁵ Durst 2007, 376.

²⁴⁶ Durst 2007, 376.

²⁴⁷ Vgl. Durst 2007, 377.

5 Exkurs: Erzählungen mit klar gekennzeichneten Träumen

Nachdem nun alle vier Texte von Cortázar analysiert wurden, möchte ich an dieser Stelle einen Exkurs über Erzählungen mit klar gekennzeichneten Träumen einschieben. Denn wie stark der Effekt unklarer Grenzen zwischen Traum und Wachen in den anderen Erzählungen ist, lässt sich nur im Vergleich feststellen.

Frei nach Tolstoi ließe sich sagen: Jede Erzählung, die die Grenzen zwischen Traum und Wachen verschwimmen lässt, tut dies auf ihre Art; aber alle Erzählungen, in der die Grenzen klar sind, verwenden ähnliche Verfahren. Dies ist zwar nicht ganz wörtlich zu nehmen, da sich sehr wohl ein Katalog von häufig verwendeten Verfahren für Traumtexte mit unklaren Grenzen aufstellen lässt. Dennoch ist die Vielfalt und Komplexität dieser Verfahren bei weitem größer als in Traumtexten mit klaren Grenzen. (Wohlgemerkt spreche ich hier lediglich von den Verfahren bezüglich der Darstellung von Traum und Realität.) Dies ist naturgemäß schon allein dadurch bedingt, dass in Traumtexten mit unklaren Grenzen auch ein Großteil des eindeutigen oder scheinbaren Wachzustandes zur Präsentation des Träumens beiträgt. In Traumtexten mit klaren Grenzen kann dagegen zweifellos entschieden werden, welche Passagen dem Wach- oder Traumzustand angehören und die Übergänge sind meist sehr kurz.

Ich möchte dies anhand zweier Erzählungen von Adolfo Bioy Casares und einer von Natsume Sōseki zeigen, die stellvertretend für viele andere solche Texte, in denen Träume vorkommen, stehen sollen.

5.1 El Nóumeno (Adolfo Bioy Casares) (R=R)

Eine Gruppe von Freunden besucht gemeinsam eine Art Jahrmarkt und dort die titelgebende Attraktion namens „Nóumeno“. Der Protagonist Arturo verlässt kurz darauf die Stadt und fährt zu seiner Familie aufs Land. Aufgrund von Streiks sind sowohl die Zug- als auch die Telefonverbindungen unterbrochen. Nach einem Traum hat er böse Vorahnungen und tatsächlich teilt ihm Anrufer mit, dass sich eine Person aus dem Freundeskreis erschossen hat. Aufgrund der schlechten Verbindung kann Arturo aber weder verstehen, wer der Anrufer noch wer der Tote ist. Nach einigen Tagen kann er in die Stadt zurückfahren und erfährt beides.

Neben gängigen Verfahren tritt hier auch ein gängiges Motiv auf: der möglicherweise prophetische Traum²⁴⁸. Das Realitätssystem des Textes gleicht insofern der Realitätsvorstellung vieler Menschen in unserem Kulturkreis: Träume lassen sich manchmal im Nachhinein als Vorhersagen deuten, aber es könnte auch ein Zufall, eine nachträgliche Interpretation, und so weiter sein. Das heißt, der Text spricht sich weder dafür noch dagegen aus, dass der Traum in der Tat prophetisch war. Kein Zweifel besteht aber am Status des Traumes als solchen. Folgende Textstelle illustriert dies:

Poco después de la comida, Arturo se acostó. Pensaba que lo mejor era aprovechar el cansancio para dormirse cuanto antes. Un silencio, apenas interrumpido por algún mugido lejano, lo llevó al sueño.²⁴⁹

Mit den Worten „se acostó“ und „Un silencio [...] lo llevó al sueño.“ ist der Sachverhalt unzweideutig dargestellt. Weder einander widersprechende Perspektiven noch ein destabilisierter Erzähler sind vorhanden, die Zweifel am hier Erzählten wecken könnten. Im Anschluss wird der Trauminhalt in Form einer Binnenerzählung berichtet:

Vio en la oscuridad un telón blanco. De pronto, el telón se rajó con ruido de papel y en la grieta aparecieron, primero, los brazos extendidos y después la querida cara de Carlota, aterrada y tristísima, que le gritaba su nombre en diminutivo.²⁵⁰

Es folgen einige Kommentare, die Arturo im Halbschlaf macht, bevor er wieder einschläft, bis ihn am Morgen der Wecker aufweckt:

Repetidamente se dijo: «No es más que un sueño. Carlota me pide socorro. Qué absurdo y presuntuoso de mi parte pensar que está triste. Ha de estar mu feliz con el otro. Al fin y al cabo este sueño no es más que una invención mía». Pasó el resto de la noche en cavilaciones acerca del grito y e la aparición de Carlota. A la mañana, lo despertó la campanilla del teléfono.²⁵¹

²⁴⁸ Bereits in einem der ältesten überlieferten Texte der Welt, dem Gilgamesh-Epos (vgl. Sallaberger 2008), kommen sie vor.

²⁴⁹ Bioy Casares 2005, 85.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

Etwas später thematisiert der Erzähler die Verbindung zwischen Arturos Befürchtung, dass sich Carlota, seine Ex-Freundin, erschossen hätte und seinem Traum – wobei dieser wiederum explizit als Traum eingeordnet wird:

Si todavía quedaba en el ánimo de Arturo algún temor, provenía del sueño en que vio la cara de Carlota y oyó ese grito que pedía socorro. «Los sueños son convincentes», se dijo, «pero no voy a permitir que la superstición prevalezca sobre la cordura. Es claro que la cordura no es fácil cuando hubo una desgracia y uno está solo y mal informado».²⁵²

Genauso eindeutig als Traum eingeführt wird ein zweiter Traum einige Nächte darauf. Der Traumbericht wird diesmal eingerahmt von der Einführung „En la [...] noche, en un sueño, vio“ und dem Hinweis auf den nächsten Morgen, „A la mañana“²⁵³, was wiederum den Wachzustand impliziert.

Anhand dieser Geschichte lässt sich auch gut zeigen, was ein nicht-realitätssystemisches Rätsel ist: Welcher der Freunde hat Selbstmord begangen? Diese Frage provoziert keine Antwort, die mit dem bisher eingeführten Realitätssystem inkompatibel ist, sondern bleibt innerhalb des abgesteckten regulären Realitätssystems.

5.2 Moscas y arañas (Adolfo Bioy Casares) (W=R+W)

In der zweiten Erzählung, *Moscas y arañas*, wird Raúl, der eigentlich glücklich mit seiner Frau Andrea zusammenlebt und mit ihr eine kleine Pension führt, ab einem gewissen Zeitpunkt immer wieder von Träumen heimgesucht, in denen seine Ehefrau ihn betrügt. Obwohl die Träume offensichtlich in keinerlei Verbindung zum wirklichen Leben stehen, beginnt er seiner Frau zu misstrauen. Schließlich stirbt diese bei einem Unfall und eine Pensionsbewohnerin erklärt dem Protagonisten, dass sie ihm die Träume geschickt hätte, um ihn zu manipulieren und für sich zu gewinnen.

Nach den prophetischen Träumen taucht hier nun ein weiteres Motiv auf, das ich als handlungsauslösende Träume bezeichnen möchte. Das heißt, der Trauminhalt beeindruckt eine Figur so stark, dass sie etwas tut, was sie sonst höchstwahrscheinlich nicht getan hätte – hier: die Ehefrau des Betrugs verdächtigen. (In einer anderen

²⁵² Bioy Casares 2005, 86f.

²⁵³ Beide Zitate: Bioy Casares 2005, 88f.

Erzählung von Bioy Casares namens *Trio*²⁵⁴ bewegt ein Traum, den eine Frau dem Protagonisten berichtet, ihn dazu, sich plötzlich einen angeberisch-luxuriösen Packard zu kaufen und damit zur Eroberung derselben Dame zu fahren.)

Auch hier wird von den Träumen als klar abgegrenz- und einordbaren, wenn auch verstörenden Ereignissen im Alltag des Protagonisten erzählt. Weder einander widersprechende Perspektiven, noch ein destabilisierter Erzähler oder meta- und intertextuelle Hinweise lassen die phantastische Situation des Kampfes zweier Realitätssysteme entstehen.

Si no me equivoco, la aparición del matrimonio Hertz coincidió con los primeros sueños de Raúl. [...] ²⁵⁵

[...] pero la prevención de Andrea sobre el peligro para la felicidad de no vivir solos, no se cumplió, por lo menos hasta mucho después que Raúl, sin motivo aparente, empezara a soñar. Raúl no estaba dispuesto a dar importancia a los sueños que sobre él se cernían, como guiados por un sobrenatural propósito de persuadirlo; porque se repetían y porque venían de lo desconocido, la tentación de ver en ellos una revelación hubiera sido irresistible para un hombre menos fuerte. ²⁵⁶

Ciertamente, Raúl había cambiado. El mismo lo sentía. Cumplía los corretajes automáticamente, pensando en Andrea, pensando en la Andrea que le mostraban noche a noche los sueños. ²⁵⁷

Wie lächerlich der Protagonist selbst seine von den Träumen erzeugten Zweifel und Vorhaltungen findet, wird aus diesem Satz deutlich: „¿Cómo explicar, sin quedar como cretino, que todas sus quejas y todas sus pruebas eran rigurosamente soñadas?“²⁵⁸.

Die im Rollstuhl sitzende und als abstoßend geschilderte Pensionsbewohnerin Helene Jacoba deckt schließlich folgendes auf:

²⁵⁴ Bioy Casares 2005, 91-111.

²⁵⁵ Bioy Casares 1991, 155.

²⁵⁶ Bioy Casares 1991, 155f.

²⁵⁷ Bioy Casares 1991, 157.

²⁵⁸ Bioy Casares 1991, 158.

¿Sabe algo, mi caro Raúl, de transmisión del pensamiento? [...] Transmitir pensamientos, transmitir sueños, a una perrita, [...] a personas, como usted, como su mujer, todo es uno y lo mismo. [...] Temí que le entraran sospechas al hallar en sueños los canales de Holanda y los apuestos mocetones de mi juventud; [...] ¿Me guarda rencor por los sueños que le infligi? Ya pasará. Todavía no me quiere. Al principio nadie me quiere. Poco a poco lo conquistaré.²⁵⁹

Am Schluss wechselt das Realitätssystem damit übergangslos vom Regulären in das Wunderbare, als die ‚übernatürliche‘ Herkunft der Träume aufgedeckt wird ($W = R + W$). Um dies zu betonen: Diese Einordnung als ‚übernatürlich‘ hängt nicht vom Weltbild des individuellen Lesers ab, sondern beruht auf dem anfangs etablierten regulären Realitätssystem, in dem Träume als nächtliche Trugbilder dargestellt werden, die Nichts mit der Wirklichkeit zu tun haben.

5.3 *Yume jūya* („Träume aus zehn Nächten“, Natsume Sōseki) ($R=R$)

Es gibt außerdem klar abgegrenzte Träume, die nahezu den ganzen Text füllen. Eine Rahmenhandlung, die vom Wachleben erzählt, ist dabei auf knappste Hinweise beschränkt. Diese und weitere metatextuelle Hinweise sind jedoch essentiell, da der Textinhalt sonst nicht als Fiktion eines geträumten Traumes eingeordnet werden könnte – denn schließlich ist nach Jorge Luis Borges jede „Literatur nichts anderes als ein gelenkter Traum“²⁶⁰.

Ein Beispiel für einen solchen Traumbericht möchte ich aus der japanischen Literatur entnehmen: *Yume jūya* („Träume aus zehn Nächten“) von Natsume Sōseki. Der erste Hinweis auf die Einordnung der Textinhalte liegt hier im Titel. Diesem entsprechend besteht der Text dann aus insgesamt zehn Abschnitten, die mit „Die erste Nacht“ („Dai ichi-ya“²⁶¹), „Die zweite Nacht“ („Dai ni-ya“²⁶²) und so fort betitelt sind. Vier dieser Unterkapitel (die erste, zweite, dritte und fünfte Nacht) beginnen darüber hinaus mit den identischen Worten „Ich hatte so einen Traum“ („Konna yume wo mita.“²⁶³), denen dann übergangslos der Traumbericht folgt. Diese einleitenden Worte

²⁵⁹ Bioy Casares 1991, 162.

²⁶⁰ Zit. n. Aichinger 2010, 241.

²⁶¹ Natsume 2008, 7.

²⁶² Natsume 2008, 11.

²⁶³ Natsume 2008, 7, 11, 14 und 21.

stellen die einzigen ‚Erlebnisse‘ auf der Ebene der Wachwelt dar. Ob alle Abschnitte nun demselben Erzähler zuzuordnen sind, ob der Protagonist in allen Träumen derselbe ist und was sich in den Träumen abspielt und wie es in Sprache gefasst wird, soll hier nicht weiter erläutert werden.²⁶⁴ Das Wichtigste für diese Arbeit liegt in den Verfahren des Textes, die Träume einzubetten.

Gemäß Dursts Bezeichnung wäre dieser Text Natsume Sōsekis also als $R = R$ einzustufen, das heißt das reguläre Realitätssystem besteht von Anfang bis Ende. Wie im Fall der beiden Erzählungen von Bioy Casares ist damit jedoch auch hier wenig gewonnen. Das Wesentliche an diesen Erzählungen ist nicht die – ohnehin geklärte – Frage, ob der Protagonist träumt oder wacht. Dagegen lässt sich von den hier behandelten Erzählungen Cortázers und Uchidas durchaus behaupten, dass der Leser sich erst einmal Gedanken darüber machen muss, welche Passagen dem Wachen und welche dem Träumen zugeordnet werden können, bevor er zu weiteren Interpretationen fortschreitet.

²⁶⁴ Siehe für einen kurzen Überblick zum Beispiel Viglielmo 1982.

6 *Yūshūkan* („Das Kriegsmuseum“) (N=R+N)

Die Handlung in *Yūshūkan* lässt sich folgendermaßen umreißen: Ein Mann namens Noda – das ist sein Nachname – wird eines Tages zu Hause in Tokyo von einem Militär-Hauptmann aufgesucht, den er anscheinend noch nie zuvor gesehen hat. Der Zweck des Besuchs bleibt unklar, aber der Hauptmann spricht Noda darauf an, ihn am Tag davor in der Nähe des Kriegs- und Militärmuseums gesehen zu haben. Noda erschauert angesichts der Erwähnung dieses Ortes. Doch er meint, das Haus am Tag zuvor nicht verlassen zu haben. Der Hauptmann verschwindet wieder.

Im nächsten Absatz besucht Noda das Militärmuseum und gerät in eine alptraumartige Situation: Nicht nur stürmt und regnet es heftig – das Gelände vor dem Museum ist übersät mit Kriegsgeschossen und zuckenden Pferdebeinen, die Museumswächter haben keine Ohren und statt Waffen und derartigen Ausstellungsstücken sind die Vitrinen mit toten, uniformierten Körpern gefüllt. Gegen Ende der Erzählung stattet Noda dem Museum einen zweiten Besuch ab und alles ist so, wie wir es uns in einem Museum vorstellen.

Ein weiterer Erzählstrang betrifft einen Freund des Protagonisten, Kimura, der anscheinend bald einer neuen Anstellung wegen die Stadt verlassen wird. Noda geht mit ihm zum Abschied noch einmal etwas trinken geht. Dabei taucht auch der geheimnisvolle Hauptmann wieder auf. Vermutlich zwei Tage später, als Noda Kimura am Bahnhof verabschieden will, taucht letzterer nicht auf. Weitere Fragmente des Textes betreffen einen Alptraum von Nodas Ehefrau und den Besuch in einem chinesischen Restaurant.

