



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Zwei Formen des Reisens

oder

Welt und Wirklichkeit bei

Andreas Okopenko und Julio Cortázar

verfasst von / submitted by

Müller Mathias BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien/Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium
Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic,
Privatdoz. MA

Danksagung

Ich bedanke mich herzlich bei meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA, meinen Eltern und Natalie Neumaier, die mir mit viel Geduld bei dieser Arbeit beigestanden haben.

INHALTSVERZEICHNIS

INHALTSVERZEICHNIS	5
VORBEMERKUNG	7
TEIL 1 – DIE BÜCHER UND DAS REISEN	9
Der Lexikon-Roman	9
Die Reise um den Tag.....	13
Collagen	20
Rhizom.....	28
1. und 2. Das Prinzip der Konnexion und der Heterogenität	29
3. Das Prinzip der Mannigfaltigkeit	35
4. Das Prinzip des asignifikanten Bruchs.....	37
5. und 6. Das Prinzip der Kartographie und des Abziehbildes.....	39
Plateau	40
TEIL 2 – DAS LEBEN UND DAS SCHREIBEN.....	42
Die Wahrnehmung der Wirklichkeit.....	42
Die Darstellung der Wirklichkeit.....	49
TEIL 3. DIE LESENDEN UND DAS LESEN	67
Der Dichter ist nichts	67
Das Spiel und die Verspieltheit.....	75
Die aktive Beteiligung	84
ABSCHLUSS.....	94
LITERATURVERZEICHNIS.....	96
Primärliteratur	96
Sekundärliteratur	98
SIGLENVERZEICHNIS.....	101
ABSTRACT	102

VORBEMERKUNG

Este libro se va haciendo como los misteriosos platos de algunos restaurantes parisienses en los que el primer ingrediente fue puesto quizá hace dos siglos, **fond de cuisson** al que siguieron incorporándose carnes, vegetales y especias en un interminable proceso que guarda en lo más profundo el sabor acumulado de una infinita cocción. (Vuelta I, S. 83)

Dieses Buch entsteht wie die geheimnisvollen Gerichte einiger Pariser Restaurants, bei denen die erste Zutat, der *fond de cuisson*, vor vielleicht zwei Jahrhunderten angesetzt wurde, ein Sud, der in der Folge in einem endlosen Prozeß durch verschiedene Fleischsorten, Gemüse und Gewürze aromatisiert wurde, so daß er im Innersten den akkumulierten Geschmack unendlichen Brutzeln hat. (RudT, S. 46)

So beschreibt Julio Cortázar, ein argentinischer Autor *La vuelta al día en ochento mundos*, oder kurz *La vuelta*, ein Buch, das aus einer losen Reihung verschiedener Texte unterschiedlicher Gattungen, sowie Bildern und Verweisen besteht und sogar Wiederveröffentlichungen von älteren Texten beinhaltet. Cortázar schreibt, dass er in den ersten Stadien der Entstehung dieses Buches sich nur „über den Titel im klaren [war] und über das Verlangen, es zu schreiben“¹ (RudT, S. 13). Andreas Okopenko hingegen, ein österreichischer Schriftsteller mit ukrainischen Wurzeln, für den es keine Fixpunkte mehr gibt, um damit die Sprache aus den Angeln zu heben², spricht von einem Ureinfall³, der ihn auf die Spur gebracht hat, den Roman *Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden* oder kurz, *Lexikon-Roman* zu schreiben, ein Buch, dessen einzelne Textabschnitte alphabetisch geordnet und durch Querverweise miteinander verbunden sind und dessen Form so an den Aufbau eines Lexikons erinnert. Weder die Bücher noch die Autoren scheinen auf den ersten Blick viel miteinander gemeinsam zu haben. Der streng und fast schon manieristisch anmutende Aufbau des *Lexikon-Romans* steht der Unordnung und der Ausgefranstheit von *La Vuelta* gegenüber. Während sich Okopenko als Realist bezeichnete, steht Cortázar dem Surrealismus nahe und in seinen Texten finden sich häufig phantastische Elemente.

¹ „[...] un libro del que solamente tengo en claro el deseo y el título [...]“ (Vuelta I, S. 16)

² vergleiche: Okopenko, Andreas: *Meine Wege zum Schriftsteller*. In: Andreas Okopenko – Texte und Materialien. Hrsg. Klaus Kastberger, Wien: Sonderzahl 1998, S. 25.

³ vergleiche: Okopenko, Andreas: Nachträgliche Anmerkung zum Manuskript des *Lexikon-Romans* anlässlich der Übergabe an die Österreichische Nationalbibliothek. Wien, Dezember 1979. Österreichische Nationalbibliothek; Handschriften-, Autographen- und Nachlaßsammlung, Ser.nov.237979. Zitiert nach: Okopenko, Andreas: Kastberger, Klaus: *Umkehrung der Welten – Andreas Okopenkos Lexikon-Roman zwischen Avantgarde und Engagement*. In: Andreas Okopenko – Texte und Materialien. Hrsg. Klaus Kastberger, Wien: Sonderzahl 1998, S. 91.

Beide Bücher aber tragen die Reise nicht nur in ihren jeweiligen Titeln, sie ist sogar eines ihrer integralen Bestandteile. Desweiteren haben beide Autoren an unterschiedlichen Stellen die Intention geäußert, mit ihren Büchern die wahrgenommene Wirklichkeit als Ganzes darstellen zu wollen und, wie in einem Gegensatz des Eskapismus, den jene Bücher liefern, die „una pipa de opio“ (Vuelta I, S. 39), wollen sie ihre LeserInnen den Weg in diese Wirklichkeit eröffnen.

TEIL 1 – DIE BÜCHER UND DAS REISEN

Der Lexikon-Roman

Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden von Andreas Okopenko, oder kurz, der *Lexikon-Roman* ist ein Buch, das von seinen LeserInnen „erst zum Roman“ (LR, S. 292) gemacht werden muss. Er besteht aus vielen kurzen Abschnitten, im Folgenden als Artikel⁴ bezeichnet, die alphabetisch geordnet und durch Hinweispfeile miteinander verbunden sind. Der *Lexikon-Roman* beginnt mit einer Gebrauchsanweisung, von der alphabetischen Ordnung des restlichen Buches losgelöst, die eine einleitende Beschreibung des Buches und eine Anleitung zum Lesen bildet. „Die Gebrauchsanweisung ist kein Vorwort, denn sie ist nötig“ (LR, S. 6), schreibt Okopenko, und verweist die LeserInnen, die auf Vorworte nicht verzichten wollen oder können auf den Artikel *Vorworte* (von wo aus nur weiter zu den Nachworten verwiesen wird und dort wartet eine Liste von Artikel, beispielsweise *Affirmative Dichtung*, *Allwissender Erzähler* oder *Erwartungsmuster*, aber auch *Dicke Leute*, *Fetischist* und *Sex*, die als Nachworte verstanden werden können und zu denen geblättert werden darf). Die Gebrauchsanweisung fängt nicht die Reise an, sie ist aber bereits der Beginn des Spiels mit den LeserInnen, die sich auf eine solche Reise, auf ein solches Buch erst einlassen müssen. Das wird auch dadurch ersichtlich, dass diejenigen, die mit dem Lexikon-Roman nicht vertraut sind, die Gebrauchsanweisung nicht überblättern können. Jeweils der Erste A, sowie der letzte Zz Artikel des Lexikon-Romans, weisen die LeserInnen, die es gewohnt sind einen Roman am Anfang bzw. an dessen Ende zu beginnen, freundlich, aber bestimmt darauf hin, zu der Gebrauchsanweisung zurückzublättern.

Die Gebrauchsanweisung erklärt den LeserInnen also den Aufbau des Buches, das noch kein Roman ist. Das „Material ist alphabetisch geordnet“ (LR, S. 9), damit es mühelos aufgefunden werden kann, wie „bei einem Lexikon“ (LR, S. 9). Desweiteren sind im *Lexikon-Roman* Verweise oder „Hinweispfeile (→)“ (LR, S.9) zu finden, „die ihnen raten sollen, wie Sie am besten weitergehen, wie Sie sich zusätzlich informieren, oder wie Sie vom Hundertsten ins Tausendste gelangen können“ (LR, S. 9). Kursiv oder schräg gedruckte Hinweise, sind es, die die LeserInnen von einer Etappe ihrer Reise zur nächsten, vom betreten des Schiffs bis nach Druden führt. Viele der Hinweise oder Verweise führen vom Helden oder Protagonisten, vom Chemiekaufmann J., dem sentimental Exporteur, der manchmal in der

⁴ abgeleitet von „Lexikonartikel“

ersten Person erzählt und über den an anderen Stellen in der dritten Person gesprochen wird, weg. „Nur scheinbar“ aber finden die LeserInnen dort den Protagonisten „– unter Ziegen, Unkräutern und Schafen – nicht wieder. In Wahrheit geschieht mit dem Helden Ungeheures: Ziegen, Vagabunden, Unkräuter werden Bestandteil seiner Welt“ (LR, S. 5), Mit seinem Buch will Okopenko die Welt des sentimentalen Exporteurs darstellen. Dazu kommentiert er selbst gegen Ende der Gebrauchsanweisung:

Die Dürftigkeit des Modells sehen Sie mir, bitte, nach. Geographisch wie psychologisch wie kombinatorisch könnte es ungleich reicher sein. Nehmen Sie das Prinzip für die Durchführung, denken Sie an den ersten Computer, erweitern Sie den Roman durch eigene Weiterknüpfungen an Reizwörter, am besten: schreiben Sie ein Buch, das meines in seiner Kleinheit festnagelt. (LR, S. 7)

Die Gebrauchsanweisung ist also nicht nur eine Anleitung, sondern gleichzeitig eine kurze Poetologie sowie eine Rechtfertigung des *Lexikon-Romans* und seiner vielen, scheinbar ablenkenden Artikel.

Die Grundidee zu einem solchen Roman oder „Ureinfall“, wie es Okopenko nennt, kam ihm während einer Bahnfahrt:

5 a. Die Stadien meiner Arbeit waren: Ureinfall (auf einer Bahnfahrt, nicht niedergeschrieben; dort schon: minuziöser Bericht von einer stark emotionellen Reise; die Landschaft, die persönliche Situation des Reisenden, die Assoziation; die Reise als Modell für die Welt in ihrer Möglichkeitsstruktur, mit all den denkbaren Verzweigungen; Entschluß, nicht linear zu erzählen, sondern in Worten etwas wie eine Landkarte zu entwerfen, die alles zugleich enthält und es dem Beschauer überlässt, die Blickrichtung und den Fortgang zu wählen; infolgedessen in wenigen Minuten auf lexikale Anordnung als ‚einzige Ordnungsmöglichkeit‘ verfallen; in Konsequenz dessen auch eine Vorzugs-Route und Hinweispfeile; Minuten danach: zur Kommentierung, Verteidigung und als Gebrauchsanweisung Mini-Essays, dem Roman eingegliedert (zuerst als ebenfalls alphabetischer Anhang auf farbigem Papier gedacht).

b. nach einigen Tagen (nach Rückkehr von der Ur-Reise) daheim erstes Erproben der Methode. (Meist noch ungültige Kapitelchen.)

c. Nun nebeneinander: Gerüst und Kapitel. Die Kapitel wieder aa solche der Reiseroute (des ‚Hauptstranges‘) und bb solche der Nebenstränge bzw. Mini-Essays.

d. Eine erste und zweite protokollierte Donaureise (nach den Vorstufen der erinnerten Donau- und der einfallsbringenden Westbahn-Reise). 1. Protokoll mit Uhrzeit und Ortschaften, 2. Protokoll mit Bordgesprächen, Landschaft-Details u. ä. Dann noch ergänzende Fahrten auf dieser Strecke (Wien–Dürnstein).

e. Materialsammlungen: Abgehen der Auen, Yachthäfen, Schutthalden etcetc. mit dem Stenogrammblock. Langes Sammeln aller ‚nötigen‘ Details zu ‚Hunde‘, ‚Fischer‘ usf. Heranziehen alter Zettelsammlungen und Zeitungsausschnitt-Archive zu vielen Artikeln des Romans. Besonders Gesprächsfetzen, Material zu Werbung, Sprachklischee, Geschlechtermisere.

f. Einengung, Ausweitung, Aussonderung ... Es trifft nicht zu, daß es eine Rohfassung, eine Zweit-, eine Drittfassung etc. des Romans gegeben hätte; an auf den ersten Blick gelungene Kapitel schließen sich mehrfache Anläufe zu anderen Kapiteln. So lassen sich keine Mappen ‚1. Fassung‘, ‚2. Fassung‘, ... ‚Endfassung‘ bilden.⁵

Klaus Kastberger, der diese *Nachträgliche Anmerkung zum Manuskript des Lexikon-Romans* anlässlich der Übergabe an die Österreichische Nationalbibliothek in seinem Essay *Umkehrung der Welten* zitiert, schreibt dazu, dass „schon die Grundidee des Buches [...] dessen späteres Erscheinungsbild vorweg“⁶ nahm.

Die Reise sollte „als ein Modell für die Welt in ihrer Möglichkeitsstruktur“ dienen. Nicht als Modell an sich, für dessen Umsetzung Okopenko offensichtlich sehr spontan das Lexikon fand, bildete also den Ausgangspunkt der Überlegungen, sondern die Frage, wie sich denn die Erfahrung des Reisens mit den in ihr gründenden Abzweigungsmöglichkeiten in eine adäquate Struktur bringen läßt.⁷

Okopenko verwendet also das Lexikon und dessen strikte alphabetische Ordnung dazu, die stringente Ordnung, den streng chronologischen Handlungsablauf einer Erzählung aufzulösen, gleichzeitig sind die verschiedenen Artikel, aus denen das Buch besteht, wiederum durch Hinweispfeile miteinander verbunden. Jorge Luis Borges beschreibt in seiner Erzählung *El jardín de senderos que se bifurcan* ein ähnliches Buch, in der jede Entscheidung, die gefällt wird, einen neuen Weg eröffnet, dem die LeserInnen folgen können.⁸ Der Unterschied ist der, dass es im *Lexikon-Roman* einen vorgeschriebenen Weg, einen Stamm mit vielen Abzweigungen gibt, diese Abzweigungen aber wieder mit anderen Abzweigungen oder sogar wieder mit dem Stamm verbunden werden. Dieser Aufbau lässt das Buch wie eine Vorform des Hypertextes wirken und tatsächlich trifft die Definition des Hypertextes auch auf den Lexikon-Roman zu.

Die Grundidee von Hypertext besteht darin, daß informationelle Einheiten, in denen Objekte und Vorgänge des einschlägigen Weltausschnittes auf textuelle, graphische

⁵ Okopenko: *Nachträgliche Anmerkungen*, S. 91 f

⁶ Kastberger, Klaus: *Umkehrung der Welten – Andreas Okopenkos Lexikon-Roman zwischen Avantgarde und Engagement*. In: Andreas Okopenko – *Texte und Materialien*. Hrsg. Klaus Kastberger, Wien: Sonderzahl 1998, S. 91.

⁷ ebenda.

⁸ Borges, Jorge Luis: *Ficciones*. In: *Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie*. Jorge Luis Borges, Venezuela: Biblioteca Ayacucho 1986, S. 42-49.

oder audiovisuelle Weise dargestellt werden, flexibel über Verknüpfungen *manipuliert* werden können. Manipulation bedeutet hier in erster Linie, daß die Hypertexteinheiten vom Benutzer leicht in neue Kontexte gestellt werden können, die sie selber dadurch erzeugen, daß sie ihnen passend erscheinende Verknüpfungsangeboten nachgehen. Die Einheiten selber bleiben dabei in der Regel unverändert.⁹

Die LeserInnen können den Text von Okopenko manipulieren, indem sie den Hinweis Pfeilen, den Verknüpfungen, an denen sie interessiert sind folgen, während die „informationelle[n] Einheiten“, also die Artikel des *Lexikon-Romans*, unverändert bleiben. Dabei geht es Okopenko nicht einzig um die Form als Mittel zum Zweck. Der Aufbau des *Lexikon-Romans* ist nicht dem Manierismus geschuldet.

Vom Manierismus unterscheidet mich hier wie überall, daß es mir um die Sache geht und nicht um den Radius meiner Pfauenräder; daß ich jeweils den einfachsten Weg einer Darstellung wähle (wenn er nicht die treffliche Kürze eines Abschneiders hat, liegt an der Kompliziertheit der Welt); ein Formelbildner kann nie Manierist sein — auch wenn die Formeln zweihundert Terms haben; [...]. (LR, S. 12 f)

Gleichzeitig beinhaltet diese Struktur, die den LeserInnen des *Lexikon-Romans* die Erfahrung des Reisens mit den in ihr gründenden Abzweigungsmöglichkeiten bietet, auch die Möglichkeit sich zu verirren und das Ziel gänzlich aus den Augen zu verlieren. Der rote Faden mag die Schifffahrt der Donau entlang von Wien nach Druden sein, die kursiv gesetzten Hinweise einen eindeutig vorgeschriebenen Weg angeben, schon in der Gebrauchsanweisung aber gibt Okopenko einen anderen Weg des Lesens an:

Wer hat nicht schon im Lexikon GOLDSCHMINKE nachschlagen wollen, erst einmal den Artikel über GOLDONI, dann den über GOLDREGEN gelesen, dort auf LABURNUM verwiesen, die Einrichtung von Laboratorien gestreift, Interesse an der Herstellung eines Chlorkalziumröhrchens gefaßt, das Glasblasen erlernt, dabei einen Wangenriß erlitten, pflasterbeklebt einem Clown geähnelte, nachgedacht, was zum Clown noch fehlte, dabei Blanc und Rouge aufgefunden und so den Gedanken zurückgewonnen, daß er ja GOLDSCHMINKE nachschlagen wollte – was er nun endgültig tat. (LR, S. 6)

Die Geschichte der Donaufahrt lässt sich nicht von vorne bis hinten lesen, denn selbst die Haupthandlung, also nur den Hinweis Pfeilen von Anfang bis zum Schluss zu folgen ohne eine Abzweigung zu nehmen, ist fragmentiert und über das Buch verstreut. Die chronologische Abfolge ist aufgehoben, sie folgt strikt der alphabetischen.

⁹ Kühlen, Rainer: Hypertext – ein nicht-lineares Medium zwischen Buch und Wissensbank, Berlin: Springer 1991, S. 13.

Vom linearen Erzählduktus weicht Okopenko ab, weil er sich der realen Wahrnehmung des Reisens und seiner Möglichkeiten verpflichtet sieht. In der alphabetischen Ordnung des Lexikons fand der Autor gleichsam die bessere Methode realistisch und konkretionistischen Erzählens vor.¹⁰

Die Reise um den Tag

La vuelta al día en ochento mundo, im Folgenden kurz *La Vuelta* genannt, hat scheinbar einen weit weniger strengen Aufbau als der *Lexikon-Roman*. Keine Ordnung ist vorgegeben, kein Regelwerk zum Lesen des Buches wird geliefert. Das Buch besteht aus zwei Bänden, *Toma I* und *Toma II* und diese bestehen wiederum aus Kurzgeschichten, Erinnerungen, Anekdoten, Essays, Gedichten, Fotografien und Zeichnungen in loser Folge; sogar ein Nachruf auf einen Jazzmusiker ist darunter, wobei die Genre-Grenzen nicht einwandfrei auszumachen sind und ein Essay, die Beschreibung einer Erinnerung und eine Erzählung ineinander übergehen können. Während aber Okopenko, um seine Reise zu beschreiben, die Form eines Lexikon gewählt hat und sich streng daran hält, basiert Cortázar seine Reise auf dem schon klassisch gewordene Abenteuer-Roman *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* oder auf Deutsch, *Die Reise um die Erde in achtzig Tagen* von Jules Verne (oder Julio Verne, wie er im Buch oft genannt wird), einem Namensvetter von Cortázar. Festzuhalten ist hier, dass *La Vuelta* nicht nur Jules Verne und Cortázar alleine, sondern drei verschiedenen Julios oder Jules oder Julians zu verdanken ist, wie Cortázar selbst in dem Kapitel *Un Julio habla de otro* bemerkt:

Aquí hay un Julio que nos mira desde un daguerrotipo, me temo que algo socarronamente, un Julio que escribe y pasa en limpio papeles y papeles, y un Julio que con todo eso organiza cada página armado de una paciencia que no le impide de cuando en cuando un rotundo carajo dirigido a su tocayo [...] (*Vuelta I*, S. 83)

Hier gibt es einen Julio, der uns, ich fürchte, etwas pikaresk, von einer Daguerreotypie aus betrachtet, einen Julio, der schreibt und Blatt um Blatt ins reine tippt, und einen Julio, der mit alldem Seite um Seite gestaltet, mit einer Geduld, die ihn nicht daran hindert von Zeit zu Zeit ein kategorisches Verdammt! auszustoßen, an seinen Namensvetter neben ihm gerichtet [...] (*RudT*, S. 46)

Die drei Julios dieses Buches sind Julio Cortázar, der Autor, Julio Silva, ein Freund Cortázars und mitverantwortlich für die graphische Gestaltung des Buches und Jules Verne.

Das Buch beginnt im ersten Kapitel mit einer Erklärung des Titels „Den Titel dieses Buches verdanke ich meinem Namensvetter und Lester Young die Freiheit ihn abzuwandeln, ohne

¹⁰ Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 91

dabei gegen die planetarische Saga von Phileas Fogg, Esq. zu verstoßen¹¹ (RudT, S. 9). Damit ist an dieser Stelle aber schon genug erklärt. In diesem Buch gibt Cortázar keine Anleitung zum Lesen, wie es Okopenko getan hat, oder er selbst in seinem früheren Werk *Rayuela*, sondern macht sich gleich nach diesem Satz auf, um über Jazz und die Melodie *Three Little Words* zu schreiben, die Lester Young „mit Rauch und Regen schwängerte“¹² (RudT, S. 9), unversehens abgelöst von Charly Paker und *Lady, be good*.

Auch wenn das erste Kapitel nicht als Anleitung verstanden werden kann, gibt es dennoch einen guten Einblick auf das, was folgen wird. Gedankensprünge, Zitate, die Erzählung einer Erinnerung, die an manchen Stellen fast ein Essay über Jazz, über Man Ray, Duchamp oder über den Titel und das Schreiben dieses Buches und noch vieles andere ist, während gleichzeitig Bilder und Illustrationen eingefügt sind und sogar ein magisch anmutendes Rezept. Von Charly Parkers kaiserlichem Einsatz, seinem musikalischen Profil, das er gewählt hat, „nahezu die Abwesenheit des Themas“¹³ (RudT, S. 9), kommt Cortázar zu Mallarmé und zu dem Boxer Kid Azteca und wieder zurück zu einer Erklärung des Titel dieses Buches.

Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa, una participación que en esa noche de Lester era un ir y venir de pedazos de estrellas, de anagramas y palíndromas que en algún momento me trajeron inexplicablemente el recuerdo de mi tocayo y de golpe fueron Passepartout y la bella Aouda, fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera. (Vuelta I, S. 7)

Außerdem gelange ich über den Jazz immer ins Offene, ich befreie mich von dem Krebs des Identischen und werde Schwamm und poröse Simultaneität, Teilnahme, die an diesem Abend mit Lester ein Aufblitzen von Sternsplintern, Anagrammen und Palindromen war, die mir in irgendeinem Augenblick unerklärlicherweise meinen Namensvetter in Erinnerung brachten, und auf einmal tauchten Passepartout und die schöne Aouda auf, war da die Reise um den Tag ich achtzig Welten, denn bei mir funktioniert die Analogie, so wie bei Lester das melodische Schema, durch das er auf die Rückseite des Teppichs stieß, wo dieselben Fäden und dieselben Farben in anderer Weise einschließen. (RudT, S. 9)

Und schon ein nächster Gedankensprung, denn da sind noch Man Ray und eine Ausstellung zu Dada in einer Galerie in der Vorstadt, eine Dame, die alles mit einer eisigen Ehrfurcht

¹¹ „A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg, Esq.” (Vuelta I, S. 7)

¹² „[...] llenaba de humo y lluvia [...]” (Vuelta I, S. 7)

¹³ „[...] la ausencia del tema [...]” (Vuelta I, S. 7)

betrachtet und ein rothaariges Mädchen, das sofort die Ähnlichkeit oder den Unterschied zwischen dem nagelbesetzten Bügeleisen von Man Ray und dem ihrigen Zuhause erkannt hat: „[...] mit diesem stichst du dich mit dem anderen verbrennst du dich“¹⁴ (RudT, S. 10) Aber damit immer noch nicht genug fängt Cortázar jetzt an sein Zitieren zu rechtfertigen und lässt Robert Lebel sein Buch beschreiben, bevor er Marcel Duchamp mit einem Stück Schnur auftreten und das bereits erwähnte Rezept auflattern lässt, das beschreibt, wie „man ein Mädchen im Hemd tanzen lässt“¹⁵ (RudT, S. 11). Er erwähnt Lezema Lima und Gordon Pym und endet mit einem Zitat von Macedonio „Mir graut davor, das Ende meiner Schriften zu erleben, weshalb ich sie vorher abschließe“¹⁶ (RudT, S. 12).

Dieses erste Kapitel ist keine Einleitung und kein Vorwort. Es erklärt das Buch nicht, das kommen wird, sondern es zeigt seinen LeserInnen, was vor ihnen liegt. „Wie Rabelais auf den ersten Seiten seines Buches Gargantua durch Mamas Ohr auf die Bretter der Welt fallen lässt, so fallen in den *Satanischen Versen* die beiden Helden Salman Rushdies nach einer Flugzeugexplosion in die Tiefe, während sie plaudern, singen, sich komisch und unwahrscheinlich verhalten.“¹⁷ In seinem Essayband *Verratene Vermächtnisse* schreibt Milan Kundera über die Anfänge von Rabelais *Gargantua* und Rushdies *Die satanischen Verse* und erklärt damit, dass es eine „Vereinbarung zwischen Romancier und Leser“ gibt, die „von Anfang an zu bestehen hat; es muß klar sein: was hier erzählt wird, ist nicht ernst gemeint, auch wenn es sich um die furchtbarsten Dinge handelt.“¹⁸ So beginnt auch Cortázar dieses Buch mit einer rasante Anfahrt und mit einer Vereinbarung, einer Komplizenschaft mit seinen LeserInnen, denen er nichts erklären will, mit denen er auf Augenhöhe steht, die aber bereit sein müssen zu dieser *Reise um den Tag in 80 Welten*; zu *La Vuelta al Dia en ochento Mundos*.

Während die Reise im *Lexikon-Roman* mit dem Schiff eindeutig von einem Ort zum anderen führt, ist in *La Vuelta* weder klar, wo der Ausgangspunkt der Reise ist, noch wo sie hin führen wird und während die Ähnlichkeit zwischen dem *Lexikon-Roman* und einem Lexikon leicht zu erfassen ist, sind die Gemeinsamkeiten zwischen Jules Verne Roman und dem Buch von Cortázar nicht so einfach zu finden. Der direkte Bezug zu Jules Verne und seiner Reise *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* taucht zwar immer wieder auf, am deutlichsten vielleicht in dem Kapitel *Para llegar a Lezama Lima*, in dem ein Klub beschrieben wird, dessen Mitglieder aus denjenigen Menschen bestehen, die *Paradiso* von Lezema Lima, *Der*

¹⁴ „[...] con ésta te pinchas y con la mía te quemas.” (Vuelta I, S. 9)

¹⁵ „Para hacer bailar a ana mnchacha en camisa” (Vuelta I, S. 12)

¹⁶ „Huyo de asistir al final de mis escritos, por lo que antes de ello los termino.” (Vuelta I, S. 13)

¹⁷ Kundera, Milan: *Verratene Vermächtnisse*, München; Wien: Hanser 1994, S. 10.

¹⁸ ebenda.

Mann ohne Eigenschaften von Musil und *Der Tod des Vergil* von Hermann Broch gelesen haben, einem exklusiven Klub, wie der dem Phileas Fogg angehört, bei dem immer Stühle frei bleiben (vergleiche *Vuelta* II, S. 42). Aber solche direkten Hinweise oder Anspielungen auf Jules Verne sind selten. Vielleicht sind es auch eher die Themen und Motive des französischen Schriftstellers die Cortázar aufnimmt, um sein Buch zu schreiben. So gibt es Züge und Schiffsfahrten in *La Vuelta* wie in der Vorlage, Mitreisende wie Julio Silva oder der Jazz, der das ganze Buch begleitet, und Gefahren wie Jack the Ripper (vergleiche: *Vuelta* II, S. 97 ff) oder die Arteriosklerose (vergleiche: *Vuelta* I, S. 16). Und wie in den Romanen von Jules Verne fantastische Apparaturen und Maschinen vorkommen so finden die LeserInnen bei Cortázar sowohl von Duchamp die Kaffeemühle (vergleiche: *Vuelta* I, S. 30) als auch dessen Machine Celibataire (vergleiche: *Vuelta* I, S. 121 ff), sowie eine Gerätschaft, die Rayuel-o-Matic genannt und dafür verwendet wird, bei der Lektüre von Rayuela behilflich zu sein.

Phantastische Elemente sind auch ein weiteres Verbindungsglied zwischen der Reise um die Welt und der um den Tag. So hat das Buch von Jules Verne *Das Geheimnis des Wilhelm Storitz* Cortázar, wie dieser selbst schreibt, einen „natürlichen und herzlichen Verkehr mit einer Wirklichkeit nahegelegt, die der alltäglichen nicht unähnlich war.“¹⁹ (RudT, S. 27).

In *La Vuelta* finden sich zudem einige Illustrationen, die ursprünglich aus Büchern von Jules Verne stammen (nicht nur aus der Reise um die Welt). Eine davon, im ersten Kapitel, zeigt beispielsweise einen alten Mann mit Handschuhen, nobel gekleidet, neben ihm auf einem Tisch ein Zylinder auf den Kopf gestellt, dahinter, über einen Stuhl geworfen, ein Mantel und ein Spazierstock. Bei Jules Verne soll dieser Mann Phileas Fogg darstellen und auch bei Cortázar findet sich diese Illustration im ersten Kapitel²⁰. Aber in *La Vuelta* haben die Bilder und Illustration weniger den Zweck, das Beschriebene darzustellen, als den Text zu begleiten oder ihm etwas entgegenzustellen. In *Louis enormísimo cronopio* beschreibt Cortázar ein Konzert von Louis Armstrong und die Vorfreude darauf. Die Bilder, die Cortázar dabei in seinem Schreiben evoziert, um die Stimmung dieses Abends zu beschreiben, reichen weit.

Detrás de Louis vienen los chicos de la orquesta, y ahí está Trummy Young que toca el trombón como si sostuviera en los brazos una mujer desnuda y de miel, y Arvel Shavv que toca el contrabajo como si sostuviera en los brazos una mujer desnuda y de sombra, y Cozy Colé que se cierne sobre la batería como el marqués de Sade sobre los traseros de ocho mujeres desnudas y fustigadas [...] (*Vuelta* II, S. 17)

¹⁹ „[...] un comercio natural y entrañable con una realidad nada desemejante a la cotidiana.“ (*Vuelta* I, S. 36)

²⁰ zu Bemerken ist hier, dass dies nicht die erste Illustration ist, denn dem ersten Kapitel vorangestellt findet sich eine Darstellung von Passepartout

Hinter Louis kommen die Jungs vom Orchester, und da ist Trummy Young, der die Posaune bläst, als hielte er eine nackte, honigfarbene Frau in den Armen, und Arvel Shaw, der den Kontrabass spielt, als hielte er eine nackte, dunkelhäutige Frau in den Armen, und Cozy Cole, der sich über dem Schlagzeug wiegt wie der Marquis de Sade über den Hintern acht nackter, ausgepeitschter Frauen [...] (RudT, S. 81)

Louis dagegen zieht seine Trompete wie ein goldenes Schwert (vergleiche: Vuelta II, S. 17) und seine Musik dringt daraus „wie die Spruchbänder aus den Mündern der alten Heiligen und in der Luft zeichnet sich ihre warme gelbe Schrift ab“²¹ (RudT, S. 81). In Cortázar's Text betritt Louis die Bühne und die Welt endet „denn was jetzt kommt ist der völlige und endgültige Einsturz der Etagere und das Ende der cariyú.“²² (RudT, S. 81). Die Illustration, die im Original von Édouard Riou stammt und für die eine Doppelseite verwendet wird, zeigt eine Flutwelle, die Reiter mitsamt ihren Pferden mitreißt. Vielleicht soll das tosenden Applaus oder den Beginn des Konzertes nach der Anspannung des Wartens zeigen, das Ende der Welt und den Einsturz der Etagere oder aber vielleicht hat die Illustration bereits ein besseres Bild für das Konzert gefunden, als Cortázar oder Silva es hätten geben können.

In einem späteren Kapitel über Thelonious Monk, einem anderen Jazzmusiker, gibt Cortázar eine weitere Beschreibung eines Konzertes: „Jetzt gehen die Lichter aus, wir sehen uns noch mit diesem leichten Abschiedszittern an, das uns immer überkommt, wenn ein Konzert beginnt (wir werden einen Fluss überqueren, die Zeit wird eine andere sein, der Obolus liegt bereit) [...]“²³ (RudT, S. 85).