Der Erzähler berichtet in der Vergangenheit und in der Ich-Form, ist jedoch gänzlich auf den Moment des Erlebens fixiert und zeigt keinerlei Distanz.

6.1 Exkurs: Informationen über Uchida Hyakken und das *Yūshūkan* in Tokyo

Uchida Hyakken (1889-1971) ist im deutschsprachigen Raum aufgrund mangelnder Übersetzungen so gut wie unbekannt. 2009 wurde zum ersten Mal überhaupt ein Werk ins Deutsche übersetzt²⁶⁵. Vielleicht kennt ihn der eine oder andere Kinoliebhaber als

²⁶⁵ Uchida 2009 (üb. v. Gebhardt). Selbst ins Englische wurde er erst 2006 zum ersten Mal übersetzt, und zwar von Rachel DiNitto, von der meines Wissens auch die einzige englischsprachige – und sehr empfehlenswerte – Monographie zu Uchida Hyakken stammt (DiNitto 2008). Alle folgenden biographischen Informationen wurden diesem Buch entnommen.

den skurrilen und von seinen ehemaligen Schülern verehrten Professor aus Kurosawas letztem Film *Mādadayo* (1993). Uchida ist eine Generation jünger als der bekannte Natsume Sōseki, mit dem er regelmäßig verkehrte, und war auch mit Akutagawa Ryūnosuke befreundet. Bereits in der Mittel- und Oberschule schrieb er Geschichten und Gedichte. Er studierte Germanistik an der nur zwei Jahrzehnte davor als erste japanische Universität gegründeten Kaiserlichen Universität in Tokyo und unterrichtete zu Beginn seiner Karriere Deutsch an verschiedenen Schulen und Universitäten, bis er 1934 diesen Beruf niederlegte und sich ganz auf die Schriftstellerei konzentrierte. In jenem Jahr wurde auch seine zweite Erzählsammlung *Ryojun Nyūjōshiki* (in der englischen Übersetzung „Triumphant March into Port Arthur“) veröffentlicht, aus der die beiden hier behandelten Geschichten stammen. Zu Uchida Hyakkens Lebenszeit erfuhr Japan eine rasante Modernisierung und fatale Kriege. Besonders der Russo-Japanische Krieg (1904-05) und die folgende Phase des japanischen militaristischen Imperialismus und Nationalismus hinterließen ihre Spuren in Uchidas Werk, so auch in der Erzählung *Yūshūkan*.

Das *Yūshūkan* ist ein Kriegs- und Militärmuseum innerhalb des Yasukuni-Schrein-Komplexes, welcher auch bei uns manchmal in den Nachrichten auftaucht, das letzte Mal verstärkt in der Amtszeit des Premierministers Koizumi (2001-2006), der den Schrein jährlich besuchte und dafür stark kritisiert wurde, da er eine Gedenkstätte für japanische Kriegstote – und damit auch zahlreiche Kriegsverbrecher – ist und als Symbol des aggressiven japanischen Nationalismus gilt. Das Kriegs- und Militärmuseum selbst wurde 1882 als Erweiterung des Yasukuni-Schreines eröffnet und beherbergte anfangs Waffen und ähnliches aus den Kämpfen, die der Meiji-Restauration (1868) vorangingen.²⁶⁶ Es wurde im damals prestigereichen westlichen Stil von einem italienischen Architekten errichtet. Ab 1908 wurden darin auch Memorabilien aus dem – für Japan äußerst erfolgreichen – Russo-Japanischen Krieg ausgestellt. Als Uchida seine Erzählung schrieb, existierte das Museum nicht – es war im großen Kantō-Erdbeben (1923) zerstört worden. Pläne für den Wiederaufbau gab es jedoch bereits und 1932 wurde es neueröffnet – erbaut in einem neuen, panasiatischen Stil, der zur imperialistischen Ideologie passte. Der Hügel, auf dem sich der Schrein und das Militärmuseum befinden und mit denen sein Name unauflöslich verknüpft ist, heißt

²⁶⁶ Vgl. für die Informationen zum Militärmuseum DiNitto 2008, 159-161.

Kudan-zaka, also Kudan-Hügel. Dies soll nun als Hintergrundinformation genügen, um den Text auf das Thema ‚zwischen Traum und Wachen‘ hin zu untersuchen.

6.2 Realitätssystemische Rätsel

Die Erzählung enthält gleich mehrere realitätssystemische Rätsel. Erstens, was hat es mit dem Hauptmann auf sich: Warum besucht er Noda eigentlich, warum meint er, Noda am Tag zuvor am Kudan-Hügel gesehen zu haben? Warum behauptet er beim Wiedersehen, dass sie sich zum ersten Mal sehen würden? Zweitens, warum befindet sich das Militärmuseum und der gesamte Kudan-Hügel bei Nodas erstem Besuch im oben geschilderten Zustand? Drittens, warum trifft Noda seinen Freund Kimura nicht am Bahnsteig an? Er sagt, er würde am übernächsten Tag abreisen. Zwei Tage später ist er jedoch nicht zur entsprechenden Zeit am Bahnhof und als Noda sein Haus aufsucht, erklärt ein alter Mann aus der Nachbarschaft, dass Kimura bereits seit 10 Tagen, fast 2 Wochen abgereist sei und er ihn auch verabschiedet habe.

Der Protagonist hat eine Vermutung (die jedoch in ihrer Gültigkeit eingeschränkt ist, da er sie im Halbschlaf konstruiert²⁶⁷):

Aber was ist mit Kimura Shin'ichi passiert? Was haben er, der Hauptmann und die Geisha im Speisesaal des Restaurants mit dem dunklen Garten getan? Wenn ich darüber nachdenke – ganz sicher ist Kimura von dem Hauptmann getötet worden. Oder auch das war einfach die Fortsetzung des Traumes von irgendjemandem. Wenn das so ist, könnte es auch sein, dass ich bereits im Traum von jemandem getötet wurde. Allerdings, im Traum eines Anderen getötet zu werden... Aber das steht nicht fest.²⁶⁸

Nachdem Noda vergeblich am Bahnhof auf Kimura gewartet hat, kehrt er in ein chinesisches Restaurant ein und isst hungrig:

Ich bekam Lust chinesischen Sake zu probieren.

Drüben im Regal stand eine Flasche mit einem roten Etikett [...]. Ich bestellte diesen Sake, aber der Chinese sagte: „Gibt es nicht.“ Daneben stand eine Flasche mit blauem Etikett [...]. Ich sagte, dass die auch in Ordnung wäre, aber er antwortete wieder: „Gibt es nicht.“, und fuhr fort:

²⁶⁷ Vgl. Yūshūkan, 211.

²⁶⁸ Yūshūkan, 212.

„Seit morgens bist du unterwegs ohne zu essen, du warst wohl bei einer schönen Frau zu Besuch.“

Ich schwieg.

„Aber du hast Sorgen, das merkt man. Dein Freund ist wohl gestorben, du Armer.“ Ich blickte dem Chinesen ins Gesicht. Der Chineser lächelte und blickte auf mich herab.²⁶⁹

Weshalb verweigert der Chineser die Getränke und warum meint er, dass ein Freund Nodas gestorben sei? Ist letzteres eine wahrscheinliche Annahme, da man zu jener kriegerischen Zeit mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgehen konnte, dass jeder Menschen aus seinem Umfeld verloren hat? Oder ist die Szene nur Illusion? Oder weiß er mehr über Oder verlässt die Lösung das reguläre Realitätssystem und der Chineser weiß tatsächlich mehr über den Verbleib Kimuras?

6.3 Motivierung

Als Motivierung besteht wieder die Erklärungsmöglichkeit durch Träume. Der Protagonist erwägt dies an einer einzigen Stelle explizit:

Während ich einschlief, dachte ich nach. Sowohl der Hauptmann als auch der Leichnam müssen ein Traum gewesen sein. Der Leichnam war in einem Traum meiner Frau und der Hauptmann wohl in meinem.²⁷⁰

6.4 Realistische Verfahren

6.4.1 Außerliterarische Eigennamen

Der Text nennt explizit den Kudan-Hügel in Tokyo, das titelgebende Yūshūkan und den Bahnhof Tokyo²⁷¹; auch die Stadt selbst wird – vom Hauptmann – namentlich erwähnt: „Ich bin kürzlich nach Tokyo versetzt worden und wollte Ihnen deshalb einen Besuch abstatten.“²⁷²

²⁶⁹ Yūshūkan, 215.

²⁷⁰ Yūshūkan, 211.

²⁷¹ Yūshūkan, 212.

²⁷² Yūshūkan, 206.

6.4.2 Kritisch-aufklärerische Haltung

Neben der Traum-Theorie („Sowohl der Hauptmann als auch die Leiche müssen ein Traum gewesen sein.“²⁷³), die man als kritische Haltung des Protagonisten gegenüber seinen Wahrnehmungen deuten kann, gibt es zwei weitere solche Stelle, eine davon beim zweiten Besuch des Militärmuseums (kursiv markiert):

Am Eingang überlegte ich, was ich tun sollte. Wenn ich einmal kurz durchgehe, werde ich mich sicherlich besser fühlen, dachte ich. *Dass so etwas Furchtbares unmöglich ist, wusste ich ja.*²⁷⁴

Außerdem bemerkt Noda bei seinem Besuch im chinesischen Restaurant zwei Chinesen: „Sowohl die Gesichter als auch die Größe unterschieden sich kein bisschen voneinander. Deshalb dachte ich, dass es vielleicht dieselbe Person sei. *Aber das konnte ja nicht sein.*“²⁷⁵

Aber das Verfahren der kritisch-aufklärerischen Haltung zum Aufbau von Realismus wird in dieser Erzählung insgesamt kaum verwendet. Auffällig ist im Gegenteil, wie unkritisch der Protagonist den Ereignissen gegenübersteht.

6.4.3 Soziolekte

Deutlich unterscheidbar sind die sehr höfliche Sprache, die Noda und der Hauptmann einander gegenüber verwenden; die sogenannte standardhöfliche Sprache, die Noda und Kimura als langjährige Bekannte benutzen; die familiäre Sprache des Ehepaares Noda²⁷⁶; und die spezielle, ‚gekünstelte‘ Sprache der Geisha^{277 278}.

²⁷³ Yūshūkan, 211.

²⁷⁴ Yūshūkan, 216.

²⁷⁵ Yūshūkan, 214.

²⁷⁶ Yūshūkan, 209f.

²⁷⁷ Yūshūkan, 208.

²⁷⁸ Das Japanische kennt verglichen mit romanischen Sprachen, Deutsch oder Englisch viel deutlichere Abgrenzungen zwischen den Höflichkeitsebenen, die jeweils unterschiedliche Verbformen, Präfixe und so weiter verwenden. Auch die Frage, wer wem gegenüber höflich zu sein hat – nicht immer ist die Beziehung symmetrisch – ist relativ genau geregelt.

6.5 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten: Wissenslücken, Unsicherheiten und Modalisationen

Es gibt einige Vagheiten, Unsicherheiten und Wissenslücken auf der Wahrnehmungsebene des Protagonisten, welche den Text destabilisieren (kursiv markiert). So zu Beginn während des Besuchs des geheimnisvollen Hauptmanns:

Ich hörte unterdessen *irgendwo in der Ferne* eine Stimme singen. Aber *man konnte nicht entscheiden, ob es die Stimme eines Mannes oder einer Frau war. Oder vielleicht war es auch kein Lied, sondern Weinen.*²⁷⁹

Auch dem Restaurantbesuch mit Kimura geht Unsicherheit voran:

Als Kimura sagte, er würde den Weg weisen, und ich ihm so folgte, betraten wir ein Restaurant am Ende einer kleinen Seitenstraße, *von der mir war, als ob ich bisher nicht einmal von ihrer Existenz wusste.*²⁸⁰

Im nächsten Lokal wird Essen wird aufgetragen und der Hauptmann beginnt ein Lied zu singen.

Ich hatte das Gefühl, mich an *irgendetwas* zu erinnern, und sah mich im Raum um. Jenseits der geöffneten Veranda war es *stockdunkel*.

Das Lied des Hauptmanns erinnerte mich an ein Lied, dass ich *an einem regnerischen Tag irgendwo* gehört hatte.²⁸¹

Durchsetzt von Vagheiten ist nicht nur diese Erinnerung, sondern auch folgendes Szenario während der Autofahrt: „Unterdessen dachte ich, dass die *Schatten*, die vielfältige Dinge durch das Fenster warfen, langsam *verschwommener* wurden, als wir plötzlich vor einem hellen Eingang hielten.“²⁸²

²⁷⁹ Yūshūkan, 203.

²⁸⁰ Yūshūkan, 205.

²⁸¹ Yūshūkan, 207.

²⁸² Yūshūkan, 207.

Und im Restaurant: „*Bevor ich es wusste*, wurde vor uns das Essen aufgetragen und eine schöne Geisha schenkte uns ein.“²⁸³, „Wie viel wir danach noch getrunken haben, *weiß ich nicht mehr*. Hinten im *dunklen* Garten *blitzten hier und dort* Lichter auf.“²⁸⁴

Später scheint der Hauptmann handgreiflich werden zu wollen, die Geisha greift ein und schlichtet, doch der Protagonist ist verwirrt: „So warf sie sich in Pose, aber *ich hatte keine Ahnung, was los war*.“²⁸⁵

Jede einzelne Stelle ist für sich genommen plausibel, so etwa dass sich der Protagonist nach dem Gelage nicht mehr an die Menge des konsumierten Alkohols erinnert. Auffällig ist aber die Häufung von Unsicherheiten.

Neben den bisher genannten Unsicherheiten gibt es auch einige Modalisationen²⁸⁶ (kursiv markiert):

Das Gesicht des Hauptmanns *schien* sich langsam zu verändern. Die schmale Stirn erblasste und auch der Glanz der Wangen verschwand, als ob sie weggesogen werden würden.²⁸⁷

„Lasst uns feiern, lasst uns trinken!“, sagte der Hauptmann sich erhebend. „Zur Feier des Abschieds lade ich euch heute abend ein.“, *so kam mir vor, dass er sprach*.²⁸⁸

Wir bestiegen das Auto des Hauptmanns und *es war mir, als ob* wir ohne Ende in der Dämmerung der Stadt umherfahren würden.²⁸⁹

Die Geisha *schien* immer schöner zu werden.²⁹⁰

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Yūshūkan, 208.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Im Japanischen durch „-rashii“, „yō da“, „yō na ki ga shita“, „to omowareta“ und ähnliches.

²⁸⁷ Yūshūkan, 203.

²⁸⁸ Yūshūkan, 207.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Yūshūkan, 208.

6.6 Unplausible Reaktionen des Protagonisten

Eines fällt in diesem Text besonders auf: die unplausiblen Reaktionen des Protagonisten. Auch in *Las manos que crecen* war die Reaktion des Protagonisten nicht immer einsichtig: Warum wundert er sich nicht mehr über das Wachsen seiner Hände? Warum versucht er nicht zuerst eine andere Lösung zu finden, als sofort zur Amputation zu schreiten? Durch die komisierende Darstellung werden solche Unplausibilitäten allerdings verdeckt. In *Yūshūkan* ist dies nicht der Fall, von Komik kann keine Rede sein, dennoch verhält sich der Protagonist Noda an vielen Stellen, die eigentlich das wunderbare Realitätssystem unterstützen sollten, unplausibel und trägt damit zu dessen Schwächung bei.

An dieser Stelle lässt sich gut zeigen, wie wichtig die Betrachtung des Originaltextes ist. Von Uchida Hyakkens Erzählband *Ryojun Nyūjōshiki* ist bisher noch keine deutsche, aber eine englische Übersetzung von Rachel DeNitto erschienen. In dieser steht zu Beginn von *Yūshūkan*, als der Hauptmann vor der Tür des Protagonisten steht:

„[Hauptmann:] I saw you yesterday on Kudan Hill, and thought I'd come to ask your advice.“

I hadn't left the house once yesterday. But the mere mention of Kudan Hill was enough to send a chill through my body.²⁹¹

Der Protagonist Noda reagiert daraufhin nicht weiter auf die unerklärliche Bemerkung, schildert Geräusche, die er hört und eine plötzliche Veränderung des Gesichtsausdruck des Hauptmannes. Unplausibel ist dabei, dass Noda die Bemerkung des Hauptmannes einfach hinzunehmen scheint und nicht weiter darauf reagiert, sondern nur auf die Erwähnung des Kudan-Hügels. Im Original tut er dies jedoch sehr wohl: „Ich erschrak und sah dem Hauptmann ins Gesicht. Gestern hatte ich den ganzen Tag lang das Haus nicht verlassen.“²⁹² Ein fehlender Satz in der Übersetzung lässt die Handlungsweise Nodas unplausibel wirken und verfälscht damit den Effekt der Erzählung.

Es gibt dagegen aber Stellen, an denen auch der Originaltext den Protagonisten auffällig *nicht*-reagieren lässt. So während seines ersten, oben bereits geschilderten,

²⁹¹ Uchida 2006 (Üb. v. DiNitto), 127.

²⁹² *Yūshūkan*, 203.

alpträumen Besuchs im Kriegsmuseum. Er reagiert darauf nicht so, wie es zu erwarten wäre (kursiv markiert):

Es gab kein einziges Schwert und keine Rüstung und in Glasvitrinen, die so groß waren, dass sie bis zur Decke reichten, waren uniformierte Leichname seitlich aufgereiht, in unzähligen Schichten aufeinandergetürmt gestapelt. *Der Gestank war zu heftig und als ich mich deshalb eiligst zurückzog*, standen am Eingang die Wächter ohne Ohren und kratzten sich wiederholt mit beiden Händen dort, wo die Ohren nicht waren.

Ich wusste nicht, warum ich hinausgegangen war, aber als ich endlich ins Freie geflohen war und mich umsah, erblickte ich eine riesige Kanone, so lang wie zehn aneinandergereihte Telegrafmasten und so breit wie der ganze Kudan-Hügel; sie war gen Westen gerichtet und aus der Kanonenöffnung stieg dünner Rauch auf.²⁹³

Der Protagonist flieht ausdrücklich *nicht* vor der alpträumen Szenerie, sondern lediglich vor dem Gestank und weiß eigentlich nicht, warum er überhaupt geflohen ist! Wie später im Text deutlich wird, ist der Zustand des Kudan-Hügels aber keineswegs mit dem regulären Realitätssystem kompatibel, sondern wird von Noda als furchtbar und unmöglich eingestuft („Dass so etwas Furchtbares unmöglich war, wusste ich ja.“²⁹⁴).

Die gleiche Art von Nicht-Reaktion angesichts des Ungewöhnlichen findet sich etwas später. Noda geht mit Kimura zum Abschied etwas Trinken. Die beiden befinden sich in einem Lokal, als plötzlich auch der Hauptmann hereinkommt und ohne den Austausch allzu vieler Worte beginnt, ein Glas nach dem anderen mit Kimura zu trinken. Nach einer Weile bemerkt Noda:

„Hey Kimura“, sagte ich mit einer lauten Stimme, die mich selbst überraschte, „dieser Hauptmann ist ein seltsamer Kerl.“.

„Professor Noda“, sprach mich der Hauptmann mit einer sanften Stimme an, „Das können Sie doch unmöglich behaupten. Ich denke, wir begegnen uns heute zum ersten Mal. Darf ich Ihnen nachschenken?“²⁹⁵

²⁹³ Yūshūkan, 204f.

²⁹⁴ Yūshūkan, 216.

²⁹⁵ Yūshūkan, 206.

Daraufhin fährt der Erzähler in seinen Beschreibungen fort, ohne etwa ein Erstaunen des Protagonisten anzuzeigen oder die Gegebenheit zu kommentieren. Auch das merkwürdige Geschehen am Ende des Trinkabends wird nicht kommentiert: Die drei Männer befinden sich mittlerweile in einem anderen Restaurant, eine Geisha unterhält sie. Kimura ist bereits seit langem eingeschlafen und im Sitzen, Kopf nach unten hängend, schläft er fest:

„Hey, hey“, rief der Hauptmann plötzlich mit einer furchterregenden Stimme. Kimuras Schultergegend erzitterte. „Hey“, rief der Hauptmann noch einmal. Kimura sah aus, als würde er sich aufbäumen. Sein Gesicht war aschfahl.

Der Hauptmann wandte sich auf einmal zu mir um. „Professor Noda, Sie werden bereits abgeholt.“ Daraufhin stand die Geisha hektisch auf, packte mich an den Schultern und führte mich hinaus. Ich bestieg den Wagen und wir fuhren unaufhörlich über dem stockdunklen Fluss entlang. Rundherum blitzte das schwarze Wasser auf und verschwand wieder.²⁹⁶

Dass das Geschehen aber auch innerhalb der fiktiven Welt merkwürdig war, wird spätestens durch Nodas bereits angeführte Spekulationen im Halbschlaf klar:

Aber was ist mit Kimura Shin'ichi passiert? Was haben er, der Hauptmann und die Geisha im Speisesaal des Restaurants mit dem dunklen Garten getan? Wenn ich darüber nachdenke – ganz sicher ist Kimura von dem Hauptmann getötet worden.²⁹⁷

Im theoretischen Teil dieser Arbeit wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass es bei Bewertungen wie ‚merkwürdig‘, ‚unplausibel‘ und ähnlichem nicht auf subjektive Einschätzungen ankommt²⁹⁸. Dies gilt auch hier. Gemessen wird Plausibilität nicht

²⁹⁶ Yūshūkan, 208f.

²⁹⁷ Yūshūkan, 212.

²⁹⁸ Nünning beschreibt den Grund dafür plakativ so: „Ein Päderast würde an dem Erzähler in Vladimir Nabokovs Skandalroman *Lolita* (1950) nichts Anstößiges finden; ein männlicher Chauvinist und Fetischist, der eine sexuelle Vorliebe für Gummipuppen hat würde wohl kaum irgendeine Distanz zwischen seinen eigenen Werten und Normen und denen des verrückten Monologen aus Ian McEwans bizarrer Kurzgeschichte „Dead As They Come“ (1978) feststellen; und jugendliche Kriminelle, die ihren Vater oder ihre Mutter auf dem Gewissen haben, würden wahrscheinlich nicht einmal an den makabren Geschichten in Ambrose Bierce's Sammlung *The Parenticide Club*, an Iain Banks' *The Wasp Factory* (1984) oder an Irvine Welshs Kultroman *Trainspotting* (1993) etwas zu beanstanden haben.“ (Nünning 1998, 25.)

darán, wie der individuelle Leser in seinem Leben ein solches Geschehen einschätzen würde, sondern Plausibilität heißt: Kompatibilität mit dem bestehenden Realitätssystem. Und innerhalb dieses Systems ist das Geschehen hier so merkwürdig, dass es vom Protagonisten – wie oben erläutert – als Traum aufgelöst wird. Dennoch reagiert er im Moment des Eintretens nicht adäquat.

6.7 Wetterphänomene als Leitmotiv und Übergang

Ein bisher in keiner Erzählung Cortázers aufgetretenes Verfahren ist die Verwendung von leitmotivischen Signalen, nämlich Wetterphänomenen, die die ‚unwirklichen‘ Zwischenwelten umrahmen und miterzeugen. So zum Beispiel unmittelbar vor dem Erscheinen des Hauptmanns an Nodas Haustüre:

Der Regen, der seit dem Nachmittag unaufhörlich niederfiel, hörte plötzlich auf. Aber es wurde noch dunkler als vorher und bedrückende Wolken schienen bis zu den Vordächern herabgesunken zu sein. Plötzlich hörte ich im Eingang eine laute Stimme und trat hinaus, dort stand auf dem schwarzen, irdenen Boden ein seltsamer Artillerie-Hauptmann.²⁹⁹

Am Ende der Passage beginnt der Regen wieder:

Der Gesichtsausdruck des Hauptmanns schien sich langsam zu verändern. Die schmale Stirn erblasste und auch der Glanz der Wangen verschwand, als ob sie weggesogen werden würden.

Plötzlich hatte ich Angst. Ich wollte etwas sagen, aber mein Hals war trocken und ich bekam kein Wort heraus.

Erschreckt vom Geräusch des gewaltigen Regens bemerkte ich plötzlich, dass ich von der Stirn bis zum Kragen in Strömen schwitzte. Irgendwo hörte ich das tropfende Geräusch des Regens auf einem Dach. Der Hauptmann von vorher war nicht da. Aber zurück blieb das Gefühl, dass jemand hier gewesen war. Das gräßliche Bild des Hauptmanns, der plötzlich im Aufstehen begriffen war, schien mir noch immer vor den Augen zu flackern.³⁰⁰

²⁹⁹ Yūshūkan, 202.

³⁰⁰ Yūshūkan, 203f.

Das Wetter dient also einerseits als Umrahmung und Signal für das seltsame Geschehen und andererseits als Kaschierung des Übergangs, so dass der Hauptmann unbemerkt verschwinden kann. An einer anderen Stelle wirkt das Wetter als kontrastives Leitmotiv: Beim ersten, alptraumartigen Besuch des Militärmuseums muss Noda inmitten eines starken, stürmischen Regens zum Gebäude gehen:

Ich ging während des Taifuns das Yūshūkan besichtigen. Der Kudan-Hügel bog sich wegen des Windes. Er blies so stark, dass ich unangenehm flach und kriechend gehen musste und kaum wusste, wo der Hügel war.³⁰¹

Im Gegensatz dazu steht das strahlende Wetter während des zweiten Besuchs im Museum:

Als ich den Kudan-Hügel hinaufstieg, war der vom großen Tor ausgeschnittene Teil des Himmels schön wie die Farbe des Meeres. Auch auf die Blätter und Baumstämme der Kirschbäume zu beiden Seiten fiel das Licht.³⁰²

Nimmt man in diesem Sinne an, dass gutes Wetter die Wachwelt signalisiert, geschieht es in dieser, dass Noda vergeblich am Bahnhof wartet:

Kimura hatte gesagt, dass er den Bahnhof Tokyo am Morgen verlassen wird, deshalb ging ich zur entsprechenden Zeit dorthin, um mich zu verabschieden.

Der spätfrihlingshafte Himmel war sonnig und um den Uhrturm herum flogen Tauben.

Kurz vor der Abfahrtszeit war Kimura immer noch nicht da.³⁰³

Auch die darauf folgenden logischen Überlegungen Nodas, dass Kimura vielleicht mit einer anderen Zuglinie hergefahren ist und bereits an seinem Abfahrtsgleis steht, unterstreichen den realistischen Charakter des Geschehens. Wenn Kimura also in der Wachwelt nicht zur vereinbarten Zeit erscheint, könnte man daraus schließen, dass das

³⁰¹ Yūshūkan, 204.

³⁰² Yūshūkan, 215.

³⁰³ Yūshūkan, 213.

Treffen, in dem Kimura seinen Abfahrtstag bekanntgegeben hat, möglicherweise nicht stattgefunden hat und nur eine Illusion war.

6.8 Fragmentarisierung

Neben der Motivierung ‚Traum/Illusion‘ gibt es eine weitere Möglichkeit, die Widersprüche im Text aufzulösen: indem man die einzelnen Abschnitte nicht als chronologisch aufeinanderfolgend betrachtet, sondern als Fragmente, deren zeitliche Relation zueinander unklar ist. Denn die einzelnen Passagen enden oft abrupt und folgen ohne Übergang aufeinander. Tag und Nacht wechseln sich zwar sinnvoll ab – doch tatsächlich könnten zwischen einem Abschnitt und dem nächsten auch mehrere Tagesläufe liegen. Dadurch kann auch ein wichtiges realitätssystemisches Rätsel – hat Noda mit Kimura dessen Abschied gefeiert, oder war der zu diesem Zeitpunkt bereits abgereist? – nicht geklärt werden. Die Fragmentarisierung trägt also zur Erzeugung des phantastischen Nichtsystems bei.

7 Eizō („Die Reflektion“) (N=R+N)

Ich komme nun zur Analyse der zweiten Erzählung von Uchida. Ein Mann sieht nachts voller Schrecken die Reflektion seines eigenen Gesichts in der Glastür zur Veranda, die sich zu Füßen seines Bettes befindet. Von Anfang an ist unklar, ob es sein eigenes Spiegelbild ist. Es scheint vielmehr ein Eigenleben zu führen, das heißt der Mann fürchtet sich nicht vor der Reflektion, sondern vor einem Gesicht, das aussieht wie er selbst und ihn durch die Glastür von außen anstarrt. Dies wiederholt sich noch mehrere Male. Der Mann fürchtet sich mehr und mehr vor dem Anblick dieses Gesichtes und wagt deshalb bald nicht mehr in Pfützen, Schaufensterscheiben, Zugfenster und andere reflektierende Flächen zu blicken. Auch zu verreisen wagt er nicht, da ihm die Vorstellung, das Gesicht könnte ihn an andere Orte verfolgen, noch schlimmer erscheint. Zunehmend fürchtet er sich auch davor, dass das Gesicht sprechen oder sogar in das Haus eindringen könnte. Eines Nachts ist es tatsächlich so weit: das Gesicht nähert sich dem Protagonisten immer weiter, bis sich die beiden aus nächster Nähe anstarren und er sogar die roten Adern in dessen Augen sehen kann. Die Erzählung endet mit dem Satz: „Mein Gesicht schien mich mit seinen Blicken von oben niederzudrücken und der Mund wirkte, als würde er jetzt gleich, jeden Moment etwas sagen.“³⁰⁴

Die Erzählsituation ist wie in *Yūshūkan*: der Ich-Erzähler ist zugleich der erlebende Protagonist, er schildert die Erlebnisse in Vergangenheitsform.

7.1 Realitätssystemisches Rätsel

Das Rätsel lautet: Was hat es mit diesem Gesicht auf sich? Ist es nur ein Alptraum (R), inspiriert durch das eigene Spiegelbild, oder schwebt es – eine furchtbare Vorstellung – tatsächlich draußen vor der Veranda und dringt in das Haus ein (W)? Indem die Erzählung dieses Rätsel offen lässt, schafft sie das phantastische Nichtsystem und den Zustand zwischen Traum und Wachen.

7.2 Motivierung

Erklären lassen sich die seltsamen Visionen möglicherweise durch Träume im engeren Sinne oder auch sogenannte Einschlafhalluzinationen oder Wachträume: schließlich liegt der Protagonist jedes Mal im Bett, wenn er das Gesicht sieht, und sollte eigentlich

³⁰⁴ Eizō, 241.

schlafen. Der Protagonist selbst versucht sie an einer Stelle damit zu erklären, dass sie selbstgeschaffene Trugbilder seien³⁰⁵.