Oder wie Cortázar weiter schreibt:

Cuando Thelonious se sienta al piano toda la sala se sienta con él y produce un murmullo colectivo del tamaño exacto del alivio, porque el recorrido tangencial de Thelonious por el escenario tiene algo de riesgoso cabotaje fenicio con probables varamientos en las sirtes, y cuando la nave de oscura miel y barbado capitán llega a puerto, la recibe el muelle masónico del Victoria Hall con un suspiro como de alas apaciguadas, de tajamares cumplidos. (Vuelta II, S. 24)

Als Thelonious sich an den Flügel setzt, setzt sich der ganze Saal mit ihm und gibt ein allgemeines Gemurmel von sich, das der großen Erleichterung entspricht, denn die von Thelonious auf der Bühne zurückgelegte Strecke hat etwas von einer gefährlichen phönizischen Küstenfahrt mit fast unvermeidbaren Strandungen auf Sandbänken, und als das Schiff von dunklem Honig und bärtigem Kapitän in den Hafen einläuft,

²¹ „[...] como las cintas habladas de las bocas de los santos primitivos, en el aire se dibuja su caliente escritura amarilla [...]“ (Vuelta II, S. 1)

²² „[...] que viene ahora es total y definitivamente la caída de la estantería y el final del cariyú.“ (Vuelta II, S. 17)

²³ „Ahora se apagan las luces, nos miramos todavía con ese ligero temblor de despedida que nos gana siempre al empezar un concierto (cruzaremos un río, habrá otro tiempo, el óbolo está listo) [...]“ (Vuelta II, S. 23)

empfängt es die Freimauerermole der Vicotria Hall mit einem Seufzer wie von besänftigten Schwingen von befriedigten Wellenbrechern. (RudT, S. 85 f)

Die Beschreibung hat einen Meeres- und Seefahrtsbezug, die Illustration dazu (wieder eine Doppelseite) stammen aus *Vingt mille lieues sous les mers*, also aus dem Buch *20.000 Meilen unter dem Meer*. Sie zeigt Menschen, in Taucherausrüstungen dem Meeresboden entlang stapfend, in einer unwirklichen Umwelt, über ihnen schweben Quallen. Wieder erweitert die Illustration die Beschreibung von Cortázar und bietet gleichzeitig einen Kontrapunkt dazu. Die Atmosphäre der Beschreibung wird dargestellt und eingefangen, das Bild findet sich aber nicht darin. Und plötzlich ist es gar nicht mehr so sicher, ob der Mann in der Illustration des ersten Kapitels wirklich immer noch Phileas Fogg ist oder ob er ihn je dargestellt hat. Eine Unterwasserlandschaft und eine Flutwelle, die beide Jazzkonzerte illustrieren, so entfernt das als Metapher auch scheinen mag, so treffend ist es gleichzeitig.

Cortázar stellt in *La Vuelta* selbst die Frage „Und warum plötzlich Jules Verne in einem Buch, wo nichts an ihn zu gemahnen scheint?“²⁴ (RudT, S. 95) und er gibt schon im nächsten Satz eine Antwort darauf:

Pero sí, claro que sí que lo evoca; por lo pronto, ¿no habla el mismo Lezama de vivencias oblicuas, no ha dicho en alguna parte que es "como si un hombre, sin saberlo desde luego, al darle la vuelta al conmutador de su cuarto inaugurase una cascada en el Ontario", metáfora verniana si las hay? ¿No nos inicia en esa causalidad tangencial cuando recuerda que en el momento en que San Jorge clava la lanza en el dragón, el primero en caer muerto es su caballo, como a veces el rayo baja por un tronco de encina y recorre inofensivamente a trece seminaristas entregados al gruyere y al elogio del trébol antes de carbonizar a un canario que estridulaba en una jaula a cincuenta metros de distancia? (Vuelta II, S. 42)

Aber ja doch, gewiß gemahnt es an ihn; fürs erste, spricht nicht Lezama selbst von indirekten obliquen Erlebnissen, hat er nicht irgendwo gesagt, daß es so ist „wie wenn ein Mensch in seinem Zimmer das Licht anknipst und damit, natürlich ohne es zu wissen, einen Wasserfall im Ontario auslöst“, eine vernianische Metapher, falls es solche gibt? Macht er uns nicht mit dieser tangentialen Kausalität vertraut, wenn er daran erinnert, daß in dem Augenblick, da der heilige Georg dem Drachen die Lanze in den Leib stößt, der erste, der tot zusammenbricht, sein Pferd ist, so wie manchmal der Blitz den Stamm einer Steineiche hinunterfährt und, ohne ihnen Schaden zu tun, durch dreizehn Seminaristen hindurchgeht, die dem Gruyère zusprechen und das Lob des Kleeblatts singen, bevor er einen Kanarienvogel verkohlt, der in fünfzig Meter Entfernung in einem Käfig tirillierte? (RudT, S. 95)

Auch wenn Cortázar hier von *Paradiso*²⁵ spricht, kann diese Erklärung wie eine kurze poetologische Ausführung seines eigenen Schreibens oder des Schreibens in *La Vuelta*

²⁴ „¿Y por qué de golpe Jules Verne en un libro donde nada parece evocarlo?“ (Vuelta II, S. 42)

gelesen werden. Wie die geliehenen Illustrationen aus anderen Büchern als vernianische Metaphern für das beschriebene gelesen werden können, so ist auch *La Vuelta* durch eine Art tangentielle Kausalität mit dem Werk von Jules Verne verbunden. Für Cortázers Schreiben ist *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* ein Ausgangspunkt, durch den er hindurch geht, wie der Blitz in der Metapher durch Baum, Seminaristen und Vogel oder wie eine Reise durch Literaturgattungen, Erinnerungen und andere Bücher. Aber wie er mit Jules Vernes Roman spielt und ihn gleichzeitig sehr ernst nimmt, so nimmt er auch den eigenen Titel ernst, der durch die Wortdrehung, das Wortspiel mit dem anderen Titel erst entstanden ist, die Cortázar aber nicht nur als reine Spielerei verstanden haben will.

Julio Verne me había repetido tantas veces sin que yo lo comprendiera del todo: hay un mundo, hay ochenta mundos por día, hay Dargelos y Hatteras, hay Gordon Pym, hay Palinuro, hay Oppiano Licario [...], y hay sobre todo el gesto de compartir un cigarrillo y un paseo por los barrios más furtivos de París o de otros mundos [...]. (Vuelta I, S. 13)

Jules Verne [hat es oft gesagt] ohne dass ich es ganz verstanden hätte, es gibt eine Welt, es gibt 80 Welten am Tag; es gibt Dargelos und Hatteras, es gibt Gordon Pym, es gibt Palinurus, es gibt Oppiano Licario [...], aber es gibt vor allem die Geste, sich eine Zigarette zu teilen und gemeinsam einen Bummel durch die verschwiegensten Viertel von Paris oder andere Welten zu machen [...]. (RudT, S. 12)

Ein verschlafener Morgen, ein stressiger Vormittag, ein gutes Mittagessen, ein Nachmittag, an dem man alles nicht mehr so ernst nimmt, ein Theaterstück ansehen, ein gutes Buch lesen, spät und müde ins Bett kommen. All das und natürlich noch Essays, Fotos, Zeichnungen, die Werke von Marcel Duchamp, die Collagen von Tristan Tzara oder ein Gedichtband von Andreas Okopenko und noch viel, viel mehr sind die Welten, durch die wir im Laufe eines Tages reisen können. Jede dieser Welten ist einzigartig und wir sind in jeder dieser Welten jemand anderes. Wobei hierbei zu bemerken ist, dass die Zahl achtzig „nur der Verständigung wegen und weil sie [Cortázers] Namensvetter gefiel“ gewählt worden ist, denn „womöglich waren es gestern fünf und heute nachmittag hundertzwanzig, wer weiß schon, wie viele Welten es im Tag eines Cronopiums oder eines Dichters gibt“²⁶ (RudT, S. 156).

²⁵ einem Roman des kubanischen Autoren José Lezama Lima, dessen essayhafte Besprechung, oder dessen „aproximación por vía simpática“ (Vuelta II, S. 41) das längste Kapitel dieses Buches bildet

²⁶ „[...] nadie puede saber cuántos mundos hay en el día de un cronopio o un poeta [...]“ (Vuelta II, S. 171)

Collagen

Aber die vielen Illustrationen die Cortázar aus den Büchern von Jules Verne entlehnt, sind nicht das einzige Fremdmaterial, das er in *La Vuelta* verarbeitet. Neben den Bildern sind es vor allem die zitierte Sätze und Satzfragmente, manchmal ganze Passagen die über das Buch verstreut sind, die die Aufmerksamkeit der LeserInnen erregen. Teilweise sind diese Zitate mit Verweisen markiert, in denen auf die Quelle hingewiesen wird, an anderen Stellen verwendet er eine andere Sprache, um auf das Zitat hinzuweisen, wie „nel mezzo del camin“ (Vuelta I, S. 33) aus dem ersten Gesang von Dantes *Göttlicher Komödie* oder wie „he didn't stand the ghost of a chance“ (Vuelta I, S. 109), eine Anspielung auf den Titel eines Jazzstückes, *I Don't Stand a Ghost of a Chance with You*, das unter anderem von Clifford Brown interpretiert worden war. Manche der Zitate sind noch durch einen Dickdruck kenntlich gemacht. Andere wiederum sind völlig ungekennzeichnet und nur denjenigen LeserInnen zugänglich, die sie kennen, wie „tres tristes tigres“ (Vuelta II, S. 86), der auf einen spanischen Zungenbrecher zurückgeht. Die große Anzahl literarischer Zitate wird schon im ersten Kapitel von Cortázar thematisiert: „Man wird bemerkt haben, daß es hier Zitate hagelt, aber das ist gar nichts, verglichen mit dem, was noch kommt, nämlich fast alles“²⁷ (RudT, S. 10) und neben neben der jungen Damen in der Man Ray Ausstellung und den Jazzmusiker Lester Young wird auch Robert Lebel zitiert

que describe perfectamente este libro [La Vuelta] cuando dice: "Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar. La diversidad de su naturaleza me impide limitarme a una reflexión unilateral y, en este laboratorio cuyos recursos someto a un inventario sistemático y, bien entendido, en sentido contrario al natural, mi imaginación se expone menos a marcar el paso." (Vuelta I, S. 11)

der dieses Buch [*La Vuelta*] vortrefflich beschreibt, wenn er sagt: „Alles, was Sie in diesem Zimmer sehen, oder besser gesagt, in diesem Lager, haben die Vormieter zurückgelassen; daher werden sie nicht viel sehen, was mir gehört, aber ich ziehe diese Utensilien des Zufalls vor. Ihre Verschiedenartigkeit hindert mich daran, mich auf eine einseitige Reflexion zu beschränken, und in diesem Labor, dessen Hilfsmittel ich einer systematischen Bestandsaufnahme unterziehe, wohlgerne in umgekehrter Reihenfolge, läuft meine Imagination weniger Gefahr, auf der Stelle zu treten.“ (RudT, S. 10 f)

²⁷ „Se habrá advertido que aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo.“ (Vuelta I, S. 9)

Cortázar verwendet an dieser Stelle ein Zitat, um sein eigenes Buch mit den Worten eines anderen zu beschreiben. „Ich hätte mehr Worte gebraucht, das ist sicher“²⁸ (RudT, S. 1), schreibt er als eine mögliche Begründung. Die vielen verwendeten Zitate lassen den Text wie eine Zitatcollage wirken und tatsächlich definiert Wolfgang Seibel die Zitatcollage oder die Zitatmontage in seinem Buch *Die Formenwelt der Fertigteile – Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama* „als abrupte Einfügung ‚fremden‘ Sprachguts – einzelner Sätze bzw. Satzfragmente – in die Personenrede (scheinbar über das Verständnis des Redenden hinweg).“²⁹ Diese Definition gilt für das Drama. Volker Hage hat im Vorwort zu dem Buch *Literarische Collagen* eine allgemeinere Definition gefunden. Während Schriftsteller die Worte Montage und Collage beinahe ohne Unterscheidung verwenden, hatten Literaturwissenschaftler Probleme diese beiden Begriffe eindeutig zu trennen und zu definieren, auch deshalb, weil der Sprachgebrauch etwas verworren scheint. Volker Hage spürt dem Wortgebrauch nach und zeigt, dass er, obwohl verworren, seine Trennschärfe nicht ganz eingebüßt hat.³⁰ Er kommt zu dem Schluss „Die literarische Collage ist also eine Form der Textmontage: nämlich der Montage von Zitaten.“³¹, oder als eine Abwandlung einer älteren Definition: „Eine Collage ist immer zugleich eine Montage, doch nicht jede Form von Montage ist auch eine Collage.“³²

Cortázar bleibt aber nicht bei den Zitatcollagen denn er verbindet in seinem Buch sowohl Erinnerungen und Kurzgeschichten als auch Photographien und Illustrationen, wie jene aus den Romanen von Jules Verne. Jaime Alazraki zählt *Letzte Runde*, *Das Observatorium* und *Territorien* zu jenen Büchern, die Cortázar als Collagebücher bezeichnet haben soll.³³ Dazu gehören auch *Los astronautas de la cosmopista* und natürlich *La vuelta al día en ochento mundos*³⁴ mit der Begründung, dass sich in ihnen „Erzählung, Gedicht und Essay ein Stelldichein geben.“³⁵ *La Vuelta* setzt sich aus verschiedenen Textsorten zusammen, verschiedenen Schriftgrößen und –arten, Textausrichtungen, Bildern, Illustrationen und Zeichnungen, die teilweise anderen Büchern oder Künstlern entlehnt sind, wie dem Roman von Jules Verne, Abdrucke von Kunstwerken von Marcel Duchamp oder eine einfache

²⁸ „Yo hubiera necesitado más palabras, es seguro.“ (Vuelta I, S. 11)

²⁹ Seibel, Wolfgang: *Die Formenwelt der Fertigteile – künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988, S. 132.

³⁰ vergleiche: Hage, Volker: Einleitung. In: *Literarische Collagen – Texte, Quellen, Theorien*. Hrsg. Volker Hage, Stuttgart: Reclam 1981, S. 8ff.

³¹ ebenda, S. 12

³² ebenda.

³³ vergleiche Alazraki, Jaime: *Cortázar – Annäherungen an sein Werk*, Frankfurt am Main; Wien: Lang 2009, S. 228.

³⁴ vergleiche: ebenda, S. 318

³⁵ ebenda, S. 228

Werbung für „Old Spice“ (vergleiche: *Vuelta I*, S. 62). Cortázar will sein Reise und seine Wirklichkeit so darstellen, wie er sie wahrnimmt und wie Franz Mon beschreibt verweist sich die

Collagetechnik [...] dieser Realität auf den Leib geschnitten: heterogenes Material erscheint eng benachbart, wird simultan aufgenommen, bildet eine funktionelle Einheit, aber keine thematische. An die Stelle des geschlossenen Sinnzusammenhangs ist das Funktionsgeflecht getreten, das seine Elemente in einer Hinsicht beansprucht, in allen anderen aber unangetastet bleibt.³⁶

Auch in der Zusammenstellung der verschiedenen Textgattungen ist Cortázar in diesem Buch eine Collage gelungen. Bereits 1941 publizierte Cortázar, damals noch unter dem Pseudonym Julio Denis, ein Essay über den Dichter Rimbaud³⁷ und die Gattung Essay taucht seit damals immer wieder in seinem Werk auf. *Rayuela* beispielsweise enthält Segmente, in denen sich der Roman zu einem Essay erweitert. Aber während *Rayuela* vordergründig noch ein Roman ist und als solcher auch gelesen werden kann, besteht *La Vuelta* zum größten Teil nur noch aus Essays. Jaime Alazraki geht in *Cortázar: Annäherungen an sein Werk* sogar soweit, *La Vuelta* als Cortázars ersten Essayband zu bezeichnen³⁸.

Der Essay bei Cortázar bleibt aber nicht Essay. Wie schon in *Rayuela* weitet Cortázar dieses Genre und macht damit „was Kolumbus mit seinem Paradox vom Ei tat: Er nimmt eine Überschreitung vor, und das heißt hier, dass er einen über den Aufgaben des Essays errichteten Roman schafft, eine Gattung, die sich wölbt bis sie an die andere heranreicht.“³⁹

Die Form seiner Essays bleibt offen und sie ist weder so streng noch so schulmeisterlich, wie diese Gattung gewöhnlicherweise geschrieben wird.

Cortázar bezieht das auch auf den Essay und schafft eine Prosa, die statt voranzuschreiben, dem Fließen der Gedanken traut, die statt zu versichern, einen Dialog führt, und die gegenüber dem schulmeisterlichen (und deshalb autoritären) Stil der Gattung den zwanglosen und partizipatorischen Stil des Romans bevorzugt.⁴⁰

In *Rayuela* hat Cortázar also, wie Alazraki beschreibt, einen Stil gefunden, der das Essay fast wie einen Roman klingen lässt.

³⁶ Mon, Franz: Collagetexte und Sprachcollagen. In: Literarische Collagen – Texte, Quellen, Theorien. Hrsg. Volker Hage, Stuttgart: Reclam 1981, S. 258

³⁷ vergleiche: Standish, Peter: Understanding Julio Cortázar, Univ. of South Carolina Pr.: Columbia 2001, S. 77.

³⁸ vergleiche: Alazraki: Cortázar – Annäherungen, S. 227 f

³⁹ ebenda, S. 227

⁴⁰ ebenda, S. 228 f

Dieser lockere und dem gemeinhin mit dem epigrammatischen Ton des Essays Verbundenen widersprechende Stil ist Teil jenes Kampfes gegen die Förmlichkeit, den Cortázar innerhalb unserer Literatur entfacht hat. Seine Essays bemühen sich ganz bewusst darum, so wenig wie möglich an den Essay in seiner gekünstelten herkömmlichen Form, das heißt an einen unpersönlichen und steifen Stil zu erinnern.⁴¹

Auch die einzelnen Essays in *La Vuelta* überschreiten die Gattungsgrenzen und können ähnlich spannend gelesen werden wie Erzählungen.

Worin liegt die Originalität der Essays Cortázars? In ihrem Ton. Statt als Prosa, die man liest, erscheinen seine Essays als Stimme, die man vernimmt. In ihrem Fall hat man es nicht so sehr mit jenem Monolog zu tun, an den uns die Gattung gewöhnt hat, sondern statt seiner findet sich ein Dialog mit dem Leser oder einem vorausgesetzten Gesprächspartner, der als *alter ego* des Leser fungiert.⁴²

Außerdem drängen sie den LeserInnen keineswegs die Meinung des Autors auf. Es scheint im Gegenteil eher so, als ob Cortázar mit seinen Essays versuchen würde, mit seinen LeserInnen einen Dialog zu führen, als ob er in seinen LeserInnen Komplizen suchen würde.

Im *Lexikon-Roman* sind ebenfalls eine Reihe von Artikeln zu finden, die Okopenko als Mini-Essays bezeichnet und mit Notwehr begründet.

Die Mini-Essays dieses Romans begründete ich (→ *Arcimboldi*) mit Notwehr. Notwehr meint vor allem Wehr in der Not des Mißverstehens. Wo liegt die Möglichkeit des Mißverstehens im Sex? Kritiker meiner Vorprosa lehrten es mich: die Möglichkeit liegt in der denaturierten Denkmode unserer Zeit; die Integration des Geschlechtlichen ist passé; Liebe als integraler Komplex von Geschlechts- und Persönlichkeitsakzeption des Partners ist nicht nur nomenklatorisch zu Schrott geworden; wenn ich den Abbau der Liebe zu linearem Spaß, den Mißbrauch der Liebe zum Prestigeerwerb als „Giftluft“ registrierte, schüttelten diese Kritiker den Kopfersatz; sprachen von unbewältigter Beziehung zum Geschlecht; die Angesteckten diagnostizierten den Gesunden (gut, daß Kritiker wenigstens nicht zwangsbehandeln und euthanasieren dürfen); da sie mich also allmählich einer unbewältigten Beziehung zum *Menschengeschlecht* nahebrachten, habe ich das Recht auf Notwehr auch ihnen gegenüber verdient.

Dazu gehören die Nachworte wie beispielsweise die Artikel über den allwissenden Erzähler, den Barok, über Mundart, Ortsbestimmung, Politik und den *nouveau roman*, aber auch andere Artikel wie beispielsweise die *Hundstage* sind wie ein Essay zu lesen. Ursprünglich war es geplant, diese Essays, die zur Erklärung und Verteidigung des *Lexikon-Romans* dienen, gesondert und mit farbigem Papier dem Buch hinten anzuheften, dieses Vorhaben ist aber

⁴¹ Alazraki: Cortázar – Annäherungen, S. 228

⁴² ebenda.

aufgegeben worden.⁴³ Die Mini-Essays bei Okopenko sind aber nicht, wie etwa der vorbereitete Weg der Reise durch die kursivgesetzten Weiterführungen, markiert. Die LeserInnen können nicht erkennen, ob der Artikel eine Beschreibung, eine Erzählung oder ein Essay sein wird, bevor sie ihn nicht gelesen haben. Genaugenommen können, wie es schon bei Cortázar der Fall ist, die LeserInnen nicht immer unterscheiden, ob es sich um eine Beschreibung, einen erzählenden Text oder um ein Essay handelt. Obwohl Okopenko in seinem Buch verschiedene Gattungen nebeneinander reiht, scheint es weit weniger eine Collage zu sein als *La Vuelta*, da es keine Bilder und weniger graphische Spielereien mit dem Satzspiegel und der Textausrichtung gibt. Aber dennoch kann Okopenkos Buch als eine Collage aus verschiedenen Textgattungen gesehen werden, da die unterschiedlichen Artikel kurze Erzählungen, Mini-Essays, Landschaftsbeschreibungen, Etymologien oder Anekdoten, aber auch Listen, Gedichte und Liedtexte enthalten. Rosmarie Waldrop schreibt über Collagen: „[they] allow [...] to frustrate the expectation of continuity, of step-by-step-linearity.“⁴⁴ Auch dies trifft auf Okopenkos Buch zu, der die Reise nach Druden mit unterbrochener Kontinuität erzählt. Sein Materialiensammeln sowie die Zusammenstellung dieser Materialien beschreibt Okopenko in seiner *Nachträglichen Anmerkung zum Manuskript des Lexikon-Romans* folgendermaßen:

6. Ein Detail: Als der Bedarf nach einem mehrfach zu variierenden Stichwort ‚Städtchen‘ feststand, legte ich eine kleine Mappe ‚Städtchen‘ an; ebenso bei ‚Hunde‘, ‚Ödstätte‘, ‚Wildente‘Anderseits sammelte ich bei Spaziergängen an der Donau in wildem Stenogramm Brauch- und Unbrauchbares stenographisch in meinem kleinen Notizordner; dies schrieb ich rein, stempelte das Erfassungsdatum; diese Reinschriften zerschnitt ich in Streifen, klebte die dann auf ‚Kontenblättern‘ (‚Hunde‘, ‚Ödstätten‘ usw.) zusammen und legte alle ‚Hunde‘ etc. etc. samt anderseits Zeitungsmaterial über Hunde spontane Gedanken über Hunde etc. in das Mäppchen Hunde. Beim Schreiben der Kapitel ‚Hunde‘ nun nahm ich mir das Mäppchen ‚Hunde‘ vor, sah es durch und begann dann über das Gelesene, zum Teil unter wörtlicher Heranziehung des Materials, eine Improvisation aber immer wieder mit dem Blick auf die Rahmen-Partitur; sah, daß nichts Wesentliches fortgelassen wurde.

7. Selbstverständlich gab es immer noch während der Arbeit Korrekturen wegen erkannter Fehler, Ergänzungsbedarfe und nach Diskussionen im Freundeskreis oder wegen neuer noch einzubeziehender Komponenten. Kleine sprachliche Abrundungen vor der Reinschrift für das Einreichungsexemplar spielen eine untergeordnete Rolle.⁴⁵

⁴³ vergleiche: Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 96

⁴⁴ Waldrop, Rosmarie: Thinking of Follows. In: Dissonance (if you are interested). Rosmarie Waldrop, Alabama: The University of Alabama Press 2005, S. 211.

⁴⁵ Okopenko: Nachträgliche Anmerkungen, S. 92

Die Arbeit an dem *Lexikon-Roman* hatte, wie dieses Zitat zeigt, große Ähnlichkeit mit der Gestaltung einer Collage und auch Klaus Kastberger schreibt, dass sich der Text, „indem er die Herkunft der sprachlichen Funde dezidiert ausweist, als ein Stück montierter und collagierter Literatur zu erkennen gibt.“⁴⁶ Auch die alphabetische Reihung der einzelnen Kapitel bietet Ähnlichkeiten mit einer Vorform der Montage, dem „frühexpressionistischen Reihungsstil, der [aus] der Auseinandersetzung mit desparaten Wahrnehmungen und Erfahrungen der Großstadt“⁴⁷ entstanden ist. In ihm finden sich, nach Hanno Möbius, „Juxtapositionen heterogener Elemente in einer Reihe“, die nicht formlos ist, sondern indessen vielmehr „die Reihung heterogener Bilder, mit der Bruch und Diskontinuität in einer mitunter grotesken Diktion verwirklicht werden.“⁴⁸ Der *Lexikon-Roman* verwirklicht diesen Reihungsstil durch die alphabetischen Reihung der Artikel und in dieser findet sich die genannte „Juxtaposition heterogener Elemente“, wenn beispielsweise auf den Artikel *Johannisbeerwein* der Artikel *Joyce* (vergleiche: LR S. 132) oder auf das *Küssen* das *Labyrinth* (vergleiche: LR S. 151) folgen. Der Zufall, der „eines der Schlüsselworte des Surrealismus“⁴⁹ war und, so Hanno Möbius, in Max Ernsts Collageroman *La femme 100 tête* ein wichtiges Element bildete, ist bei Okopenko gerade durch das ordnende Element gegeben. Die alphabetische Ordnung bringt das zufällige Aufeinandertreffen heterogener Elemente erst hervor.

Die Technik der Collage eignet sich auch dafür, die Gleichzeitigkeit von Wahrnehmungen darzustellen, wie es Okopenko in seinem *Lexikon-Roman* und während der Reise zum Exporteurtreffen nach Druden versucht. Okopenko spricht in diesem Zusammenhang oft von der Welt der ungebrochenen Erscheinungen, wie in diesem Beispiel:

Wir wollen nicht vergessen, daß während all des Folgenden der Chemiekaufmann J. den Blick aufs Wasser und dessen Ufer behielt und die Welt der ungebrochenen Erscheinungen in das Übrige mit einströmte. Um das nachzuahmen, schlugen wir an einigen Stellen des folgenden Ablaufberichtes, ihn unterbrechend, Beispiele etwa je einer -> Au, -> Auflockerung, eines -> Hügels, -> Wasserereignisses nach. (LR, S. 215)

Auch Cortázar kennt eine Form der gleichzeitigen Wahrnehmung, die er als *Zerstreutheit* bezeichnet:

Der Zustand, den wir als *Zerstreutheit* definieren, ist vielleicht nur eine andere Art von Aufmerksamkeit, ihre symmetrische Äußerung, die tiefste, die auf einer anderen

⁴⁶ Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 97

⁴⁷ Möbius, Hanno: Montage und Collage – Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München: Fink 2000, S.242.

⁴⁸ ebenda.

⁴⁹ ebenda, S. 178

Ebene der Psyche stattfindet: eine Aufmerksamkeit, die von dieser tiefen Schicht *aus* oder *durch sie hindurch* auf etwas gerichtet ist, die sich vielleicht sogar auf diese Schicht selbst richtet.“ (LeRu, S. 257)

Cortázar erklärt, dass es bei Menschen, die zu dieser Art der Zerstreuung oder der Aufmerksamkeit neigen (was er auch ‚Maulaffen feilhalten‘ nennt), nicht selten vorkommt,

daß eine Reihe von Phänomenen, angefangen mit dem Knarren einer Tür, das einem Lächeln meiner Frau, der Erinnerung an eine Gasse in Antibes und der Wahrnehmung einer Rose in einer Vase vorangeht – wo es sie nicht überlagert –, ein Bild auslöst, das mit allen deren möglichen assoziativen oder kausalen Verbindungen absolut nichts zu tun hat und das in diesem blitzartigen, einmaligen und schon verblassenden Augenblick zur flüchtigen Vision einer anderen Wirklichkeit führt, wo das, was für mich Türknarren, Lächeln und Rose war, etwas im Wesen und in der Bedeutung völlig anderes ist. (LeRu, S. 257)

So wie Okopenkos Figur auf dem Schiff sein kann, die Landschaft an sich vorüberziehen sieht und sich gleichzeitig ein Städtchen oder Burgen und bunte Stühle vorstellt, so haben für Cortázar zeitlich aufeinander folgende Ereignisse in bestimmten Situationen eine Gleichzeitigkeit, die sie zu einem Geschehen machen können.

Man sagt gemeinhin, daß auch das *poetische Bild* eine Repräsentation von Elementen der gewöhnlichen Wirklichkeit ist, die in einer Weise gegliedert sind, daß ihr Beziehungssystem ebendiese flüchtige Vision einer anderen Wirklichkeit begünstigt. Der Unterschied besteht darin, daß der Dichter der unfreiwillige oder freiwillige, aber immer vorsätzliche Ent-fremder dieser Elemente ist (intuitiv die neue Gliederung erfassen, das Bild schreiben), während in der Erfahrung des Maulaffenfeilhalters die flüchtige Vision passiv und zwangsläufig erfolgt: Die Tür knarrt, jemand lächelt, und die Person erfährt eine augenblickliche Entfremdung. (LeRu, S. 257)

Cortázar selbst, als Schriftsteller und als Maulaffenfeilhalter, neigt zu beiden Arten dieser Entfremdung, der aktiven und der passiven, wobei letztere ihn „mit aller Macht [sich] selbst [entreißt] und [...] in eine Perspektive der Wirklichkeit [projiziert], wo es [ihm] leider unmöglich ist, Fuß zu fassen und zu verweilen“ (LeRu, S. 257). Das nacheinander Geschehene oder die „Elemente der Abfolge – knarrende Tür, Lächeln, Antibes, Rose – [die] aufhören, das zu sein, was die jeweiligen Worte beinhalten, ohne daß man weiß, zu was sie werden“ (LeRu, S. 257 f), haben in diesem Fall Ähnlichkeit, so Cortázar, mit dem „Phänomen des *déjà vu*“ (LeRu, S. 258).

[K]aum hat die Abfolge begonnen, sagen wir mit Tür-Lächeln, wird das, was folgt, Antibes-Rose, Teil des ganzen Bildes und verliert seine Bedeutung als „Antibes“ und „Rose“, und zugleich fügen sich die auslösenden Elemente (Tür, Lächeln) in das vollständige Bild. (LeRu, S. 258)

Es ist eine Art „blitzartige Kristallisation“ (LeRu, S. 258), so Cortázar, „und auch wenn wir das Gefühl haben, daß sie in der Zeit stattfindet“ (LeRu, S. 258), dass also Lächeln auf Tür folgt oder Rose auf Antibes, so geschieht dies nur „aus Gründen psychologischer Bedingtheit oder des Gefangenseins im Raum-Zeit-Kontinuum“ (LeRu, S. 258) wegen.

In Wirklichkeit *geschieht (ist) alles gleichzeitig*: die „Tür“, das „Lächeln“ und die übrigen Elemente, die das Bild ergeben, stellen sich dar als Facetten oder Kettenglieder, als gliedernder Blitz, der Kristalle bildet in einem Vorgang außerhalb der Zeit. Es kann nicht währen, da es nicht in der Dauer geschieht. Wir können es nicht festhalten, weil wir unseren Standort nicht verändern können. Zurück bleibt Beklemmung, ein Schauer, eine vage Sehnsucht. Etwas war da, vielleicht ganz nah. Und jetzt gibt es nur mehr eine Rose in ihrer Vase, auf dieser Seite der Dinge, wo *a rose is a rose is a rose* und weiter nichts. (LeRu, S. 258)

Diese Art der Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung ist hier durch die Nennung der ungebrochenen Ereignisse und der Zerstreuung nur verdeutlicht, der *Lexikon-Roman* aber versucht ständig, durch den Aufbau und die Verlinkung der Artikel, diese Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung der Außen- und Innenwelt darzustellen. Es ist interessant festzustellen, dass die Collage schon früh dazu verwendet wurde, Gleichzeitigkeit künstlerisch darzustellen, vor allem wie sie in der modernen Großstadt wahrgenommen wurde. In seinem Buch schreibt Möbius, dass bereits im „ausgehenden 18. Jahrhundert [...] die Stadt als chaotisch erfahren und literarisch thematisiert [wurde].“⁵⁰ Diese Gleichzeitigkeit oder diese Erfahrung der Gleichzeitigkeit nennt Möbius *Realmontage*⁵¹, erklärt aber auch, dass bis zum 20. Jahrhundert „Gleichzeitigkeit vorwiegend mit der Kategorie des Raumes verstanden wurde“⁵² und selbst „ein so einschneidendes Zeiterlebnis wie die Verkürzung der Reisezeit durch die Eisenbahn wurde zunächst als Schrumpfung des Raumes beschrieben.“⁵³

In Okopenkos *Lexikon-Roman* (dessen Ureinfall während einer Bahnfahrt geschah) wird aber weder eine hektische Stadt noch eine Zugfahrt beschrieben. Stattdessen versetzt Okopenko seinen Exporteur auf ein Schiff, auf eine langsame und gemächliche Donaufahrt, während der der Protagonist mehr als genug Zeit hat, Landschaft, Städte, Dörfer und Wälder, die am Schiff vorbeiziehen, und die Ereignisse an Bord gleichzeitig wahrzunehmen. Es braucht also nicht die hektische Schnelligkeit der Stadt für eine *Realmontage* und die Reise beginnt, indem die Stadt verlassen wird.

⁵⁰ Möbius: *Montage und Collage*, S. 91

⁵¹ vergleiche: ebenda.

⁵² ebenda.

⁵³ ebenda.

Rhizom

Im Vergleich zu *La Vuelta* scheint der *Lexikon-Roman* vielleicht etwas rigider in seiner Struktur, weniger flexibel und starrer als *La Vuelta* von Cortázar. Okopenkos Buch scheint ordentlicher, alles ist an seinem Platz und griffbereit, wie Fläschchen in der Tasche eines Apothekers oder Alchemisten oder wie er selber schreibt: „Papa lehrte mich Apothekerwaage und chemische Reaktionen kennen; die Reduktion von Silbernitrat oder die Silberchloridfärbung, jedenfalls etwas mit ‚lapis infernalis‘; ich selbst heiligte Waage und Reagenzien als unantastbar.“⁵⁴ Gleichzeitig ergibt sich aber durch den Aufbau des Buches und die Verbindungen der Artikel ein Labyrinth für die LeserInnen. Wie Umberto Eco in seiner *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘* schreibt, gibt es verschieden Arten von Labyrinthen:

„Erstens das klassisch-griechische, das des Theseus.“⁵⁵ Ein Labyrinth, in dem sich niemand verirren kann, und würde jemand seine beiden Enden, den Eingang und den Ausgang, halten und es auseinanderziehen, hätte dieser einen Faden in der Hand.⁵⁶

„Zweitens gibt es das barock-manieristische Labyrinth, den Irrgarten. Wenn man es auseinanderzieht, erhält man eine Art Baum, ein Gebilde mit zahlreichen Ästen und Zweigen aus toten Seitengängen.“⁵⁷ Dies scheint eine passende Beschreibung für den *Lexikon-Roman* zu sein, obwohl Okopenko ihn nur ungern als Labyrinth bezeichnet gewusst hätte, denn, wie er schreibt „übersichtlich wie je liegt meine Welt da: das Modell so übersichtlich wie sein Modell; das uns lehrt, es gibt keine Labyrinth, sobald wir in Wegen Ziele sehen“ (LR, S. 151). Eco aber beschreibt noch eine dritte Form des Labyrinths.

Drittens schließlich gibt es das Labyrinth als Netzwerk oder, um den Begriff von Deleuze und Guattari aufzunehmen, als Rhizom. Das Rhizom-Labyrinth ist so vieldimensional vernetzt, daß jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann. Es hat weder ein Zentrum noch eine Peripherie, auch keinen Ausgang mehr, da es potentiell unendlich ist.⁵⁸

Beide Bücher, die mehr Labyrinth als Irrgärten sind, erweitern sich durch Text- und Bildcollagen und bleiben ohne Grenzen. Nicht nur die Einteilung in ein Genre ist schwierig, selbst die Kunstgattung, in die diese Bücher fallen, ist uneindeutig. Cortázar nannte Bücher wie *La Vuelta* auch libros-objetos, „ein Titel, der die Bücher in die Nähe rückt von ‚Werken

⁵⁴ Okopenko, Andreas: Östliche Kindheit. In: Erinnerung an die Hoffnung – gesammelte autobiographische Aufsätze. Andreas Okopenko, Wien: Klever 2008, S. 35.

⁵⁵ Eco, Umberto: *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007, S. 64.

⁵⁶ vergleiche: ebenda, S. 64 f

⁵⁷ ebenda, S. 65

⁵⁸ ebenda.

der bildenden Kunst‘ (spanisch: ‚objetos de arte‘).⁵⁹ Sie bilden ein Netz, ein Gewebe, wie das Rhizom das von Guattari und Deleuze beschrieben wird.

1. UND 2. DAS PRINZIP DER KONNEXION UND DER HETEROGENITÄT

„Diese Prinzipien werden zusammen genannt und gedacht“⁶⁰, wie sich Helke Kuhn in ihrem Buch *Rhizome, Verzweigungen, Fraktale – Vernetztes Schreiben und Komponieren im Werk von Édouard Glissant* ausdrückt und auch bei Deleuze und Guattari stehen sie beisammen. Diese ersten beiden Prinzipien stellen sowohl einen Vergleich wie auch eine Abgrenzung zu den älteren Systemen dar, dem Baum und der Wurzel, in denen ein Punkt, eine Ordnung festgelegt ist. „Jeder Punkt [eines Rhizoms] kann (und muss) mit jedem anderen verbunden werden“ (TP, S. 16). Als Beispiel nennen die Autoren Noam Chomskys linguistischen Baum. Dieser beginnt an einem Punkt S und erweitert sich durch Dichotomien.

In einem Rhizom dagegen verweist nicht jeder Strang notwendigerweise auf einen linguistischen Strang: semiotische Kettenglieder aller Art sind hier in unterschiedlicher Codierungsweise mit biologischen, politischen, ökonomischen etc. Kettengliedern verknüpft, wodurch nicht nur unterschiedliche Zeichenregime ins Spiel gebracht werden, sondern auch unterschiedliche Sachverhalte. (TP, S.16)

Die Verbindungen beschränken sich also nicht auf ein gewisses Thema, wie im Beispiel von Chomskys Baum die Linguistik, sondern das Rhizom erstreckt sich auf andere oder vielleicht sogar auf alle möglichen Gebiete. Die Struktur von Okopenkos *Lexikon-Roman* stellt einen Hypertext dar, ein Verlinken, wie es nicht nur im klassischen Lexikon zu finden ist, sondern in heutiger Zeit vor allem an Beispiele aus dem Internet erinnert, wie die Online-Enzyklopädie Wikipedia. Die einzelnen Artikel des *Lexikon-Romans* sind klar unterteilt und mit einem Titel versehen, gleichzeitig aber sind sie mit anderen Artikeln verbunden. Zwar wird ein Weg vorgegeben, aber auch Umwege und Verzweigungen, die in Sackgassen oder im Kreis führen können. Unterschiedlichen Themen und Erzählungen werden so miteinander verbunden, wie die Schiffsreise des Chemiekaufmanns J., die Aussicht, die er genießt vom Deck aus, die Erinnerungen aber auch Motive zum Kauf eines Rechens werden beschrieben, Hundstage werden erklärt und ein Vergleich der Temperatur des Blutes von Menschen mit der

⁵⁹ Berg, Walter Bruno: *Grenz-Zeichen Cortázar – Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*, Frankfurt am Main: 1991, S. 349.

⁶⁰ Kuhn, Helke: *Rhizome, Verzweigungen, Fraktale – vernetztes Schreiben und Komponieren im Werk von Édouard Glissant*, Berlin: Weidler 2013, S. 29.

tiefst möglichen Kälte des Universums und der Hitze der Sterne bis hin zu einem etymologischen Exkurs des Wortes Nickel. Aber selbst hier enden nicht die Verbindungen, die dieses Buch erzeugen kann. Der lexikonartige Aufbau verbindet nicht nur Stellen, die aufeinander verweisen, sondern auch diejenigen, die auf einer Seite aufgrund der alphabetischen Anordnung seiner einzelnen Artikel zusammen gestellt worden sind. So findet sich direkt im Anschluss an einen Artikel über *Quenta Quebeck* und wie ihr Name auszusprechen ist (mit K übrigens), ein Text, in dem der Realismus im *Lexikon-Roman* genauer erläutert wird, worauf die bereits erwähnten Motive zum Kauf eines Rechens folgen. Auch komödiantische Verbindungen entstehen, wenn beispielsweise *Kuhdreck* und *kulinarisch* nacheinander gestellt sind. Zudem hat Okopenko bereits in seiner Anleitung die LeserInnen aktiv dazu ermuntert, das Buch „kreuz und quer“ (LR, S. 6) zu lesen. „Ein Rhizom [...] verbindet unaufhörlich semiotische Kettenglieder, Machtorganisationen, Ereignisse aus Kunst, Wissenschaften und gesellschaftlichen Kämpfen“ (TP, S. 17). Um diese Verzweigungen und Verbindungen zu beschreiben, als Beispiel der Artikel *Grottenholm*. Von der letzten Seite des Buches, vom Artikel *Zunächst aber* wird über den kursiv gesetzten Verweis und mit dem Hinweis auf eine Überraschung zum Artikel *Grottenolm* geblättert. Dort begegnen die LeserInnen „Ganz eng am Steinbruchufer“ (LR, S. 111) schon eine Anzahl verschiedener gleichzeitiger Wahrnehmungen wie:

Wettfahren mit den Autos der Uferstraße, Entziffern der Taschentuchmonogramme der Winkenden, Zählen der Zähne der Lachenden, Zählen der Zähne der Reißverschlüsse der Damen, Herantragen von Flußwind ans so nahe Ufer, Spüren von Steinwind, Steinschatten und Steinwärme des so nahen Ufers. (LR, S. 111)

Währenddessen geschieht auch einiges auf dem Schiff wie „das Sammeln der Schulmädchen zum Ausstieg an der Tür des → Mittelteils“ (LR, S. 111). Ein Bootsaffe turnt, die Landschaften und das Wasser liegen in der Sonne und der Chemiekaufmann J. „erkennt das Grottenolm des 25-jährigen wieder, reißt durch Gehirnströme an der Aufhängevorrichtung seines Herzens, denn im nahen rechteckigen Strandrestaurant glaubt er noch → Eiske stehen zu sehen und aufs Schiff zu schauen“ (LR, S.112). Der Kontakt mit der Vergangenheit, mit der Erinnerung ist aber nur von kurzer Dauer. „Der Bootsaffe zerreißt den Kontakt [...] und J. bläst in blassem gefiltertem Exporteurblau den unentwöhnbaren Schmerz aus den Nasenlöchern, der beim Vorbeigleiten eines (jetzt erst als → Städtchen sichtbaren) Städtchens entsteht“ (LR, S. 112). Der kursiv gekennzeichnete Weg führt die LeserInnen weiter zum Artikel *Verauung*, die optionalen Verweise sind: *Mittelteil*, *Burg*, *Plankton*, *Eiske*,

Johannisbeerwein und *Städtchen*, während der Artikel selbst zwischen den Kapiteln *Geschäftsbeziehung* und *Hahnerziehung 1* liegt.

Cortázar hingegen bietet in *La Vuelta* kein solches Modell, kein System der Ordnung und Verbindungen an, auch wenn Verweise zu finden sind, die Zitationen, weiterführenden Erklärungen, zusätzliche Informationen oder ganze Vorworte darstellen können (auch wenn sie manchmal auf dem Kopf stehen, um sie vor empfindlichen Gemütern zu verbergen) (vergleiche: *Vuelta II*, S. 98). Hier stellen diese Verweise aber nur einen kleinen Teil des Geflechtes dar, welches Cortázar in seinen *La Vuelta* geschaffen hat. So treffen wir im zweiten Kapitel, in *Verano en las colinas* auf einen Erzähler, der am Vorabend einen Käfig für den Bischof von Évreux fertig gebaut hat (der Name, den er einer Mandragora, seiner Alraune gegeben hat), mit seinem Kater Theodor W. Adorno gespielt und am Himmel eine Wolke gesehen hat, die ihn an René Magritte denken hat lassen. In einem einzigen Satz verbindet Cortázar eine historische Persönlichkeit (das der Bischof eine Alraune ist, erfahren wir erst später) mit der Gegenwart seines Schreibens, dem Philosophen Theodor W. Adorno mit einem Kater und über eine real verortbaren Landschaft hängt eine Magritte-Wolke. Dazu kommt, dass nur wenige Sätze später von einer Methode berichtet wird, eine Stadt zu zerstören, die darin besteht, zu warten, „bis eine große Wolke der Kumulusart mitten über der verhassten Stadt schwebt. Dann schießt man den versteinernden Pfeil ab, die Wolke wird zu Marmor, und für das, was dann geschieht, bedarf es keines Kommentars.“⁶¹ (RudT, S. 13) Ein Text, von dem Cortázar sagt, er habe ihn vor vielen Jahren geschrieben aber nie veröffentlicht, außer auf Französisch (vergleiche: *Vuelta I*, S. 15). Der versteinernde Pfeil ist nicht weiter erklärt, er kommt unerwartet und taucht später nicht mehr auf.

Eine solche Überfülle an Inhalten und Verbindungen sind in *La Vuelta* keine Seltenheit. Ein größerer Abschnitt, beispielsweise, ist das in drei Teile untergliederte Kapitel *Relaciones sospechosas*. Der erste Teil *Encuentro con el mal* beginnt mit:

El tiempo es molesto. Un escritor debería tener el privilegio de **reificar** su imaginación en las encrucijadas más lunares de la vida; incapaz de hacerlo —y hacerlo sería acaso horrible— se contenta con alinear palabras e inventar con tres tristes tigres de papel y lápiz a De Quincey en el autobús 92 que une la Porte de Champerret con la Gare Montparnasse [...] (*Vuelta II*, S. 86)

Die Zeit ist lästig. Ein Schriftsteller sollte das Vorrecht haben, seine Imaginationen an den lunarsten Kreuzwegen des Lebens zu verdinglichen; doch da er dazu nicht imstande ist – und es zu tun, wäre vielleicht entsetzlich – begnügt er sich damit,

⁶¹ „[...] a que una gran nube de la especie cúmulo se sitúe sobre la ciudad aborrecida. Se dispara entonces la flecha petrificadora, la nube se convierte en mármol, y el resto no merece comentario.“ (*Vuelta I*, S. 15)

Wörter aneinanderzureihen und mit drei traurigen Tigern aus Papier und Bleistift sich De Quincey eines Winterabends vor zehn Jahren im Autobus 92 auszumalen, der die Porte de Camperret mit der Gare Montparnasse verbindet [...] (RudT, S. 122)

Cortázar beginnt hier eine Anekdote über einen Fahrgast und geht gleich darauf auf de Quincey´s Werk *On Murder considered as one of the Fine Art* und den darin beschriebenen John Williams, in dessen „Anormaler Bleichheit“ de Quincy „einen *Schlüssel* für dessen absurde Morde“⁶² (RudT, S. 122) sah. Der Fokus wechselt erneut auf die Anekdote oder Erzählung, in der Cortázar mit besagter Linie 92 fährt und ein unbekannter Mann mit schwarzem Überzieher und schwarzem Schal zusteigt. Laut Cortázar rücken er und alle anderen Fahrgäste weg von diesem unbekannten Mann, denn „eine Aura, eine Ausstrahlung des Bösen, die Vorstellung von etwas Gräulichem“⁶³ (RudT, S. 123) ging von ihm aus. Cortázar lässt in seinem Erzählen diesen Mann, der niemanden auch nur in die Augen sieht, wie eine Bedrohung wirken, während die anderen Fahrgäste sich abkapseln und zu Komplizen werden, sich aber dennoch schutzlos vorkommen. Cortázar erklärt diese Aura des Bösen nicht, er gibt keine Gründe an, es ist, so wie er die Geschichte präsentiert sogar schon zweifelhaft, ob ein anderer Fahrgast die Ereignisse ebenso erzählt hätte oder ob sich nicht doch alles in der erfindungsreichen Phantasie des Autors abspielt, der eine alltägliche Situation anreichert. Stattdessen aber beschreibt Cortázar mögliche Folgen die Handlungen dieses Mannes haben könnten, würde er sie denn ausführen:

Estoy seguro de que si hubiera levantado bruscamente la cabeza para mirar a cualquiera de nosotros, la respuesta habría sido un grito o una carrera a ciegas en busca de la salida. En esa suspensión del tiempo jugaban fuerzas que ya nada tenían que ver con nosotros [...]. (Vuelta II, S. 88 f)

Ich bin sicher, wenn er den Kopf gehoben hätte, um irgendeinen von uns anzusehen, die Antwort wäre ein Schrei gewesen oder ein kopfloses Rennen auf der Suche nach dem Ausgang. In dieser aufgehobenen Zeit waren Kräfte im Spiel, die mit uns nichts mehr zu tun hatten [...]. (RudT, S. 123)

Diese erzählerische Vorgehensweise wird von Cortázar sogar auf den Punkt gebracht: „[...] die Angst war eine lebendige Materie, in die sich die undeutliche Vorstellung einschlich, was geschehen würde, wenn einer *von draußen* vorurteilslos einstiege und die reglose Gestalt an der Stange anrempelte“⁶⁴ (RudT, S. 123).

⁶² „[...] **clave** de sus absurdos asesinatos [...]“ (Vuelta II, S. 86)

⁶³ „[...] era un aura, una irradiación de mal, una presencia abominable“ (Vuelta II, S. 87)

⁶⁴ „[...] el miedo era una materia viva en la que se abrían paso la noción confusa de lo que iba a suceder si alguien **de fuera** subía desaprensivamente y empujaba el bulto espeso pegado a la barra vertical.“ (Vuelta II, S. 89)

Als Cortázar endlich zusammen mit einigen anderen Fahrgästen sein Fahrziel erreicht hat, steigt auch der Mann aus dem Bus und der Fokus des Textes ändert sich wieder. Während der Unbekannte vor der Mauer einer Blindenanstalt stehen bleibt und Cortázar in seiner Erzählung versucht, auf dem Glatteis der Straße Halt zu finden, schweift der Text wieder zu de Quincy ab und zu dem Mord am Ende von Dostojewskis Roman *Der Idiot*. Von dort aus kommt er auf den Vampir von Düsseldorf zu sprechen und auf die *Victimologie*, die „Antimaterie der Kriminologie“⁶⁵ (RudT, S. 125). Er beschreibt eine Verbindung von Verbrecher und Opfer anhand von Studien von Doktor Karl Berg über Peter Kürten (eben jenen Mörder, bekannt unter dem Namen *Vampir von Düsseldorf*), von einer gewissen „Aura der Unausweichlichkeit“⁶⁶ (RudT, S. 126), die vor einer Tat über beiden schweben kann; eine absurde Weigerung zu fliehen, eine Art Einwilligung der Opfer. So nimmt Maria Butlies, trotz der Atmosphäre der Angst und den schon bekannten Morden von Peter Kürten eine Einladung von einem Mann – der schon einmal versucht hatte, sie in einem Park zu erdrosseln – in seine Wohnung an. Und auf die gleiche Weise hätte auch Cortázar durch die Absurdität dieser Situation, hätte ihn dieser Mann verfolgt, nicht die Flucht ergriffen. Stattdessen, Cortázar ist sich dahingehend sicher, hätte er ihn sogar angesprochen oder ihn um Feuer für eine Zigarette gebeten. „Die besondere Beziehung, zu der es so oft zwischen Mörder und Opfer kommt“, schreibt Cortázar „kann quasi hypnotischer Art sein, kann eine Atmosphäre der Hemmung schaffen, ähnlich der, die wir jenen Abend im 92er Bus erlebten“⁶⁷ (RudT, S. 126). Cortázar schafft es in diesem ersten Teil, in dem er auf wissenschaftliche Studien, historische belegte Ereignisse, literarische Beispiele und fiktive oder reale Erfahrungen zurückgreift, auf eine Verbindung zwischen Mörder und Opfer hinzuweisen, die bereits vor der Tat besteht. „[...] [M]an ahnt da ein leises Aussetzen der Verteidigungskräfte, eine geistige Anästhesie, die einige Verbrecher [...] ihren Opfern mit derselben Geste zu verabreichen vermögen, mit der sie ihnen den Arm anbieten oder ihnen eine Blume kaufen.“⁶⁸ (RudT, S. 126 f)

Im zweiten Teil *Jack the Ripper Blues* stellt Cortázar die Frage: Wer war Jack the Ripper? und beantwortet diese, indem er drei mögliche Sterbeorte nennt: Buenos Aires, St Petersburg und England (wo er der Leibarzt der Königin Victoria gewesen sein soll). „Wie man sieht,

⁶⁵ „[...] la antimateria de la criminología“ (Vuelta II, S. 94)

⁶⁶ aura de fatalidad (Vuelta II, S. 95)

⁶⁷ „La especial relación que tantas veces se entabla entre el asesino y el asesinado puede ser de orden casi hipnótico, crear una atmósfera inhibitoria semejante a la que conocimos la noche del autobús 92“ (Vuelta II, S. 96)

⁶⁸ „[...] se presiente allí una sutil suspensión de las defensas, una anestesia mental que algunos criminales [...] tienen el poder de dispensar a sus víctimas con el mismo gesto con que les ofrecen el brazo o les compran una flor.“ (Vuelta II, S. 96)

ähnelt dies sehr den drei authentischen Köpfen Johannes des Täufers, die in beindruckender Weise ebenso viele Kirchen in Italien zieren“⁶⁹ (RudT, S. 127). Cortázar untersucht im Folgenden drei Theorien die Identität von Jack the Rippers betreffend, zitiert Gedichte, die Jack selbst „zwischen zwei Morden“⁷⁰ (RudT, S. 127) geschrieben und an Londoner Zeitungen geschickt haben soll, und beschreibt dabei das Leben der Armen im Viktorianischen England, indem er beispielsweise beschreibt, dass „[...] zu Zeiten der glorreichen Souveränin [Königin Victoria] die Lebensbedingungen in London so monströs waren, daß die Zahl der Prostituierten die *Achtzigtausend* überstieg“⁷¹ (RudT, S. 130). Die Zustände waren so elendig für diese Frauen, dass eine davon, als ihr geraten worden war, nicht mehr auf die Straße zu gehen, da sie sonst Opfer des Rippers werden könnte, antwortete „Pah, soll er doch kommen. Je früher desto besser für eine wie mich.“⁷² (RudT, S. 130) Cortázar geht sogar so weit zu sagen, dass in „der Vorstellung, die ich mir von einer besseren Welt mache, [...] Jack auf die Welt gekommen [war], um die Königin aufzuschlitzen“⁷³ (RudT, S. 129). Dies mag hart klingen, aber denjenigen, die ihm Geschmacklosigkeit vorwerfen, hält Cortázar den heuchlerischen Völkermord entgegen, „der an vielen Orten der Welt noch nicht aufgehört hat“⁷⁴ (RudT, S. 130), und schließt den Bogen indem er wieder auf dem Vampir von Düsseldorf zurückkommt, von dem die selbe Stadt gezittert hat, die „die Verprügelung der Juden durch die Nazis, die ersten Vernichtungen von Bibliotheken [und] den Aufmarsch der Hitlerjugend“⁷⁵ (RudT, S. 130) geduldet hat.

Der dritte Teil *Para terminar con las relaciones sospechosos* schließt diesen Parcours durch Zeiten, Orte und Genre-Grenzen mit einem Gedicht, das Cortázar geschrieben hat, aus der Perspektive von Jack the Ripper.

⁶⁹ „Como se ve, esto se parece bastante a las tres cabezas auténticas de San Juan Bautista que decoran considerablemente otras tantas iglesias de Italia.“ (Vuelta II, S. 97)

⁷⁰ „entre uno y otro asesinato“ (Vuelta II, S. 98)

⁷¹ „[...] en tiempos de la gloriosa soberana las condiciones de vida en Londres eran tan monstruosas que el número de prostitutas pasaba de **ochenta mil**.“ (Vuelta II, S. 103)

⁷² „Bah, que venga. Cuanto antes mejor para una como yo.“ (Vuelta II, S. 103)

⁷³ „En la idea figurada que me hago de un mundo mejor, Jack había venido a la tierra para destripar a la reina.“ (Vuelta II, S. 103)

⁷⁴ „[...] que en tantas partes del mundo está lejos de haber cesado“ (Vuelta II, S. 103)

⁷⁵ „[...] tolera impasible las palizas de los nazis a los judíos, las primeras destrucciones de bibliotecas, los desfiles de las juventudes hitleristas.“ (Vuelta II, S. 103 f)

3. DAS PRINZIP DER MANNIGFALTIGKEIT⁷⁶

„[...] nur wenn die Vielheit tatsächlich als Substantiv, als Mannigfaltigkeit behandelt wird, hat es zum Einen als Subjekt oder Objekt, als natürliche oder geistige Realität, als Bild und Welt keine Beziehung mehr“ (TP, S. 17). Eine Mannigfaltigkeit, so Deleuze und Guattari, hat weder Subjekt noch Objekt sondern nur Bestimmungen, Größen, Dimensionen, die nicht wachsen, ohne dass sie sich dabei verändern (die Kombinationsgesetze wachsen also mit den Mannigfaltigkeiten). Mannigfaltigkeiten sind in Cortázers Text sowohl in der Mikro- als auch in der Makroebene klar zu finden. Einzelne Sätze können eine Unzahl von Themen anschneiden und die Texte selber können sich von Jazz, über Malerei bis hin zur Physik erstrecken. Zudem besteht Cortázers Buch aus vielen kürzeren und einigen wenigen längeren Texten, die in beliebiger Reihenfolge gelesen werden können wodurch sich eine große Anzahl an Kombinationsmöglichkeiten ergeben. Zusätzlich sind Rhizome flach und aus ihrem Wachstum und neuen Kombinationen entstehen keine übergeordneten Strukturen. Alle Mannigfaltigkeiten sind flach, da sie alle ihre Dimensionen ausfüllen und besetzen: man kann daher von einer *Konsistenzebene* der Mannigfaltigkeiten sprechen, obwohl die Dimensionen dieser „Ebene“ mit der Anzahl der Verbindungen (Konnexionen) wachsen können, die auf ihnen angesiedelt werden.

Ideal für ein Buch wäre, alles auf einer solchen Ebene der Äußerlichkeit, auf einer einzigen Seite, auf ein und derselben Fläche auszubreiten: wahre Ereignisse, historische Bedingungen, Ideenentwürfe, Individuen, gesellschaftliche Gruppen und Konstellationen. Kleist hat eine Schreibweise dieser Art erfunden, ein von Affekten durchbrochenes Gefüge mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, Überstürzungen und Transformationen, immer in Beziehung zum Außen. Offene Ringe. Seine Texte stehen daher in jeder Hinsicht im Gegensatz zum klassischen und romantischen Buch, das auf der Innerlichkeit einer Substanz oder eines Subjekts beruht. Das Buch als Kriegsmaschine gegen das Buch als Staatsapparat. (TP, S. 19)

Tatsächlich wächst Cortázers Text durch wiederholtes Lesen jedes Mal ein wenig weiter. Viele Anspielungen oder Zitate sind so sehr in den Text verwoben, dass sie beim ersten Lesen gerne untergehen. Desweiteren kann sich beim zweiten oder dritten Lesen der Horizont der LeserInnen erweitert haben und mehr von Cortázers literarischen Wegweisern werden sichtbar. Ein gutes Beispiel dafür ist in jener Stelle zu finden, in der Cortázar nonchalant von der Katze des Zöllners im Baum spricht (Vuelta II, S. 167). Wie bei den meisten Fingerzeigen oder augenzwinkernden Zusatzbemerkungen, die Cortázar macht, dürfen LeserInnen sich

⁷⁶ im Original: multiplicité

darüber freuen, sie entdeckt zu haben, oder sich über die Formulierung wundern und einfach weiterlesen, ohne das Gefühl zu bekommen, viel verloren zu haben. Kennen die LeserInnen aber Henri Rousseau, der auch Le Douanier (dt: der Zöllner) genannt wird, und dessen Malerei, dann taucht vor deren Augen unwillkürlich das Bild einer Landschaft, ein Baum mit einer Katze im Stile des berühmten Autodidakten auf. Die Mannigfaltigkeit erweitert sich, ohne dass sich eine Hierarchie herausgebildet hätte. Das neue Bild ist genauso eingeflochten, wie jede andere Anspielung und der alte Text oder vielleicht besser, die alte Leseweise, die in dem Zöllner nicht Henri Rousseau erkennen konnte, ist nicht weniger Wert als die neue.

Die Autoren beschreiben Mannigfaltigkeiten mit den Worten: „Mannigfaltigkeiten sind rhizomatisch und entlarven die Pseudo-Mannigfaltigkeiten der Bäume. Es gibt keine Einheit, die dem Objekt als Pfahlwurzel dient oder sich im Subjekt teilt. Noch nicht einmal eine Einheit, die im Objekt verkümmert oder im Subjekt ‚wiederkehrt‘“ (TP, S. 17 f). Auf den ersten Blick scheint der *Lexikon-Roman* von Okopenko nicht diesen Ansprüchen zu genügen, denn die LeserInnen sind dazu angehalten, dem Chemiekaufmann J. auf seiner Schiffsreise nach Druden zu folgen. Zwar gibt es Umwege und Abzweigungen, aber der Weg des Chemiekaufmann J. ist eindeutig durch kursiv gestellte Verweise markiert, sodass die LeserInnen immer wissen, zu welchen Artikeln er zu blättern hat, will er einfach der Geschichte folgen. Scheinbar gibt es hier eine hierarchische Struktur oder einen Baum, dessen Stamm die Reise des Chemikaufmann J. bildet. Aber wie in dem von Deleuze und Guattari verwendeten Beispiel von Marionette und Puppenspieler, bei dem die „Fäden der Marionette nicht an den angeblichen Willen eines Künstlers oder Marionettenspielers gebunden [sind], sondern an die Mannigfaltigkeit von Nervenfasern, die in anderen, mit den Fäden der ersten verbundenen Dimension eine zweite Marionette bilden [...]“ (TP, S. 18) bilden hier Buch und LeserIn erst gemeinsam ein Rhizom.

Beim *Lexikon-Roman* scheint die kursiv vorgegebene Reise des Chemiekaufmanns wie eine übergeordnete Struktur. Mit dieser Argumentation könnte mit der gleichen Leichtigkeit behauptet werden, dass die alphabetische Anordnung der Artikel die übergeordnete Struktur ist. Die Reise selbst ist in Fragmente aufgeteilt oder gegliedert und im Buch verstreut; die LeserInnen müssen die einzelnen Teile erst finden und zusammensetzen, um sie lesen zu können, auch wenn sie wie Perlen auf einer Schnur durch die markierten Verweise aufgefädelt sind. Diese beiden verschiedenen Systeme bilden die Kombinationsmöglichkeiten der einzelnen Artikel, die einander gegenübergestellt und gleichwertig sind. Auf dieselbe Weise bildet der von Chemiekaufmann J. vorgegangene und markierte Weg ein System, das den unmarkierten Verbindungen gegenüber steht. Diese beiden Systeme bedingen sich

gegenseitig. Der vorgegebene Weg wäre ohne die Umwege genauso sinnlos wie die Abweichungen ohne den vorgegebenen Weg, zumindest in dem Buch, das Okopenko geschrieben hat. Desweiteren bleibt, praktisch gesehen, den LeserInnen gar nichts anderes übrig, als sich, wenn sie das Buch lesen, von Seite zu Seite, von einem zum nächsten Artikel verweisen zu lassen, mit den Fingern oder Lesezeichen die Stellen zu markieren, an denen weitergelesen werden soll, und manchmal den Weg von J. völlig aus den Augen zu verlieren und von einer früheren Stelle aus neu anzufangen.

Bei einem Rhizom gibt es keine Punkte, es gibt nur Linien. „Wenn Glenn Gould die Tempi eines Stücks schneller spielt, ist das nicht nur virtuos; er verwandelt dabei die musikalischen Punkte in Linien, er lässt das Ganze wuchern“ (TP, S. 18). Die LeserInnen von Okopenko machen aus dem Buch erst im Prozess des Lesens einen Roman, eine Unzahl an Romanen, aus den Punkten werden Linien, es beginnt zu Wuchern, eine Mannigfaltigkeit.

4. DAS PRINZIP DES ASIGNIFIKANTEN BRUCHS

„Ein Rhizom kann an jeder Stelle unterbrochen oder zerissen werden, es setzt sich an seinen eigenen oder an anderen Linien weiter fort“ (TP, S. 19). Als ein Beispiel für dieses Prinzip nennen die Autoren Ameisen. Diesen wuselnden Tierchen ist nicht beizukommen, da „sie ein Tier-Rhizom bilden, das sich auch dann wieder bildet, wenn sein größter Teil zerstört ist“ (TP, S. 19). Die Autoren erklären, dass „jedes Rhizom enthält Segmentierungslinien, die es stratifizieren, territorialisieren, organisieren, bezeichnen, zuordnen etc. [...]“ (TP, S. 19). Diese sind in beiden Werken leicht zu finden. Ihr Aufbau in Kapitel, Unterkapitel, Bilder, Artikel usw. organisieren und bezeichnen sie und an diesen Stellen können sie auch problemlos unterbrochen und geteilt werden. Aber Deleuze und Guattari gehen mit ihrer Beschreibung des Prinzips des asignifikanten Bruchs weiter, denn neben diesen Segmentierungslinien enthält ein Rhizom auch „Deterritorialisierungslinien, die jederzeit eine Flucht ermöglichen. Jedesmal wenn segmentäre Linien auf einer Fluchtlinie explodieren, gibt es eine Unterbrechung im Rhizom, aber die Fluchtlinie bildet einen Teil des Rhizoms. Diese Linien verweisen ununterbrochen aufeinander“ (TP, S. 19). Daraus ergibt sich für Deleuze und Guattari, dass aus einem Rhizom nie eine Dualität oder eine Dichotomie konstruiert werden kann. Der vorgezeichnete Weg des Chemiekaufmanns J. und die alphabetische Anordnung der Artikel im *Lexikon-Roman* bilden keine Dichotomien, keine Gegensätze, sondern bedingen und fördern sich stattdessen gegenseitig. Deleuze und Guattari verwenden

Beispiele zur genaueren Beschreibung der Reterritorialisierungslinien und Deterritorialisierungslinien aus der Evolution, die klassisch als Baum dargestellt werden, wie die parallele oder aparallele Evolution von Wespen und Blumen sowie ein Virus, der genetische Information an andere Spezies weitergeben kann, und somit das auf Zweige beschränkte System zur Erklärung der Evolution unterhöhlt.

Wie sollten die Deterritorialisierungsbewegungen und die Reterritorialisierungsprozesse sich nicht aufeinander beziehen, sich nicht ständig verzweigen und einander durchdringen? Die Orchidee deterritorialisiert sich, indem sie ein Bild formt, das Abbild einer Wespe; aber die Wespe reterritorialisiert sich auf diesem Bild. Die Wespe dagegen deterritorialisiert sich, indem sie selber zu einem Teil des Fortpflanzungsapparates der Orchidee wird; aber sie reterritorialisiert die Orchidee, weil sie deren Pollen transportiert. Wespe und Orchidee bilden ein Rhizom insofern sie heterogen sind. (TP, S. 20)

Etwas Ähnliches geschieht mit *La vuelta al día en ochenta mundos* und *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*. Cortázers Buch territorialisiert sich durch den Titel und die Ähnlichkeiten und Verweise auf den Ursprungstext, durch die Verwendung vernianischer Metaphern, gleichzeitig deterritorialisiert er sich dadurch, dass die Texte in völlig andere Richtungen gehen als Jules Vernes Roman. Gleichzeitig aber nimmt Cortázar den durch Wortverdrehung entstandenen Titel sehr wörtlich und sein Buch enthält verschiedene Illustrationen, die unterschiedlichsten Büchern von Jules Verne entnommen worden sind. Die planetarische Sage, wie Cortázar die andere, die erstere Reise des anderen Julio nennt, deterritorialisiert sich, indem sie kaum einen Bezug zu Cortázers Buch aufweist und reterritorialisiert sich für die LeserInnen der *La Vuelta*, weil sie einen neuen Blickwinkel erhalten haben, durch den sie ihn lesen können. Die Werke sind durch eine Art tangentielle Kausalität miteinander verbunden.