Auf DeNittos Übersetzung ist außerdem in diesem Fall leider auch kein Verlass. Gerade Modalisationen wurden oft nicht übertragen, aber sogar längere Satzteile fehlen. So fehlt ein äußerst wichtiger Satz (hier in meiner Übersetzung kursiv markiert), in dem der Protagonist explizit das Gesehene in Frage stellt, an seiner Wahrnehmung zweifelt und einen Traum in Erwägung zieht:

Dann brach der Tag an. Im Bett liegend rauchte ich eine Zigarette nach der anderen und dachte über mein Gesicht nach, das ich gestern nacht hatte. *Ich wusste nicht genau, ob ich es wirklich gesehen hatte oder ob es schließlich doch ein Traum war.* Aber ein nicht in Worte fassbares, unangenehmes Gefühl konnte ich den ganzen Tag lang nicht vergessen.³⁰⁶

7.3 Realistisches Verfahren: Kritisch-aufklärerische Haltung

Von den im Analyseraster aufgeführten realistischen Verfahren wird hier nur eines und nur an wenigen Stellen verwendet, nämlich die Darstellung einer kritischen Haltung des Erzählers. Der Protagonist beschließt, sich vor dem Schlafengehen zu betrinken und tut dies auch:

Ich schenkte Alkohol ein, stellte die Trinkschale vor mich hin und rauchte meine Zigarette. Eine helle Lampe leuchtete genau über dem Esstisch. Nachdem ich eine Weile geraucht hatte, wollte ich die Trinkschale wieder in die Hand nehmen und blickte flüchtig in die Schale hinein; auf dem Grund der Schale spiegelte sich das Licht von oben verkehrt herum und schön. Als ich dies sah, hatte ich das Gefühl, erschrocken zu sein. *Daraufhin überlegte ich sofort. Was genau ich erschreckend fand, wusste ich selbst nicht. Wenn man darüber nachdachte, gab es keinen Grund überrascht zu sein. Es war lediglich so, dass man das Licht von oben noch einmal unten sah.* Aber allein dies gefiel mir überhaupt nicht.³⁰⁷

³⁰⁵ Eizō, 238.

³⁰⁶ Eizō, 231.

³⁰⁷ Eizō, 235f.

Angesichts seiner Ängste – die so groß werden, dass der Protagonist sich wegen den vielen Spiegeln zu keinem Barbier oder Badehaus mehr traut – reflektiert er kritisch: „Ich dachte zwar auch oft, dass ich mich an bedeutungslose Dinge klammerte und selbst furchterregende Trugbilder produziert hatte.“³⁰⁸, jedoch nur, um dies sogleich wieder einzuschränken: „Trotzdem, morgens und abends, auf dem Weg zur Arbeit und nach Hause, wenn ich zufällig einen großen Zug bestieg und es etwa geschah, dass ich vor einem Spiegel saß, der genau zwischen zwei Fenster geklemmt war, wechselte ich eilig den Platz.“³⁰⁹

An einer späteren Stelle betritt er mit einem Freund ein neues Lokal, um feststellen zu müssen, dass der Speisesaal auf Kopfhöhe rundherum mit Spiegeln bedeckt ist. Überstürzt verlässt er das Lokal und reißt den Freund mit. Doch sogleich urteilt er selbstkritisch: „Ich war erleichtert. Aber gleich darauf bereute ich, was ich getan hatte. Mehr als die Handlung selbst machte mir der Seelenzustand Angst, in den ich geraten war.“³¹⁰

7.4 Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten

7.4.1 Modalisationen

Was geschieht kurz bevor der Protagonist zum ersten Mal das Gesicht sieht? Wacht er auf oder nicht? Zwei Modalisationen (kursiv markiert) erzeugen darüber Unklarheit:

Nachdem ich mich ins Bett gelegt hatte, schlief ich sofort ein. Ich hatte keinen einzigen Traum. Es wurde immer später und das Morgengrauen *schien* sich zu nähern. *Ich dachte*, dass der Wind wieder begonnen hatte und ich das Klappern der Türen hörte.³¹¹

Es *schien* Morgen zu werden und er *dachte*, den Wind und das Klappern der Türen zu hören – aber vielleicht war es auch noch mitten in der Nacht, kein Wind blies, und die Vision des Gesichts war nur ein Traum?

³⁰⁸ Eizō, 238.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Eizō, 239.

³¹¹ Eizō, 230.

Einige Nächte später sieht der Protagonist das Gesicht wieder. Zuerst wird ein Traum – wie wir später auch bei Bioy Casares sehen werden – klar abgegrenzt als Binnenerzählung eingeleitet:

In dieser Nacht konnte ich schlecht schlafen und begann sofort nach dem Einschlafen zu träumen. Während eines immer wieder unterbrochenen, mysteriösen Traumes, stand ich unvermutet am Eingang eines dunklen Korridors. Neben mir kauerte eine kleine, schmutzige alte Frau. Ich kannte diese Frau nicht. Ich betrat den Korridor und ging zum jenseitigen Ende. Als ich dann nach rechts abbog, traf ich auf einen Buchweizennudellieferanten [...]³¹²

Der Traum geht später über zur Beobachtung eines seltsamen Insekts, das von Vögeln angepickt wird.

Unterdessen wurde die Umgebung des Insekts irgendwie verschwommen und dieser Traum verblasste. Ich war erleichtert und *dachte*, dass ich seufzte. Dann bewegte ich meinen Kopf auf dem Kissen etwas und als ich unabsichtlich hinüberblickte, war dort die Schiebetür zur Veranda, und in deren Glasscheibe spiegelte sich mein blasses Gesicht.³¹³

Während der Anfang des Traumes mit klaren Grenzen präsentiert wurde, bleibt der abschließende Übergang durch die Modalisation unklar – wacht der Protagonist auf und seufzt oder träumt er dies und alles folgende nur? Auch ob sich das Gesicht bewegt oder nicht, bleibt unklar: „Das Gesicht, das mich durch die Schiebetür anblickte, *schien* sich ein kleines bisschen zu bewegen.“³¹⁴

Auch beim nächsten Mal – der Protagonist fürchtet sich zunehmend davor, dass das Gesicht sprechen könnte – ist es das Gleiche: „Während ich es anstarrte, *schien es* plötzlich, als ob das Gesicht sich langsam bewegte.“³¹⁵

Während der nächsten Vision tritt wieder eine solche Einschränkung auf: „Das Gesicht sah etwas anders aus als sonst. Es *schien* irgendwie nicht zur Ruhe kommen zu

³¹² Eizō, 233.

³¹³ Eizō, 234.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Eizō, 236.

können. Während ich es anstarrte, änderte sich die Blickrichtung des Gesichts ein wenig.“³¹⁶

7.4.2 Ambivalente Tropen

Im Original ist – im Gegensatz zur englischen Übersetzung – auch nicht klar, ob es sich bei dem Gesicht, das der Protagonist in der Glastür erblickt, lediglich um eine Spiegelung – also sein eigenes Spiegelbild – handelt, oder ob das Gesicht ein Eigenleben hat und ihn *tatsächlich*, im wörtlichen Sinne von außen, durch die Scheibe *betrachtet*, und dies nicht nur eine Metapher ist.

Nachdem ich mich ins Bett gelegt hatte, schlief ich sofort ein. Ich hatte keinen einzigen Traum. Die Nacht schritt voran und das Morgengrauen schien sich zu nähern. Ich dachte, dass der Wind wieder begonnen hatte und ich das Klappern der Türen hörte. Dann öffnete ich die Augen und blickte unversehens zu meinen Füßen hin, auf die Schiebetür zur Veranda, und dort *in der Glasscheibe spiegelte sich das Gesicht* eines geistesabwesenden Menschen. Ich erhob meinen Kopf vom Kissen und *erwiderte den Blick dieses Gesichtes / blickte das Gesicht noch einmal an* [Original zweideutig]. Das Gesicht wurde immer klarer und ich konnte die Form der Haare, Augenbrauen und Augen erkennen. Es trug eine Brille. Es hatte einen lichten Bart. – Ich erschauerte und hatte das Gefühl, als ob ich mit kaltem Wasser übergossen worden wäre: Es war mein Gesicht. *Mein Gesicht sah mich von draußen an*. Ich verstehe nicht, was los war. Aber ich fürchtete mich über alle Maßen.³¹⁷

Hier fällt die dreiphasige Steigerung auf: erst ist es eindeutig eine Reflektion, dann zweideutig eine Reflektion *oder* ein Gesicht dort draußen, dann eindeutig ein Gesicht draußen. Handelt es sich bei „Mein Gesicht sah mich von draußen an.“ nur um eine Metapher, so lässt sich die Vision immer damit erklären, dass der Protagonist sich einfach vor seinem eigenen Spiegelbild fürchtet. Ist es aber keine Metapher und das Gesicht hat tatsächlich ein Eigenleben und die Fähigkeit den Protagonisten anzusehen, so eröffnet sich zwangsläufig ein neues, wunderbares Realitätssystem. Doch die Frage kann an dieser Stelle nicht entschieden werden und die ambivalente Trope schafft auf diese Weise das phantastische Nichtsystem.

³¹⁶ Eizō, 239.

³¹⁷ Eizō, 230f.

Das Verfahren wiederholt sich bei der zweiten Vision: „Ich wurde von meinem blassen Gesicht unverwandt angesehen und lange mussten mein Gesicht und ich uns gegenseitig anstarren.“³¹⁸

Die Angst wird so groß, dass sich der Protagonist schließlich weder zum Barbier noch in ein Badehaus traut, da dort große Wandflächen verspiegelt sind: „Aber es war nun schon allzu lange und ich hatte das Gefühl, dass mein Gesicht und mein Körper voller Schmutz waren.“³¹⁹ Ist dies lediglich ein subjektives Unreinheitsgefühl, eine Übertreibung, oder ist der Protagonist durch seine Ängste tatsächlich schon so weit in seinem Alltagsleben beeinträchtigt?

7.5 Metatextueller Hinweis

Der Titel „Eizō“ (die Reflektion, das Spiegelbild, aber auch das auf eine Kinoleinwand projizierte Bild) unterstreicht eher den illusionären Charakter der Visionen, im Sinne von durch das eigene Spiegelbild hervorgerufenen Alpträumen oder einer Art Kino im Kopf, das solche Bilder hervorbringt.

7.6 Wetterphänomene und Stille als Leitmotiv

Der heftige Wind, der den Nachmittag über geblasen hatte, hörte etwa um zehn Uhr nachts plötzlich auf. Irgendwo in der Ferne heulte ein Hund, als ob es das Weinen eines Menschen wäre. Davon abgesehen war kein Ton zu hören.³²⁰

Der allererste Satz ist genau parallel zum ersten Satz von *Yūshūkan* konstruiert; hier ist es der Wind, dort war es der Regen, der plötzlich aufhört. Auch in *Eizō* übernehmen Wetterphänomene eine leitmotivische Funktion und tauchen oft vor den Visionen auf. Ein Fragment, in dem der Protagonist das Gesicht sieht, beginnt so:

Eine Weile nachdem ich nach Hause gekommen war, kam Wind auf. Mit Einbruch der Nacht wurde es noch kälter und der Regen hörte auf. Auch nachdem der Regen aufgehört hatte, blies der Wind heftig. Dann hörte er unversehens auf. Ich bemerkte,

³¹⁸ Eizō, 234.

³¹⁹ Eizō, 238.

³²⁰ Eizō, 230.

dass die Umgebung ganz still war. Kein Laut war zu hören. Ich verstand nicht, warum es so ruhig war. In der Nachbarschaft öffnete sich keine Haustür. Nirgends hörte man das Weinen eines Kindes. Es bellte auch kein Hund. Als ich auf die Uhr sah, war es genau zehn Uhr. Meine Familie schlief bereits. Ich breitete alleine mein Bett aus und schlief ein. In dieser Nacht sah ich mein Gesicht wieder.³²¹

Gegen zehn Uhr hört der Wind auf zu blasen und es ist bemerkenswert ruhig – diese Kombination vom Beginn der Erzählung wiederholt sich hier wie ein musikalisches Leitmotiv, das die Vision einleitet und gleichsam umrahmt, denn nach dieser wird das Wetter wieder angesprochen: „Der Tag brach an und der Regen, der Nachts vorübergehend aufgehört hatte, hatte inzwischen wieder begonnen zu fallen.“³²² Erst danach wacht der Protagonist unzweifelhaft auf: „Ich erwachte und erinnerte mich sofort an das furchterregende Gesicht der letzten Nacht.“³²³

Das Motiv wiederholt sich ein drittes Mal: „An diesem Tag blies seit Mittags wieder der Wind, und bevor ich Nachts schlafen ging, hörte er plötzlich auf. Mit einem schlechten Gefühl wegen der Assoziationen in letzter Zeit ging ich ins Bett.“³²⁴ Kurz darauf sieht er wieder das Gesicht.

Die vierte Wiederholung dieses Leitmotivs ist zugleich die finale: „Am folgenden Tag blies von morgens an ein starker, trockener Wind. Nachmittags wurde er taifunähnlich. Auch nach Einbruch der Dunkelheit hörte er nicht auf.“³²⁵ Der Erzähler beschreibt noch einmal seine Angst, dass das Gesicht in das Haus kommen könnte, und weiter:

Bevor ich schlafen ging, hörte der Wind wieder plötzlich auf. Als ich darauf aufmerksam wurde, hatte ich das Gefühl, am ganzen Körper mit kaltem Wasser übergossen zu werden. Man hörte keinen Laut. Es schien, als seien das Haus und die ganze Straße unversehens verschwunden.³²⁶

³²¹ Eizō, 232.

³²² Eizō, 234.

³²³ Ebd.

³²⁴ Eizō, 239.

³²⁵ Eizō, 240.

³²⁶ Eizō, 240f.

1 Fazit

„Suddenly something felt wrong, but I couldn't put my finger on it.“ heißt es in der englischen Übersetzung einer Erzählung von Uchida Hyakken³²⁷. Mit dem Finger darauf zu zeigen und zu erklären, woher das seltsame Gefühl stammt – wie der Text dieses seltsame Gefühl erzeugt, dass etwas mit der Wirklichkeit nicht stimmt – dies war das Ziel dieser Arbeit. Sechs kurze Erzählungen von Julio Cortázar und Uchida Hyakken wurden nach Verfahren zur Erzeugung des eigenartigen Zustandes, in dem die Grenzen zwischen Traum und Wachen verschwimmen, abgesucht.

Der Analyse legte ich ein Modell der phantastischen Literatur von Uwe Durst zugrunde. Dieses definiert das Phantastische dadurch, dass zwei verschiedene Realitätssysteme, deren jeweiligen Gesetze nicht miteinander vereinbar sind, sich die Waage halten und der Leser nicht eindeutig entscheiden kann, welches das gültige ist. Für unsere Geschichten hieß das, dass der Leser nicht entscheiden kann, ob die Geschehnisse in der fiktiven Welt tatsächlich passieren oder nur ein Traum, Illusion sind.

Tatsächlich hat sich Dursts Modell als sinnvoll erwiesen und die von ihm vorgestellte, grundsätzliche Verfahrensweise der *kämpfenden Realitätssysteme* hat sich in der Textanalyse bestätigt. Das heißt, jedes im Text eingeführte Realitätssystem versucht sich als möglichst realistisch zu präsentieren (durch spezifische realistische Verfahren) und gleichzeitig wird es anzweifelbar gemacht (durch spezifische Verfahren zur Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten). Der Auswahl unserer Texte entsprechend bestand außerdem natürlich immer die Erklärungsmöglichkeit durch Träume. Daneben gab es auch oft ein realitätssystemisches Rätsel, also ein Rätsel, dessen Lösung ein neues Realitätssystem etablieren könnte, und metatextuelle Hinweise.

Darüberhinaus hat aber natürlich jeder Text seine charakteristischen Eigenheiten und verwendet teilweise auch besondere Verfahren, die nicht im Analyseraster vorhergesehen waren. *Retorno de la noche* spielt mit dem schnellen Wechsel von stabilisierenden und destabilisierenden Hinweisen und lässt den Erzähler ausgesprochen

³²⁷ *The Banquet (Daien kai)*, Uchida 2006, 169. In einer genaueren Übersetzung lautet es: „„Oh“, dachte ich. Ich hatte ein seltsames Gefühl, aber auch wenn ich darüber nachdachte, verstand ich es nicht genau.“ (Uchida 1991, Üb. v. Verf.).

kritisch, fast sarkastisch erscheinen. *La noche boca arriba* arbeitet mit zwei Erzählsträngen und ist ein Gewebe voller Parallelen und Überschneidungen. *Profunda siesta de Remi* beginnt mit einer Binnenerzählung, die sich erst am Ende als solche zu erkennen gibt, und endet mit einem vollkommen ambivalenten Finale. *Las manos que crecen* ist voller grotesker und komischer Elemente und führt den Leser durch eine vermeintliche Alternativversion des Geschehens auf die falsche Fährte. *Yūshūkan* („Das Kriegsmuseum“), verwendet das Wetterphänomene als Leitmotiv und zur Kaschierung von Übergängen, destabilisiert durch unplausible Reaktionen des Protagonisten und erzeugt Ambivalenz durch Fragmentarisierung. *Eizō* („Das Spiegelbild“) verwendet das Wetter und die Stille als Leitmotiv und beinhaltet an entscheidenden Stellen ambivalente Tropen.

Bei der Verfahrensanalyse hat sich deutlich gezeigt, dass es in diesem Fall nicht sinnvoll ist, vorhandene Übersetzungen zu analysieren. Die englische Übersetzung Uchidas wies immer wieder Ungenauigkeiten gerade bezüglich der für meine Fragestellung wichtigen Signale auf Wortebene auf. Um meine Beobachtungen dennoch nachweisen zu können, lieferte ich eine eigene Übersetzung, die vielleicht manchmal etwas umständlich klingt, aber diesbezüglich sehr exakt ist.³²⁸

Im Vergleich mit drei Erzählungen von Adolfo Bioy Casares und Natsume Sōseki (Kapitel C 5), in denen die Grenzen zwischen Traum und Wachen stets klar sind, hat sich bestätigt, dass solche Texte keines der hier genannten Verfahren verwenden, sondern einfach von Träumen als Tatsachen innerhalb des Figurenalltags die Rede ist. Wird der Trauminhalt auch geschildert, so geschieht dies als Binnenerzählung mit einer eindeutigen Rahmung (etwa ‚er schlief ein und träumte, dass...‘, ‚am Morgen erwachte er‘).

Dursts formalistisches Modell hat den Anspruch, die fiktiven Welten ausschließlich an binnenfiktiven Maßstäben zu messen. Wann ein Geschehen so ‚seltsam‘ und ‚unmöglich‘ ist, dass es ein neues Realitätssystem mit neuen Weltgesetzen eröffnet wird, das soll der Leser dies nicht bezüglich seines eigenen Alltagslebens entscheiden. Das heißt, wenn einem Mann plötzlich kommodengroße Hände wachsen, dann ist das in der Fiktion nicht deshalb ‚seltsam‘, weil es in ‚unserer

³²⁸ Ich verwendete die gängigen Hilfsmittel: *Kōjiten* (6. Ausgabe), *Shogakukan Progressive Japanese-English Dictionary* (3. Ausgabe), *Sanseido Shin Consise Wadoku Jiten* (alle in elektronischer Form) und *A Dictionary of Basic Japanese Grammar* von Makino und Tsutsui (37. Auflage, 2009).

Welt‘ unmöglich ist, sondern weil es auch in der fiktiven Welt eigentlich unmöglich ist. Und um dies zu beurteilen muss es innerhalb des Textes Hinweise geben. Hier lag jedoch ein großes Problem. Ich habe in meiner Analyse immer versucht zu zeigen, welche Textstellen den Leser auf die Weltgesetze eines Realitätssystems hinweisen und implizieren, was in jener Welt möglich und unmöglich ist. Daraus, dass der Protagonist in *Yūshūkan* reflektiert, dass so etwas Schreckliches unmöglich sei, oder daraus, dass Gabriel in *Retorno de la noche* so erschüttert angesichts seiner Körper-/Geisttrennung ist, schließe ich, dass die Ereignisse in ihrer Welt als etwas Außergewöhnliches, Wunderbares zu betrachten sind, das den normalen Gesetzen widerspricht.

Doch oft sind keine oder nur wenige textuelle Hinweise vorhanden und der Leser nimmt zum Beispiel hauptsächlich wahr, dass die vorgestellte fiktive Welt seiner eigenen Alltagswelt durchaus ähnelt. Daraus schließt er dann: Was in meiner Welt nicht sein kann, ist wohl auch in der fiktiven Welt unmöglich, denn die fiktive Welt ist ja genauso wie meine. Letztendlich erfolgt die Beurteilung also doch anhand außerliterarischer Referenzsystemen³²⁹ – und diese können sehr unterschiedlich sein, wie ich im nächsten Unterkapitel kurz zeigen möchte.

2 Kulturwissenschaftliche Ausblicke

Im Sinne einer modernen Literaturwissenschaft ist ein „Text als Gewebe von Codes, Konventionen, Mentalitäten“ zu betrachten und sind die „Bedingungen der Autorschaft in verschiedenen historischen und sozialen Kontexten“³³⁰ zu untersuchen.

Unsere Texte entstanden alle in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert. Dadurch ergibt sich ein bestimmter epochen- und literaturgeschichtlicher Kontext, der genauer untersucht werden müsste. Dabei stellt sich beispielsweise die Frage, welche Vorstellungen zu dieser Zeit zum Thema Traum vorherrschten. In einem Exkurs am Anfang dieser Arbeit (Kapitel A 4) habe ich den aktuellen naturwissenschaftlichen Forschungsstand umrissen. Dieser Diskurs ist zwar etwa ein halbes Jahrhundert jünger als die Erzählungen, könnte aber in Grundzügen als Hintergrund betrachtet werden, vor dem sich unsere Erzählungen erst abheben.

³²⁹ Busch berücksichtigt diese in ihrem Modell unzuverlässiger Erzählung als „external fields of reference“, zu denen das „gesamte Weltwissen des Rezipienten, das dieser an den Text heranträgt“ gehört (Busch 1995, 42).

³³⁰ Beide Zitate: Hassauer 2006, 25 (im Original teilweise fett markiert).

Es wäre aber auch interessant und wichtig, herauszufinden, welche anderen philosophischen, naturwissenschaftlichen, religiösen und weiteren Vorstellungen über den Traum bestanden³³¹ und vielleicht in die Arbeiten Cortázers und Uchidas eingegangen sind. Einige stichprobenartige, vollkommen unfundierte Überlegungen sollen dies illustrieren:

Der Schlafforscher Lavie erzählt in seinem Buch: „Wenn ein nordamerikanischer Indianer im Traum von einer Schlange gebissen worden war, behandelte er den Schlangenbiß unmittelbar nach dem Erwachen selbst. Einige Stämme glaubten, die Träume entsprängen der Seele, die den Körper während des Schlafs verläßt, um durch die Welt zu wandern, und mit dem Erwachen des Schläfers ihre Rückkehr ankündigt. Daher war es verboten, einen Schläfer unvermittelt zu wecken, da es sein konnte, daß die Seele noch nicht in seinen Körper zurückgekehrt war.“³³² Dieser Information müsste natürlich genauer nachgegangen werden. Doch findet sich in der Tat nicht ein Wiederklang dieser Idee in *Retorno de la noche*?

Ein anderer Schlafforscher schreibt von dem chinesischen „Dichter-Philosophen“ Tschuang-Tse, von dem folgende Überlegung überliefert sei: „Heute nacht habe ich geträumt, ich sei ein Schmetterling. Woher weiß ich jetzt, ob ich ein Mensch bin, der glaubt, geträumt zu haben, ein Schmetterling zu sein, oder ob ich ein Schmetterling bin, der jetzt träumt, ein Mensch zu sein?“³³³. erinnert uns dies nicht an *La noche boca arriba*?

Es wäre auch interessant zu untersuchen, welche volkstümlichen Vorstellungen und Bräuche mit Träumen in Argentinien und Japan verbunden sind. Ob Cortázar und Uchida möglicherweise in Interviews, Tagebüchern oder Essays Gedanken zum Thema Traum/Wirklichkeit äußerten. Ob bestimmte biographische Umstände (das Erleben von großen sozialen Umwälzungen, Unruhen und Kriegen) vermehrt zu einem Schreiben führen, in dem die Grenzen zwischen Traum und Wachen unklar werden.

Ein Beispiel, das möglicherweise – es bleibt zu untersuchen – von dem Eingang naturwissenschaftlicher Erkenntnisse in die Literatur zeugt, ist folgendes: Einer der

³³¹ Zu diesem Thema hat Peter-André Alt eine umfassende Untersuchung verfasst, die allerdings auf die abendländische Kultur beschränkt ist (Alt 2002). Interessante Informationen zum Traum im tibetischen Buddhismus finden sich etwa bei Varela 1998.

³³² Lavie 1990, 90.

³³³ Mertens 2009, 9. Dieser kurze Text fand übrigens auch Eingang in die 1940 von Borges, Bioy Casares und Silvina Ocampo herausgegebene *Antología de la literatura fantástica* (Chuang Tzu 1989, 158f.).

ersten ‚Traumforscher‘ der Moderne war Alfred Maury (1817-1892). Berühmt ist seine Beobachtung³³⁴ darüber, wie er einmal von der Französischen Revolution träumte. Im Traum wird er auf ein Podest zur Guillotine geführt, das Beil fällt, trifft ihn im Nacken und er wacht auf. Erstaunt stellte Maury fest, dass eine Baldachinstange seines Bettes herabgefallen war und ihn genau an jener Stelle im Nacken getroffen hatte. Daraus schließt er, dass sich der ganze Traum in dem kurzen Augenblick nach dem Auftreffen der Baldachinstange geformt haben muss. Diese Vorstellung wurde widerlegt. Doch in Ambrose Bierce’ Kurzgeschichte *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (erstveröffentlicht 1890) findet sich die Idee wieder.

Todorov – und mit ihm Durst – zielten auf die Leserfunktion im Text ab, anstatt „jenen bestimmten, wirklichen Leser im Auge [zu] haben“³³⁵. Wie dieser kurze kulturwissenschaftliche Ausblick zeigt, müssen wir uns aber sehr wohl immer dessen bewusst sein, dass wir bei einer Analyse, wie sie oben vorgenommen wurde, tatsächlich nur vom Leser in einer bestimmten Epoche, Gesellschaft, Mentalität und so fort sprechen können.

3 Gültigkeit des Modells von Durst – Das Phantastische als Rezeptionsstrategie

Es lässt sich also nicht vermeiden, dass jeder Leser die Welt und seine Lektüre durch seine eigene Brille aus Normen, Werten, Vorwissen, Erwartungen und so weiter sieht, also bestimmte Codes, Konventionen und Mentalitäten im Spiel sind.

Durst schränkt seine Theorie deshalb, wie gesagt, auf einen gewissen Zeitraum ein (vergleiche Kapitel 2.2 *Narratives Spektrum und phantastisches Nichtsystem*) und begrenzt er den Auftretensbereich von phantastischer Literatur sinnvollerweise auf eine bestimmte Epoche mit ihren eigenen literarischen Konventionen und Codes.

Nun, beinahe am Schluss dieser Arbeit, kann ich aus den Ergebnissen schließen, dass es sich beim Phantastischen letztlich um eine *Rezeptionsstrategie* handelt – und nicht wie anfangs angenommen, um ein textimmanentes Strukturelement, das durch bestimmte Verfahren erzeugt wird. Diese Verfahren sind zwar sehr wohl vorhanden und systematisch detektierbar, wie meine Arbeit zeigen konnte, doch der letzte Schritt zum Phantastischen – die Unschlüssigkeit – kann nur im Leser entstehen.

³³⁴ Vgl. Lavie 1990, 105.

³³⁵ Todorov 1972, 31.

Ich ziehe daraus folgendes Fazit: Dursts Modell der phantastischen Literatur brachte zahlreiche, äußerst nützliche Hinweise auf die in den Erzählungen von Cortázar und Uchida verwendeten Verfahren zur Erzeugung unklarer Grenzen zwischen Traum und Wachen und hat wesentlich zur Erstellung des Analyserasters beigetragen. In diesem Zusammenhang war es sinnvoll, sie als phantastisch zu betrachten. Nichtsdestotrotz denke ich, dass bei ihnen auch andere Rezeptionsstrategien zum Einsatz kommen können, von denen ich im Folgenden zwei vorstellen möchte: die allegorische und die surrealistische Lesart.

4 Allegorische Lesart

Im Sinne einer modernen Literaturwissenschaft ist jeder Text – dies gilt übrigens auch für Filme, Skulpturen, Photographien... – für den Rezipienten Rohmaterial, aus dem er sich im besten Fall ein Stück Welt schafft und Sinn konstruiert. Texte „konstruieren multiple Realitäten“³³⁶ und dienen als „Anlaß zur Sinnproduktion in der Interaktion zwischen Autor und Leser“³³⁷ – und diese Sinnproduktion erfolgt eben nicht nur auf eine, sondern auf viele Weisen.

Todorov postuliert, dass die Lesart eines phantastischen Textes gerade nicht poetisch oder allegorisch sein dürfe.³³⁸ Brooke-Rose dagegen betrachtet phantastische Literatur als Weiterentwicklung der mittelalterlichen Allegorie³³⁹. Unter einer Allegorie³⁴⁰ versteht man laut Metzler-Lexikon in der Rhetorik eine „über ein Einzelwort hinaus fortgesetzte Metapher“ wie „Das Staatsschiff droht an den Klippen der Arbeitslosigkeit zu zerschellen.“ und literaturgeschichtlich einen Text oder einen Textteil, „dessen Sinn sich erst durch den Verweis auf eine zweite Bedeutungsebene ergibt, wobei der vordergründige Textsinn eher belanglos ist [...]“. Dabei werden explikative und implikative Allegorien unterschieden, wobei erstere den Hinweis auf ihre Bedeutung gleich mitliefern. Unter dem Stichwort ‚Allegorische Interpretation‘ findet sich außerdem noch: „die Auslegung eines Textes, die den wörtlichen Sinn als Zeichen eines anderen, tieferen Sinns begreift“³⁴¹.

³³⁶ Hassauer 2006, 25. (Dieses und das folgende Zitat sind im Original teilweise fett markiert.)

³³⁷ Hassauer 2006, 26.

³³⁸ Vgl. Todorov 1972, 32.

³³⁹ Brooke-Rose 1981, 70. Zit. n. Durst 2007, 66f.