Unter bestimmten Bedingungen kann ein Virus sich mit Keimzellen verbinden und dann als Gen in den Zellen einer komplexen Spezies weitergegeben werden; mehr noch, es könnte auch fliehen, in die Zellen einer ganz anderen Spezies eindringen und „genetische Informationen“ mitbringen, die vom ersten Wirt stammen [...] Die Evolutionsschemata würden dann nicht mehr nur dem Modell des Stammbaums entsprechen, bei dem sich differenziertere Formen aus weniger differenzierten entwickeln, sondern einem Rhizom, das unmittelbar im Heterogenen wirkt und von einer schon differenzierten Linie zu einer anderen überspringt. (TP, S. 20 f)

Vergleichbares ist im *Lexikon-Roman* und einem wirklichen Lexikon oder eine Enzyklopädie zu beobachten. Okopenko lässt sein Buch sich deterritorialisieren um der Form eines Lexikons näher zu kommen, er reterritorialisiert sich durch die LeserInnen, die aus den

Artikeln wieder einen Roman basteln. Die LeserInnen des *Lexikon-Romans* wiederum könnten nach der Okopenko-Lektüre auf die Idee kommen, in einem Lexikon zu blättern, darin auf eine Entdeckungsreise zu gehen, wie sie es in dem *Lexikon-Roman* getan haben und dadurch das Lexikon deterritorialisieren. Die direkte Abstammung des *Lexikon-Romans* vom Lexikon wird genauso infrage gestellt wie die der *La Vuelta* von den *80 Tagen*. „Ein Rhizom ist eine Anti-Genealogie“ (TP, S. 21).

5. UND 6. DAS PRINZIP DER KARTOGRAPHIE UND DES ABZIEHBILDES

Deleuze und Guattari beschreiben in diesem Abschnitt den Unterschied zwischen Kopie und Karte. Die Spielarten des älteren Denkens, die Wurzeln oder Bäume, Pfahlwurzeln oder Wurzelbüschel (als Beispiel wird wieder auf Chomskys linguistischen Baum verwiesen) fallen in die erste Kategorie. „Wir meinen, daß genetische Achsen oder Tiefenstrukturen in erster Linie Prinzipien der *Kopie* und deshalb unendlich reproduzierbar sind. Die gesamte Logik des Baumes ist eine Logik der Kopie und der Reproduktion“ (TP, S. 23). Die Autoren stellen dem das Rhizom gegenüber, welches eine Karte darstellt und keine Kopie. Hier greifen sie erneut auf das Bild der Orchidee zurück, die keine Kopie der Wespe produziert, sondern mit ihr eine Karte innerhalb eines Rhizoms herstellt.

Die Karte ist das Gegenteil einer Kopie, weil sie ganz und gar auf ein Experimentieren als Eingriff in die Wirklichkeit orientiert ist. Die Karte reproduziert kein in sich geschlossenes Unbewußtes, sie konstruiert es. Sie unterstützt die Verbindung von Feldern, die Freisetzung organloser Körper und ihre maximale Ausbreitung auf einer Konsistenzebene. Sie ist selber ein Teil des Rhizoms. (TP, S. 23 f)

Die Karte kann, so die Autoren, zerrissen oder umgedreht von einem Individuum oder einer Gruppe angelegt werden und kann sowohl künstlerisch oder auch als politische Aktion begriffen werden. Eine Karte ist offen und besitzt viele verschiedene Zugangsmöglichkeiten im Gegensatz zu der Kopie, „die immer nur ‚auf das Gleiche‘ hinausläuft“ (TP, S. 24). Diese Beschreibungen treffen auch auf die beiden Bücher von Okopenko und Cortázar zu. Der *Lexikon-Roman* ist keine Kopie eines Lexikons, er ist ein Experimentieren mit der Form eines Lexikons und ermöglicht den LeserInnen über jede Seite, jeden Artikel eine Zugangsmöglichkeit zu einem Roman im Entstehen oder dem Verirren in einem Buch. Das Lexikon oder die Enzyklopädie, der Lexikon-Roman und die LeserInnen bilden gemeinsam das Rhizom. Und so ist auch Cortázars Buch, *La Vuelta*, keine Kopie von Jules Vernes

Roman, sondern eine Montage, eine Möglichkeit und eine Karte durch die 80 Welten eines Tages und „in jeder von ihnen weitere achtzig und in jeder von diesen... [...]“⁷⁷ (RudT, S. 11), während mindestens eine dieser Welten wiederum die *Reise um die Erde* von Jules Verne beinhaltet.

PLATEAU

Zusätzlich zum Begriff des Rhizoms führen Deleuze und Guattari das Plateau ein. „Ein Plateau ist immer Mitte, hat weder Anfang noch Ende. Ein Rhizom besteht aus Plateaus“ (TP, S. 37). Ein Plateau ist demnach ein Element oder ein Baustein für Rhizome, aber kein statisches Objekt, sondern ein dynamisches oder wucherndes. „Wir bezeichnen jede Mannigfaltigkeit als ‚Plateau‘, die mit anderen Mannigfaltigkeiten durch äußerst feine unterirdische Stränge verbunden werden kann, so daß ein Rhizom entstehen und sich ausbreiten kann“ (TP, S. 37) und die Autoren stellen sich selber sogar die Frage: „Ein Buch, zum Beispiel, das aus Kapiteln besteht, hat seine Höhe-und Schlußpunkte. Was geschieht dagegen in einem Buch, das aus Plateaus besteht, die miteinander über Mikro-Fissuren kommunizieren, wie es im Gehirn geschieht“ (TP, S. 37). Cortázar's Buch, die *80 Tage*, besteht aus Über- und Unterkapiteln, Verweisen, die selbst Erklärungen und Nebenschauplätze sein können und allgemeinen Abschweifungen oder Umwegen. Die Bestandteile seines Buches können mit den gleichen Worten beschrieben werden, mit denen Deleuze und Guattari die Plateaus beschreiben. Sie „kommunizieren“ mit anderen Teilen des Buches, mit anderen Büchern von Cortázar, mit einer Unzahl an literarischen und künstlerischen Werken anderer, bekannter und unbekannter Schriftsteller und Künstler, mit wissenschaftlichen Artikeln oder Studien und wieder mit Cortázar als Schriftsteller selbst und Julio Silva, „der mit all dem Seite um Seite gestaltet“⁷⁸ (RudT, S. 46), und den dritten Julio (Jules Verne), die gemeinsam dieses Buch möglich machen und jedes Mal mitten im Arbeitsprozess sind, wenn die LeserInnen das Kapitel *Un Julio habla de otro* aufblättern. Das Rhizom wird auch in jenem Kapitel deutlich, in dem Cortázar über Adolf Wölfli schreibt, der ein Bild *La ville de biscuit à bière St. Adolf* gemalt hatte, das dem Künstler zufolge „eine

⁷⁷ „[...] ochenta mundos y en cada uno otros ochenta y en cada uno [...]“ (Vuelta I, S. 11)

⁷⁸ „[...] con todo eso organiza cada página [...]“ (Vuelta I, S. 83)

Stadt darstellt [...], doch diese Stadt ist aus Biskuit“⁷⁹ (RudT, S. 43) wobei nicht klar ist, ob das Biskuit genannte Porzellan gemeint ist oder vielleicht Biskuitporzellan für Bier, vielleicht Biersteingut oder aber ob nicht vielleicht unter *bière* Sarg zu verstehen ist und damit wäre diese Stadt aus „Biersteingut oder aus Porzellan oder aus Sarg“⁸⁰ (RudT, S. 43). Der Lexikon Roman dagegen scheint gröber gestrickt. Seine Verweise als Mirkofissuren zu bezeichnen wäre übertrieben. Aber die durch (→) Pfeile markierten Verweise sind nur ein Teil der verzweigten Verbindungen, mit denen die Teile des Lexikon-Romans miteinander korrespondieren. Auch wenn der *Lexikon-Roman* auf den ersten Blick im Vergleich mit den Prinzipien des Rhizoms nur oberflächlich ein solches zu sein schien, ist das Buch bei genauerer Betrachtung doch ebenfalls als ein solches anzusehen. Klaus Kastberger hat diese Verbindungen, die weit über die Hinweispfeile des Werkes hinausgehen, entdeckt und schreibt in seinem Essay *Umkehrung der Welt* von einer Transformierung der Geschehnisse in diesem Buch in eine „spezielle Art von Kinderwelt. In eine Welt, in der das Grauen unmittelbar neben der Idylle liegt und in welcher das eine ansatzlos ins andere überzugehen vermag. Gewalt und Schönheit, Schmerz und Freude sind in dieser Welt durch leicht durchdringbare Scheidewände getrennt.“⁸¹

⁷⁹ „[...] representa una ciudad —lo que es exacto, ínter alia—, pero esa ciudad es de bizcocho [...]“ (Vuelta I, S. 79)

⁸⁰ „[...] es de loza o de bizcocho de cerveza o de ataúd [...]“ (Vuelta I, S. 79)

⁸¹ Kastberger: *Umkehrung der Welten* S. 95

TEIL 2 – DAS LEBEN UND DAS SCHREIBEN

Die Wahrnehmung der Wirklichkeit

Kastberger schreibt in seinem Aufsatz darüber, wie im *Lexikon-Roman* auch ein Hindernis mit großen Kinderaugen wahrgenommen wird.⁸² In Okopenkos Schreiben spielt die Wahrnehmung eine entscheidenden Rolle. In dem Aufsatz *Fluidum – Bericht von einer außerordentlichen Erlebnisart* erzählt er von seiner „Wirklichkeitsleidenschaft“ (F, S. 6) oder seinem „Reaktions-Gefühl auf auserwählte Wirklichkeit“ (F, S. 7) und gibt ihm, seinem alten Kinderziel folgend, sich dort, wo er sich „besonders stark am Leben [fühlt] und die anderen das nicht bemerken oder verstehen oder *auch-tun*, mit aller Kraft verständlich [zu] machen“ (F, S. 7) den „Spontannamen FLUIDUM“ (F, S. 7).

Um zu beschreiben oder seine LeserInnen verstehen zu machen, was das Fluidum ist, nimmt sich Okopenko zuerst einmal die Zeit auszuschließen, was es nicht ist. Es ist, so Okopenko,

- keine SCHICKSALSCHWERE, denn auch wenn die Erinnerung an Bomben und russische Panzern und das Erzählen von Ereignissen in einem Dachboden ihn zum ersten Mal das Fluidum spüren ließen, so erinnert sich Okopenko auch, dass er als Kind, irgendwann „dem Begriff LAUBSÄGE ein unsagbar erregendes Gefühl zu danken hatte“ (F, S. 8);
- keine ERINNERUNGSLUST, denn nicht nur Erinnerungen können das Gefühl wecken, es gibt auch eine „fluidische Gegenwart“ (F, S. 8);
- keine GLOTZEREI oder KNIPSLUST, denn das „Fluidum erschöpft sich einerseits nicht im Optischen und andererseits führt viel bewußtes Schauen zu keinen Fluidum-Erlebnissen“ (F, S. 11);
- kein notwendiges Fossil einer TRIEBSTUATION, denn auch wenn es dem Organismus Unrecht täte, wenn „wir das Triebleben für fluidum-unwürdig erklären wollten“ (F, S. 11), aber „Triebreizung oder Triebbefriedigung allein machen auch kein Fluidum“ (F, S. 11);
- keine SCHÖNHEITS-BEWUNDERUNG (so wie „sex appeal nicht mit Schönheit identisch ist“ (F, S. 8));
- keine Konzentration auf das (intellektuell) INTERESSANTE, so wenig wie „Yoga nicht für Großvertreter da ist, damit sie sich exotischen Inhalts in

⁸² vergleiche: Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 95

Konversationen ergehen, erotischen im Kopfstand erstehen und schlappere Kollegen auspunkten“ (F, S. 12);

- keine Frucht irgendeines GLAUBENS, da es „Annäherungen an Konfessionen wie tiefste Skepsis überstanden“ (F, S. 12) hat;
- keine Frucht einer Fluidum-THEORIE. Okopenko hat zwar verschiedene solche Theorien skizziert, nachdem er „schon ein ganzes Leben vorher Fluiden erlebt hatte“ (F, S. 12) und er kann benachbarte Theorien („von Proust über Pound bis Cysarz“ (F, S. 12)) und Dichtung als fluidisch empfinden, diese aber „haben das Fluidum nicht erst erschaffen“ (F, S. 12).

Das Fluidum selbst bezeichnet Okopenko als ein amphibisches Erlebnis zwischen psychischen Kräften und psychischen Funktionen.

Von „Fluidum“ ist jeweils eine bestimmte Weltkonfiguration (mein Sitzen im Abteil mit dem Bierwürstel oder die Spielzeugmenschen im durchfrühligten Sievering unten). Erlebt wird das funktionell: erkennend (wahrnehmend, reflektierend), aber auch immer dynamisch: als „Anwandlung“, „Erleuchtung“, „Blitz“. Das Gesamt des Fluidumbegriffs ist ein untrennbarer („integraler“) Komplex aus Sachinhalt und Aufregung, „Materie UND Energie“. Ohne die besondere Weltkonfiguration undenkbar, ohne die Anwandlung ebenso. (F, S. 13)

Das Fluidum ist eine Erfahrung, die nicht auf einen einzelnen Sinn beschränkt ist. Es ist ein weiterer Sinn, „ob 6., 7., .. ist [...] egal [...]“. Ganz unabergläubisch, ganz naturwissenschaftlich“ (F, S. 13) .

Zudem ist das Fluidum, so wie es Okopenko beschreibt, ein Phänomen des „VORSPRACHLICHEN DENKENS“ (F, S. 14) einem „Denken in Bildern – nichts Undeutliches! und nicht Bildsymbolen! –, klares Erkennen von Beziehungen zwischen gesehenen oder sinnlich vorgestellten Dingen, bevor sich noch die Worte dafür einfinden“ (F, S. 14 f). Manches, wie Kindheitserinnerungen, „läßt sich besser ohne Worte denken“ (F, S. 15). Gleichzeitig ist es aber ein „Denken in rohen Brocken hart am Rand der Wortwerdung“ (F, S. 15) und ein „nadelspitz Logisches noch ohne verbale Formulierung“ (F, S. 15). Das Fluidum selbst oder aber auch nur das Fluidum-Erleben hält Okopenko aber „schweren Herzens, nach vielen Jahren hoffender Überlegung und Erprobung [...] für nicht (mit-)teilbar“, (F, S. 27) obwohl ihm selbst das „Mitteilen‘ von Fluiden im Grunde und auf längere Sicht immer wichtigstes Anliegen [seiner] Lyrik“ (F, S. 30) war.

„Unklar“ aber bleibt auch für Okopenko „[...] wodurch eine Fluidumanwandlung provoziert wird“ (F, S. 24). Kein sogenanntes erfülltes Leben soll eine Voraussetzung dafür sein. Eher das Gegenteil scheint der Fall. Vordergründige Gefühle wie Zufriedenheit oder

Unzufriedenheit mit den eigenen Erlebnissen ob in der Arbeit oder der Erotik lassen dem Fluidum keinen Raum (vergleiche: F, S. 25). „Verdünnte Atmosphäre scheint günstig, Tristesse und Langeweile schlagen leicht in fluidisches Glück um“ (F, S. 25).

Das Fluidum-Erleben kommt auch als plötzlicher ANFALL und die „erstmalige“, „neue Schau“ der Dinge“, die es ermöglicht, „ist verwandt der neuen Schau, die Expressionismus, Dada und Surrealismus verkündet haben“ (F, S. 15). Er vergleicht es mit der Erfahrung, die Marcel Proust seinen Erzähler beim Genuss eines Madeleines mit Tee machen lässt oder dem „Imagisme“ von Ezra Pound und sogar dem „Ekel“ von Sartre (vergleiche: F, S. 28 f).

Vielleicht, so Okopenko, ist das Fluidum der „6., 7., 8., (nach Belieben) Sinn – für die unmittelbare Wahrnehmung der EXISTENZ“ (F, S. 18). Es ist ein direktes Erkennen und ist demnach „laut Karwath identisch mit dem zen-buddhistischen SATORI-ERLEBNIS“ (F, S. 22). Dazu zitiert Okopenko

einiges aus Alan W. Watts, Zen-Buddhismus [...]

Suzuki auf die Frage, wie man sich dabei fühle: „Wie bei einer gewöhnlichen, alltäglichen Erfahrung, nur hat man das Gefühl, zwei Fuß hoch über dem Boden zu schweben.“ (F, S.22)

Auch Cortázar hat Erfahrung mit Satori und satori-ähnlichen Zuständen gemacht, wie aus dem folgenden Absatz aus *Die Autonauten auf der Kosmobahn* hervorgeht: „Eine halbe Flasche leuchtenden roten Burgunders, begleitet von Salzmandeln, versetzt uns in einen satori-ähnlichen Zustand, und Fafnir erzittert im Rhythmus zweier Olympia Traveller de Luxe, während draußen ein byronmäßiges Frühlingsgewitter tobt [...].“⁸³

In *La Vuelta* dagegen spricht Cortázar, ein Autor, der laut Wiltrud Imo „sein Leben als ein Bemühen, zur vollen Wirklichkeitserfahrung zu kommen und sie literarisch darzustellen“⁸⁴ nicht von einem Fluidum ausgeht, sondern vom Gefühl des Phantastischen (*Del sentimiento de lo fantástico*) oder sogar von dem Gefühl, nicht ganz da zu sein (*Del sentimiento de no estar del todo*), denen er jeweils ein eigenes Kapitel widmet.

Parecerá raro, pero el sentimiento de lo fantástico no es tan innato en mí como en otras personas que luego no escriben cuentos fantásticos. De niño era más sensible a lo maravilloso que a lo fantástico [...] y fuera de los cuentos de hadas creía con el resto de mi familia que la realidad exterior se presentaba todas las mañanas con la misma puntualidad y las mismas secciones fijas de **La Prensa**. (Vuelta I, S. 69)

⁸³ Cortázar, Julio; Dunlop, Carol: *Die Autonauten auf der Kosmobahn – Eine Zeitlose Reise Paris – Marseille*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014, S. 108. ⁸³

⁸⁴ Imo, Wiltrud: *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázars – con un resumen en español*, Frankfurt am Main: Haag & Herchen 1981, S. 263.

Man wird es seltsam finden, aber das Gefühl des Phantastischen ist mir nicht so angeboren wie anderen Menschen, die dann keine phantastischen Erzählungen schreiben. Als Kind war ich empfänglicher für das Wunderbare als für das Phantastische [...] und außer an die Märchen glaubte ich mit der ganzen Familie, daß die äußere Wirklichkeit jeden Morgen mit der gleichen Pünktlichkeit und in immer den gleichen Spalten in *La Prensa* erscheine. (RudT, S. 35)

Als Kind, so schreibt Cortázar weiter, war es für ihn eine offensichtliche Tatsache, dass „jeder Zug von einer Lokomotive gezogen werden muß“⁸⁵ (RudT, S. 35) und deshalb begann er auch zu weinen, als er „zum ersten Mal einen elektrischen Zug einfahren sah, der auf eine Lokomotive verzichten zu können schien“⁸⁶ (RudT, S. 35). Das Phantastische sah oder empfand Cortázar nie unmittelbar. „Worte, Sätze, Erzählungen, Bibliotheken destillierten es im äußersten Leben durch einen Willensakt, durch freie Wahl.“⁸⁷ (RudT, S. 37)

Dennoch war es für ihn als Kind unverständlich, als ihm ein Schulkamerad das Buch *Das Geheimnis von Wilhelm Storitz* von Jules Verne, der Cortázar „immer einen natürlichen und herzlichen Verkehr mit einer Wirklichkeit nahelegte, die der alltäglichen gar nicht unähnlich war“⁸⁸ (RudT, S. 27), zurückgab, ohne es fertiggelesen zu haben, mit der Begründung, es sei ihm zu phantastisch. „Nie werde ich meine Verwunderung und Entrüstung in diesem Augenblick vergessen“, kommentiert Cortázar diese Erinnerung und schreibt weiter: „Die Unsichtbarkeit eines Menschen phantastisch? Konnten wir uns denn nur beim Fußball, beim Milchkaffee, beim vertraulichen Austausch von ersten sexuellen Erfahrungen treffen?“⁸⁹ (RudT, S. 27) Cortázar hatte nie an der Glaubwürdigkeit einer solchen Erzählung gezweifelt. Er hatte, in seinen Worten, sogar ein noch schwierigeres Verfahren mit dem Phantastischen angewandt: „das Phantastische in die Wirklichkeit einbringen, es *verwirklichen*“⁹⁰ (RudT, S. 37).

Repitiendo a Náser-é-Khosrow, nacido en Persia en el siglo XI, sentía que un libro

Aunque sólo tenga un lomo, posee cien rostros

⁸⁵ „Que todo tren debía ser arrastrado por una locomotora [...]“ (Vuelta I, S. 69)

⁸⁶ [...] primera vez vi entrar un tren eléctrico que parecía prescindir de locomotora [...] (Vuelta I, S. 69)

⁸⁷ „palabras, frases, relatos, bibliotecas, lo fueron destilando en la vida exterior por un acto de voluntad, una elección.“ (Vuelta I, S. 70)

⁸⁸ „[...] siempre un comercio natural y entrañable con una realidad nada desemejante a la cotidiana.“ (Vuelta I, S. 36)

⁸⁹ ¿sólo en el fútbol, en el café con leche, en las primeras confidencias sexuales podíamos encontrarnos? (Vuelta I, S. 36)

⁹⁰ „[...] acorralar lo fantástico en lo real, **realizarlo**.“ (Vuelta I, S. 70)

y que de alguna manera era necesario extraer esos rostros de su arcón, meterlos en mi circunstancia personal, en **la piecita del altillo**, en los sueños temerosos, en los fantaseos en la copa de un árbol a la hora de la siesta. (Vuelta I, S. 70)

Wie Nâser-è-Khosro, im 11. Jahrhundert in Persien geboren, empfand ich, daß ein Buch

Obgleich es nur einen Rücken hat, hundert Gesichter besitzt

und daß ich diese Gesichter unbedingt aus ihrer großen Truhe zutage fördern und in meine persönliche Umwelt einschmuggeln mußte, in die Dachstube, in die Angstträume, in die Träumereien in der Krone eines Baumes während der Siesta. (RudT, S. 37)

Er konnte an die Existenz eines unsichtbaren Menschen, an Wilhelm Storitz glauben, bloß weil dessen Existenz möglich war, und als Cortázar dann begann, seine erste phantastische Erzählung zu schreiben, griff er „letzten Endes nur persönlich in ein Verfahren ein, an dem [er] bis dahin stellvertretend beteiligt gewesen war.“⁹¹ (RudT, S. 37) Und mit den Jahren hat es Cortázar zur äußersten Vertrautheit mit dem Phantastischen gebracht, die sogar darüber hinausgeht „para esperar lo inesperado“ (Vuelta I, S. 71) oder *das Unerwartete zu erwarten* (RudT, S. 38). In seinen eigenen Worten:

[...] de alguna manera ya hemos recibido eso que todavía no ha llegado, la puerta deja entrar a un visitante que vendrá pasado mañana o vino ayer. El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas. (Vuelta I, S.71 f)

[...] irgendwie haben wir das, was wir noch nicht erhalten haben, schon bekommen, die Tür öffnet sich einem Besucher, der übermorgen kommen wird oder gestern kam. Die Ordnung wird immer eine offene sein, sie wird nie auf einen Abschluß abzielen, da in einem System, von dem man nur unmittelbare Koordinaten besitzt, weder etwas endet, noch etwas beginnt. (RudT, S. 38)

Auch diese Darstellung der phantastischen Wahrnehmung gleicht einem Rhizom. „Es gibt kein in sich geschlossenes Phantastisches“, schreibt Cortázar „denn das, was wir von ihm kennenlernen können, ist immer nur ein Teil, und deshalb halten wir es für phantastisch. Man

⁹¹ „Al fin [...] no hice otra cosa que intervenir personalmente en una operación que hasta entonces había sido vicaria“ (Vuelta I, S. 71)

wird schon geahnt haben, daß die Worte, wie immer, Löcher verdecken.“⁹² (RudT, S. 38) In seinem vertrauten Umgang mit dem Phantastischen und mit der Wirklichkeit, greift Cortázar auch auf ein Zitat von Victor Hugo zurück.

Cuando lo fantástico me visita (a veces soy yo el visitante y mis cuentos han ido naciendo de esa buena educación recíproca a lo largo de veinte años) me acuerdo siempre del admirable pasaje de Víctor Hugo: "Nadie ignora lo que es el punto vélico de un navio; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado." (Vuelta I, S. 74)

Wenn das Phantastische mich besucht (manchmal bin ich der Besucher, meine Erzählungen verdanken sich diesen gegenseitigen Anstandsbesuchen im Laufe von zwanzig Jahren), muß ich immer an den wunderbaren Passus von Victor Hugo denken: „Niemand weiß, was der Segelpunkt eines Schiffs ist; ein Konvergenzpunkt, ein Schnittpunkt, der selbst dem Erbauer des Schiffes ein Geheimnis ist, und in dem die im ganzen beigesetzten Segelwerk verteilten Kräfte sich summieren.“ (RudT, S. 39 f)

„Das Phantastische“, so Cortázar weiter, „bricht eine scheinbare Kruste auf, und deshalb gemahnt es an den Segelpunkt; es ist da etwas, das uns mit aller Macht aus dem Gleis zu bringen versucht“⁹³ (RudT, S. 40). Und selbst *das Unerwartete zu erwarten*, selbst mit dem Phantastischen aufs äußerste vertraut zu sein, kann einen nicht auf das plötzliche Erscheinen des Phantastischen vorbereiten. „Immer habe ich erfahren, daß die großen Überraschungen dort auf uns warten, wo wir gelernt haben, uns über nichts mehr zu wundern [...]. Die einzigen, die wirklich an Gespenster glauben, sind die Gespenster selbst [...]“⁹⁴

Das Gefühl nicht ganz da zu sein, scheint dem Gefühl des Phantastischen verwandt, da es für Cortázar eine grundlegende Erfahrung darstellt und sein Schreiben stark beeinflusst hat.

Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la **excentricidad**, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial en mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación; y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas. (Vuelta I, S. 32)

⁹² „Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando agujeros.“ (Vuelta I, S. 73)

⁹³ „Lo fantástico **fuera** una costra aparental, y por eso recuerda el punto vélico; hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio.“ (Vuelta I, S. 74)

⁹⁴ „Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a nos sorprendernos de nada [...]. Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos [...]“ (Vuelta I, S. 74 f)

Vieles von dem, was ich geschrieben habe, wird der *Exzentrizität* zugeordnet, da ich zwischen Leben und Schreiben nie einen klaren Unterschied gelten ließ; wenn ich im Leben eine teilweise Anteilnahme an meiner Umwelt verbergen kann, so kann ich sie bei dem, was ich schreibe, nicht leugnen, da ich ja gerade schreibe, weil ich nicht da bin oder nur halb da bin. Ich schreibe aus einem Aufgeschmissen sein, aus einem Displacement heraus; und da ich aus einem Spalt heraus schreibe, fordere ich immer dazu auf, daß andere den ihren suchen und durch ihn hindurch den Garten betrachten, wo die Bäume Früchte tragen, die natürlich kostbare Steine sind. (RudT, S. 24)

Und wie seine Begeisterung oder dieses Displacement ihn von anderen trennt, trennt auch das Gefühl, nicht ganz da zu sein, Cortázar von seinen Mitmenschen. „Schon als ganz kleiner Junge fand ich mich mit zusammengebrochenen Zähnen mit dieser Veranlagung ab, die mich von meinen Freunden trennte“⁹⁵ (RudT, S. 26). Es scheint auch mit einer merkwürdigen Verschiebung der Perspektive einherzugehen „wie das bei mißglückten Collagen der Fall ist [und man] sich in ein Größenverhältnis versetzt fühlt, das den Gegenseiten nicht entspricht, eine Ameise, die nicht in einen Palast hineinpaßt, oder eine Zahl Vier, in die nicht mehr als drei oder fünf Einheiten passen“⁹⁶ (RudT, S. 26). So beschreibt Cortázar das Gefühl, größer zu sein als das Pferd, welches er gerade reite oder plötzlich in seinen eigenen Schuh hineinzufallen (vergleiche: *Vuelta I*, S. 34 f).

Im Gegensatz zum Gefühl des Phantastischen scheint sich das Gefühl, nicht ganz da zu sein, schon in seiner Kinderzeit manifestiert zu haben. Cortázar schreibt auch über die Verwunderung, die ihn seit seiner Jugend begleitet: „In meiner Jugend glaubte ich wie so viele, daß meine ständige Verwunderung das Anzeichen des Dichters sei, und ich schrieb die Gedichte, die man schreibt und die immer leichter zu schreiben sind als Prosa in diesem Alter [...]“⁹⁷ (RudT, S. 27). Aber dennoch scheint sich Cortázar auch als Kind nie allzu allein gefühlt zu haben, denn er war ein „pfißiger Heuchler, aller Mimikry fähig und von einer Sanfttheit, die die Grenzen überwand“⁹⁸ (RudT, S. 27) und er erkannte auch, dass „zwar jeder Dichter ein Staunender ist, aber nicht jeder Staunende ein Dichter“⁹⁹ (RudT, S. 27).

Entro aquí en terreno polémico, recoja el guante quien quiera. Si por poeta entendemos funcionalmente al que escribe poemas, la razón de que los escriba (no se

⁹⁵ „Desde muy pequeño asumí con los dientes apretados esa condición que me dividía de mis amigos“ (*Vuelta I*, S. 35)

⁹⁶ „[...] como sucede en los **collages** mal resueltos, se siente en una escala diferente con respecto a la de la circunstancia, una hormiga que no cabe en un palacio o un número cuatro en el que no caben más que tres o cinco unidades.“ (*Vuelta I*, S. 34)

⁹⁷ „Adolescente, creí como tantos que mi continuo extrañamiento era el signo anunciador del poeta, y escribí los poemas que se escriben entonces y que siempre son más fáciles de escribir que la prosa a esa altura [...]“ (*Vuelta I*, S. 36)

⁹⁸ „Hipócrita sutil, aptitud para todos los mimetismos, ternura que rebasaba los límites y me los disimulaba [...]“ (*Vuelta I*, S. 35 f)

⁹⁹ „[...]que si todo poeta es un extraño, no todo extraño es poeta [...]“ (*Vuelta I*, S. 36)

discute la calidad) nace de que su extrañamiento como persona suscita siempre un mecanismo de **challenge and response**; así, cada vez que el poeta es sensible a su lateralidad, a su situación extrínseca en una realidad aparentemente intrínseca, reacciona poéticamente (casi diría profesionalmente, sobre todo a partir de su madurez técnica); dicho de otra manera, escribe poemas que son como petrificaciones de ese extrañamiento, lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, o por debajo de, o en contra de, remitiendo este de a lo que los demás ven tal como creen que es, sin desplazamiento ni crítica interna. (Vuelta I, S. 36 f)

Wenn wir unter einem Dichter funktionell denjenigen verstehen, der Gedichte schreibt, ist der Grund, aus dem er sie schreibt (die Qualität steht nicht zur Debatte), der, daß seine Verwunderung als Person stets einen Mechanismus von *challenge and response* auslöst; immer dann, wenn der Dichter für seine Lateralität, für seine äußerliche Lage in einer anscheinend inneren Wirklichkeit empfänglich ist, reagiert er dichterisch (ich würde fast sagen, professionell, vor allem von dem Augenblick an, da er technisch ausgereift ist); mit anderen Worten, er schreibt Gedichte, die gleichsam Versteinerungen dieser Verwunderung sind, das, was der Dichter *an Stelle von etwas* sieht oder empfindet, oder sogar im Widerspruch dazu, wobei dieses Etwas das ist, das die anderen so sehen, wie sie glauben, daß es sei, ohne Deplacement und innere Kritik. (RudT, S. 27 f)

Cortázar bezweifelt, dass es auch nur ein großes Gedicht gegeben habe, das nicht aus dieser Verwunderung, diesem Deplacement heraus entstanden wäre (vergleiche: Vuelta I, S. 37) und vergleicht das Dichtersein mit dem Philosophsein, der sich auch willentlich verwundert und deplaziert, „um die Risse in der Erscheinungswelt zu entdecken, und seine Suche hat ihren Ursprung gleichfalls in einem *challenge und response*“¹⁰⁰ (RudT, S. 28).

Die Darstellung der Wirklichkeit

Okopenko, der im Gegensatz zu Cortázar nicht eine Wahrnehmung des Phantastischen zu beschreiben, sondern stattdessen das Fluidum und das Fluide auf eine existentielle und psychologische Art und Weise darzustellen versucht, schreibt: „Das Element des Erlebnisses ist der Augenblick. Der Augenblick hat Knotenpunktnatur: Er ist nach allen Seiten hin bezogen, objektiv und subjektiv“ (F, S. 18 f). Die Knotenpunktnatur von der Okopenko spricht, erinnert an den Segelpunkt den Cortázar von Victor Hugo entlehnt. „Er ist das Hier und Nun, die Besonderung des Seienden, die Situation im Werdenden, der Ort im Gewebe, allverbunden und einzigartig“ (F, S. 19). Er spricht hier von einer Wahrnehmung der Existenz und einer Wahrnehmung des erlebten Augenblicks als eine Symphonie aus den Wahrnehmungen aller Sinne, die „Reaktionen, Assoziationen, eindrucksunabhängige

¹⁰⁰ „[...] para descubrir las fisuras de lo aparental, y su búsqueda nace igualmente de un **challenge and response** [...]“ (Vuelta I, S. 37)

Gedanken [...], Minderbewußtes [enthält], alles mit seinem Gefühlswert, eingebettet ins Lebensgefühl der Gegenwart“ (F, S. 19).

Dies alles, dieses fluide Gefühl, diesen Komplex an Wahrnehmungen „gegenwärtig oder erinnert“, ist für Okopenko „ein Stück ‚Leben‘, ein Stück ‚Welt mit mir‘“ (F, S. 19) und diese Art der Wahrnehmung verlangt, sowohl für Okopenko als auch für Cortázar eine Art des Schreibens, die die LeserInnen zu aktiven Teilnehmern, zu Komplizen macht. Beide Autoren gehören nicht zu denen, die „nach Kochrezepten schreib[en] für Leute, die nach Kochrezepten lesen“ (K, S. 43) um Okopenko zu zitieren. Dieser hat in dem Aufsatz *Konkrektionismus – Einkreisung eines apokryphen Stils* versucht seine eigene Schreibmethode zu untersuchen und zwar auf dieselbe Art wie er früher Atomtheorie, ethische Revolution und Lyrik (vergleiche: K, S. 43) sowie die Analyse der „Formen und Mätzchen, die [...] im Dichten wie im Genießen von Gedichtetem die Inhalte so schmackhaft machen“ (K, S. 45) betrieben hatte; als Praktiker. Auch Kastberger, sieht den *Lexikon-Roman* als ein Beispiel des Konkrektionismus an:

„Die verkehrte Welt des Andreas Okopenko scheint von der Form her manieristisch zu sein, hat aber mit einem Manierismus, der die Setzung von Seltsamkeiten als ein weltabgewandtes, kapriziöses und spleeniges Tun versteht, nichts gemein. Okopenkos verkehrte Welt ist eine konkrektionistische Welt [...]“¹⁰¹

Okopenko geht dabei in seinem Aufsatz wie er schreibt, „von dem am wenigsten Bezweifelbaren, den Vorgängen in [seiner] eigenen Psyche [...] aus und prägte für diese Methoden die Namen ENTSTEHUNGSPSYCHLOGIE und WIRKUNGSANALYSE“ (K, S. 45 f), denen er, „so unreif [er] sie damals anwandte, [...] im Wesentlichen treu“ (K, S. 45) blieb. Okopenko behandelt in diesem Aufsatz zunächst einmal die „MITTEILUNG“ (K, S. 46). Das heute schon allgemein bekannte „informationstheoretische Dreieck für die Kunst (Außenwelt – Autor – Leser, bzw: Objekt – Eindruck im Subjekt – Weitergabe des Eindrucks an ein zweites Subjekt)“ (K, S. 46) war Okopenko intuitiv verständlich, dazu aber fügte er noch „die Komponente Emotion hinzu (später unter dem Eindruck von Bleulers Studie ‚Affektivität, Suggestibilität, Paranoia‘ zu AFFEKTIVITÄT variiert)“ (K, S. 46). Okopenko drückt dies folgendermaßen aus:

Das Kunstwerk, das aus Welt und Gefühl besteht und sozialen Charakters ist, affektiviert uns so weit, daß wir den mitgeteilten Weltausschnitt nachfühlen und über ihn hinaus „die Welt“ selbst dann fühlen, wenn wir zum primären Aufnehmen der Welt, ohne die Hilfe eines Kunstwerks, nicht disponiert wären. (K, S. 47)

¹⁰¹ Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 101

Wie Cortázar, der von *challenge and response* schreibt, finden wir bei Okopenko den Gedanken an die Ursachen und Wirkungen eines Kunstwerkes, die für Okopenko in der Emotion, der Affektivität oder eben im Gefühl liegen (vergleiche: K, S. 43).

Das Kunstwerk hat die Aufgabe Gefühlerregendes gefühlerregend und spezifisch mitzuteilen. Diese Bestimmung schließt die Möglichkeit ein, daß der Impuls aufbewahrt wird und die Mitteilung später aus einer Reserve erfolgt, ferner auf dem Umweg über die Konstruktion. (K, S. 47)

„Kunst ist“, so Okopenko „gefühlserregende Mitteilung von Gefühlerregendem auch dann, wenn der Mitteilungscharakter dem Künstler selbst nicht klar ist. Das Mitteilungsstreben ist im Instinkt verankert“ (K, S. 47). Dass es Okopenko um die Mitteilung, um eine Sache geht, wird auch in der Lektüre des *Lexikon-Romans* klar, in dem er in dem Artikel *Freiheit, die ich meine* seine Methode oder seinen Stil mit dem von Ernst Jandl vergleicht.

Jandl – weil es ihm um die Sprache geht – glaubt, die Konstanz des Protokollführers plus die Variabilität des Protokollierten ergeben eine Konstanz. Ich – weil es mir um die Sache geht – glaube, die Konstanz des Protokollführers plus die Variabilität des Protokollierten ergeben eine Variabilität. So, wie die Konstanz des Fahrenden plus die Variabilität der Fahrpunkte eine Variabilität genannt Fahrtvergnügen ergeben. Nach Jandl wäre nur noch die Fahrt aus der eigenen Haut vergnüglich. (LR, S. 94)

Die Mitteilung stellt das Kunstwerk aber, vor allem wenn es nicht narzisstisch sein will, vor das Problem der Sagbarkeit, vor die Frage, wie das Gefühl, wie die Welt ausgedrückt werden kann. Okopenko notiert hierzu folgende Überlegungen:

Maßgebend für den Mitteilungserfolg eines Gefühls ist die assimilatorische (Suggestiv-)Kraft der Aussage. Konkretes wie Abstraktes muß, damit es im Aufnehmer zu Gefühl werde, ins Leben des Aufnehmers eingeschaltet werden. Das geschieht durch gefühlsentsprechende Mitteilung, die sich objektiv in der Auswahl des Mitzuteilenden, in der Qualität der Mitteilung und im Temperament der Aussage bemerkbar macht. (K, S. 48)

Es wäre also nach Okopenko auch möglich, gefühlswirksame Gedichte auch ohne Gefühl zu schreiben, dies wird aber in der Praxis „durch die unendlichfältige Kombinationsfülle verhindert und durch die mikroskopische Feinheit der ‚Handschrift‘, die nicht berechnet und nachkonstruiert werden können, während das Gefühl die richtige Kombination und die feine Linie trifft“ (K, S. 48). So ist es Okopenko zufolge eines der Hauptmerkmale der modernen Lyrik „ein Gefühl nicht erst zu nennen und dem anderen somit von außen zu servieren, sondern es Worte treiben zu lassen, die das Gefühl in dem Anderen wachrufen“ (K, S. 48).

Okopenko schreibt, nach eigener Aussage, für den „IDEALEN LESER“ (vergleiche: K, S. 49), ein Idealbegriff, den er physikalisch verwendet. Es gibt den „idealen Leser“, wie es ideale Gase gibt (vergleiche: K, S. 49) und Okopenko folgt bei dieser Benennung wahrscheinlich ähnlichen Gedankengängen wie Cortázar, wenn dieser einen Komplizen als Leser verlangt. Der Definition von Okopenko zufolge geht der ideale Leser oder ideale Empfänger „aus dem tatsächlichen Empfänger nach der Aufhebung von Vorurteilen und anderen Hemmungen hervor [...]. Jeder Empfänger ist partiell und temporär ideal“ (K, S. 49). Okopenko hält sich für den idealen Leser für etliche andere: „für Dutzende Dichter, Hunderte Texte. Fände ich für meine Lyrik einen Leser, wie ich es für Elliot war und noch bin, wäre ich als Lyriker schon ‚erlöst‘. Ich glaube, ich habe *etliche* gefunden“ (K, S. 49).

Zudem glaubt Okopenko, so führt er weiter in seinem Aufsatz über den Konkretionismus aus, an eine „von unserem Bewusstsein unabhängige Wirklichkeit“ (K, S. 49) und gibt an „definitionsgemäß REALIST“ (K, S. 49) zu sein.

Ich glaube sogar, daß wir mit unseren Sinnesorganen und unserem Gehirn trotz allen Täuschungen und Beschränkungen ziemlich viel von der „echten“ Wirklichkeit erfassen und daß das, was wir als Wirklichkeit ansprechen, wenigstens dem Wesen nach diese „echte“ Wirklichkeit ist, und bin also geradezu ein *naiver* Realist. (K, S. 49)

Eine interessante Selbstzuschreibung, vor allem wenn noch einmal das Kapitel *Del sentimiento de no estar del todo*, in *La Vuelta* von Cortázar aufgeschlagen wird, in dem zu lesen ist:

El hombre de nuestro tiempo cree fácilmente que su información filosófica e histórica lo salva del realismo ingenuo. En conferencias universitarias y en charlas de café llega a admitir que la realidad no es lo que parece, y está siempre dispuesto a reconocer que sus sentidos lo engañan y que su inteligencia le fabrica una visión tolerable pero incompleta del mundo. Cada vez que piensa metafísicamente se siente "más triste y más sabio", pero su admisión es momentánea y excepcional mientras que el continuo de la vida lo instala de lleno en la apariencia, la concreta en torno de él, la viste de definiciones, funciones y valores. (Vuelta I, S. 33 f)

Der Mensch unserer Zeit ist leicht des Glaubens, daß seine philosophische und geschichtliche Aufgeklärtheit ihn vor dem naiven Realismus bewahre. In Vorlesungen an der Universität und bei Plaudereien im Café räumt er ein, daß die Wirklichkeit nicht das ist, was sie zu sein scheint, und er ist stets bereit zuzugeben, daß seine Sinne ihn täuschen und sein Verstand ihm eine erträgliche, wenn auch unvollständige Vorstellung von der Welt vermittelt. Jedesmal, wenn er metaphysisch denkt, fühlt er sich „trauriger und weiser“, doch sein Geständnis ist nur momentan und stellt eine Ausnahme dar, während das Kontinuum des Lebens ihn voll in die Erscheinungswelt

stellt, sie um ihn her verdichtet und mit Definitionen, Funktionen und Werten versieht. (RudT, S. 25)

Für Cortázar ist ein solcher Mensch eher „realistischer Naiver als naiver Realist“¹⁰² (RudT, S. 25). Okopenko hingegen scheint aber ohnehin weder in die eine noch in die andere Kategorie fallen zu wollen. Zwar hat beispielsweise Okopenko für die Donaufahrt die im *Lexikon-Roman* beschrieben wird, Recherche betrieben in dem er zu tatsächlichen Donaufahrten aufgebrochen ist und zumindest von der zweiten¹⁰³ auch ein Protokoll angefertigt hat.¹⁰⁴ Dort beschreibt er die Geschehnisse, die am Ufer entlang geschehen, sowie diejenigen, die auf dem Schiff passieren:

Links:

13,30 Göttweig. Auflockerung der Au durch Weingarten.

Richtiger, durchschaubarer Wald.

Rechts:

...13,35 Jetzt schon nicht mehr nur voraus, sondern auch schon halbrechts der Terrassenweinbau auf Hügeln sichtbar.

Der Auwald durchbrochen von Blick auf Städtchen.

Brücke vorraus.

Im Schiff:

Das stets Unanständige von schulterfreien Kleidern; zwischen hellem Brustansatz und dunklerem Arm die dickliche Nische.¹⁰⁵

Anhand dieses Protokolls, indem er die Zeitangaben mit denen des *Lexikon-Roman* vergleicht, deutet Kastberger die im Buch verwendeten Ortsnamen. „Diese kehren im Roman mit (meist) exakter Nennung von Uhrzeit und leicht verfremdeten Ortsnamen wieder.“¹⁰⁶ So beispielsweise erkennt Kastberger in Druden Dürnstein, in der Station Nixdorf Nußdorf und

¹⁰² Ese hombre es un ingenuo realista más que un realista ingenuo. (Vuelta I, S. 34)

¹⁰³ Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 93

¹⁰⁴ vergleiche: Okopenko, Andreas: Protokoll einer Donaufahrt vom 18. Juni 1968. In: Andreas Okopenko – Texte und Materialien. Hrsg. Klaus Kastberger, Wien: Sonderzahl 1998, S. 81-87.

¹⁰⁵ ebenda, S. 86

¹⁰⁶ Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 93

in Knopf Krems.¹⁰⁷ Diese Verfremdung der Ortsnamen erklärt Okopenko in dem Artikel *Geographie*:

Ich fingiere die Ortsnamen, verrücke die Wahrzeichen, verfremde die Donau und befremde vielleicht Sie. Warum lasse ich die Landschaft incognito werben? Weil Orte rasch ihre Romänzchen kriegen, das meinen Roman stört: Nußdorf – dort hat jeder Leser einen Onkel; Zwentendorf – dort hat jede Leserin eine Milchfrau; Dürnstein – dort hat jeder Feschak eine Kinderschar; und das stört ungemein [...] (LR, S. 107)

Die Donau des Romans soll, wie Okopenko sich ausdrückt „chemisch rein bleiben“ (LR, S. 107), die LeserInnen des Lexikon-Romans sollen sich von ihren eigenen Erinnerungen nicht ablenken lassen.

Kastberger schreibt, dass der Realismus von Okopenko, den der Autor zur „Voraussetzung seines Schreibens macht, [...] die Reduktion auf das Wahrnehmbare (und die damit verbunden Abstraktion von allen – als ‚sekundär‘ erachteten – Welterklärungsmodellen zum Programm [erhebt].“¹⁰⁸ Okopenko, so Kastberger, versucht im *Lexikon-Roman* einen „Realismus, der exakten Beobachtung und der protokollarischen Genauigkeit; ein Realismus, der sich auf die Evidenz der fünf Sinne stützt.“¹⁰⁹ Er denkt seinen Realismus weiter, weitet ihn nicht nur auf die „unzensuriert große Wirklichkeit draußen“ (K, S. 50), will ihn nicht einschießen in die „ausgeleierten Geleise einer öden Nachstrichelei von Pseudowirklichem“ (K, S. 50) und distanziert sich von einem Realismus der „Wirklichkeit gefiltert durch Graufilter starriger Augen und Ödfilter ungelüfteter Gehirne nochmals durch Grau- und Ödfilter gewisser künstlerischer Methoden an das Informationsopfer heranzunieseln versucht“ (K, S. 50 f). Und auch wenn für Okopenko die „erlebte ‚ziemlich echte Realität‘ dringlicher, reizvoller und zur Mitteilung reizender als alle anderen ‚Welten‘“ (K, S. 49 f) ist, die Menschen empfinden können (wie die „Welt unserer Ideengespinnste“ (K, S. 49)) so schreibt er dennoch:

„Mein“ Realismus schließt neben vielem anderen auch die Realitäten des minderbewußten Lebens ein: etwa das Traumleben mit seinen Gesetzten, eine Traumlogik, die ich auch im Wachen kenne, Phänomene, die der Surrealismus von innen und außen (aus dem „Zustand“ heraus oder über ihn „berichtend“) mitzuteilen versucht hat. (K, S. 51)

Dieser Versuch eines eigenen Realismus bezeichnet Okopenko, um ihn von dem Realismus der „Nachstrichelei von Pseudowirklichkeit“ unterscheiden zu können, als einen „TOTALEN

¹⁰⁷ vergleiche: Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 95 f

¹⁰⁸ ebenda, S. 89

¹⁰⁹ ebenda.

REALISMUS“ (K, S. 51) und präzisiert diesen „Realismus zu einem KONKRETIONISMUS“ (K, S. 51). Nicht nur die Welt, die „unabhängig von unserem Bewußtsein existierende Wirklichkeit“ (K, S. 51) soll erreicht werden, sondern dies sollte in „möglichst konkreter, (auf die Dinge, auf den Einzelfall) ‚bezogener‘ Weise geschehen“ (K, S. 51).

Die füllige Wirklichkeit. Das Geistige, Überörtliche, Überzeitliche ist ins Hier und Nun geknüpft ohne die konkrete Welt nicht denkbar. Das Epigramm und jenes Gedicht, das das Konkrete nur ungefähr bringt oder allegorisch verwendet, erscheinen uns ungenügend, denn der eigentliche Bereich des Fühlens ist die eine füllige Wirklichkeit. Wir halten das konkrete Gedicht [nicht zu verwechseln mit der poésie concrète] für notwendig. Hinter ihm steht die Gesinnung, die die Welt wichtig und „wörtlich“ nimmt, ihren fülligen Charakter also nicht bagatellisiert. Das konkrete Gedicht will die Gefühle, geistigen Bezüge, Probleme, allgemeine Vorgänge in ihrem natürlichen Spielfeld, der fülligen (materialen) Welt wiedergeben. (K, S. 51 f)

Die Wahrnehmung und diese Art eine füllige Wirklichkeit darzustellen kann im *Lexikon-Roman* an einigen Stellen erkannt werden, ist aber offensichtlich, wenn Okopenkos Gebrauch von Farbnamen betrachtet wird. „Okopenko arbeitet als Realist ‚nach der Natur‘“¹¹⁰, schreibt Adolf Haslinger in seinem Aufsatz *Vereinzelung und Integration* über Okopenko. „Ihm eigentümlich ist eine besondere Sensibilität für Farben, genauer für den Eindruck, den sprachlich gestaltete Farben auf Leser machen.“¹¹¹ Er verweist auf die Vielzahl an Farben und vor allem Farbnuancen, die Okopenko im *Lexikon-Roman* verwendet wie „Blau, Grellblau, Hellblau“, [die] in diesem Kontext nicht nur beobachtetes Phänomen, sondern gedeutete Beziehung“ darstellen. Die Farben, die Okopenko nennt, haben nach Haslinger nicht nur einen „Deskriptionswert [zu eigen], sondern auch ein Thema.“¹¹² So zeigt er Beispiele, an denen verdeutlicht wird, dass die Farbe Blau, aber auch die Farbnuancen Hell-, Licht- und Grell- mit Freude und mit Lebensbejahung zusammenhängen. Okopenko nimmt in dem Artikel *Bunte Stühle* 5 „unter dem Vorwand der Lieblingsfarbe, eine Thematisierung des ganzen Spektrums vor.“¹¹³

¹¹⁰ Haslinger, Adolf: *Vereinzelung und Integration – Okopenkos Lexikon, ein Beitrag zum modernen österreichischen Roman*. In: *Peripherie und Zentrum – Studien zur österreichischen Literatur*. Hrsg. Gerlinde Weiss; Klaus Zelewitz, Salzburg; Stuttgart; Zürich; Verlag das Bergland-Buch 1971, S. 74.

¹¹¹ ebenda.

¹¹² ebenda.

¹¹³ ebenda, S. 75

[...]

- Purpur purpurroter Zwetschgen (eingesprenkelt violetter Verrat und Wespengelb)
- Karmin eines vom jungen Mischhund im Überschwung zerbissenen Marktmädchenlippenstiftes

[...]

- Gelbgrün, magische Warmkaltfarbe, Welthälftenversöhnung: Erdwasservegetation gegen Energiesonne im durchleuchteten Graswald
- Arsengrün, Farbe der pinselleckenden Lebensliebe (LR, S. 41)

[...]

Die Farben werden in diesen Beispielen mit der Welt, mit Begriffen, Assoziationen und Erinnerungen verbunden. Eine Farbe, die er nennt, zum Beispiel ist: „Dottergelb, das sumpfdotterfarbende Kleidchen meiner ersten Freundin“ (LR, S. 41). „Auch andere Bestimmungen gebraucht der Erzähler, die den Leser in neue Verweiszusammenhänge ziehen, nämlich Landschaftliches und persönliche Erinnerungsbilder.“¹¹⁴ Desweiteren spricht Haslinger auch von Verbindungstellen, die die Farbsysteme in dem Buch von Okopenko besitzen. So können die LeserInnen vom Artikel „*Mädchenblau-Paradoxon* aus [...] in den dichtesten Symbolzusammenhang der Farbstrukturen“¹¹⁵ gelangen. „Verweisungspfeile betonen die innere Zusammengehörigkeit der Artikel: *Fehlen von Rot, Anwendung der Rot-Überlegung auf ein Kleid, Zukunft des Rotgebrauchs* und *Orangenhafter-Brand-Paradoxon*.“¹¹⁶ Haslinger beschreibt, dass der Rotkomplex für Okopenko von besonderer Bedeutung ist, von dem eine Assoziationskette ausgeht, die in einem Zentralbegriff endet: Liebe.¹¹⁷

Dieser Zentralbegriff wird vor allem in dem Artikel *Fehlen von Rot* deutlich:

Wahrscheinlich *nicht* eine überlieferte Farballegorik

- *Haemoglobin* – Blut – Herztätigkeit – Pulsbeschleunigung – Emotion – Liebe
- oder: - Blutverluste – weibliche Vulnerabilität – Liebe
- oder: *Langwellen- Emission (Rotglut)* – Wärme – Durchblutung – Emotion – Liebe
- oder: – Hitze – Schmerz/Zerstörung (Brennen) – unkontrollierbares Erfaßtwerden – Liebe
- oder: – Feuerstelle – Klima-Korrektur – Lebens-Sicherung/Behagen – Liebe etc (LR, S. 74)

¹¹⁴ Haslinger: Vereinzelung und Integration, S. 75

¹¹⁵ ebenda, S. 76

¹¹⁶ ebenda.

¹¹⁷ vergleiche: ebenda, S. 75

Die Verwendung der Farben im *Lexikon-Roman* verbindet sich mit Erinnerungen und Emotionen, sie kann Assoziationen hervorrufen und mehr beschreiben als bloß die Wahrnehmung von Wellenlängen des Lichts, das von einem Gegenstand reflektiert wird. Die füllige Wirklichkeit, das Geistige, Überörtliche, Überzeitliche im Hier und Nun wird durch diese Verwendung der Farben und ihrer Nuancen evoziert.

Während also Okopenko sich als einen Realisten, ja sogar einen naiven Realisten versteht und versucht, seine Art Realität in ihrer ganzen Fülle wahrzunehmen und in seinen Gedichten und seiner Prosa darzustellen, ist Cortázers Wahrnehmung und Darstellung der Wirklichkeit vom Surrealismus geprägt. Dieser ist für ihn keine neue Bewegung, die auf andere, vorhergehende folgte¹¹⁸. Stattdessen sieht er den Surrealismus als etwas, das „ante todo *concepción del universo*“¹¹⁹ liegt und ohne eine Schule, ohne Breton, ohne Juan Larrea und Hans Arp auskommt.¹²⁰

En un sentido último, quitandole a los terminos toda connotacion partidista e historica, actitudes como el cubismo, futurismo, ultraismo, la conciencia de relatividad, la indeterminación en las ciencias fisicas y la crítica al concepto de legalidad, el freudismo y este niño viejo el existencialismo, *son surrealismo*.¹²¹

Wie Peter Standish in *Understanding Cortázar* zusammenfasst, haben die „most enlightening of the surrealists“¹²² begriffen, dass jeder Fetischismus das Gegenteil des Surrealismus bedeutet und sich eine surrealistische *Weltanschauung*¹²³ angeeignet¹²⁴. Dabei ist zu bemerken, wie Cortázar bereits in diesem Text über den Surrealismus die Aufweichung oder Überschreitung der Genre-Grenzen wie er es in *Rayuela* und später auch in *La Vuelta* praktizieren wird, vorweggenommen hat. Die „discursos surrealistas“ nämlich sind „imágenes amplificadas, *poemas en prosa* en el sentido más hondo de la expresión, donde el discurso tiene siempre un valor lato, una referencia extradiscursiva.“¹²⁵ Der Surrealismus, wie Cortázar ihn versteht, scheint also diese Textgattung nicht nur zu fordern, sondern auch zu fördern und hervorzubringen.

¹¹⁸ vergleiche: Cortázar, Julio: Surrealismo. In: *Obra crítica*. 1. Julio Cortázar; Hrsg. Sául Yurkievich, Madrid: Santillana 1994, S. 102

¹¹⁹ ebenda, S. 103

¹²⁰ vergleiche: ebenda, S. 107

¹²¹ ebenda.

¹²² Standish: *Understanding Julio Cortázar*, S. 77

¹²³ auch im spanischen Original Deutsch

¹²⁴ vergleiche: ebenda.

¹²⁵ Cortázar: Surrealismo, S. 105.

Der Surrealismus, so Cortázar, muss eine Tür öffnen.¹²⁶ Und das scheint auch nötig zu sein, denn für zeitgenössische Autoren, so schreibt er, bilden die literarischen Traditionen seiner Zeit Mauern und das Gefühl, in einem Fahrzeug zu sitzen, das nur einen vorgegebenen Weg fahren kann.

Si hasta este punto no hemos pasado de mostrar cómo nuestro escrito barrena las murallas del idioma literario por una razón de desconfianza, por creer que de no hacerlo se encierra en un vehículo sólo capaz de llevarlo por determinados caminos, importa ya reconocer que esa agresión no responde a una ansiedad de liberación frente a convenciones formales, sino que revela la presencia de dimensiones esencialmente incontenibles en el lenguaje estético, pero que exigen formulación y en algunos casos son formulación.¹²⁷

Dieses Gefühl führt zu Aggressionen dieser Autoren, zu einer „etapa destructiva se impone al rebelde como necesidad moral“¹²⁸ und richtet sich dabei gegen alles, was die Möglichkeiten des freien Ausdrucks einzuschränken versucht, und findet seine Form, seine “formulación literaria en la agresión contra los órdenes tradicionales”¹²⁹ Ein nicht seltenes Phänomen in der Geschichte der Literatur, wie Cortázar berichtet: „De hombres tales testimonian muchos momentos de la literatura, y el escritor contemporáneo observa sagazmente que en todos los casos su actitud de libertad se ha visto probada por alguna manera de agresión contra las formas mismas de lo literario.”¹³⁰

Diese Aggression gegen die literarische Sprache, diese Zerstörung der traditionellen Formen “tiene la característica propia del túnel; destruye para construir”¹³¹ Von diesen charakterisierenden Eigenschaften des Tunnels nimmt Cortázar den Namen seiner teoría del túnel, seiner Theorie des Tunnels, die eine Möglichkeit bietet, die alten Mauern zu durchbrechen oder die Traditionen zu unterhöhlen. Der Surrealismus öffnet hier nicht nur eine Tür, er bricht sich einen neuen Weg und gibt die Möglichkeit zu einer neuen “forma de manifestación verbal, la novela, nos servirá para examinar el método, el mecanismo por el cual se articula un ejercicio verbal a cierta visión, a cierta re-visión de la realidad.”¹³²

Wiltrud Imo hat in ihrem Buch *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázars* die Romane und großen Erzählungen Cortázars untersucht und kommt zu dem Schluss, dass die Erzählungen ihre LeserInnen gewöhnlich mit aus dem Alltag

¹²⁶ vergleiche: Cortázar: Surrealismo, S. 107

¹²⁷ Cortázar, Julio: *Teoría del túnel*. In: *Obra crítica*. 1. Julio Cortázar; Hrsg. Sául Yurkievich, Madrid: Santillana 1994, S. 61

¹²⁸ Cortázar: ebenda, S. 63

¹²⁹ Cortázar: ebenda.

¹³⁰ Cortázar: ebenda, S. 62 f

¹³¹ Cortázar: ebenda, S. 66

¹³² Cortázar: ebenda, S. 68

entnommenen Vorgeschichten „in das jedermann bekannte, gewöhnliche Leben und in ein bestimmtes soziales Milieu [führen].“¹³³ Dort, aus „diesen realistisch dargestellten, dem Leser aus seinem eigenen Erfahrungsbereich vertrauten Kleinigkeiten erwächst das Bild einer scheinbar geordneten Welt“¹³⁴. Gleichzeitig aber, so Imo, hat diese „Welt der Ordnung, der gewohnten Selbstverständlichkeit [...] etwas, was den Erfahrungen der anderen Menschen widerspricht oder auf sie befremdend wirken muß [...]“.¹³⁵ Wie in der Theorie des Tunnels der Surrealismus seinen Weg in die Erzählung bricht, so bietet, laut Imo, die „Ordnung des Alltags in den Erzählungen [...] meistens einen offenen oder versteckten Hinweis auf etwas Unerklärliches.“¹³⁶ Weniger allgemein als über den Surrealismus und über die Tunnel-Theorie schreibt Cortázar selbst in *Über die Kurzgeschichte und ihr Umfeld* von der „zeitgenössischen Erzählung, das heißt von der, die mit Edgar Allan Poe entstanden ist [...]“, und da „ihren erzählerischen Auftrag mit der größten Sparsamkeit der Mittel“ (LeRu, S. 171) erfüllt. In diesem Aufsatz zitiert Cortázar Horacio Quiroga, der einen „Dekalog des perfekten Erzählens“ geschrieben hat, und „[w]enn neun der Gebote auch entbehrlich sind“, scheint für Cortázar „das letzte doch von großer Einsicht: ‚Erzähle so, als sei die Erzählung nur von Interesse für das Milieu deiner Gestalten, von denen du eine sein könntest. Nur so kriegt man *Leben* in die Erzählung‘ (LeRu, S. 171). Cortázar schreibt, gerade der „Begriff Milieu gibt dem Rat seinen tiefsten Sinn, definiert er doch die geschlossene Form der Erzählung“ und die Idee, dass „der Erzähler eine der Gestalten sein könnte [...]“ (LeRu, S. 171). Für Cortázar, der die geschlossene Form einer Erzählung schon als „ihre Kugelgestalt“ (LeRu, S. 171) bezeichnet hat, bedeutet dies, „daß die eigentliche Erzählsituation innerhalb der Kugel entstehen und sich entwickeln muß, indem man von innen nach außen arbeitet, ohne daß sich die Grenzen der Erzählung abzeichnen, wie das der Fall ist, wenn man eine Kugel aus Ton formt“ (LeRu, S. 171). Anders gesagt: „[...] das Gefühl der Kugel muß vor dem Akt des Schreibens da sein [...]“ (LeRu, S. 171).

Cortázar, der viele seiner Erzählungen in der ersten Person geschrieben hat (dazu zählen auch die meisten Texte in *La Vuelta*), sah sich der Kritik ausgesetzt, diese Erzählperspektive geradezu exzessiv zu gebrauchen (vergleiche: LeRu S. 172). Ihn selbst haben jene Erzählungen „immer geärgert [...], in denen die Gestalten gleichsam am Rande bleiben müssen, während der Erzähler Einzelheiten oder Schritte von einer Situation zur anderen seiner eigenen Meinung nach schildert“ (LeRu, S. 172). Für Cortázar aber besteht das

¹³³ Imo: Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung, S. 68

¹³⁴ ebenda.

¹³⁵ ebenda, S. 68

¹³⁶ ebenda, S. 69

„Merkmal einer großen Erzählung [darin], was man ihre Autarkie nennen könnte, die Tatsache, daß die Erzählung sich vom Autor gelöst hat, wie eine Seifenblase von der Tonpfeife“ (LeRu, S. 173) und, „obgleich es paradox erscheint“, so bietet „die Erzählung in der ersten Person die einfachste und vielleicht auch die beste Lösung des Problems, weil *Erzählung* und *Handlung* [in diesem Fall] ein und das selbe sind“ (LeRu, S. 173). Sogar im Schreiben in der dritten Person, ist derjenige, der erzählt, Teil der Handlung, er befindet sich „in der Blase und nicht in der Pfeife“ (LeRu, S. 173). Diese Selbstbeobachtungen und Selbstbeschreibungen werden von Wiltrud Imo in ihrem Buch *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázers* bestätigt. Dort schreibt sie beispielsweise über die Rolle des Erzählers in den Texten Cortázers, dass dieser „oft in der ersten Person von dem Geschehen berichtet und als sein Zeuge auftritt“¹³⁷ und auch, wenn die Geschichte in der „dritten Person erzählt wird, ist das Geschehen meist nicht weniger glaubhaft.“¹³⁸ Diese Gedankengänge führen Cortázar „zwangsläufig zu der Frage der Erzähltechnik, worunter [er] die besondere Beziehung, in der der Erzähler und das Erzählte stehen“ (LeRu, S. 174), versteht, eine Beziehung, die ihm als Autor immer „als eine Polarisation erschienen“ (LeRu, S. 174) ist. Das Schreiben ist für Cortázar ein Prozess des Exorzierens, es soll „Eindringlinge abwehren[s], indem man sie in einer Art und Weise projiziert, die ihnen paradoxerweise universale Existenz verleiht und sie zugleich auf das andere Ende der Brücke versetzt, wo der Erzähler [...] nicht mehr ist“ (LeRu, S. 174). Das mag schon fast klischeehaft klingen und an das Vorurteil des Autors als Verrückten erinnern, aber Cortázar bemüht sich zu differenzieren:

Es ist vielleicht übertreiben zu behaupten, daß jede vollauf gelungene Kurzgeschichte und insbesondere die phantastischen Erzählungen das Produkt von Neurosen, Alpträumen oder Halluzinationen sind, die man mittels der Objektivierung und der Überführung in eine Sphäre außerhalb des neurotischen Bereichs neutralisiert hat; immerhin läßt sich in jeder bemerkenswerten Kurzgeschichte diese Polarisierung feststellen, so als hätte der Autor sich so schnell wie möglich und in entschiedenster Weise von seinem Eindringling befreien wollen, ihn auf die einzige Weise exorzierend, auf die es ihm möglich war, schreibend.

Dies aber bedingt nicht nur eine reine Erzähltechnik, eine solche Erzählung benötigt die Atmosphäre, die den Exorzismus begleitet. Sich einfach nur „von aufdringlichen Geschöpfen mittels reiner Erzähltechnik befreien zu wollen, mag zwar eine Erzählung ergeben, aber wenn ihr die notwendige Polarisierung, die kathartische Abwehr fehlt, wird das literarische

¹³⁷ Imo: *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung*, S. 66

¹³⁸ ebenda, S. 67

Ergebnis eben nur ein solches sein, ein bloß literarisches [...]“ (LeRu, S. 174). Cortázar zufolge, würde in einem solchen Fall der Erzählung „die Atmosphäre fehlen, die keine Stilanalyse zu erklären vermöchte, die Aura, die in ihr bestehen bleibt und die den Leser in ihren Bann ziehen wird, wie sie am Ende der Brücke den Autor in ihren Bann gezogen hatte“ (LeRu, S. 174). Als das wichtigste Merkmal einer guten Erzählung nennt Cortázar „die innere Spannung der narrativen Textur“ (LeRu, S. 175). In einer großen Kurzgeschichte, findet sich, und zwar in „einer Weise, die keine Technik lehren oder zustande bringen könnte“ (LeRu, S. 175) eine „halluzinierende Gegenwart, die sich mit den ersten Sätzen einstellt und den Leser bannt, ihn den Kontakt zur blassen Wirklichkeit, die ihn umgibt, verlieren läßt, und ihn in eine andere Wirklichkeit taucht, die stärker, überwältigender ist“ (LeRu, S. 175). Hier wird ein Unterschied zu Okopenko sichtbar, der nur eine Wirklichkeit, die sichtbare oder „wirkliche“, gelten lassen will und der den anderen Welten, auch den möglichen, eine Absage erteilt. Für Cortázar hingegen ist eine solche Kurzgeschichte nicht nur eine Kugel oder eine Blase, sondern eine mögliche Welt.