³⁴⁰ Alle folgenden Zitate stammen aus dem *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (Peil 1998, 7).

³⁴¹ Vgl. Kablitz 1998, 8.

Nehmen wir an, dass es sich bei den hier analysierten Texten um Allegorien handelt, so ist zumindest keine von ihnen explikativ. Eine zweite Bedeutungsebene, einen tieferen Sinn gibt es aber wohl bei einigen. Ich lese *Eizō* („Das Spiegelbild“) als Text über die Angst davor, dem eigenen Ich mit seiner Vergangenheit, seinen Wünschen, seiner (Kriegs-?)Schuld ins Gesicht zu sehen; die Angst davor in eine öffentliche Umgebung zu geraten – das verspiegelte Restaurant –, in dem auch andere Menschen das eigene Ich sehen können; die Angst davor in einem totalitären Staat ein Ich zu besitzen, das sprechen, seine eigene Meinung äußern will. Ich persönlich halte jedoch keine der hier vorgestellten Geschichten für eine Allegorie nach der oben genannten Definition, in dem Sinne, dass die untere, erste Bedeutungsebene „eher belanglos“ ist. Welche Sicht bietet nun die surrealistische Lesart?

5 Surrealistische Lesart

Bei der ersten Lektüre von *La noche boca arriba* war ich geschockt über das Ende – Realität ist, dass dem Mann gleich das Herz bei lebendigem Leibe herausgeschnitten wird! Bei der zweiten und vielen folgenden Lektüren fragte ich mich, welches Realitätssystem nun das gültige, was Traum und was Wachen ist. Doch nun bin ich persönlich der Meinung: Ganz zuletzt verliert die Frage ihre Bedeutung, denn alle Schichten von Traum und Wachen zusammen ergeben eine tiefere Bedeutung, eine Über-Realität im Sinne der surrealistischen Perspektive.

Der Surrealismus ist wie bereits in der Einführung dieser Arbeit erwähnt, eine der Kunstbewegungen, die dem Traum die größte Bedeutung zukommen ließen. Ob die hier behandelten Texte tatsächlich als ‚surreal‘ bezeichnet werden können, verdient eine umfassendere Betrachtung, hier soll nur ein kurzer Ausblick auf die Thematik erfolgen³⁴².

Genau wie das Wort ‚phantastisch‘ hat sich auch ‚surreal‘ im gemeinen Sprachgebrauch eingebürgert. Ein gutes Indiz für die Bedeutung, mit der es dabei verwendet wird, ist der Eintrag „surreal“ im Online-Wikiwörterbuch *Wictionary*³⁴³, wo als Bedeutung „fern der Realität; zur Fantasie- oder Traumwelt gehörig“ und als Gegenteil von „real, wirklich“ angeführt sind.

³⁴² Zum Thema *Traumtext und Traumdiskurs* im Surrealismus siehe auch Goumegou 2006.

³⁴³ o.V. 2011.

Was aber sind die ursprünglichen Ansichten und Ziele des Surrealismus, dieser Bewegung, die in den 1920er Jahren in Paris entstand? Die Antworten sind wohl vielfältig und komplex. Ich werde mich hier lediglich auf André Bretons *Manifeste des Surrealismus* beziehen, die für die Bewegung wegweisend waren. Im ersten, 1924 erschienenen, Manifest schreibt er:

Die Tatsache, daß der gewöhnliche Beobachter den Ereignissen des Wachseins und denen des Schlafes so äußerst unterschiedliche Wichtigkeit und Bedeutung beimißt, hat mich schon immer in Erstaunen versetzt.³⁴⁴

Dies gilt, wie im kulturwissenschaftlichen Ausblick angedeutet, natürlich nicht für alle Völker und Epochen, sondern insbesondere für die europäische Moderne. Dagegen postuliert Breton:

Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: *Surrealität*.³⁴⁵

In der Weltsicht des Surrealisten gilt die Binarität von Wachleben als wahren Leben und Traumleben als trughafter Ausgeburt eines unvernünftigen Geistes nicht mehr. Stattdessen glaube der Surrealist „an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens.“³⁴⁶ Im zweiten Manifest von 1930 spricht er so auch davon, dass die alte Binarität von „Realität und Irrealität, Vernunft und Unvernunft, Reflexion und Impuls, Wissen und «gegebene[m]» Nichtwissen, Nützlichkeit und Nutzlosigkeit usw.“³⁴⁷ aufgehoben werden soll.

Der Surrealismus vertritt außerdem einen neuen Begriff des Künstlers als eine „bescheidene Registriermaschine“, die ohne jegliche „Art von Filtrierung“³⁴⁸ durch Vernunft, ästhetische oder ethische Überlegungen den Widerhall der Wirklichkeit

³⁴⁴ Breton 2004, 16.

³⁴⁵ Breton 2004, 18.

³⁴⁶ Breton 2004, 27.

³⁴⁷ Breton 2004, 60.

³⁴⁸ Beide Zitate: Breton 2004, 28.

aufnahme und ausdrücke – sei es mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise³⁴⁹.

Dass es dem Surrealismus dabei keineswegs um die Produktion möglichst bizarrer, ‚sinnloser‘ Werke geht, wie manche vielleicht glauben wollen, sondern im Gegenteil um eine tiefere Erkenntnis wird aus folgenden Zeilen des *Zweiten Manifest des Surrealismus* (1930) ganz deutlich:

Verweisen wir noch einmal darauf, daß der Surrealismus einfach danach strebt, unser gesamtes psychisches Vermögen zurückzugewinnen auf einem Wege, der nichts anderes ist als der schwindelnde Abstieg in uns selbst, die systematische Erhellung verborgener Orte und die progressive Verfinsterung anderer, ein ständiges Wandeln auf streng verbotenem Terrain; [...].³⁵⁰

Die Aufgabe des Surrealisten sei es, zu versuchen, klar zu sehen, was sich gegen den Willen des Menschen in den Tiefen seines Geistes tut³⁵¹.

Breton äußert sich auch ausdrücklich zur phantastischen Literatur – wobei hier nicht näher darauf eingegangen werden soll, was *genau* er darunter versteht – und schreibt in einer Fußnote: „Das Bewundernswerte am Phantastischen ist, daß es nichts Phantastisches daran mehr gibt: es gibt nur noch das Wirkliche.“³⁵² Genau das will ich auch über die hier vorgestellten Texte sagen. So ‚absurd‘, ‚unwirklich‘ und ‚phantastisch‘ sie aus einer unreflektierten Alltagsperspektive erscheinen mögen – auf ihre Art sprechen sie über tiefere Wahrheiten eben dieses Alltages, unseres gewöhnlichen Lebens. Die Übereinstimmung mit Bretons surrealistischen Manifest ist sicherlich eingeschränkt, denn ich zweifle nicht daran, dass für Cortázar und Uchida sehr wohl ästhetische, ethische und andere rationale „Filtrierungen“ eine Rolle spielten. Dennoch denke ich, dass die Erzählungen ein solcher „schwindelnde[r] Abstieg in uns selbst“ sind.

³⁴⁹ Breton 2004, 26.

³⁵⁰ Breton 2004, 65.

³⁵¹ Breton 2004, 79.

³⁵² Breton 2004, 19.

1 Zusammenfassung auf Deutsch

Die Fragestellung dieser Arbeit lautet: Welche Verfahren wenden Julio Cortázar und Uchida Hyakken in sechs ausgewählten Erzählungen an, um innerhalb der fiktiven Welt die Grenzen zwischen Traum und Wachen unklar werden zu lassen? *Unschlüssigkeit* über den Wirklichkeitsstatus von bestimmten Ereignissen – also auch darüber, ob sie im Traum oder Wachen erlebt werden – gilt seit Todorov als ein Kriterium für phantastische Literatur. Ich entschloss mich deshalb, die Erzählungen als phantastische Literatur zu betrachten.

Der deutsche Literaturwissenschaftler Uwe Durst reichte im Jahre 2001 eine Disseration ein, in der er versucht bisherige Definitionsprobleme der Phantastik vom Tisch zu räumen und aufbauend auf den vorhandenen Ansätzen eine neue, stringente *Theorie der phantastischen Literatur* aufzustellen. Bei ihm besteht das Phantastische im nicht aufgelösten ‚Kampf‘ zweier in sich kohärenter, sich widersprechender Realitätssysteme, die sich – um in seiner anthropomorphisierenden Diktion zu bleiben – um die endgültige Gültigkeit innerhalb der fiktiven Welt streiten.

In dieser Abhandlung stellt Durst auch Verfahren vor, die zur Erzeugung des Phantastischen verwendet werden. Diese Verfahren, ergänzt um einige Konkretisierungen aus anderen Studien, verwende ich als Analyseraster für meine Textanalyse. Tatsächlich findet sich ein Großteil der Verfahren bei Cortázar und Uchida wieder. So gibt es immer wieder Rätsel, die entweder im alten Realitätssystem gelöst werden könnten oder aber ein neues, deviantes Realitätssystem provozieren. Außerdem verwendet jedes System Verfahren, um sich als möglichst realistisch zu präsentieren. Hier beschränkte sich mein Analyseraster lediglich auf sehr wenige Verfahren wie zum Beispiel die Nennung außerliterarischer Eigennamen und eine kritisch-aufklärerische Haltung des Erzählers und/oder Protagonisten. Der Katalog wäre wohl für eine erschöpfende Untersuchung noch erheblich zu erweitern.

Als Verfahren zur Destabilisierung des Erzählers und/oder des Protagonisten, die ebenfalls Unschlüssigkeit über den Traum-/Wachen-Status erzeugt, treten sehr häufig folgende Verfahren auf: a) auffällige Wissenslücken, Unsicherheiten und sogenannte Modalisationen wie „es schien mir“, „ich glaubte“, b) grammatische Zerrüttung, meist in Form von Anakoluthen und auffälligen Wiederholungen, c)

ambivalente Tropen, die wörtlich genommen auf ein neues Realitätssystem verweisen. Außerdem gibt es oft auch Hinweise im Titel, die wiederum ambivalent sind.

Auch einige besondere Verfahren, die nicht im Analyseraster vorgesehen sind, kann ich im Laufe der Arbeit ausfindig machen: eine unmarkierte Binnenerzählung; Parallelen und Überschneidungen zwischen zwei Erzählsträngen; eine vermeintliche Alternativversion der Geschehnisse; Wetterphänomene zur Betonung und Kaschierung von Übergängen; Fragmentarisierung; Komik.

Im Sinne von Durst versuche ich, die Verfahren möglichst aufgrund textimmanenter Signale herauszufiltern. Im Laufe der Analyse zeigt sich aber, dass die Beurteilung, ob eine Textstelle zum Beispiel von Unsicherheit oder Unplausibilität zeugt, trotz allen Versuchen die Beurteilung im Realitätssystem des Textes zu verankern, sich meist doch an außerliterarischen Maßstäben orientieren muss. Diese müssen also – wie ich in einem kulturwissenschaftlichen Ausblick betone – stärker bewusst gemacht werden. Das Phantastische – letztlich ist es kein textimmanentes Element, das durch besondere Verfahren erzeugt wird, sondern eine Rezeptionsstrategie angesichts besonderer Verfahren. Als weitere mögliche Lesarten der Erzählungen stelle ich am Ende der Arbeit auch die surrealistische vor, die nicht mehr nach den Grenzen von Traum und Wachen fragt, sondern beides zusammen als tiefere Realität betrachtet.

2 Resumen en español

2.1 Introducción

El punto de partida de este trabajo fue el relato *La noche boca arriba* del escritor argentino Julio Cortázar. En este cuento impresionante el protagonista sufre un accidente de moto y empieza a tener pesadillas en el hospital. Sueña que es un miembro del pueblo de los ,motecas‘ huyendo en medio de la selva y que finalmente, los aztecas lo capturan y pretenden arrancarle vivo el corazón. Los sueños se vuelven más y más intensos y al final parece que el sueño fue el accidente y lo otro la realidad. Sueño y desvelo se confunden hasta el punto de invertirse.

Cuatro relatos cortos de Cortázar (1914-1984) y dos del escritor japonés Uchida Hyakken (1889-1971), hasta ahora casi desconocido fuera de Japón, forman el objeto de este estudio. En todas las historias las fronteras entre *sueño* y *desvelo* empiezan a difuminarse y no quedan claras. Mi propósito es averiguar los *recursos* que producen este estado especial entre sueño y desvelo.

La indecisión (*Unschlüssigkeit, hésitation*) sobre el carácter de ciertos acontecimientos – sueño o desvelo, realidad o ilusión – constituye el criterio esencial de la definición de la literatura fantástica según el crítico Todorov (1970). Por tanto he decidido considerar los seis relatos como fantásticos. Uwe Durst, un crítico alemán, en 2001 entregó una disertación con una nueva teoría elaborada de la literatura fantástica. Su modelo me ha parecido muy útil para una descripción precisa de los relatos aquí presentados. Por lo tanto he decidido aplicar su modelo y detectar los recursos arriba mencionados en base a los recursos de lo fantástico que Durst propone.

El capítulo A, la introducción de mi estudio, termina con una pequeña representación del discurso científico actual en cuanto al sueño (capítulo A 4).

2.2 Fundamentos teóricos – Modelo de la literatura fantástica de Durst

El capítulo B explica los fundamentos teóricos de mi estudio. Antes de todo, hace falta recapitular diversas definiciones de la literatura fantástica (capítulo B 1). Además de un uso muy amplio y arbitrario del término ,fantástico‘ en la lengua común y en la lengua de marketing en los editoriales, tampoco existe un acuerdo en el mundo académico. Durst incluso lo llama „anarquía terminológica“³⁵³. Hay quienes no consideran

³⁵³ Durst 2007, 22.

necesaria o posible una definición, o se contentan con comprensión intuitiva. Entre los críticos que lo definen y lo definen como género, hay dos tendencias generales. La *definición maximalista* clasifica como fantásticos todos los textos en los cuales algo infringe las leyes naturales. Dentro de esta definición la definición maximalista *histórica* – a diferencia de la *ahistórica* – tiene en cuenta las leyes naturales según los conocimientos de la época de la que el texto proviene. La definición maximalista es problemática, primero, porque incluye textos tan divergentes que la definición pierde su utilidad y segundo, porque obviamente la definición depende de la concepción del mundo individual de cada lector, de las leyes naturales que él reconoce.

La *definición minimalista*, representada por ejemplo por Tzvetan Todorov, se basa en la indecisión del lector en cuanto a los acaecimientos ficticios. Es decir, lo fantástico se constituye en la duda del lector en cuanto a la cuestión: ¿realidad o ilusión? Otro paso importante hacia una definición más factible lo hizo el crítico Andrzej Zgorzelski (1975). Destacó que solamente es importante si los eventos infringen las leyes del mundo ficticio – y que esos no se deben confundir con los de la realidad extraficticia.

Partiendo de un concepto de definición maximalista basada en criterios intraficticios, Durst desarrolla su teoría de la literatura fantástica, que presento en el capítulo B 2. La idea fundamental es la ‘lucha de los sistemas de realidad’. El término ‘sistemas de realidad’ (*Realitätssystem*) es un intento de destacar la diferencia entre el mundo ficticio y el mundo extraliterario. Se trata de un sistema de realidad sólo en el caso en que el sistema dispone de leyes coherentes. Lo fantástico existe cuando el lector no puede decidir cual de los sistemas es válido, es decir, cuál puede contener todos los acontecimientos sin que estos violen sus leyes internas.

Durst utiliza el modelo de un espectro narrativo. En un extremo encontramos los *sistemas de realidad regulares* (*regulär*), en el otro los *sistemas de realidad maravillosos* (*wunderbar*). Estos términos simplemente se orientaban en un uso común de la lengua. Durst también propone *sistema de realidad normal* y *sistema de realidad desviada*, los cuales de hecho, serían menos equívocos. Durst argumenta que las dos maneras de representación, la realista y la maravillosa, solamente consisten en convenciones literarias que, por supuesto, cambian. Además argumenta que este

espectro surgió alrededor de los siglos XVIII y XIX, cuando la literatura comenzó a optar a una representación realista del mundo extraliterario. En consecuencia, el fantástico según su definición tampoco empezó a existir hasta esta época.

En el centro entre esos dos extremos del espectro está situado el *no-sistema* (*Nichtsystem*) fantástico. Se trata de un no-sistema porque no dispone de leyes coherentes.

Para describir los calidades de los sistemas de realidad dentro de un texto, Durst propone una representación corta y práctica mediante las abreviaturas N (*Nichtsystem*, no-sistema), R (*regulär*, regular) y W (*wunderbar*, maravilloso). Por ejemplo,

$$N = R + W + N$$

significaría que en total se trata de un texto fantástico (N), que comienza con el establecimiento de un sistema regular (R), el cual es reemplazado por un sistema maravilloso (W) y termina con ambigüedad fantástica. Hace falta enfatizar que *no* se trata de una ecuación sino de una descripción de cómo el lector califica el texto durante la lectura.

Además, hace falta enfatizar que según esta definición la indecisión del *lector* es el criterio decisivo, no la indecisión de una figura ficticia – aunque a menudo van juntas. Con esto Todorov y Durst no se refieren a cierto lector individual y real, sino al *lector implícito* como una función dentro del texto.

2.3 Esquema de análisis

En el capítulo B 3 explico el esquema de análisis que trataré de aplicar. Lo formulo principalmente en base a las ideas de Durst, con algunas adiciones sacadas de un estudio del crítico Thomas Wörtche sobre la literatura fantástica y la duda (*Phantastik und Unschlüssigkeit*, 1987), a la cual Durst también se refiere.

Durst presenta cuatro grandes recursos para obtener el efecto fantástico: 1) un enigma que provoca una solución fuera del sistema de realidad establecido, 2) una motivación, 3) recursos realistas y 4) recursos desestabilizantes. Los dos últimos contienen varios recursos concretos.

El enigma consiste en algún acaecimiento misterioso que provoca una explicación fuera del sistema de realidad establecido. Para producir lo fantástico, este enigma tiene que acabar manteniendo la incógnita.

La motivación refiere a sueños, alucinaciones, coincidencias, engaños, etcétera, que limiten la validez del nuevo sistema de realidad porque mantienen la posibilidad de explicar los acontecimientos dentro del sistema regular. La motivación suele ser mencionada explícitamente.

Según el concepto de la ‚lucha de los sistemas‘, ambos sistemas aspiran a presentarse como el ‚verdadero‘ sistema, el que parece más realista y por lo tanto más válido. Como recursos concretos, Durst menciona a) la referencia a personas históricas, nombres topográficos extraliterarios y otros nombres propios, b) el uso de sociolectos, c) una postura crítico-ilustrada y d) la afirmación explícita de que el texto cuenta la realidad. Con Wörtche añadido e) el uso de la correspondencia postal como forma literaria. Puedo adelantar que de los seis textos, ninguno hace uso de la forma de la correspondencia y de la afirmación explícita de que se trata de eventos reales.

Como ya he dicho, todos los recursos para obtener el *efecto realista* (Roland Barthes) están basados en convenciones que cambian con el tiempo. Los recursos mencionados por Durst se refieren especialmente a la literatura de los siglos XVIII y XIX, así que habría que cuestionar hasta qué medida el modelo de Durst se puede aplicar en varios tipos de textos modernos y posmodernos. Los relatos de Cortázar y Uchida fueron escritos en la primera mitad del siglo XX, pero presupongo que el modelo de Durst sirve a mi fin de detectar los recursos utilizados.

El siguiente gran sector de recursos tiene el objetivo de desestabilizar el narrador. El *pacto comunicativo* (Wolfgang Iser) entre el lector y el autor de textos ficticios requiere que el lector no dude de la validez intraficticia de la narración. Es decir, la voz autoritaria del narrador aniquila cada duda en cuanto a la cuestión sueño o desvelo. Sin embargo, cuando se trata de un narrador inestable no podemos confiar enteramente en su narración. Durst ni siquiera hace mención del concepto bien conocido de la *narración no-confiable* (*unzuverlässige Erzählung, unreliable narration*) y Wörtche sostiene que no tiene que ver con su idea de la desestabilización. En mi opinión esto es un problema de definición, y pienso que en nuestro caso el concepto de narración no-confiable sí es útil.

Wörtche, en el cual se basa Durst parcialmente, aquí distingue recursos macro- y microestructurales – el último refiere al nivel de oraciones y palabras – para la

desestabilización. En cuanto a la macroestructura, la existencia de varias perspectivas contradictorias, cuando no es aclarado por un comentario autoritario del narrador, causa desestabilización. Recursos microestructurales son a) modalizaciones, es decir, adiciones como „me parece que“, „no estaba seguro de que“, „creo que“, etcétera, que indican inseguridad, b) la desintegración gramática, es decir expresiones que indican gran participación emocional, disfunciones mentales y otros fenómenos que hacen desconfiar del narrador. A nivel de la oración se demuestra especialmente con anacolutos (interrupciones de la frase) y repeticiones ostensibles, c) tropos ambivalentes, es decir, comparaciones, metáforas, etcétera que también se podrían entender literalmente y que en su sentido literal indicarían acontecimientos maravillosos.

En mi opinión, las mismas técnicas, cuando aparecen no a nivel del narrador sino a nivel de una figura, también pueden producir desestabilización – siempre suponiendo que no haya un comentario del narrador que destruya la inseguridad. Sea „Creo que A vio un monstruo.“ o sea „A creyó que vio un monstruo.“, en ambos casos el lector no puede decidirse por un sistema de realidad.

De un estudio alrededor de la narración no-confiable de Gabi Allrath (1998), de un volumen muy interesante, editado por Ansgar Nünning, he añadido dos recursos más: en primer lugar, lagunas ostentativas en el conocimiento e inseguridades señaladas por otra manera de modalizaciones, y en segundo lugar, el recurso 5) señales inter- y metatextuales. Ya puedo adelantar que en los seis relatos no he detectado señales intertextuales significativas. Metatextuales serían señales en títulos, prólogos, lemas, etcétera.

2.4 Resultados del análisis

El capítulo C, la mayor parte de mi trabajo, se dedica al análisis de los seis relatos. Empiezo con los de **Julio Cortázar** y su cuento ***Retorno de la noche***, en el cual el protagonista Gabriel se despierta una noche, después de una supuesta pesadilla en la que muere. Sorprendentemente se halla a sí mismo – o sea su conciencia – fuera de su cuerpo y a su cuerpo muerto en la cama. Conforme a la selección de los textos, en todos la motivación se halla en que los acaecimientos podrían ser un sueño, o mejor dicho, una pesadilla. En *Retorno de la noche* hay observaciones con respecto a que nunca

tenemos conciencia del momento de dormirnos y que inmediatamente después de despertarse también sueño y desvelo continúan entrelazados.

A lo largo del relato la postura muy crítica, distante, e incluso sarcástica del narrador llama la atención y opera como recurso realista. Además, afirma implícitamente que los acaecimientos pasaron realmente, esto es a través de una nota al pie de página en la que alude a su “mal de corazón”³⁵⁴. Implica que esta afección podría ser la causa de su muerte esa noche.

Aunque el narrador y el protagonista, por un lado, parecen muy críticos y serenos, por otro lado, hay pasajes llenos de modalizaciones, repeticiones y anacolutos. Tienen lugar principalmente a nivel del protagonista y expresan su horror al ver su cuerpo muerto. Además se usan modalizaciones, especialmente alrededor de la transición entre el sueño inicial y el despertar, así que siempre queda la duda de si el protagonista despierta del todo. Al fin, después de que el protagonista despierte indudablemente y se encuentra vivo, se usan algunas comparaciones ambivalentes. Aluden, entre otras cosas, a su pelo “peinado cuidadosamente hacia atrás, como si alguien lo hubiese alisado durante la noche...”³⁵⁵. De hecho, acabamos de leer que durante la noche se alisó meticulosamente el pelo de su cuerpo supuestamente muerto.

Este texto lleno de ambivalencias también tiene un título, según mi opinión, ambivalente: El “Retorno de la noche” puede aludir al retorno del sueño (la pequeña muerte!) – o al retorno de la muerte, la oscura noche de la vida.

En *La noche boca arriba* realidad y sueño aun parecen invertirse, como he contado ya en el introducción de este resumen. No hay un enigma que provoque una solución fuera del sistema establecido, sino que el enigma consiste exclusivamente en la cuestión: ¿sueño o desvelo? En cuanto al uso de nombres propios históricos llaman la atención los términos ‘azteca’ y ‘moteca’. Mientras que los aztecas existen en el mundo extraliterario, los ‘motecas’ son una invención de Cortázar. (¿Una alusión al carácter engañoso de la ficción?)

La postura del narrador no es ostensiblemente crítica, pero dentro de la narrativa del motociclista en algunos pasajes se manifiesta una postura muy irónica, mientras que en la narrativa del moteca no hay ni huella de ironía. Conforme a esto, al final, cuando

³⁵⁴ La noche boca arriba, 405.

³⁵⁵ Retorno de la noche, 65.

la trama del moteca parece ser la ,verdadera‘, la ironía va desapareciendo también del mundo del motociclista. Además de algunas modalizaciones y tropos ambivalentes, hay un pasaje en el cual el narrador – desde la perspectiva del protagonista – nombra los objetos en el hospital de una manera muy vaga y parafraseando, así que produce asociaciones con la perspectiva del moteca que no debería estar enterado de cánulas y medidores de presión arterial.

Lo que más destaca, sin embargo, son las numerosas paralelismos y entrecruzamientos entre los dos mundos. Los presento en detalle en los capítulos C 2.6 y 2.7. Para dar algunos ejemplos: en ambas tramas el protagonista se mueve debajo de árboles, se desvía de la calzada, es llevado por cuatro respectivamente cuatro o cinco hombres y alguien se acerca con un cuchillo. Todos esos paralelismos tienen un efecto doble. Por un lado afirman que se trata de un delirio febril del motociclista – las memorias traumáticas del accidente aparecerían transformadamente en sus sueños. Por otro lado, por las mismas razones afirman también que todo podía ser un sueño del moteca.

Los entrecruzamientos refieren a actos que parecen ocurrir al mismo tiempo en los dos mundos y aparecen especialmente en los momentos de transición entre ellos: Por ejemplo, hay pensamientos que podrían corresponder al motociclista así como al moteca, hay un salto y un movimiento de la mano que tienen lugar al mismo tiempo en ambos mundos y olores que también existen en ambas tramas en el mismo momento. En mi opinión esos entrecruzamientos esfuerzan la trama del moteca. Tienen el efecto de que este invade y desplaza la trama del motociclista.

El tercer cuento, ***Profunda siesta de Remi***, no trata de sueños propiamente dichos sino de ensueños, imaginaciones durante la siesta. El efecto realista se produce particularmente a través de la postura crítica y sobria con la que se describe y clasifica los ensueños. Un recurso nuevo y muy eficaz es la no-marcación de una trama interna. Aproximadamente la tercera parte de este relato corto consiste en la historia de un prisionero londinense que espera a su verdugo y su condenación. Pero el lector no lo sabe hasta una abrupta interrupción, que lo lleva a la habitación del protagonista Remi. Si no fuera por este truco, la ambigüedad del final sería mucho menos fuerte.

Pero también el mismo final contribuye en gran medida a la ambigüedad: la construcción de las frases deja sin responder quien dispone de un revólver y si alguien acaba por ser fusilado o no. Finalmente, se produce una gran ambigüedad a través de tres frases que podrían representar o la perspectiva de Remi o un comentario del narrador – y otra vez producen ambigüedad en la cuestión si los acontecimientos han sido un ensueño o no.

Las manos que crecen se distingue de todos los relatos aquí presentados en que la ambigüedad no se mantiene hasta el fin. Es un texto en que el sistema de realidad maravilloso resulta el válido. El protagonista se pelea con otro hombre. Poco después sus manos se engrosan monstruosamente y no las hace amputar. Al final, despierta de la anestesia y durante algunos momentos parece que sólo se desmayó en la pelea y todos esos acontecimientos han sido un sueño grotesco – aquí está la motivación – pero la vista de sus muñones es evidencia de lo contrario.

Llama la atención la postura enteramente no-crítica del narrador y del protagonista: el crecimiento de los manos parece horroroso a todos, pero en ningún momento nadie se pregunta qué lo podría haber causado, etcétera. Esta postura contribuye en gran medida a un ambiente cómico e incluso grotesco. Según Durst lo cómico por un lado puede destruir lo fantástico porque tiende un puente entre sistemas de realidad contrarios y los une en el nivel de la risa. Por otro lado, lo cómico puede operar como un recurso de lo fantástico, cuando los pasajes cómicos contrastan intensamente con pasajes no-cómicos, y por lo tanto parecen menos realistas. Esto se aplica aquí.

Por último, se usa el recurso de implicar una versión alternativa – y supuestamente más realista – de los acontecimientos. Cuando la anestesia del protagonista empieza a hacer efecto, se repiten enteramente los primeros párrafos del relato, esta vez con la conclusión de que todo podría haber sido un sueño. Pero la indecisión fantástica sólo dura poco tiempo, como ya he mencionado.

Los siguientes dos relatos fueron escritos por el escritor japonés ***Uchida Hyakken***. Antes de empezar con el análisis ofrezco algunas informaciones biográficas y sobre la historia del *Yūshūkan*, un museo conmemorativo de la guerra en Tokyo (capítulo C 6.1).

El relato del mismo título, *Yūshūkan*, se caracteriza por el uso frecuente de los siguientes recursos: contradicciones, enigmas cuya solución provoca un nuevo sistema de realidad, y fragmentización, todos los cuales contribuyen a la ambigüedad del relato. El relato empieza con un misterioso capitán de artillería que visita al protagonista Noda y dice haberlo visto cerca del *Yūshūkan* el día anterior, aunque éste no había salido en todo el día. El mismo capitán aparece una noche cuando Noda y un compañero suyo, quien pronto dejará la ciudad, están bebiendo unas copas de despedida. Esta vez el capitán dice nunca haber visto a Noda antes. Además, ¿qué pasa con el museo de guerra? Durante la primera visita de Noda, el terreno delante del museo parece escenario de guerra: está lleno de proyectiles y piernas de caballo. Sin embargo, la reacción de Noda no muestra señales de asombro u horror. Es sólo más tarde cuando expresa algo en cuanto a la imposibilidad de los acaecimientos.

La fragmentización no deja ver definitivamente las conexiones temporales entre varios acaecimientos. Esto causa hesitación sobre el compañero de Noda: En el día anunciado no aparece en la estación de trenes, donde Noda lo quiere despedir. Una visita en su antiguo domicilio, informa a Noda de que su compañero ya se fue hace casi dos semanas. Según el tiempo que pasó entre los fragmentos, existe la posibilidad de que Noda no bebió con su compañero – por lo menos no en el estado normal – sino con un fantasma, un espíritu o en un sueño. Eso debe bastar para dar una idea del carácter de las tres recursos mencionados.