Aus einer solchen Erzählung geht man hervor wie aus einem Beischlaf, erschöpft und außerhalb der einen umgebenden Welt, in die man nur allmählich zurückfindet, mit einem Blick der Verwunderung und des langsamen Wiedererkennens, oft erleichtert und noch öfters resigniert. (LeRu, S. 175)

Für den Schreibenden, so Cortázar, müsste diese Art von Exorzismus bedeuten, wieder eine Art Normalzustand zurückzuerlangen, sobald er die Erzählung niedergeschrieben hat. Dieser Gedanke erlaubt aber auch „die Feststellung, daß ein gewisser Typ von Erzählungen aus einem Zustand der Trance heraus entsteht, der für die Kanons der gängigen Normalität anormal ist, und daß der Autor sie schreibt, während er sich in einer Verfassung befindet, die die Franzosen einen ‚état second‘ nennen“ (LeRu, S. 175) und der vielleicht dem Fluidum oder einem satori-ähnlichen Zustand gleicht.

[...] ich berufe mich daher auf meine eigene Situation als Erzähler und sehe einen relativ glückreichen und alltäglichen Menschen, der es mit den gleichen Scherereien und Zahnärzten wie jeder andere Bewohner eine Großstadt zu tun hat, der Zeitung liest und sich verliebt und ins Theater geht und der plötzlich, in der Metro, im Café, im Traum oder im Büro, während er eine fragwürdige Übersetzung betreffend das Analphabetentum in Tansania revidiert, aufhört, er und seine Situation zu sein, und ohne den geringsten Vernunftgrund, ohne Vorankündigung, ohne die Aura der Epileptiker, ohne die krampfhaft Zuckung, die starker Migräne vorausgeht, ohne daß ihm Zeit bliebe, die Zähne zusammenzubeißen und tief durchzuatmen, *eine Erzählung ist*, eine formlose Masse ohne Wörter noch Gesichter, ohne Anfang noch Ende, aber doch eine Erzählung, etwas, das nur eine Erzählung sein kann, und zwar sofort, unverzüglich, [...] obgleich seine Frau ihn ruft, weil die Suppe kalt wird, obgleich in

der Welt schreckliche Dinge passieren und er die Nachrichten hören oder ein Bad nehmen oder die Freunde anrufen müßte. (LeRu, S. 176)

Bevor Cortázar überhaupt beginnt eine Erzählung zu schreiben, gibt es da bereits „so etwas wie ein Koagulat, einen ganzen Block, der bereits die Erzählung ist [...]“ (LeRu, S. 176). Dies ist, so Cortázar, vergleichbar mit einem Traum oder dem Traumerleben, aber „mit umgekehrten Vorzeichen [...], haben wir doch alle ganz sonnenklare Dinge geträumt, die, sobald wir erwachten, ein formloses Koagulat, eine Masse ohne jeden Sinn bildeten“ (LeRu, S. 177). Ein Traum also kann klar sein und zu einem formlosen Block werden, bei einer Kurzgeschichte aber verhält es sich andersherum. Sie ist zuerst ein unförmiger Block, der klar wird, zu einer Geschichte wird, sobald sie geschrieben ist (vergleiche: LeRu S. 177).

Bevor die Erzählung nicht geschrieben ist, weiß Cortázar nichts von ihr, noch nicht einmal den Ausgang oder ihr Ende. Erst der Schreibprozess eröffnet sie dem Autor. Ihm selbst stehe dabei kein literarischer Verdienst zu, da er, wie er sagt, nicht die geringste Mühe aufwenden müsse (vergleiche: LeRu S. 178). Dennoch hat Cortázar es geschafft, so ist er überzeugt, „ohne große Einbußen diese latenten Bilder einer tiefen Psyche zu empfangen und zu übertragen, das Übrige ist nur eine gewisse Erfahrung darin, das Mysterium nicht zu verfälschen, es so nah wie möglich seinem Ursprung zu belassen, samt seinem ursprüngliche Zittern, seinem archetypischen Stammeln“ (LeRu, S. 178).

Dieses nahe dem Ursprung und dem Mysterium Bleiben ist für Cortázar ein Zeichen der Nähe dieser Art von Erzählung und eines Gedichts.

Es gibt keinen genetischen Unterschied zwischen diesem Typ von Erzählung und der Poesie, was wir seit Baudelaire darunter verstehen. Aber wo mir der dichterische Akt eine Art Magie zweiten Grades zu sein scheint, der Versuch ontologischen, nicht mehr psychischen Besitzergreifung, wie in der eigentlichen Magie, verfolgt die Erzählung keine besondere Absichten, sie hat es weder auf eine Erkenntnis oder eine ‚Botschaft‘ abgesehen, noch vermittelt sie sie. (LeRu, S. 178)

Sowohl das Gedicht wie auch die Kurzgeschichte „entstehen aus einer plötzlichen Verwunderung heraus, einem *deplacement*, das das ‚normale‘ System des Bewußtseins verändert [...]“ (LeRu, S. 178). Hier ist wieder das Überschreiten der Genre-Grenzen sichtbar, das schon durch den Surrealismus gefördert worden ist und ein Rhizom entstehen lassen kann. Cortázar besteht darauf, dass die Kurzgeschichte, die er zu beschreiben versucht, nicht die Form einer Prosa hat und dass die Wirkung und Bedeutung von Erzählungen „von jenen Werten abhängen, die dem Gedicht, und auch dem Jazz, ihren besonderen Charakter

verleihen: von der Spannung, dem Rhythmus, dem inneren Pulsschlag, dem Unvorhergesehen innerhalb vorhergesehener Parameter [...]“ (LeRu, S. 179).

Die Erzählungen dieser Art hinterlassen beim Leser, der sie wert ist, gleichsam unauslöschliche Narben: sie sind lebendige Geschöpfe, vollständige Organismen, jede ein geschlossener Kreislauf, und sie atmen. *Sie* atmen, nicht der Erzähler, so wie die Gedichte, die von Bestand sind und im Unterschied zu jeder Prosa, die darauf abzielt, den Atem des Erzählers zu vermitteln, ihn auf die Weise eines Telefons zu übermitteln. (LeRu, S. 179)

Die Kommunikation zwischen Dichter oder Erzähler und den LeserInnen findet nicht durch Vermittlung der beiden statt, sondern durch das Gedicht oder die Erzählung selbst. Dabei „[ersinnen] der Dichter und der Erzähler [...] selbständige Geschöpfe, Dinge, deren Verhalten unvorhersehbar ist, und deren gelegentliche Auswirkungen auf die Leser unterscheiden sich nicht wesentlich von denen, die sie auf den Autor haben“ (LeRu, S. 179), den seine eigenen Geschöpfe als erster überraschen und den Cortázar einen „verblüfften Leser seiner selbst“ (LeRu, S. 179) nennt.

Als Gegenbeispiel für den Dekalog für das perfekte Erzählen stellt Cortázar eine kurze Coda über die phantastische Erzählung zusammen. Dabei macht er verschiedene Beobachtungen. Die erste wäre die Beobachtung der Phantastische als Nostalgie. Jede willentliche Aussetzung der Unwirklichkeit oder *suspension of disbelief* wirkt wie eine Ruhepause vor dem Determinismus, in der Ortegas Feststellung leicht abgewandelt wird zu: „Es gibt Menschen, die in irgendeinem Augenblick aufhören, sie und ihre Situation zu sein, es gibt eine Stunde, in der man sich wünscht, man selbst *und das Unerwartete zu sein*, man selbst *und der Augenblick*“ (LeRu, S. 179) und eine Tür, die bisher nur in den Hausflur geführt hat, öffnet sich jetzt zu einer Wiese. Die zweite Beobachtung die Cortázar macht ist, dass das Phantastische eine gewöhnliche zeitliche Entwicklung verlangt. „Sein Einbruch verändert die Gegenwart augenblicklich, doch die Tür, die auf den Flur führt, ist die gleiche gewesen und wird die gleiche sein, in der Vergangenheit und in der Zukunft“ (LeRu, S. 179). Nur eine kurzfristige oder momentane Veränderung in einem stetigen oder regelmäßigen Ablauf verrät das Phantastische, „aber das Außergewöhnliche muß ebenfalls zur Regel werden, ohne die gewöhnlichen Strukturen, in die es eingebrochen ist, zu verändern“ (LeRu, S. 180). Als Beispiel für diese Zeitlichkeit nennt Cortázar eine Wolke, in der jemand das Gesicht von Beethoven erkennt. Ein solcher Fall wäre nicht phantastisch, schon fast alltäglich, es sei denn, dieses Gesicht würde bleiben, wie es ist, diese eine Wolke würde in ihrer Form verharren, „während die übrigen Wolken mit ihrer ewigen absichtslosen Schludrigkeit weiterziehen“ (LeRu, S. 180). Die schlechte phantastische Literatur dagegen treibt die „übernatürlichen

Profile für gewöhnliche wie jähe, ephemere Keile in die feste Masse des Gewohnheitsmäßigen“ (LeRu, S. 180), wie beispielsweise in einer Grusel- oder Geistergeschichte die Dame, die „sich den tiefen Hass des Lesers zugezogen hat“ (LeRu, S. 180), durch Geisterhände stirbt, die durch feste Mauern greifen können, verbunden natürlich mit einer Erklärung wie „rachsüchtige Ahnen oder malaiische Hexereien“ (LeRu, S. 180) oder die noch schlechtere phantastische Literatur, die mit einer „Verdrängung des biedereren Weltlichen durch eine Art ‚full-time‘ des Phantastischen, das fast die ganze Bühne beherrscht“, arbeitet, mit einer „Entfaltung von übernatürlichem Firlefanz, wie bei dem abgedroschenen Modell des Spukhauses, wo alles von ungewöhnlichen Erscheinungen strotzt [...]“ (LeRu, S. 180).

Der Autor solcher Geschichten sündigt in „beiden Extremen (ungenügende Einbettung in die gewöhnlichen Umstände und fast völlige Zurückweisung dieser letzteren) [...] durch Undurchlässigkeit“ (LeRu, S. 180) und „arbeitet [...] mit heterogenen Materialien, die man für den Augenblick aneinanderfügt, aber bei denen es keine Osmose, keine überzeugende Verbindung gibt“ (LeRu, S. 180). Diese Art von Erzählungen, die wohl den Großteil der phantastischen Literatur ausmachen, haben für Cortázar immer Ähnlichkeit mit einem Rezept „von Edward Lear, wie man eine Pastete bäckt, indem man ein Schwein prügelt und währenddessen die verschiedenen Zutaten für einen Teig vorbereitet und diesen solange rührt – nur innezuhalten, um weiter das Schwein zu prügeln – bis Schwein und Teig ein homogenes Ganzes bilden (vergleiche: LeRu S. 180 f). „Ebendas ist es, was wir mit den Erzählungen tun, in denen es keine Osmose gibt, wo das Phantastische und das Gewöhnliche keine Verbindung eingehen und nicht die Pastete ergeben, an der wir uns lebenden Herzens laben wollten“ (LeRu, S. 181). Ein Vergleich, der an Okopenko erinnert, wenn er über jene Autoren spricht, die „nach Kochrezepten schreib[en] für Leute, die nach Kochrezepten lesen“ (K, S. 43).

Auch wenn die Gattung der Kurzgeschichte in *La Vuelta* eher selten vorkommt, so finden sich darin doch Beispiele, die auf diese Beschreibung, die Cortázar gibt, zutreffen, in denen das phantastische und das surrealistische mit der realistischen Beschreibung eine Verbindung eingehen. In *La caricia más profundo*, die fast eine Gruselgeschichte sein könnte, sinkt der Protagonist immer tiefer und tiefer in die Erde, ohne dass seine Umwelt davon Notiz zu nehmen scheint, bis er schon so tief unter der Erde zu verschwinden droht, dass er nur noch mit seiner linken Hand (mit seiner rechten erreicht er sie schon nicht mehr) die Fußsohlen seiner Verlobten berühren kann, die auf ihn wartet. In einer anderen, *Estación de la mano*, freundet sich ein Ich-Erzähler mit einem Wesen an, mit einer Hand, die „nichts

Unbescheidenes [an sich hatte], dafür viel von einem Vogel und einem welken Blatt“¹³⁹ (RudT, S. 132), und der er den Namen Dg gibt. Cortázar beschreibt diese Hand als freundlich, sanft und neugierig und untersucht in seiner Erzählung die Bewegung und die Gewohnheiten dieses Wesens. So streicht sie am Morgen durch die Nester der Tauben, die sie gut kannte. Sie liebt Krüge mit frischem, klarem Wasser: „wie oft sah ich sie auf dem Rand eines Kristallglases, einen Finger leicht ins Wasser getaucht, das daran Gefallen fand und tanzte“¹⁴⁰ (RudT, S. 132). Der Ich-Erzähler beobachtet die Hand und findet seine eigenen Schlüsse zu ihrem Verhalten. „Und so manchen Tag streifte die Hand zwischen meinen Sachen umher, schlug Bücher und Hefte auf, legte ihren Zeigefinger – mit dem sie zweifellos las – auf meine Lieblingsgedichte, und es war, als hieße sie diese Vers um Vers für gut“¹⁴¹ (RudT, S. 132). Cortázar gibt klare Regeln für diese kleine aber phantastische Welt vor, an die sich die Figuren darin zu halten haben. „Nie berührte ich sie; ich wußte, daß ich damit grausam die Fäden eines geheimnisvollen Geschehens zertrennt hätte“¹⁴² (RudT, S. 132). Es ist eine zerbrechliche Verbindung zwischen dem Erzähler und der Hand, die ihn besucht wie manchmal Cortázar vom Phantastischen besucht wird. Aber dieses Vertrauen wird zerstört, denn der Erzähler, der es der Hand bis dahin erlaubt hatte, seine Bücher aufzuschneiden schöpft Misstrauen, nimmt den Dolch und legt ihn an eine Stelle, an die Dg nicht herankommen konnte. Er bereut diese Handlung sofort, aber es ist zu spät. „Ich weiß, daß sie nicht wiederkommen wird. Durch ein solch plumpe Betragen mischte sich Stolz und Groll in ihre Unschuld“¹⁴³ (RudT, S. 135). Dg verschwindet aus dem Leben des Erzählers, das Phantastische zieht sich zurück und besucht in nicht mehr und der Erzähler fängt wieder an Berechnungen anzustellen „und durch die Stadt [zu spazieren] mit dem Gesicht eines korrekten Bürgers“¹⁴⁴ (RudT, S. 135). In beiden Geschichten bricht das phantastische Element unvermittelt in die Welt der Figuren; der Mann beginnt zu sinken, die Hand wird von dem Erzähler durch das Fenster in sein Leben gelassen und wie die Wolke mit dem Gesicht von Beethoven, so bleibt das phantastische und surreale Element in der in sich geschlossenen Welt

¹³⁹ „[...] porque nada tenía de exigente y sí mucho de pájaro y hoja seca.“ Vuelta II, S. 106)

¹⁴⁰ „[...] cuántas veces la encontré al borde de un vaso de cristal, con algún dedo levemente sumergido en el agua que se complacía y danzaba.“ (Vuelta II, S. 106)

¹⁴¹ „Y muchos días anduvo la mano por mis cosas, abrió libros y cuadernos, puso su índice —con el cual sin duda leía— sobre mis poemas preferidos, y fue como si los aprobara pausadamente verso a verso.“ (Vuelta II, S. 106)

¹⁴² „Nunca la toqué; comprendía que hubiera sido desatar cruelmente los hilos de un acaecer misterioso.“ (Vuelta II, S. 106)

¹⁴³ „Yo sé que no volverá más. Tan torpe conducta puso en su inocencia la altivez y el rencor.“ (Vuelta II, S. 110)

¹⁴⁴ „Haced como yo, que he vuelto a sacar cuentas, a ponerme mi ropa, y que paseo por la ciudad el perfil de un habitante correcto.“ (Vuelta II, S. 110)

dieser Geschichte, verbindet sich mit der Realität und folgt seinen eigenen Regeln, ohne dabei alles andere zu überblenden.

Der Text *Verano en las colinas* allerdings und andere Texte in *La Vuelta* weiten den Begriff der Kurzgeschichte. Der Ich-Erzähler befindet sich zwar noch in dem Milieu, in der Blase der Erzählung, aber gleichzeitig ist nicht mehr ganz zu erkennen, ob es sich um eine niedergeschriebene Erinnerung von Cortázar handelt oder um eine Erzählung. In dem Text, in dem eine Mandragora ein Bischof ist, eine Magritte-Wolke über dem Ort Cazeneuve hängt und ein Kater Theodor W. Adorno genannt wird, fragt die Ehefrau von Cortázar ihren Mann, dem sie beim Schreiben über die Schulter schaut, ob sein neues Buch denn ein Erinnerungsbuch wird. Die Antwort darauf wird auch den LeserInnen durch zwei Personen erschwert, die Cortázar im zweiten Teil dieses Textes zusammen mit einem gewissen Juan über den Namen des Katers diskutieren lässt. Polanco und Calac, zwei Figuren, denen Cortázar, wie er sagt, „Einlaß in mehrere [s]einer Bücher [gewährte], wo sie wie in einem eroberten Land herumstolzierten.“¹⁴⁵ *Verano en las colinas* ist eine Kurzgeschichte, eine Erzählung, eine Erinnerung, ein Essay, eine Collage und ein Rhizom. Sie besitzt die surrealen Elemente, die wie eine Beethoven- oder eine Magritte-Wolke sind, die über den Himmel streift und sich nicht verändert, aber Cortázar und vielleicht auch seine LeserInnen werden „ein wenig so [...] wie die Wolke über Cazeneuve“¹⁴⁶ (RudT, S. 15). Und diese Art Realität mit Fiktion, Gedankengänge mit verspielten Abschweifungen über Katzen und Philosophen zu verbinden ist eines der Grundkonzepte der *La Vuelta* oder des Schreibens von Cortázar.

¹⁴⁵ Cortázar; Dunlop: Die Autonauten auf der Kosmobahn, S. 72.

¹⁴⁶ „[...] como la nube sobre Cazeneuve.“ (Vuelta II, S. 17)

TEIL 3. DIE LESENDEN UND DAS LESEN

Der Dichter ist nichts

Es wird der Tag kommen, schreibt Cortázar, an dem die „Reporter, die Kritiker und diejenigen die Dissertationen über Künstler schreiben, die ideologische und ästhetische Waffensammlung deduzieren, sie erwarten oder sogar fordern“¹⁴⁷ (RudT, S. 156). Die Künstler sollen also, so die Befürchtung, der Cortázar Ausdruck verleihen, ihre Methoden und ihr System offen legen, mit denen sie ihre Werke produzieren. „Der Künstler hat ja *auch* Ideen, doch selten hat er sie systematisch geordnet, hat er sich dermaßen koleopterisiert, daß der Widerspruch beseitigt wurde [...]“. In dem Essay *Casilla del camaleón* schreibt Cortázar wie oft in *La Vuelta*, von vielen Dingen, aber auch von dem Widerspruch, der aus dem Unterschied zwischen Werk und Leben bei verschiedenen Autoren besteht: „(Ah, wenn Shelly mit seinen Postulaten konsequent gewesen wäre...‘ / ‚Puschkin küßt die Hand des Zaren, eine unerklärliche Zeremonie...‘ / ‚Aragon, dieser Surrealist, leistete der Partei Gefolgschaft...‘)¹⁴⁸ (RudT, S. 156 f). Nietzsche, der für Cortázar

era un cronopio como pocos, dijo que sólo los imbéciles no se contradicen tres veces al día. No hablaba de las falsas contradicciones que apenas se rasca un poco son hipocresía deliberada (el señor que da limosna en la calle y explota a cincuenta obreros en su fábrica de paraguas), sino de esa disponibilidad para latir con los cuatro corazones del pulpo cósmico que van cada uno por su lado y cada uno tiene su razón y mueve la sangre y sostiene el universo, ese camaleonismo que todo lector encontrará y amará o aborrecerá en este libro y en cualquier libro donde el poeta rehusa el coleóptero. (Vuelta II, S. 170 f)

ein Cronopium war wie wenige, sagte, daß nur die Dummköpfe sich nicht dreimal am Tag widersprechen. Er sprach nicht von den falschen Widersprüchen, die, wenn man ein wenig an ihnen kratzt, wissentliche Heuchelei sind [...], sondern von dieser Bereitschaft mit den vier Herzen der kosmischen Krake zu pochen, von denen jedes anders schlägt und jedes seine Berechtigung hat und dafür sorgt, daß das Blut zirkuliert und das Universum durchpulst, von diesem Chamäleonismus, den jeder Leser in diesem Buch finden und lieben oder verabscheuen wird, wie in jedem Buch, wo der Dichter den Koleopter ablehnt. (RudT, S. 156 f)

¹⁴⁷ „Llega el día en que los reporteros, los críticos, los que escriben tesis sobre el artista, deducen, esperan o hasta pretenden la panoplia ideológica y estética.“ (Vuelta II, S. 170“

¹⁴⁸ „(“Ah, si Shelly hubiera sido consecuente con sus postulados. . .”/“Pushkin besando la mano del zar, ceremonia inexplicable. . .”/“Aragón, ese surrealista obediente al Partido. . .” /)“ (Vuelta II, S. 171 f)

Während also die Kritiker, Reporter und Dissertanten, diese Koeopter, alles „was sich jenseits ihrer Chitinflügel und ihrer starren, abgezählten, präzisen Beinchen regt“¹⁴⁹ (RudT, S. 156), ignorieren, sind die Künstler und die Cronopien an jedem Tag und in jeder Welt jemand anderes und die Widersprüche, die die „Bürokraten des Geistes“¹⁵⁰ (RudT, S. 156) kümmern, sind nur oberflächlicher Natur.

Hablo de esponjas, de poderes osmóticos, de sensibilidad barométrica, de un dial que capta las gamas de ondas y las ordena o las prefiere de una manera que nada tiene que ver con los reglamentos de la Unión Internacional de Comunicaciones. Hablo de la responsabilidad del poeta, esc irresponsable por derecho propio, ese anarquista enamorado de un orden solar y jamás del nuevo orden o del slogan que hace marcar el paso a cinco o a setecientos millones de hombres en una parodia de orden [...] (Vuelta II, S. 172)

Ich spreche von Schwämmen, von osmotischen Kräften, von barometrischer Empfindlichkeit, von einem Schaltknopf, der die Wellenbereiche auffängt und sie ordnet oder sie in einer Weise bevorzugt, die nichts zu tun hat mit den Bestimmungen des Internationalen Fernmeldevereins. Ich spreche von der Verantwortung des Dichters, dieses Kraft seines Amtes nicht Verantwortlichen, dieses Anarchisten, der in ein solares System verliebt ist und nie in das neue System oder in den Slogan, der bewirkt, daß fünf oder siebenhundert Millionen Menschen in einer Parodie von Ordnung auf der Stelle treten [...].(RudT, S. 157)

Cortázar, der einen Essay über John Keats geschrieben hat, in dem die beiden Autoren sich „über alles Mögliche [...] unterhaltend, durch das Flores-Viertel schlenderten“¹⁵¹ (RudT, S. 155), glaubt, dass es der britische Dichter war, der dieses Phänomen am besten beschrieben hatte „in einem Brief [...], der so berühmt zu sein verdient wie der ‚Lettre du voyant‘“¹⁵² (RudT, S. 157) und in einer Bemerkung, „die er [Keats] ein Jahr vorher und wie beiläufig gemacht hatte“¹⁵³ (RudT, S. 157). Die Bemerkung lautet, so wie sie Cortázar zitiert, folgendermaßen: „Wenn ein Spatz sich vor meinem Fenster niederläßt, nehme ich an seinem Dasein teil und picke am Boden“¹⁵⁴ (RudT, S. 157) während Keats den Spatz in dem erwähnten Brief, der im Oktober 1818 an Richard Woodhouse gerichtet ist, mit einem Chamäleon austauscht.

¹⁴⁹ „[...] que nace más allá de sus alas quitinosas, de sus patitas rígidas y contadas y precisas.“ (Vuelta II, S. 170)

¹⁵⁰ „[...] los burócratas del espíritu [...]“ (Vuelta II, S. 171)

¹⁵¹ „[...] nos paseábamos por el barrio de Flores hablando de tantas cosas [...]“ (Vuelta II, S. 169)

¹⁵² „[...] la carta [...] y que merecería ser tan famosa como la ‚Lettre du voyant‘. (Vuelta II, S. 172)

¹⁵³ „[...] un año antes y como al pasar.“ (Vuelta II, S. 172)

¹⁵⁴ „Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte en su existencia y picoteo en el suelo...“ (Vuelta II, S. 172)

As to the poetical Character itself (I mean that sort of which, if I am any thing, I am a Member; that sort distinguished from the wordsworthian or egotistical sublime; which is a thing per se and stands alone) it is not itself - it has no self - it is every thing and nothing - It has no character - it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated - It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen. What shocks the virtuous philosopher, delights the camelion Poet.¹⁵⁵

Keats spricht also von dem poetischen Charakter der Dichter, die diesem Brief zufolge keinen Charakter haben, sondern in den und durch die Dinge lebt, die ihm gefallen oder die er ersinnt.

A Poet is the most unpoetical of any thing in existence; because he has no Identity - he is continually in for - and filling some other Body - The Sun, the Moon, the Sea and Men and Women who are creatures of impulse are poetical and have about them an unchangeable attribute - the poet has none; no identity - he is certainly the most unpoetical of all God's Creatures.¹⁵⁶

Dies ist keine Alternative zu den verschiedenen Welten, mögen es achtzig oder hundertzwanzig oder nur drei sein, es ist ein Weiterführen dieses Gedankens, dass die Künstler und die Cronopien sich widersprechen, und dieses Fehlen von eigenen Eigenschaften, dieses Schwammgefühl nennt Cortázar Chamäleonismus.

Si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma, aprehenderla, el conocimiento poético se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales y quitinizables de la cosa y procede por irrupción, por asalto e ingreso afectivo a la cosa, lo que Keats llama sencillamente tomar parte en la existencia del gorrión y que después los alemanes llamarán Einfühlung, que suena tan bonito en los tratados. (Vuelta II, S. 189)

Wenn das Kennenlernen einer Sache immer voraussetzt, in irgendeiner Weise an ihr teilzunehmen, sie zu erfassen, so kümmert sich die poetische Erkenntnis recht wenig um die konzeptuellen und chitinisierbaren Aspekte der Sache, sondern kommt ihr bei, indem sie in sie eindringt, sie bestürmt, sich einen gefühlsmäßigen Zugang zu ihr verschafft, was Keats schlicht Teilnahme am Dasein des Spatzen nennt und die Deutschen später *Einfühlung* nennen sollen, was in den Abhandlungen immer so schön klingt.“ (RudT, S. 158)

Oder, wie Cortázar es in dem Kapitel *Morellina*, immer ausdrückt:

Cuando Saint-Exupéry sentía que amar no es mirarse el uno en los ojos del otro sino mirar juntos en una misma dirección, iba más allá del amor de la pareja porque todo

¹⁵⁵ Keats, John: Brief an Richard Woodhouse. 27. Oktober 1818. In: Complete Poems and Selected Letters of John Keats. John Keats; Intro. Edward Hirsch, New York: The Modern Library Classics 2001, S. 500 f.

¹⁵⁶ ebenda, S. 501

amor va más allá de la pareja si es amor, y yo escupo en la cara del que venga a decirme que ama a Miguel Ángel o a E. E. Cummings sin probarme que por lo menos en una hora extrema ha sido ese amor, ha sido también el otro, ha mirado con él desde su mirada y ha aprendido a mirar como él hacia la apertura infinita que espera y reclama. (Vuelta II, S. 167)

Als Saint-Exupéry spürte, daß Lieben nicht bedeutet, einander in die Augen zu blicken, sondern zusammen in ein und dieselbe Richtung zu schauen, ging er über die Liebe des Paares hinaus, denn jede Liebe übersteigt das Paar, wenn sie Liebe ist, und ich spucke jedem ins Gesicht, der behauptet, daß er Michelangelo oder e.e. cummings liebte, ohne mir zu beweisen, daß er wenigstens in einem singulären Augenblick diese Liebe gewesen ist, daß er auch der andere gewesen ist, daß er mit ihm und mit dessen Augen gesehen hat, und daß er gelernt hat, wie der andere das Offene zu schauen, das ganz Erwartung und Aufforderung ist. (RudT, S. 154)

Das mag poetisierend klingen und Cortázar selbst bemüht sich klarzustellen, dass natürlich jeder weiß, dass „es im rationalen Akt des Erkennens *keinen* Identitätsverlust [gibt]; im Gegenteil, das Subjekt beeilt sich, das Objekt auf kategorisierbare und versteinigungsfähige Begriffe zu reduzieren, darum besorgt, eine logische Simplifikation nach seinem Maß zu schaffen“¹⁵⁷ (RudT, S. 158 f). Der Mensch ist also immer darum bemüht, die Dinge zu erfassen, so Cortázar, er wehrt sich gegen den osmotischen Einbruch der Wirklichkeit, verschanzt sich davor und wird so geradezu „im wahrsten Sinne des Wortes der Antagonist der Welt“¹⁵⁸ (RudT, S. 159). Der Dichter dagegen verzichtet darauf, sich zu wehren, er verzichtet darauf „im Akt des Erkennens eine Identität zu bewahren“¹⁵⁹ (RudT, S. 159) und gewinnt dadurch das Gefühl

a cada paso otro, el salirse tan fácilmente de sí mismo para ingresar en las entidades que lo absorben, enajenarse en el objeto que será cantado, la materia física o moral cuya combustión lírica provocará el poema. (Vuelta II, S. 174)

bei jedem Schritt ein anderer zu sein, ganz leicht aus sich selbst herauszutreten und in die Entitäten einzutreten, die ihn absorbieren, völlig aufzugehen in dem Gegenstand, der besungen werden wird, in der körperlichen oder geistigen Materie, deren lyrische Verbrennung das Gedicht bewirken wird. (RudT, S. 159)

Die Dichter, denen jegliche Eigenschaften fehlen, dürsten Cortázar zufolge nach Sein und so trachten sie „unablässig nach Wirklichkeit, indem [sie] mit der Harpune des Gedichts eine

¹⁵⁷ „[...] en el acto racional del conocimiento no hay pérdida de identidad; por el contrario, el sujeto se apresura a reducir el objeto a términos categorizables y petrificables, en procura de una simplificación lógica a su medida [...]“ (Vuelta II, S. 174)

¹⁵⁸ „[...] ser por excelencia el antagonista del mundo [...]“ (Vuelta II, S. 174)

¹⁵⁹ „[...] a conservar una identidad en el acto de conocer [...]“ (Vuelta II, S. 174)

immer tiefere, *wirklichere* Wirklichkeit such[en]¹⁶⁰ (RudT, S. 159). Die Fähigkeit des Dichters ist das „Instrument der Besitzergreifung“, gleichzeitig aber ist sie „das Verlangen nach Besitzergreifung; wie ein Netz, das für sich selbst fischte, ein Angelhaken, der zugleich Begier nach Fang wäre“¹⁶¹ (RudT, S. 159). Dichter sein heißt für Cortázar „heiß ersehnen, aber vor allem erlangen, in genau dem Maße, in dem man ersehnt“¹⁶² (RudT, S. 159). Und er führt weiter aus:

De ahí las distintas dimensiones de poetas y poéticas; está el que se conforma con el deleite estético del verbo y procede en la medida circunstanciada de su impulso de posesión; está el que irrumpe en la realidad como un raptor de esencias y halla en sí mismo y por eso mismo el instrumento lírico que le permitirá arrancar una respuesta de **lo otro** capaz de volverlo suyo, de hacerlo suyo y por lo tanto nuestro; instancias como las **Duineser Elegien** o **Piedra de sol** fracturan para siempre la falsa valla kantiana entre el término de nuestra piel espiritual y el gran cuerpo cósmico, la verdadera patria. (Vuelta II, S. 174 f)

Daher die verschiedenen Dimensionen der Dichter und Poetiken; da ist derjenige, der sich mit dem ästhetischen Vergnügen am Wort begnügt und in dem Maße vorgeht wie es seinem Besitztrieb entspricht; und da ist derjenige, der wie ein Entführer von Wesenheit in die Wirklichkeit eindringt und eben darum in sich selbst das lyrische Instrument findet, das es ihm ermöglichen wird, *dem anderen* eine Antwort zu entreißen und sie zu seiner eigenen zu machen, und eben damit, uns zu eigen zu machen; so eindringliche Werke wie die *Duineser Elegien* oder *Piedra del sol* durchbrechen für immer den falschen kantianischen Wall zwischen der Begrenztheit unserer spirituellen Haut und dem großen kosmischen Leib, der wahren Heimat. (RudT, S. 159)

Denn, so Cortázar, die menschliche Erfahrung macht noch keinen Dichter, aber sie macht einen Dichter größer und es ist ein Missverständnis der Romantik, die glaubte, dass

condición poética debe ser sometida a la experiencia personal [...] en vez de ser éstas las que, enriquecidas y purificadas por una intuición poética del mundo, actúen como estímulos del verbo y lo proyecten fuera del ámbito meramente personal para volverlo poema y, por eso mismo, obra verdaderamente humana. (Vuelta II, S. 176)

das dichterische Naturell der persönlichen Erfahrung unterworfen werden muss [...], anstatt daß sie beide es sind, die, bereichert und geläutert durch eine poetische Intuition der Welt, als Triebfeder des Worts wirken, es außerhalb des rein persönlichen Bereichs projiziert und es zum Gedicht machen und, eben damit, zu einem wirklich menschlichen Werk. (RudT, S. 160)

¹⁶⁰ „[...] no cesa de tenderse hacia la realidad buscando con el arpón infatigable del poema una realidad cada vez mejor ahondada, más **real**.“ (Vuelta II, S. 174)

¹⁶¹ „[...] es deseo de posesión; como una red que pescara para sí misma, un anzuelo que fuera a la vez ansia de pesca.“ (Vuelta II, S. 174)

¹⁶² „[...] ansiar, pero sobre todo obtener en la exacta medida en que se ansia.“ (Vuelta II, S. 174)

Diese Art des Chamäleonismus findet sich auch in der Collage wieder. Auch wenn der Dadaismus beispielsweise Zufallsstrukturen benutzte und es den BetrachterInnen oder LeserInnen überließ, Sinnzusammenhänge zu schaffen¹⁶³, so lautet doch das Rezept von Tristan Tzara:

Nehmt eine Zeitung.
Nehmt Scheren.
Wählt in dieser Zeitung einen
Artikel von der Länge aus, die
Ihr Eurem Gedicht zu geben
beabsichtigt.
Schneidet den Artikel aus.
Schneidet dann sorgfältig jedes
Wort dieses Artikels aus und gebt
sie in eine Tüte.
Schüttelt leicht.
Nehmt dann einen Schnipsel nach
dem anderen heraus.
Schreibt gewissenhaft ab
in der Reihenfolge, in der sie aus
der Tüte gekommen sind.
Das Gedicht wird Euch ähneln.¹⁶⁴

Ein Dichter also, so Cortázar, widerspricht sich und denkt in einer seiner Welten anders als in der anderen (vergleiche: *Vuelta* II, S. 171). Okopenko untersucht ebenfalls die Widersprüche, die sich in einem Menschen finden und untersucht die Exporteureseele in dem Artikel *spezifisches Gewicht*:

Da J. doch ungeachtet seines Berufs ein Dichter, Maler, Schluchzer ist, ja, zeitweise fast eine Héloïse oder Loïse Labé: wie erträgt er sein Bluffen, Prahlen, Flirten, seine Klischeeglücklichkeit mit Dobváry, sein Umspringen mit all den (zugegeben: robusten) Kurzfristdamen? Und da J. doch ein Bluffer, Prahler, Flirter ist, wie duldet er seine Exzesse an Einsicht, Weltfreude, Trübsal? (LR, S. 236)

Okopenko erklärt dies mit einer „gesunden, wenn auch nicht edlen Schizophrenie“ (LR, S. 236), die jedem Menschen, ihm, dem Chemiekaufmann J., jedem und jeder LeserIn eigen ist. „Der Mensch ist mit sich nicht im vollen Sinn identisch, obwohl Selbstkontrolle das auseinanderfliegende Bündel Eigenschaften und Motive zu einem schlecht und recht gepackten Rucksack ordnen könnte und dem Bilderwirrwarr einen Spur von Kontinuum geben“ (LR, S. 236).

¹⁶³ vergleiche: Mon: Collagetexte und Sprachcollagen, S. 261

¹⁶⁴ Tzara, Tristan: Um ein dadaistisches Gedicht zu machen. In: *Dada-Almanach – Vom Aberwitz ästhetischer Contradiction - Textbilder, Lautgedichte, Manifeste*. Hrsg. Hrsg. Andreas Puff-Trojan; H. M. Compagnon, Zürich: Manesse 2016, S. 9.

Gerade aber das Politische wird Okopenko, der den Menschen und die Welt in ihrem Ganzen und als Ganzes zeigen möchte, zum Vorwurf gemacht. Seine Kritiker werfen dem Autor von Büchern wie *Kindernazi* dem Artikel *Affirmative Dichtung* zufolge vor nicht politisch, nicht klassenkämpferisch genug zu sein. So soll, wird hier erzählt, Peter Hamm einmal laut verkündet haben: „[...] die Zeit für Lyrik ist aus; Poet, Get Your Gun!“ (LR, S. 9) und gleich am nächsten Tag, während Okopenko aus einer langen lyrischen „*Liebeserklärung an die Welt*“ (LR, S. 9) vorlas aus dem Publikum gerufen haben: „Buuuuuuuuuuuuuu[...]uuh!“ (LR, S.9). Selbst, so Hamm laut dem Artikel *Affirmative Dichtung*, „das hübschverpackte sozialkritische Gedicht [...] wäre nutzlos geworden; sobald etwas auf den Regalen im Selbstbedienungsladen steht, ist es von der Repression toleriertes und darum klassenkämpferisch wertloses Konsumgut“ (LR, S. 10).

Gerade Okopenko also, der wie Cortázar seine Literatur nicht als konsumierbar betrachtet sehen wollte und sicherlich keine beruhigende Texte schreibt, der seine LeserInnen zu einer aktiven Beteiligung am Bau eines Romans provoziert und dessen Hörspiele eine „Vernichtungsschlacht gegen die Gleichgültigkeit“ (LR, S.11) genannt hören will, sieht sich mit dieser Kritik konfrontiert. Okopenko kontert aber mit einer Reihe überspitzer Gegenbeispiele. Denn dass „die Herrschenden mit und ohne Künstler *gleich* sicher sitzen, [...] daß Kultur, Freizeit, Seele, Liebe, Freundschaft als Ventil für die Sehnsüchte begrüßt werden, die sonst den imperialistischen Lok-Kessel sprengen würden“ (LR, S. 10), kann Okopenko noch nachvollziehen, aber das „jeder Polier, der seinen Kumpeln ein Bier zahlt, ein Verräter am Klassenkampf ist“ (LR, S. 10) oder „jede APO-Studentin, die ihrem APO-Studenten eine gute Gefährtin ist, liquidiert gehörte“ (LR, S. 10) oder sogar

[...] daß jeder, der Tiere nicht quält, Eltern nicht killt, Freunde nicht anzeigt, Fragende nicht anschreibt, Lahme nicht umwirft [...], daß der Zahnarzt, solange die Welt nicht erneuert ist, Eiter einplombieren, der Schuster Stollperschuhe machen, der Lehrer Idioten heranziehen, der Bauer ins Bier brunzen müßte, daß keine kleinste Insel im Meer des Ekels, des Schadens, der Angst, der Gemeinheit übrigbleiben dürfte, [...] daß eine Welt gebaut werden müßte, vor deren Schrecknisse jeder Flammenwerfertod, jedes an den Ohren Aufgehängtwerden, jede lebenslange Gefangenschaft im Verhörkeller zum Zuckerl ersüßen würde [...] (LR, S. 10),

das wird Okopenko zu viel, da macht er nicht mehr mit, denn „dazu ist mir die seit Kindertagen vorgefundene Welt auch unter zweifelhaften Kapitänen zu lieb“ (LR, S. 10).

Okopenkos *Lexikon-Roman* ist sicherlich keine politische Kampfschrift, dafür könnte er auch gar nicht gehalten werden. Stattdessen ist er:

Trotz Vietnam; [...] trotz Griechenland, Irland, Spanien; trotz atomarer, bakteriologischer, chemischer und diplomatischer Ost-West-Hochrüstung, trotz Terror in der Ionosphäre und am Meeresgrund; trotz Niggerlynch, Mafia, Studentenschlachten; [...] trotz Buh und einem Arm, der langsam THE GUN gegen [seinen] Revisionistennacken hebt:

... wieder eine Liebeserklärung an die Welt. (LR, S. 11)

Okopenko ist ein Begeisterter und trauert der fehlenden Begeisterung seiner Mitmenschen nach. Ihn begeistern „Leute, Umgebungen, Genüsse, Erkenntnisse, Formulierungen, [sein] Gefühl von Hiersein“ (LR, S. 25) und damit begründet er auch, dass die „Exporteurfahrt so sonntagsmalerisch, so trincheneffhaft, so arnoschmidpatzig“ (LR, S. 25) angelegt ist. „Alles für mich ist blankgeputzt“, schreibt Okopenko in dem Artikel *Begeisterung*, „wie am ersten Tag und angeschissen wie zum ersten Mal. Ich komme aus dem Staunen nicht raus“ (LR, S. 25). Dafür muss sich Okopenko aber auch damit abfinden, dass in einer „so spannend wie gelangweilten Welt“ (LR, S. 25) die „zumindest [von] eine[r] Sorte guter Geister“ (LR, S. 25) verlassen ist, „die Einsamkeit des Psychoexoten auf“ (LR, S. 25) sich zu nehmen.

Cortázar, der genauso ein Begeisterter wie Okopenko ist, sieht sich ebenfalls durch diese Begeisterung ausgeschlossen. In dem Kapitel *Hay que ser realmente idiota para* schreibt Cortázar: „[...] ein Idiot zu sein, bringt einen völlig ins Abseits“¹⁶⁵ (RudT, S. 74) und obwohl dies auch gute Seiten zu haben scheint, so sehnt sich der Autor doch danach „auf die andere Straßenseite zu gehen, wo Freunde und Verwandte in ein und derselben Klugheit und Verständigkeit versammelt sind [...], um zu spüren, daß es keinen nennenswerten Unterschied gibt und dass alles zum besten steht“¹⁶⁶ (RudT, S. 74). Ein Idiot ist für Cortázar in diesem Fall, auch wenn seine Freunde diese Bezeichnung „für übertrieben halten“¹⁶⁷ (RudT, S. 74), ein Mensch, der in ein Theater geht oder in ein Ballet und „kaum hat die Vorstellung begonnen, alles wundervoll [findet]“¹⁶⁸ (RudT, S. 74).

Me divierto o me conmuevo enormemente, los diálogos o los gestos o las danzas me llegan como visiones sobrenaturales, aplaudo hasta romperme las manos y a veces me lloran los ojos o me río hasta el borde del pis, y en todo caso me alegro de vivir y de haber tenido la suerte de ir esa noche al teatro o al cine o a una exposición de cuadros, a cualquier sitio donde gentes extraordinarias están haciendo o mostrando cosas que jamás se habían imaginado antes, inventando un lugar de revelación y de encuentro, algo que lava de los momentos en que no ocurre nada más que lo que ocurre todo el tiempo. (Vuelta I, S. 161 ff)

¹⁶⁵ „[...] pero ser idiota lo pone a uno completamente aparte [...]“ (Vuelta II, S. 161)

¹⁶⁶ „[...] cruzar a la vereda de enfrente donde amigos y parientes están reunidos en una misma inteligencia y comprensión, [...] sentir que no hay diferencia apreciable y que todo va benissimo.“ (Vuelta I, S. 161)

¹⁶⁷ „[...] crean exagerada [...]“ (Vuelta I, S. 161)

¹⁶⁸ „[...] que apenas empiece la función voy a encontrar que todo es una maravilla.“ (Vuelta I, S. 161)

Ich amüsiere mich ungeheuer oder bin zutiefst ergriffen, die Dialoge oder die Gestik oder die Tänze sind für mich übernatürliche Visionen, ich klatsche Beifall, bis mir die Handflächen brennen, und manchmal tränen mir die Augen oder ich muß so lachen, daß ich mir fast in die Hose pinkle, auf jeden Fall freue ich mich, daß ich lebe und daß ich den glücklichen Einfall gehabt habe, an diesem Abend ins Theater oder ins Kino oder in eine Ausstellung zu gehen, irgendwohin, wo außergewöhnliche Menschen gerade etwas tun oder zeigen, daß man sich vorher nicht hatte träumen lassen, indem sie einen Ort der Offenbarung und der Begegnung erfinden, etwas, das von den Augenblicken reinwäscht, in denen nicht mehr passiert als das, was die ganze Zeit über passiert. (RudT, S. 74)

Dieses Gefühl hält an, aber seine Frau oder seine Freunde, die sich natürlich auch amüsiert haben, klären ihn dann mit großer Klugheit und Verständigkeit darüber auf, „daß die Vorführung ja ganz hübsch sei und die Schauspieler gar nicht übel, doch die Idee sei natürlich nicht besonders originell, ganz davon abgesehen, daß die Kostüme farblich mittelmäßig und die Inszenierung ziemlich fade seien [...]“¹⁶⁹(RudT, S. 75).

Das Spiel und die Verspieltheit

Cortázar und Okopenko sind also beide Begeisterte und Begeisternde, die sich vielleicht neben anderen Eigenschaften auch jenen Blick auf die Welt teilen, der, nach Cortázars Worten, dadurch entsteht, dass sie immer

[serán] como un niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto, de manera que cuando el monstruito llega verdaderamente a adulto ocurre que a su vez éste lleva consigo al niño, y nel mezzo del camin se da una coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo. (Vuelta I, S. 32)

in vielen Dingen wie ein Kind [sind], doch eines von jenen Kindern, die von Anfang an den Erwachsenen in sich haben, so daß, wenn das kleine Ungeheuer dann wirklich ein Erwachsener geworden ist, dieser seinerseits das Kind in sich hat, und es *nel mezzo del camin* eine nur selten friedliche Koexistenz von wenigstens zwei Öffnungen auf die Welt gibt. (RudT, S. 24)

Dieses Zitat lässt an Johan Huizinga denken, den niederländischen Kulturhistoriker, und dessen Buch *Homo Ludens – Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, in welchem er dem denkenden Menschen *Homo sapiens* und dem schaffenden Menschen *Homo faber*, den *Homo ludens*, den spielenden Menschen gegenüberstellt.

¹⁶⁹ „[...] que el espectáculo es bonito y que los actores no son malos, pero que desde luego no hay gran originalidad en las ideas, sin contar que los colores de los trajes son mediocres y la puesta en escena bastante adocenada [...]“ (Vuelta I, S. 164)

Als es klar wurde, daß der Name *Homo sapiens* für unsere Art doch nicht so gut paßte, wie man einst gemeint hatte, weil wir am Ende doch gar nicht so vernünftig sind, wie das achtzehnte Jahrhundert in seinem naiven Optimismus zu glauben geneigt war, stellte man neben diese Bezeichnung für unsere Spezies den Namen *Homo faber* [...]. Dieser Name aber ist weniger zutreffend als der frühere, denn *faber* ist auch manches Tier. Was vom Schaffen gilt, gilt auch vom Spielen: recht viele Tiere spielen. Dennoch scheint mir *Homo ludens* [...], eine ebenso wesentliche Funktion wie das Schaffen anzugeben und neben *Homo faber* einen Platz zu verdienen.¹⁷⁰

Wie um die Worte von Cortázar zu wiederholen schreibt Huizinga:

Wenn man Ernst als das auffaßt, was sich in Worten des wachen Lebens schlüssig ausdrücken läßt, dann wird Dichtung niemals vollkommen ernsthaft. Sie steht jenseits vom Ernst, auf jener ursprünglichen Seite, wo das Kind, das Tier, der Wilde und der Seher hingehören, im Felde des Traums, des Entrücktseins, der Berauschtigkeit und des Lachens. Um Dichtung zu verstehen, muß man fähig sein, die Seele des Kindes anzuziehen wie ein Zauberhemd und die Weisheit des Kindes der des Mannes vorziehen.¹⁷¹

Cortázar selbst hat auch nicht an den Ernst als Voraussetzung für Literatur geglaubt. In *La Vuelta* schreibt er: „Welch außerordentliches Glück, ein Südamerikaner zu sein, und insbesondere ein Argentinier, der sich nicht verpflichtet fühlt, ernsthaft zu schreiben, ernst zu sein, mit gewienerten Schuhen und einem Grabesbegriff vom Ernst-des-Augenblicks sich an die Maschine zu setzten“¹⁷² (RudT, S. 17). Und er geht sogar noch weiter, indem er sagt:

Entre las frases que más amé premonitoriamente en la infancia figura la de un condiscípulo: " ¡ Qué risa, todos lloraban!" Nada más cómico que la seriedad entendida como valor previo a toda literatura importante (otra noción infinitamente cómica cuando es presupuesta), esa seriedad del que escribe como quien va a un velorio por obligación o le da una friega a un cura. (Vuelta I, S. 21)

Zu den Aussprüchen, die ich in meiner Kindheit prämonitorischerweise am meisten liebte, zählte der eines Mitschülers: „Wie komisch, alle weinten.“ Nichts komischer als der Ernst, verstanden als Voraussetzung jeder bedeutenden Literatur (noch eine unendliche komische Idee, Bedeutung vorauszusetzen), dieser Ernst, mit dem einer schreibt wie jemand, der aus Verpflichtung zu einer Totenwache geht oder einem Priester eine Tracht Prügel verabreicht. (RudT, S. 17)

Aber wie Cortázar die Welt aus der Sicht des Erwachsenen und des Kindes gleichzeitig wahrnimmt, so ist das Spiel auch für Huizinga nicht nur auf die Welt des Kindes beschränkt, stattdessen durchbricht es „die Schranken des physisch Existenten. Von einer determiniert

¹⁷⁰ Huizinga, Johan: *Homo Ludens – Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt 1981, S. 7.

¹⁷¹ ebenda, S. 133

¹⁷² Qué suerte excepcional la de ser un sudamericano y especialmente un argentino que no se cree obligado a escribir en serio, a ser serio, a sentarse ante la máquina con los zapatos lustrados y una sepulcral noción de la gravedad del instante. (Vuelta I, S. 21)

gedachten Welt reiner Kraftwirkungen her betrachtet, ist es [...] etwas Überflüssiges.“¹⁷³ Deshalb wird im Spiel der Geist erkennbar, dessen Einströmen den Determinismus aufhebt und das Spiel erst möglich, erst denkbar macht. Und darin bestätigt sich auch der überlogische Charakter, den für Huizinga die Menschen in diesem Kosmos spielen.¹⁷⁴ „Die Tiere können spielen, also sind sie bereits mehr als mechanische Dinge. Wir spielen und wissen, daß wir spielen, also sind wir mehr als bloß vernünftige Wesen, denn das Spiel ist unvernünftig.“¹⁷⁵

In seinem Buch behandelt Huizinga nicht die Frage „welchen Platz das Spielen mitten unter den übrigen Kulturerscheinungen einnimmt, sondern inwieweit die Kultur selbst Spielcharakter hat.“¹⁷⁶ Huizinga, für den das „Spiel [...] älter [ist] als [die] Kultur“¹⁷⁷, schreibt, dass sowohl Religion, als auch Wissenschaft, Recht, Krieg und Politik in „höher organisierten Formen der Gesellschaft die Berührungen mit dem Spiel, die sie in frühen Stadien der Kultur offenbar in so reichlichem Maße hatten, nach und nach zu verlieren scheinen.“¹⁷⁸ Das Dichten aber bleibt dem Spiel nahe. „*Poiesis* ist eine Spielfunktion.“¹⁷⁹

Worte, die das Spiel beschreiben, können auch Worte sein, mit denen Menschen die „Wirkungen der Schönheit zu bezeichnen suchen: Spannung, Gleichgewicht, Auswägen, Ablösung, Kontrast, Variation, Bindung und Lösung, Auflösung. *Das Spiel bindet und löst. Es fesselt. Es bannt, das heißt: es bezaubert.*“¹⁸⁰

Im Werk von Cortázar ist das Spiel nicht schwer zu finden. Titel wie *Rayuela* (Himmel und Hölle, ein weit verbreitetes Kinderspiel) oder *Final del Juego* (Ende des Spiels) tragen das Konzept offen im Titel zu Tage, während andere in ihrer Struktur, ihrem Aufbau oder ihrer Themenwahl an Spiele oder Verspieltheit denken lassen. Auch seine gesammelten Werke unterteile Cortázar in die Kategorien Riten, Spiele und Passagen.¹⁸¹

So bearbeitet auch Jaime Alazraki in dem Buch *Cortázar – Annäherungen an sein Werk* das Thema des *Homo ludens*. In dem Kapitel *Homo sapiens versus Homo ludens. Drei Erzählungen* zitiert er Cortázar, der über permutierende Dichtung schreibt und für den das Spiel „der Bruch mit den alltäglichen Zwängen“, „die Entdeckung all dessen, was sich jenseits der großen Gewohnheit befindet“¹⁸² ist. Huizingas Beschreibung der räumlich und

¹⁷³ Huizinga: *Homo Ludens*, S. 12

¹⁷⁴ vergleiche: ebenda, S. 11 f

¹⁷⁵ ebenda, S. 12

¹⁷⁶ ebenda, S. 7

¹⁷⁷ ebenda, S. 9

¹⁷⁸ ebenda, S. 133

¹⁷⁹ ebenda.

¹⁸⁰ ebenda, S. 19

¹⁸¹ vergleiche: Alazraki: *Cortázar – Annäherungen*, S. 89

¹⁸² Cortázar, Julio: *Último round*, Mexiko: Siglo XXI 1969, S. 186, Zitiert nach: Alazraki, Jaime: *Cortázar – Annäherungen an sein Werk*, Frankfurt am Main; Wien: Lang 2009, S. 94.

zeitlichen Begrenztheit des Spiels wird hier in Cortázar's Worten wiederholt der in dem von Alazraki gewählten Zitat wieder sehr großen Wert auf das Spiel und auf die Sicht des Kindes legt: „Ich sage Spiel mit dem Ernst, mit dem Kinder dieses Wort verwenden. Alle Poesie, die es verdient, diesen Namen zu tragen, ist ein *Spiel* [...]“.¹⁸³

Der *Homo ludens* ist, so Alazraki, das „irrationale Wesen *par excellence*“.¹⁸⁴ Er

sucht im Spiel ein verlorenes Reich, eine Brücke, die zu jenem Wesen führt, das wir sind, von dem uns aber Posen, tadelloses Benehmen und erhabene Konzepte trennen. Im Spiel sucht er eine von Zwängen und Gleichmaß freie Zeit und eine Ernsthaftigkeit, die Humor und Freude nicht verschmäht.¹⁸⁵

So gesehen ist der *Homo ludens* mit einer andere Wesensart vergleichbar, die oft in Cortázar's Werken zu finden sind und die mit dem *Homo ludens* einige Eigenschaften teilen: die Cronopien.

In seinem Buch *Die Geschichte der Cronopien und Famen* beschreibt Cortázar die Sitten und Gebräuche, aber auch einzelne Episoden aus dem Alltag, Naturgeschichten oder Unterweisungen der Cronopien, der Famen und der Esperazen. Die Cronopien werden hier als ein grünes, borstiges, feuchtes Dingerchen¹⁸⁶ beschrieben, die fröhlich, verträumt, desorganisiert und genauso grausam sein können wie sie im Grunde gutherzig sind. Die Famen und Esperazen hingegen werden oft ähnlich wie Spießbürger dargestellt, bürokratisch und ohne Fantasie. Der Wirkungsbereich dieser Wesen beschränkt sich nicht nur auf die Seiten von *Die Geschichte der Cronopien und Famen*, sondern sie bevölkern die Welten und Bücher von Cortázar auch darüber hinaus. Wie Polanco und Calac finden sich die Cronopien, die Famen und die Esperazen in mehreren Werken von Cortázar und auch in *La Vuelta* ist ihnen ein ganzes Kapitel gewidmet. Aber auch wenn er in dem Kapitel *Viaje a un país de cronopios* eine Reise beschreibt, von der das Cronopium irgendwann zurückkehren und „auf Zettel von verschiedener Farbe seine Reiseerinnerungen schreiben“ wird, so ist eine Beobachtung des Gebrauchs des Begriffes „Cronopium“ in *La Vuelta* doch interessanter, vor allem, wenn über die Verspieltheit in seinem Werk die Rede ist.

„Chronologisch gesehen, war das erste Cronopium Louis“, schreibt Cortázar in dem Kapitel *Louis, Enormísimo Cronopio*, in dem er ein Konzert des berühmten Jazztrompeters und Sängers Louis Armstrong vom 9. November 1952 in Paris beschreibt und die

¹⁸³ Cortázar: *Último round*, S. 94

¹⁸⁴ Alazraki: Cortázar – Annäherungen, S. 101

¹⁸⁵ ebenda.

¹⁸⁶ vergleiche: Cortázar, Julio: *Geschichten der Cronopien und Famen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 111.

augenzwinkernde These aufstellt, dass der Mensch sicherlich besser geraten wäre, hätte nicht Gott, sondern Louis ihm Leben eingehaucht (vergleiche: *Vuelta* II, S. 13). Dieser Text ist, so Cortázar, 1952 entstanden und in der Zeitschrift *Buenos Aires literaria* veröffentlicht worden (vergleiche: *Vuelta* II, S. 13). Die Cronopien hatten erst „Jahre später [...] ihren Massenauftritt auf dem Wege des Buches, und sie wurden in den Cafés, auf internationalen Dichtertreffen, bei sozialistischen Revolutionen und an anderen Stätten des Verderbens ziemlich bekannt“¹⁸⁷ (RudT, S. 74). Die erste Erwähnung der Cronopien in einem veröffentlichten Text stammt also schon aus dem Jahre 1952 während das Buch *Die Geschichte der Cronopien und Famen*, das sie bekannt gemacht hat, erst 1962 erschienen ist. In diesem Text, dieser Beschreibung eines Konzerts und der Vorfreude darauf, den Cortázar in *La Vuelta* erneut abdrucken lässt, gibt es Cronopien, Famen und Esperanzas. Hier beschreiben diese Namen aber keine nassgrüne Dingerchen¹⁸⁸, sondern stattdessen die Besucher des Konzertes, Nijinsky und Louis Armstrong selbst (vergleiche: *Vuelta* II, S. 14). Es ist auch bemerkenswert, welche Personen er zu den Cronopien zählt und welche nicht. So schreibt Cortázar, dass bei dem Konzert „das Theater voll von Cronopien“¹⁸⁹ (RudT, S. 80) sei, aber die „Platzanweiser im Allgemeinen Esperanzas sind“¹⁹⁰ (RudT, S. 80). Oder in dieser Szene, in der er die Vorfreude der Zuschauer auf den Auftritt von Louis beschreibt:

[...] los cronopios es ponerse a silbar y a gritar en forma sobresaliente, reclamando a Louis que muerto de risa los hace esperar un rato nada más que para divertirse, de modo que la sala del teatro des Champs Elysées se balancea como un hongo mientras los cronopios entusiasmados llaman a Louis y multitud de aeroplanos de papel vuelan por todos lados y se meten en los ojos y los cuellos de famas y esperanzas que se retuercen indignados, y también de cronopios que se levantan enfurecidos, agarran el aeroplano y lo devuelven con terrible fuerza, gracias a lo cual las cosas van de mal en peor en el teatro des Champs Elysées. (*Vuelta* II, S. 10)

[...] die Cronopien [...] schreien und pfeifen, nach Louis verlangend, der sich totlacht und sie eine Weile warten läßt, einfach nur, weil es ihm Spaß macht, so daß der Saal des Theaters der Champs-Elysée kocht, während die begeisterten Cronopien nach Louis rufen und überall eine Menge Papierflugzeuge herumsegeln und in Augen und Nacken von Famen und Esperanzas fliegen, die sich entrüstet drehen und wenden und auch die Cronopien anfliegen, die wütend aufspringen, sich das Flugzeug schnappen und es mit ungeheurer Wucht zurückwerfen, wodurch im Theater der Champs-Elysée alles nur noch schlimmer wird. (RudT, S. 80)

¹⁸⁷ „Años más tarde los cronopios hicieron su entrada multitudinaria por la vía del libro y llegaron a ser bastante conocidos en los cafés, reuniones internacionales de poetas, revoluciones socialistas y otros lugares de perdición.“ (*Vuelta* II, S. 13)

¹⁸⁸ vergleiche: Cortázar: *Geschichten der Cronopien*, S. 110.

¹⁸⁹ „[...] el teatro está copiosamente invadido por cronopios [...]“ (*Vuelta* II, S. 14)

¹⁹⁰ „[...] los acomodadores son en general esperanzas [...]“ (*Vuelta* II, S. 16)

Es wäre nicht verwunderlich, wenn die Cronopien das Konzert von Armstrong, nach dem langen Warten voller Ungeduld, wie eine Flutwelle erleben. Auch in anderen Texten von *La Vuelta* finden sich Personen, die Cortázar als Cronopien bezeichnet. So gehört Julio Silvia dazu, der Mann, der sich für die graphische Gestaltung und Bilder in *La Vuelta* verantwortlich zeigt und der Cortázar schon seit einem Gespräch, bei dem Silva immer wieder eine gewisse Sara erwähnte, bei der es sich, wie sich herausstellen sollte, um Tristan Tzara handelte, nur „so ausgesprochen, wie dieses Cronopium zum Glück immer pronunzieren wird.“¹⁹¹ (RudT, S. 47) In dem Kapitel *Cronopien, Rotwein und kleine Schubladen* beschreibt Cortázar ein Treffen mit Juan Esteban Fassio, dem Erfinder der Rayuel-O-Matic und in *Melancholie der Koffer* schreibt er über die „Falschmünzer (die keineswegs falsch sind [...], denn viele Fälscher sind große und echte Cronopien)“¹⁹² (RudT, S. 143).

Die Cronopien sind Teil von Cortázars Welten und so wie er sie beschreibt, nicht als die grünen, borstigen, feuchten Wesen, sondern als Personen oder als Menschen, die unordentlich, kreativ und verspielt sind, sieht er sich selbst auch als ein solches Cronopium. Die Cronopien, diese kleinen Dingerchen, die an den erschütterndsten Sachen ungerührt oder gedankenverloren vorbeigehen, weil „sie mit den Augen gerade hingebungsvoll einem Kohlweißling folgen“¹⁹³ während sie einer Schildkröte, die große Bewunderer der Schnelligkeit sind, wie jeder weiß, mit Kreide „auf den runden Schild wie auf eine Tafel eine Schwalbe“¹⁹⁴ malen, sind Personifikationen der Exzentrizität, der Hingabe und der Verspieltheit in. Und wenn diese Wesen eine Reise in das Land der Cronopien gemacht haben und zurückgekehrt sind und ihre Erinnerungen auf Papier mit verschiedenen Farben geschrieben haben, dann schenken sie diese den Famen und den Esperanzen, die erröten werden, während „das Cronopium von der Ecke seines Hauses aus zusehen [kann], wie die verschiedenen angehenden Farben allmählich sich verlaufen und seine Reiseerinnerung mit sich nehmen“¹⁹⁵ (RudT, S. 152).

Die Dichter, die Cronopien und der *Homo ludens* scheinen also verwandte Wesen zu sein und die LeserInnen von Cortázar, die Komplizen sind, werden durch die Lektüre ein wenig so wie die Cronopien.

Auch Okopenko hat einen verschmitzten Zugang zur Literatur wie beispielsweise seine Lockergedichte zeigen, die

¹⁹¹ „[...] pronunciado como pronunciará siempre, por suerte, este cronopio [...]“ (Vuelta I, S. 84)

¹⁹² „(que no son falsos en absoluto, [...] que muchos de los falsificadores son grandes y auténticos cronopios)“

¹⁹³ Cortázar: Geschichten der Cronopien, S. 125

¹⁹⁴ ebenda, S. 151

¹⁹⁵ „[...]el cronopio desde la esquina de su casa verá diversos y agradables colores que se van dispersando en todas direcciones llevándose las memorias de su viaje.“ (Vuelta II, S. 163)

dem Autor in besonderem, angeregtem durchwegs „auf einen Schlag“, ohne praktisch merkliches Nacheinander oder gar erarbeiten, eingefallen sind, so daß er Mühe hatte, mit dem Stenographieren nachzukommen oder die Gedicht, die wie aus einem Schnelldrucker ins Bewußtsein brachen, in den Sekunden danach kurzschriftlich zu rekonstruieren.¹⁹⁶

Ein Beispiel wäre das titelgebende Gedicht aus dem Band *Immer wenn ich heftig regne*:

Gewohnheit

Immer wenn ich heftig regne,
fahre ich nach Kopenhagen.
Ob ich einmal mir begegne,
weiß ich vorher nicht zu sagen.¹⁹⁷

Es ist ein dahinwerfen der Wörter so wie Duchamp „ein Stück Schnur auf eine gummierte Fläche fallen“¹⁹⁸ (RudT, S. 11) lässt und so wie sie entstanden sind, so bleiben sie auch. „Von der Spontanität ausgenommen sind öfters Titel, Interpunktionen, Abschnittbildungen und Wortformen.“¹⁹⁹ Und auch die Sicht des Kindes, auf die Cortázar nicht verzichten möchte, findet sich im Werk von Okopenko. Klaus Kastberger schreibt dazu:

Die Erwachsenen begreifen die Welt, indem sie zu Kindern werden, und die Kinder bekommen etwas von der Wirklichkeit mit, weil sie im Kern immer schon erwachsen sind – dies ist das erkenntnistheoretische Paradoxon, auf dem der *Lexikon-Roman* gründet. Mit zur Leistung des Buches gehört, daß sich diese Umkehrung der Welten nicht nur zwischen Wien und Dürnstein [Druden] und nicht nur subjektiv, sondern in einer epistemologisch relevanten Weise ereignet. Die konkretionistischen Beobachtungen gewinnen literarische Evidenz, die sinnlichen Gewißheiten werden im Ästhetischen verbindlich.²⁰⁰

In einem Versuch, das Spiel zu definieren, führt Johan Huizinga formale Kennzeichen an, an denen das Spiel zu erkennen sei und die auch an den *Lexikon-Roman* erinnern. Für ihn ist das Spiel erstens „*ein freies Handeln*. Befohlenen Spiel ist kein Spiel mehr.“²⁰¹ Das Spiel ist „frei, es ist Freiheit.“²⁰² Erst später, erst „sekundär, dadurch daß es Kulturfunktion wird, treten die Begriffe Müssen, Aufgabe und Pflicht mit ihm in Verbindung.“²⁰³

¹⁹⁶ Okopenko, Andreas: Lockergedichte – ein Beitrag zur Spontanpoesie, Wien: Freibord 1983, S. 7.

¹⁹⁷ Okopenko, Andreas: Immer wenn ich heftig regne – Lockergedichte, Wien: Deuticke 1992, S. 69.

¹⁹⁸ „[...]dejar caer un trozo de cordel sobre una superficie engomada [...]“ (Vuelta I, S. 11)

¹⁹⁹ Okopenko: Lockergedichte, S. 7.

²⁰⁰ Kastberger: Umkehrung der Welten, S. 101

²⁰¹ Huizinga: Homo Ludens, S. 16

²⁰² ebenda.

²⁰³ ebenda.