Además, como recurso desestabilizante hay varias modalizaciones e inseguridades. Se usan algunos nombres propios topográficos (Tokyo, estación de Tokyo, Kudan-zaka – la colina donde está situado el museo de guerra), la postura crítica del narrador y sociolectos adecuados como recursos realistas. Otro recurso todavía no detectado es el uso de fenómenos meteorológicos. Por un lado sirven como Leitmotiv de acaecimientos misteriosos, por el otro lado los comentarios sobre el tiempo disimulan momentos de transición entre las diferentes realidades.

Eizō, lo que se traduce como ‘reflejo’ (en el espejo) y también ‘imagen’ (en la pantalla), es el relato de un hombre que en diferentes ocasiones – pero siempre en la cama, por la noche – ve su propia cara mirándolo fijamente desde la puerta vidriera de su veranda. Al principio no queda claro, si el protagonista de hecho solamente ve su reflejo o si su cara

lo está mirando desde fuera. Pero a lo largo de la narración la cara empieza a moverse y hasta entra en la habitación y se acerca al protagonista. Sin embargo, todo podría ser explicado por ensueños.

Además del uso de modalizaciones y tropos ambivalentes, aquí quisiera destacar las implicaciones del título que aluden más bien a que todo es una imagen dentro de la imaginación del protagonista, un reflejo de estímulos en la vida del protagonista, una imagen en su cine mental. Además, aquí también fenómenos meteorológicos y un silencio súbito sirven como Leitmotiv, que acompaña las visiones de la cara.

Para poder comparar estos seis textos con textos en los que las fronteras entre soñar y despertar están claras, presento dos textos del argentino Adolfo Bioy Casares y uno del japonés Natsume Sōseki. Aquí los sueños se suelen marcar por introducciones como “se acostó”, “Un silencio [...] lo llevó al sueño.”³⁵⁶, “Tuve este sueño:”³⁵⁷, y cierres como “A la mañana, lo despertó la campanilla del teléfono.”³⁵⁸ En otras ocasiones simplemente se habla de los “sueños”, como eventos delimitables dentro de la vida cotidiana de los protagonistas, sin utilizar ningún de los recursos aquí presentados.

2.5 Conclusiones, crítica y perspectivas

Este estudio logra presentar una variedad de recursos para el efecto fantástico, es decir un estado de ambigüedad, en el que el lector no puede decidir definitivamente cuales de los sistemas de realidad introducidos son válidos. El modelo de Durst pretende medir los mundos ficticios exclusivamente en leyes intraficticias. Es decir, el lector no califica a una cosa ,maravillosa‘, ,rara‘ o ,imposible‘ porque lo sería en su mundo extraliterario, sino porque las leyes del sistema de realidad dentro del texto lo exigen. Sin embargo, este juicio en la mayoría de las ocasiones sí requiere referirse a normas extraliterarias. En el capítulo D 2 trato de dar algunos ejemplos de cómo los conceptos de mundo – y del sueño – pueden variar en diferentes lugares, épocas y culturas. Durst limita la validez de su modelo a un corpus de textos de un período empezando con los siglos XVIII y XIX y admite que no sirve para algunos textos modernos y ciertamente no para

³⁵⁶ Bioy Casares 2005, 85.

³⁵⁷ Natsume 2008, 7, 11, 14 und 21.

³⁵⁸ Bioy Casares 2005, 85.

textos de escritura posmoderna. De todo esto concluyo que lo fantástico, en fin, es una estrategia de recepción y ciertamente no un elemento inmanente al texto.

En suma, el modelo de Durst ha servido muy bien para formar un esquema de análisis y para detectar recursos utilizados por Cortázar y Uchida, que producen hesitación en el lector sobre la cuestión si los eventos tienen lugar en un sueño o en el despertar. Sin embargo, según una perspectiva moderna de la literatura, un texto es ocasión y materia para la producción de sentido – y siempre existen varios modos de leer un texto. Fuera del modo de leerlos como textos fantásticos, presento dos modos más – el modo alegórico y el surrealista (vea los capítulos D 4 y 5).

Una interpretación alegórica implica que el texto alude a un segundo nivel de sentido y que el sentido literal es de menor interés. De hecho, entiendo, por ejemplo, el cuento *Eizō* (“El reflejo”) como un texto sobre el miedo a sí mismo, su pasado, sus deseos, sus remordimientos; y visto que Uchida lo escribió en tiempos del militarismo y nacionalismo, también como un texto sobre el miedo a tener una cara, un ,yo‘ que quiere expresarse. No obstante, en mi opinión, el sentido literal de los textos no pierde su importancia.

El surrealismo, como André Breton lo perfila en sus *Manifiestos del surrealismo*, se caracteriza por la disolución de la oposición entre sueño y realidad, que se unen en una realidad superior, encima‘ (francés ,sur‘) de una realidad en el sentido racional³⁵⁹. El artista debía registrar y expresar sus impresiones del mundo, sin aplicar cualquier filtro estético o moral³⁶⁰, para obtener una verdad más profunda. El surrealismo aspiraba a la bajada hacia los lugares oscuros y ocultos dentro de nosotros mismos a alumbrarlos³⁶¹.

No dudo de que Cortázar y Uchida sí utilizan filtros estéticos y morales, así que esta definición del surrealismo no se puede aplicar enteramente. Sin embargo, pienso que, borrando las fronteras entre sueño y desvelo y creando nuevos niveles de realidad, estos seis textos logran abrir nuevas y profundas perspectivas al lector.

³⁵⁹ Cf. Breton 2004, 18.

³⁶⁰ Cf. Breton 2004, 26.

³⁶¹ Cf. Breton 2004, 65.

F Bibliographie

1 Primärliteratur

Bioy Casares, Adolfo (1991) *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza Editorial / Buenos Aires: Emecé.

Bioy Casares, Adolfo (2005) *Historias desafortadas*. Madrid: Alianza Editorial (= El libro de bolsilo).

Julio Cortázar (2010) *Cuentos completos I (1945 – 1966)*. Madrid: Alfaguara Santillana.

Natsume Sōseki (2008) *Yume jūya. Ta-ni-hen*. [Träume aus zehn Nächten und zwei andere Erzählungen] Tokyo: Iwanami Shoten (= Waido-ban Iwanami Bunko 280).

Natsume Sōseki (2001) *Ich der Kater*. (Üb. v. Otto Putz) Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag (= insel taschenbuch 2767).

Uchida Hyakken (1991) *Meido. Ryojun Nyūjōshiki*. [Jenseits/Schattenreich. Triumphaler Einmarsch in Lüshun/Port Arthur] Tokyo: Iwanami Shoten (= Iwanami Bunko Midori 127-1).

Uchida Hyakken (2006) *Realm of the Dead*. (Üb. aus dem Jap. v. Rachel DiNitto) Normal / London: Dalkey Archive Press.

Uchida Hyakken (2009) *Aus dem Schattenreich*. (Üb. aus dem Jap. v. Lisette Gebhardt) München: Deutsche Verlags-Anstalt.

2 Sekundärliteratur

Aichinger, Wolfram (2010) *Pintura Viva. Einführung in die Bedeutung, Funktionen und Ausdrucksmittel literarischer Texte*. Wien: Turia + Kant.

Allrath, Gaby (1998) „‘But why will you say that I am mad?’ Textuelle Signale für die Ermittlung von unreliable narration“, in: Ansgar Nünning (Hg.) *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 59-80.

Alt, Peter-André (2002) *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: Beck.

Barsch, Achim (1998) „Russischer Formalismus“, in: Ansgar Nünning (Hg.) *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 472-474.

Berg, Walter Bruno (1995) Michael Rössner (Hg.) *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart / Weimar: Metzler.

Breton, André (2004) *Die Manifeste des Surrealismus*. (Üb. v. Ruth Henry) Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (= Rowohlts Enzyklopädie 55434).

Brittnacher, Hans Richard (2000) „Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King“, in: Gerhard Bauer und Robert Stockhammer (Hg.) *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 36-60.

Brooke-Rose, Christine (1981) *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Busch, Dagmar (1998) „*Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster“, in: Ansgar Nünning (Hg.) *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 41-58.

Chuang Tzu (1989) „El sueño de la mariposa“, in: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares und Silvina Ocampo (1989) (Hg.) *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 158-159.

DiNitto, Rachel (2008) *Uchida Hyakken. A Critique of Modernity and Militarism in Prewar Japan*. Cambridge (Massachusetts) / London: Harvard University Asia Center (= Harvard East Asian monographs 310).

Durst, Uwe (2007) *Theorie der phantastischen Literatur*. Aktualisierte, korrigierte und erweiterte Neuausgabe. Berlin: Lit Verlag (= Literatur. Forschung und Wissenschaft Band 9).

Faverón Patriau, Gustavo (2008) „Los motecas. Un resbalón lo tiene cualquiera.“, in: *Puente Aéreo* (Blog). <http://puenteareo1.blogspot.com/2008/11/los-motecas.html>, erstellt am 10.11.2008, abgerufen am 8.1.2011.

Gaertner, Lothar (Üb.) (2010) *Cuentos populares españoles / Spanische Volksmärchen*. München: DTV (= dtv zweisprachig).

Goumegou, Susanne (2006) *Traumtext und Traumdiskurs. Nerval, Breton, Leiris*. München: Fink (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen 114).

Hassauer, Friederike (2006) *Was ist Literatur? Einführung in die Romanistik (Hispanistik/Galloromanistik) und in die Allgemeine Literaturwissenschaft*. (Red. Anke Gladishefski) Wien: Facultas.

Iser, Wolfgang (1993) *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Jakobson, Roman (1972) „Die neueste russische Poesie: Erster Entwurf: Viktor Chlebnikov“, in: Wolf-Dieter Stempel (Hg.) *Texte der russischen Formalisten, II*. München: Fink, 19-135.

Jakobson, Roman (1988) „Über den Realismus in der Kunst“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa* [= Texte der russischen Formalisten, I]. München: Fink, 373-391.

Kablitz, Andreas (1998) „Allegorische Interpretation“, in: Ansgar Nünning (Hg.) *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 8.

Krichbaum, Jörg (1975) „Einige Gedanken zur Phantastik“, in: Franz Rottensteiner (Hg.) *„Quarber Merkur“: Aufsätze zur Science Fiction und Phantastischen Literatur*. Giessen: Lindenstruth, 177-182.

Lachmann, Renate (2002) *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Berlin: Suhrkamp (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1578).

Lavie, Peretz (1999) *Die wundersame Welt des Schlafs. Entdeckungen, Träume, Phänomene*. München: DTV.

Lem, Stanisław (1973) „Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen“, in: Rein A. Zondergeld (Hg.) *Phaïcon: Almanach der phantastischen Literatur, I*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 92-122.

Martinez, Matias und Michael Scheffel (2009) *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck (= C.H.Beck Studium).

Mertens, Wolfgang (2009) *Traum und Traumdeutung*. München: Beck (= Beck Wissen 2117).

Nünning, Ansgar (1998) „*Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“, in: Ansgar Nünning (Hg.) *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 3-39.

o.V. (2010) Eintrag „fantastisch“, in: *Wikiwörterbuch. Wictionary*. <http://de.wiktionary.org/wiki/fantastisch>, aktualisiert am 3.11.2010, abgerufen am 17.1.2011.

o.V. (2011) Eintrag „surreal“, in: *Wikiwörterbuch. Wictionary*. <http://de.wiktionary.org/wiki/surreal>, aktualisiert am 16.1.2011, abgerufen am 17.1.2011.

Peil, Dietmar (1998) „Allegorie“, in: Ansgar Nünning (Hg.) *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 7-8.

Reckwitz, Erhard (1998) „Realismus-Effekt“, in: Ansgar Nünning (Hg.) *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 453-454.

Sallaberger, Walther (2008) *Das Gilgamesch-Epos. Mythos, Werk und Tradition*. München: Beck (=Beck Wissen 2443).

Schmid, Wolf (2008) *Elemente der Narratologie*. 2. verb. Auflage. Berlin: de Gruyter (= de Gruyter Studienbuch).

Schredl, Michael (2008) *Traum*. München / Basel: Ernst Reinhardt Verlag (= UTB 3005).

Schröder, Stephan M. (1994) *Literarischer Spuk: Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus*. Berlin: Diss. Freie Universität.

Simonis, Annette (2005) *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Standish, Peter (2001) *Understanding Julio Cortázar*. Columbia (South Carolina): University of South Carolina Press (= Understanding modern European and Latin American literature).

Todorov, Tzvetan (1972) *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser (= Literatur als Kunst).

Todorov, Tzvetan (1992) *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer.

Varela, Francisco (1998) *Traum, Schlaf und Tod. Grenzbereiche des Bewußtseins. Der Dalai Lama im Gespräch mit westlichen Wissenschaftlern*. München: Diederichs.

Viglielmo, Valdo H. (1982) „Natsume Sōseki. Ten Nights of Dream“, in Thomas E. Swann und Kinya Tsuruta (Hg.) *Approaches to the Modern Japanese Short Story*. Tokyo: Waseda University Press, 255-265.

Wörtche, Thomas (1987) *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Corian-Verlag (= Studien zur phantastischen Literatur 4).

Zgorzelski, Andrzej (1975) „Zum Verständnis phantastischer Literatur“, in: Rein A. Zondergeld (Hg.) *Phaïcon: Almanach der phantastischen Literatur*, II. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 54-63.

Zimmermann, Hans Dieter (1982) *Trivialliteratur? Schema-Literatur!: Entstehung, Formen, Bewertung*. Stuttgart u.a.: Kohlhammer.

G Lebenslauf

Isabelle Marie Nagisa Mathes

Geburtsdatum: 25.8.1986

Geburtsort: Ingolstadt, Deutschland

Nationalität: Deutsch

Ausbildung

10/2010 – 1/2011 **Methodik & Didaktik des fremdsprachlichen Deutschunterrichts**
Fortbildung (Fernkurs des Goethe-Institutes)

seit 10/2006 **Diplomstudium Romanistik Spanisch** (Universität Wien)
1. Diplomprüfung mit Auszeichnung bestanden am 30.6.2008

10/2006 – 3/2010 **Bakkalaureatsstudium Japanologie** (Universität Wien)
mit Auszeichnung bestanden am 31.3.2010
Abschlussarbeiten:
1. „Frühe Porträtfotografie in Japan (1862-77) – Die Abgebildeten“
2. „*Shikoku henro* – Competing discourses within one pilgrimage”

9/2008 - 8/2009 **Auslandsstudium in Japan** (Momoyama Gakuin Daigaku, Osaka)
im Rahmen des Joint-Study-Programmes der Universität Wien

9/2005 - 8/2006 **Bachelorstudium Betriebswirtschaftslehre**
(Ludwig-Maximilian-Universität München)

9/1996 – 6/2005 **Dom-Gymnasium** Freising (Humanistischer Zweig)
Abitur mit Notendurchschnitt 1,3
Prüfungsschwerpunkte: Mathematik, Altgriechisch, Physik

Sprachkenntnisse

Deutsch: Muttersprache

Englisch: fließend in Wort und Schrift (TOEIC 990)

Japanisch: sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift (JLPT Level 1)

Spanisch: sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift

Italienisch: gute Grundkenntnisse

Polnisch: Grundkenntnisse

Katalanisch: Grundkenntnisse