Zweitens ist das „Spiel [...] nicht das ‚gewöhnliche‘ oder das ‚eigentliche‘ Leben.“²⁰⁴ Es ist ein „bloß so tun“, ein „bloß zum Spaß“, das bereits jedes Kind versteht²⁰⁵. So ist das Spiel „das Heraustreten aus [dem gewöhnlichen Leben] in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz.“²⁰⁶

Und drittens ist eines der Merkmale des Spiels seine „*Abgeschlossenheit und Begrenztheit*.“²⁰⁷ Das Spiel „spielt“ sich innerhalb bestimmter Grenzen von Zeit und Raum ‚ab‘. Es hat seinen bestimmten Verlauf und seinen Sinn in sich selbst.“²⁰⁸ Es beginnt also zu einem bestimmten Augenblick und endet an einem anderen und „[s]olange es im Gang ist, herrscht Bewegung, ein Auf und Nieder, ein Abwechseln, eine bestimmte Reihenfolge, Verknüpfung und Lösung.“²⁰⁹ Ist es einmal gespielt bleibt es als „geistige Schöpfung oder als geistiger Schatz in der Erinnerung haften, es wird überliefert und kann jederzeit wiederholt werden.“²¹⁰ Diese Wiederholbarkeit ist ein weiteres wichtiges Merkmal des Spiels, so Huizinga. „Es gilt nicht allein vom Spiel als Ganzem, sondern auch von seinem inneren Aufbau. In beinahe allen höher entwickelten Spielformen bilden die Elemente der Wiederholung, des Refrains, der Abwechslung in der Reihenfolge so etwas wie Kette und Einschlag.“²¹¹

So wichtig wie die zeitliche Beschränkung des Spiels ist auch seine räumliche. Ein Spiel braucht einen Spielraum oder einen Spielplatz. „Die Arena, der Spieltisch, der Zauberkreis, der Tempel, die Bühne, die Filmleinwand, der Gerichtshof, sie sind allesamt der Form und der Funktion nach Spielplätze, d.h. geweihter Boden, abgesondertes, umzäuntes, geheiligtes Gebiet, in dem besondere Regeln gelten“²¹², räumlich und zeitlich begrenzte Welten in der unseren Welt, „die zur Ausführung einer in sich abgeschlossenen Handlung dienen.“²¹³

Huizinga geht sogar so weit zu beschreiben, dass das Spiel innerhalb seiner räumlichen und zeitlichen Grenzen eine Ordnung schafft oder sogar eine Ordnung ist und ästhetische Elemente beinhaltet. Auch der Lexikon-Roman kann als Spieltisch oder Zauberkreis betrachtet werden, indem besondere Regeln gelten. Okopenko selbst nennt den Lexikon-Roman ein Spiel:

²⁰⁴ Huizinga: Homo Ludens, S. 16

²⁰⁵ vergleiche ebenda.

²⁰⁶ ebenda.

²⁰⁷ ebenda, S. 18

²⁰⁸ ebenda.

²⁰⁹ ebenda.

²¹⁰ ebenda.

²¹¹ ebenda.

²¹² ebenda.

²¹³ ebenda, S. 19

Er ist ein Mobile, wie man es von der Decke herabhängen hat, damit es in jedem Luftzittern mitlebt und wechselt. Er ist ein Spiel, das nicht nach einmaligem Gebrauch ausgespielt ist. Lesen Sie einmal dem Schiff nach und einmal dem Alphabet, einmal durcheinander und einmal Überslagenes nachholend oder Städtchen tauschend. Vergleichen Sie Abfahrt- und Ankunfts-kater, Aussaat und Ernte, Milchblau und Schweinchenrosig. Legen Sie einmal den Helden beiseite und spielen Sie ohne ihn mit den Ödstättenkindern, gehen Sie von Bord und machen Sie sich in der Au selbständig. Blättern Sie später wahl- und gedankenlos in dem Buch oder benützen Sie das Würfelspiel Ihres Kindes. (LR. S. 6)

Die Regeln sind bei Okopenko ein weit ausgeprägter Faktor als es bei Cortázar der Fall ist, denn um den *Lexikon-Roman* lesen zu können, braucht es eine Gebrauchsanweisung, wie es für ein Spiel Spielregeln braucht, um es zu spielen. Huizinga schreibt: „Jedes Spiel hat seine eigenen Regeln. Sie bestimmen, was innerhalb der zeitweiligen Welt, die es herausgetrennt hat, gelten soll. Die Regel eines Spiels sind unbedingt bindend und dulden keinen Zweifel.“²¹⁴ Wer sich nicht an die Regeln hält, so Huizinga, ist ein Spielverderber.²¹⁵ Huizinga vergleicht den Spielverderber mit dem Falschspieler. Der letzere „stellt sich so, als spiele er das Spiel, und erkennt dem Scheine nach den Zauberkreis des Spiels immer noch an“²¹⁶, während der erstere die Welt des Spieles zertrümmert.²¹⁷ „Dadurch, daß er sich dem Spiel entzieht, enthüllt er die Relativität und die Sprödigkeit der Spielwelt, in der er sich [...] für einige Zeit eingeschlossen hat. Er nimmt dem Spiel die Illusion [...]“²¹⁸

Was das für Okopenko bedeutet, für das Lesen seines Buches, ist, dass es keinen Spaß machen sollte, das Buch zu lesen, ohne sich an die Regeln zu halten, die die Gebrauchsanweisung vorgibt. Aber bereits die Gebrauchsanweisung empfiehlt den LeserInnen, den vorgegebenen Pfad und selbst alle Umwege zu verlassen und einfach in dem Buch zu blättern. Im englischen gibt es den sprachlichen Unterschied zwischen „game“ und „play“. Während „game“ ein Spiel nach Regeln und auf ein gewisses Ziel hin bezeichnet²¹⁹, ist „play“ das einfache Spielen, ohne Zweck und ohne Regeln zu folgen.²²⁰ Im Deutschen gibt es keine sprachliche Unterscheidung, beides wird „Spiel“ genannt, trotzdem wird zwischen dem Kinderspiel, dem Spiel ohne Regeln und Zweck und dem Spiel nach Regeln unterschieden. Im *Lexikon-Roman* gibt es diese Unterscheidung nicht. Es ist ein Spiel, das

²¹⁴ Huizinga: *Homo Ludens*, S. 20

²¹⁵ vergleiche: ebenda.

²¹⁶ ebenda.

²¹⁷ vergleiche: ebenda.

²¹⁸ ebenda.

²¹⁹ vergleiche: Little, William; Fowler, Henry W.; Coulson, Jessie; Onions, Charles T. Hrsg.: *The shorter Oxford English dictionary on historical principles*. 1. A – M. Repr., with corr., Oxford: Clarendon Press 1933, S. 773 f.

²²⁰ vergleiche: Little, William; Fowler, Henry W.; Coulson, Jessie; Onions, Charles T. Hrsg.: *The shorter Oxford English dictionary on historical principles*. 2. N – Z. Repr., Oxford: Clarendon Press 1934, S. 1520 f.

Explorationen, das den Entdeckergeist anspricht, eine Spurensuche, eine Schnitzeljagd, ein Spiel, das Kombinationsmöglichkeiten anbietet, das seinen SpielernInnen Bausteine und Elemente in die Hand gibt. Ein Buch, das vielleicht so gelesen werden sollte um die Worte von Cortázar zu verwenden, das wie ein „Kind, das langsam mit einem Finger über die Landkarten der Atlanten reiste und die Konturen der Bilder nachzog, das den berausenden Geschmack des Unbegreiflichen auskostete, der Wörter, die Beschwörungen, Rhythmen und Riten des Übergangs wären [...]“ (RudT, S. 10). Die LeserInnen sind dazu angehalten, das Buch nicht nur zu lesen, sondern ihren eigenen Weg zu entdecken und diesen zu erforschen.

Die aktive Beteiligung

Um Zugang zu den Büchern von Okopenko und Cortázar zu finden, ist also eine verspielte Herangehensweise vonnöten. Die LeserInnen der Werke sind schon durch die rhizomartige Struktur der Texte dazu veranlasst, sie nicht einfach von vorne bis hinten, vom Anfang bis zum Ende zu lesen, sondern ihren eigenen Weg darin zu finden. Es ist fast so wie Inger Christensen in ihrem Essay *Teil des Labyrinths* schreibt:

Jedes Kind weiß doch, daß man in der Welt nirgends hinkommt, wenn man den geraden Weg geht. Wenn ein Bordstein da ist, muß man balancieren, ein Treppenstein, und man muß auf ihn hinauf und hinunterspringen, und in Toreinfahrten muß man hinein, und um Bäume muß man herum, und wenn keine Abstecher da sind, sondern nur ein Gehsteig mit Platten, dann muß man Gefahren und Verbote erfinden und das Ganze mit einer nahezu absichtslosen Aufmerksamkeit verzögern wie der, daß man nicht auf die Striche treten darf.²²¹

Der *Lexikon-Roman* fördert das Balancieren, das Hinauf- und Hinunterspringen nicht nur durch seinen Aufbau, der einen geraden Weg nicht vorsieht. Wird der Gebrauchsanweisung gefolgt und mit dem Artikel *Anfang der Reise* begonnen, so hält das Buch schon nach den ersten Zeilen inne, um den Lesern nach den kurzen Anfangsworten, die ein klares Bild zu skizzieren scheinen, eine Anweisung zu geben.

²²¹ Christensen, Inger: Energie. In: *Teil des Labyrinths – Essays*. Münster: Kleinheinrich 1993, S. 175 f.

Hochfrühling-Morgen, 6.30. Sich mit der → Straßenbahn fast verirrt haben.

(Die Leute verstanden diese Fertigkeit an ihm noch nie. Ich kann viele Beispiele aus meiner Jugend anführen:

(Raum für einschlägige Erinnerungen des Lesers.)

) (LR, S. 11)

Okopenko gibt seinen LeserInnen Raum zum Einfügen eigener einschlägiger Erinnerungen; der Fließtext des Artikels wird unterbrochen und tatsächlich sehen sich hier die LeserInnen mit einem Platz auf der Seite konfrontiert, der leer gelassen wurde und mit ihren handgeschriebenen, gezeichneten oder eingeklebten Erinnerungen gefüllt werden könnte. Solche Stellen, in denen die LeserInnen zum aktiven Handeln aufgerufen werden, finden sich noch weitere und verwundern in einem Buch auch nicht, das von seinen LeserInnen erwartet, selbst aus den einzelnen vorgegebenen Artikeln einen Roman zu bauen. Das ein Roman, der eine Collage ist, von seinen LeserInnen das zusätzliche einfügen oder einkleben von eigenem Material fordert ist nur einen Schritt weitergedacht.

Daß die sentimentale Reise ein Möglichkeitenroman ist, wurde nun ausgesprochen.
(LR, S. 6)

Cortázar, dessen *La Vuelta* zwar nicht verlangt die Collage durch Einkleben weiterer Bilder oder Weiterführen von Textstellen fortzusetzen, will die LeserInnen aber trotzdem nicht als passive KonsumentInnen von Literatur sehen, sondern als aktiv Beteiligte, mit denen er Komplizenschaft sucht. „Wozu auf die allbekannte Tatsache zurückkommen, daß je mehr ein Buch einer Pfeife Opium ähnelt, desto zufriedener der Chinese ist, der sie raucht, allenfalls bereit, die Qualität des Opiums zu diskutieren, doch nicht dessen lähmende Wirkung“²²² (RudT, S. 29). Mit diesen Worten gibt Cortázar jenen Kritikern eine Antwort, die jene seiner Erzählungen für die annehmbarsten halten, „wo man eine eindeutige Art zu schreiben findet, ohne Rückblicke oder kleine Hamletische Spaziergänge innerhalb der Struktur des Erzählten selbst.“²²³ (RudT, S. 29) Diese Kritiker aber übersehen, dass „die Anekdote jeder Erzählung

²²² „Para qué volver sobre el hecho sabido de que cuanto más se parece un libro a una pipa de opio más satisfecho queda el chino que lo fuma, dispuesto a lo sumo a discutir la calidad del opio pero no sus efectos letárgicos.“ (Vuelta I, S. 39)

²²³ „[...] donde se advierte una creación unívoca, sin miradas hacia atrás o paseítos hamletianos dentro de la estructura misma de lo narrado.“ (Vuelta I, S. 39)

auch ein Zeugnis von Verwunderung ist, wo nicht eine Herausforderung, die darauf abzielt, sie auch beim Leser hervorzurufen“²²⁴ (RudT, S. 143).

Cortázar, der schon mit *Rayuela* einen Roman geschrieben hat, welcher dem *Lexikon-Roman* zumindest in der Hinsicht ähnelt, dass er in mehr als einer Weise gelesen werden kann, und den das Schreiben in Abschweifungen und mit Umwegen mit dem Stil von Okopenko verbindet, schreibt:

Pero entonces, ¿qué importa que en esos cuentos se narre sin solución de continuidad una acción capaz de seducir al lector, si lo que subliminalmente lo seduce no es la unidad del proceso narrativo sino la disrupción en plena apariencia unívoca? (Vuelta I, S. 39)

Aber was macht es schon, wenn in diesen Erzählungen ohne Unterbrechung eine Handlung erzählt wird, die den Leser zu bezaubern vermag, wo das, was ihn in sublimer Weise bezaubert, nicht die Einheit des Erzählverlaufs, sondern das Auseinanderbrechen mitten in der scheinbaren Eindeutigkeit ist? (RudT, S. 29 f)

Die Aktivität der LeserInnen, die Komplizenschaft, hängt also nicht von der Schreibweise, dem Stil oder der Auslassung ab, ist nicht von der angewandten literarischen Technik abhängig oder den Leerstellen, die der Autor hinterlassen hat.

Un eficaz oficio puede avasallar al lector sin darle oportunidad de ejercer su sentido crítico en el curso de la lectura, pero no es por el oficio que esas narraciones se distinguen de otras tentativas; bien o mal escritas, son en su mayoría de la misma estofa que mis novelas, aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada es sólito apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido. (Vuelta I, S. 39 ff)

Eine wirkungsvolle Schreibweise kann den Leser überwältigen, ohne ihm Gelegenheit zu geben, während der Lektüre von seinem kritischen Verstand Gebrauch zu machen, doch nicht durch die Schreibweise unterscheiden sich diese Erzählungen von anderen Versuchen; gut oder schlecht geschrieben, sind die meisten von ihnen von dergleichen Sorte wie meine Romane, Öffnungen auf die Verwunderung, Momente eines Displacement, von wo an das Gewohnte aufhört, beruhigend zu sein, weil nichts gewöhnlich ist, sobald man es einer geheimen, fortgesetzten Prüfung unterzieht. (RudT, S. 30)

Und selbst jenen KritikerInnen oder LiteraturwissenschaftlerInnen, die jene Stellen rühmen, die auch ihm gefallen, das Konzert beispielsweise von Berthe Trépat oder den Tod von Rocamadour (der ja sogar von Gabriel García Márquez in *Cien años de soledad* zitiert

²²⁴ „[...] que la anécdota de cada relato es también un testimonio de extrañamiento, cuando no una provocación tendiente a suscitarla en el lector.“ (Vuelta I, S. 39)

wird²²⁵), hält er vor, nur „ein weiteres Glied in der Romantradition [zu] loben, auf einem ihnen vertrauten, orthodoxen Gebiet“²²⁶ (RudT, S. 31). Cortázar verlangt also, wie auch Okopenko, eine aktive Teilnahme, einen idealen Leser, den er „lector cómplice – Leser-Komplize – nannte“ und der „in seiner notwendigerweise ebenso konzentrierten wie kreativen Lektüre aktiv an der Erschaffung des Werkes“²²⁷ beteiligt ist.

Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha comprado su butaca, y que a partir de allí aprovecha el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano. (Vuelta II, S. 166 f)

Ich verabscheue den Leser, der für sein Buch bezahlt hat, den Zuschauer, der seinen Parkettplatz gekauft hat, und dann vom weichen Kissen des hedonistischen Genusses oder von der Bewunderung für das Genie Gebrauch macht. Was liegt Van Gogh an deiner Bewunderung? Was er wollte, war deine Komplizenschaft, daß du versuchtest zu sehen, wie er gesehen hat, angesichts des heraklitischen Feuers mit wundgeriebenen Augen. (RudT, S. 154)

Wie der Jazzmusiker Clifford, dessen Trompetenspiel, wie Cortázar schreibt, „mit untrüglichem Gespür nach der einzigen Möglichkeit sucht die Grenze zu überschreiten, weniger Selbstgespräch als Kontakt ist“²²⁸ (RudT, S. 59), versucht Cortázar seine LeserInnen zu Komplizen zu machen, damit sich LeserInnen und Autor durch die Lektüre in der Mitte treffen können. Seine Intention ist es, Wiltrud Imo zufolge, den „Leser zu verändern, [...] seine Offenheit dem Leben gegenüber zu fördern und seine Erfahrungsbereitschaft wiederherzustellen.“²²⁹ Er will mit seinen Büchern jenes Gefühl erzeugen, von dem er schreibt:

Aludo a un sentimiento de sustancialidad, a ese estar vivo que falta en tantos libros nuestros, a que escribir y respirar (en el sentido indio de la respiración como flujo y reflujo del ser universal) no sean dos ritmos diferentes. (Vuelta I, S. 11)

Ich meine ein Gefühl von Substantialität, ein Lebendigsein, das in so vielen unserer Bücher fehlt, damit Schreiben und Atmen (in der indischen Bedeutung des Atmens als Ebbe und Flut des allumfassenden Seins) nicht zwei verschiedene Rhythmen sind. (RudT, S. 11)

²²⁵ Márquez, Gabriel García: Cien años de soledad. Madrid: Catedra 1987, S. 481.

²²⁶ „[...] elogian esos capítulos están elogiando un eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno familiar y ortodoxo.“ (Vuelta I, S. 42)

²²⁷ Alazraki: Cortázar – Annäherungen, S. 7

²²⁸ „[...] con un tanteo infalible la única manera de rebasar el límite, es menos soliloquio que contacto.“ (Vuelta I, S. 109)

²²⁹ Imo: Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung, S. 278

In dem Kapitel *Morellina, siempre* findet sich dazu eines der wichtigsten Grundsätze für Cortázar's Erleben und Schreiben.

Como los eléatas, como San Agustín, Novalis presintió que el mundo de adentro es la ruta inevitable para llegar de verdad al mundo exterior y descubrir que los dos serán uno solo cuando la alquimia de ese viaje dé un hombre nuevo, el gran reconciliado. (Vuelta II, S. 165)

Wie die Elaten, wie Augustin ahnte Novalis, daß die Innenwelt der unumgängliche Weg ist, um wirklich zur Außenwelt zu gelangen und zu entdecken, daß die beiden eine einzige sein werden, wenn die Alchimie dieser Reise einen neuen Menschen ergibt, den großen Versöhnten. (RudT, S. 153)

Diesem dichterischen Prinzip versucht Cortázar zu folgen und nimmt seine LeserInnen damit auf eine Reise mit, vergleichbar mit der Suche nach der blauen Blume bei Novalis oder mit „Nerval und Rimbaud, [die] zu den Müttern hinab[stiegen] und [...] uns zu der schrecklichen Freiheit [verurteilten], bei so viel Lehm Götter sein zu wollen“²³⁰ (RudT, S. 153).

Por todos ellos, por lo que a veces se abre paso en nuestra cotidianeidad, sabemos que sólo desde el fondo de un pozo se ven las estrellas en pleno día. Pozo y cielo no quieren decir gran cosa pero hay que entenderse, trazar las abscisas y coordenadas [...]. „Vuelta II, S. 165)

Durch sie alle, durch das, was sich manchmal in unserem Alltag Bahn bricht, wissen wir, daß die Sterne am helllichten Tag nur aus der Tiefe eines Brunnens zu sehen sind. Brunnen und Himmel wollen nicht viel besagen, doch man muß sich verständigen, die Abszisse und Koordinaten entwerfen [...]. (RudT, S. 153)

Cortázar ist sich sicher, „daß jenes, das zutage tritt und Gestalt annimmt, sowie die äußeren Umstände (eine Musik, die Liebe, jede Verwunderung) [ihn] für einen Augenblick vom wachsamem Bewußtsein trennt, völlige Gewißheit mit sich bringt, ein Gefühl erhebender Wahrheit“²³¹ (RudT, S. 153). Cortázar weiß: „All das läßt sich nicht ausdrücken, trotzdem ist der Mensch beharrlich dabei, dem Ausdruck zu geben; jedenfalls der Dichter, der Maler und manchmal der Verrückte“²³² (RudT, S. 153).

Esa reconciliación con un mundo del que nos ha separado y nos separa un aberrante dualismo de raíz occidental, y que el Oriente anula en sistemas y expresiones que sólo

²³⁰ „[...] Nerval y Rimbaud bajaron en su día a las Madres y nos condenaron a la terrible libertad de querernos dioses desde tanto barro.“ (Vuelta II, S. 165)

²³¹ „[...] la certeza de que apenas las circunstancias exteriores (una música, el amor, un extrañamiento cualquiera) me aislan por un momento de la conciencia vigilante, aquello que aflora y asume una forma trac consigo la total certidumbre, un sentimiento de exaltante verdad.“ (Vuelta II, S. 165)

²³² „Todo eso no puede decirse, pero el hombre está para insistir en decirlo; el poeta, en todo caso, el pintor y a veces el loco.“ (Vuelta II, S. 165)

de lejos y deformadamente nos alcanzan, puede apenas sospecharse a través de vagas obras, de raros destinos ajenos, y más excepcionalmente en arrimos de nuestra propia búsqueda. (Vuelta II, S. 165 f)

Diese Versöhnung mit der Welt, von der uns ein abwegiger Dualismus abendländischen Ursprungs entfernt hat und immer noch fernhält, und den der Osten in Systemen und Ausdrücken aufhebt, die uns nur von weitem und entstellt erreichen, kann gerade nur vermutet werden durch dunkle Werke, außergewöhnliche fremde Schicksale und, seltener, indem wir uns auf unserer eigenen Suche ihr nähern. (RudT, S. 153)

Wie Okopenko sieht sich Cortázar mit dem Problem der Sagbarkeit konfrontiert, lässt sich davon aber nicht aufhalten und gibt gleich eine Lösung dafür an:

Si no se puede decir hay que tratar de inventarle su palabra, puesto que en la insistencia se va cerniendo la forma y desde los agujeros se va tejiendo la red; como un silencio en una música de -Webern, un acorde plástico en un óleo de Picasso, una broma de Marcel Duchamp, ese momento en que Charlie Parker echa a volar **Out of Nowhere**, estos versos de Attâr:

**Tras de beber los mares nos asombra
que nuestros labios sigan tan secos como las playas,
y buscamos una vez más el mar para mojarlos en él, sin ver
que nuestros labios son las playas y nosotros el mar.** (Vuelta II, S. 166)

Wenn man es nicht ausdrücken kann, muß man versuchen, das Wort dafür zu erfinden, denn in der Beharrlichkeit schält sich die Form heraus, und ausgehend von den Löchern wird das Netz geknüpft; wie ein Schweigen in einer Musik von Webern, ein bildnerischer Einklang in einem Gemälde von Picasso, ein Scherz von Marcel Duchamp, der Augenblick, da Charlie Parker *Out of Nowhere* hinschmettert, diese Verse von Attâr:

*Wir trinken die Meere und wundern uns,
daß unsere Lippen so trocken bleiben wie die Strände,
und wir suchen noch einmal das Meer, um darin einzutauchen, ohne zu sehen,
daß unsere Lippen die Strände sind und wir das Meer.* (RudT, S. 153 f)

In diesen Momenten, in diesen Ausdrücken, aber auch „in vielen anderen Spuren der Begegnung“, so Cortázar „finden wir die Beweise der Versöhnung, dort pflückt Novalis Hand

die blaue Blume“²³³ (RudT, S. 154). Dabei stellt Cortázar klar, dass es ihm nicht um „methodische Übungen“ oder „strenge Askese“ geht, um diese Begegnungen oder Versöhnungen zu erreichen, sondern um eine „stillschweigende Intentionalität, die allen Regungen eines Dichters Form gibt, die ihn zum Flügel seiner selbst macht, zum Ruder seines Bootes, zur Wetterfahne seines Windes und die Welt wieder gültig macht um den Preis des Abstiegs in die Unterwelt der Nacht und der Seele“²³⁴ (RudT, S. 154).

Ein Scherz von Marcel Duchamp, eine Improvisation von Lester Young oder vielleicht auch ein Artikel des Lexikon-Romans kann für Cortázar also einer der Berührungspunkte sein, einer der Wege, durch die er und seine LeserInnen durch die Innenwelt wieder in die Außenwelt gelangen. Schon zu Beginn des Buches, beschreibt Cortázar 3 stoppages étonnés:

A su manera de suscitar una realidad más rica —haciendo cultivos de polvo, por ejemplo, o creando nuevas unidades de medida por el sistema no más convencional que otros de dejar caer un trozo de cordel sobre una superficie engomada y acatar su longitud y su dibujo—, se suma aquí algo que no podría decir explícitamente pero que quizá alcance a **decirse**, a desgajarse de todo esto. (Vuelta I, S. 11)

Seine [Duchamps] Art, eine reichere Wirklichkeit hervorzurufen – indem er Staubkulturen anlegt, zum Beispiel, oder neue Maßeinheiten schafft dank dem Verfahren, das nicht konventioneller ist als andere, ein Stück Schnur auf eine gummierte Fläche fallen zu lassen und seine Länge und Linienführung zu beachten-, kommt hier noch etwas hinzu, das ich nicht genau zu definieren wüßte, doch das sich vielleicht selbst definiert, indem es von allem sich abhebt. (RudT, S. 11)

Duchamp wollte damit einen Witz über den Meter erlauben, indem er einen Faden von einem Meter Länge aus einem Meter Höhe fallen ließ und die Position, die der Faden auf der Fläche annahm fixierte.²³⁵ Dieses Experiment „retained the meter length but confuses its rational“²³⁶ Cortázar versucht in und durch seine Bücher eine reichere Wirklichkeit hervorzurufen, nicht durch das Anlegen von Staubkulturen, sondern dadurch, dass er seine LeserInnen in den Zustand der Verwunderung versetzt, in ein *Displacement*. Sein Buch ist voller Sätze, die Gedankenströme sein könnten und gleichzeitig Sprünge sind, Zitate und Anspielungen, das Eindringen anderer Künste und das Überschreiten von Genre-Grenzen sollen zu einer Versöhnung mit der Welt führen. Selbst das häufige Verwenden der Essays

²³³ „Allí y en tantos otros vestigios de encuentro están las pruebas de la reconciliación, allí la mano de Novalis corta la flor azul.“ (Vuelta II, S. 166)

²³⁴ „No hablo de estudios, de ascesis metódicas, hablo de esa intencionalidad tácita que informa el movimiento total de un poeta, que lo vuelve a la de sí mismo, remo de su barca, veleta de su viento, y que **revalida** el mundo al precio del descenso a los infiernos de la noche y del alma.“ (Vuelta II, S. 166)

²³⁵ vergleiche: Butler, Cornelia H. (Hrsg.); Zegher, Catherine de (Hrsg.): *On Line – Drawing Through the Twentieth Century*, New York: The Museum of Modern Art 2010, S. 30.

²³⁶ ebenda.

bestätigt diese Annahme, denn wie Jaime Alazraki aus *Mann ohne Eigenschaften* zitiert, sei der Essay die „einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt [das Reich, das] zwischen Religion und Wissen, zwischen Beispiel und Lehre, zwischen amor intelectualis und Gedicht [liegt]“²³⁷ Damit ist, so Alazraki weiter, eine Form des Essays bezeichnet, die sich „in romanhafter Gestalt präsentiert: Ideen, die man eher leidenschaftlich lebt, als dass man sie intellektuell durchdenkt.“²³⁸ Cortázar selbst lässt die fiktiven Figuren Polanco und Calac über dieses Vermischen sprechen und bringt dazu noch die Alltagswirklichkeit ins Spiel. Wie Calac sagt:

Si vos, en el momento en que le untas la manteca al pan (te recomiendo la de Isigny que es la mejor) sos capaz de enlazar ese conjunto donde entran tu apetito, los ingredientes citados y un cuchillo, con por ejemplo una frase de una sonata de Chopin o uno de esos recuerdos recurrentes que por algo son recurrentes, te darás cuenta de que al margen de las asociaciones analógicas se abre una segunda opción, la de entender el producto como realidad enriquecida en el sentido en que los físicos hablan de uranio o de plutonio enriquecido. (Vuelta I, S. 101 f)

Wenn du in dem Augenblick, da du dir die Butter aufs Brot schmierst [...] fähig bist, dieses Gesamt, das dein Appetit, die erwähnten Zutaten und ein Messer bilden, beispielsweise mit einer Phrase einer Sonate von Chopin zu verknüpfen oder mit einer dieser rekurrenten Erinnerungen, die nicht umsonst rekurrent sind, wirst du bemerken, daß sich am Rande der analogischen Verbindung eine zweite Möglichkeit auftut, nämlich die, das Ergebnis als angereicherte Wirklichkeit zu verstehen, in der Bedeutung wie die Physiker von angereichertem Uran oder Plutonium sprechen. (RudT, S. 54)

Die Überschreitung der Genre-Grenzen, die Aufteilung des Buches in zwei Bände, die collageartige Form, die Verbindung von Leben und Schreiben, die das Lesen und das Leben näher zusammenrückt, machen vielleicht aus den LeserInnen, dem Buch und der Begeisterung eine Gesamtheit mit der Cortázar die Wirklichkeit anreichert.

Inmediatamente, si persistís, si todos tus actos-vida de esa hora o de ese día se arman dentro de esa tendencia a salirte de vos mismo, a enlazar con otras manifestaciones físicas [...], el resultado será que en las últimas etapas de esa secuencia llegarás a una especie de colmena porosa, de grandísima chimenea en lo real [...] (Vuelta I, S. 102 f)

Unverzüglich, wenn du beharrlich bist, wenn alle deine Lebensregungen dieser Stunde oder dieses Tages sich in diesem Bestreben rüsten, aus dir herauszukommen, an andere physische oder psychische Manifestationen anzuknüpfen [...], wird das Resultat sein, daß du in den letzten Etappen dieser Sequenz zu einer Art porösem Bienenkorb, riesigem Schlot im Wirklichen gelangst [...](RudT, S. 54).

²³⁷ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 253 f. Zitiert nach: Alazraki, Jaime: *Cortázar – Annäherungen an sein Werk*, Frankfurt am Main; Wien: Lang 2009, S. 227.

²³⁸ Alazraki: *Cortázar – Annäherungen*, S. 227

Okopenko dagegen versucht seine LeserInnen aus dem Buch in die Welt zu führen indem er eine füllige Wirklichkeit darstellt, eine Welt der ungebrochenen Erscheinungen für seine Figur, den Chemiekaufmann J., wie für seine LeserInnen, die maulaffenfeilhaltend die Aussicht an Deck und das vorbeiziehenden Ufer genießen, ein Bild der Welt das aus den gedanklichen Abschweifungen, aus den Umwegen besteht, die sich im Schreiben und Lesen des Romans ergeben, oder in den Worten, mit denen Okopenko es im *Lexikon-Roman* beschreibt: „Wir wollen nicht vergessen, daß während all des Folgenden der Chemiekaufmann J. den Blick aufs Wasser und dessen Ufer behielt und die Welt der ungebrochenen Erscheinungen in das Übrige miteinströmt.“ (LR, S. 215) Die Welt der ungebrochenen Erscheinungen strömt in die Wahrnehmung des Chemiekaufmann J. ein und vervollständigt sie, fügt seinem Ich die äußerlichen Erscheinungen hinzu oder den Chemiekaufmann J. der ungebrochenen Welt um ihn herum.

Ich, Chemiekaufmann J., beende meine Gedanken zur Lage, nein, ich bin wirklich nicht zynisch, ich tauche mit besten Vorsätzen und elementar wie einer dieser zahllosen kühlen sparfärbigen Schattenfische ringsum in die bessere Welt, die Welt der äußerlichen Erscheinungen. Ein Trost, daß ich außerhalb meiner auch zu dieser ungebrochenen Welt gezählt werde. (LR, S. 290)

Der *Lexikon-Roman* kann dem Chemiekaufmann J. auch der Welt der Phänomene öffnen wie im Artikel *Spielregel*:

Wenn ein Mensch vor einer Sekunde mit dem Schicksal, eines der üblichen Stadt-, Kaufmanns-, Alltags-, Junggesellen- etc. -leben führen zu „müssen“, gehadert hat und nun, nach Vorsatzfassung, sich in die ungebrochene, sorgenfreie, verliebtenfrische, immerrichtige Welt der Phänomene zu stürzen, sogleich kohlige Kähne, Kohlenstaub auf Kohlenkranen, verbeulte Fässer und schreiende Kreissägen wahrnimmt, halte sich der vor Augen, daß kein Etwas, das man im Sonnenschein sieht, so häßlich wie die Wolke ist, die dem Besorgten alles verdeckt; ja, daß es in der freigewitterten Welt überhaupt nichts Häßliches gibt (→ Kuhdreck!); daß der Verladearbeiter, der lebenslang die Kohle schaufelt und siebt, sie wohl hassen und von ihr eine tote Lunge bekommen wird, daß diese Sorgen aber, so unsozial das fürs erste klingt, nur das Schwarz im → Malkasten des Reisenden sind. (LR, S. 236)

Diese Wahrnehmung der Umgebung, die Ablenkungen oder die Umwege spielen schon in der Gebrauchsanweisung eine große Rolle. Dort schreibt Okopenko:

Noch eines darf Sie nicht verwirren: wenn Sie in diesem STÄDTCHEN, das der sentimentale Exporteur ja nur vom Schiff aus sieht, dem Helden nicht begegnen. Nur scheinbar begegnen Sie ihm nicht, nur scheinbar geht die Handlung dort – unter den Ziegen, Unkräutern, Vagabunden – nicht weiter. In Wahrheit geschieht mit dem Helden Ungeheures: Ziegen, Unkräuter, Vagabunden werden Bestandteil seiner Welt. Wenn Sie sich an einen fatalen Tag erinnern: Abschlußprüfung, Gefangennahme,

Verlobung..., wird der dunstige Blauhimmel oder ein rastendes Trödlerpferd, ein Bausparhaus mit Klavieretüden oder ein zerbrochenes Zahnarztschild auf dem Gehsteig die führende Rolle in dieser Erinnerung spielen. (LR, S. 5)

Die Wahrnehmung, die Welt, die einen umgibt werden Teil der Figuren, wie Okopenko es schon in dem Aufsatz *Fluidum* beschreibt: „ein Stück ‚Leben‘, ein Stück ‚Welt mit mir‘“ (F, S. 19) oder wie er sich in der Gebrauchsanweisung ausdrückt:

Das Wichtigste an einem Tor, das man sieht, ist doch, daß Gänge dahinter sind, das Wichtigste an Kindern, die vor einem spielen, ist doch ihre daheimgebliebene Schwester oder ihr Schulatlas mit dem verkritzten Afrika, das Wichtigste an einer bunten Stranddame ist, daß sie morgen Papier zählen oder Gift nehmen wird. (LR, S. 6)

Okopenko versucht im Lexikon-Roman den Exporteur und seine Reise, seine ganze Welt im Ganzen zu beschreiben.

Betrachten Sie einen Stadtplan: er sagt, daß sie durch die Bierschädelgasse an der alten Brauerei vorbei zum Dirndlmarkt gehen können und – genau so wirklich! – durch die Rußnasengasse über den Judensturz zum Hotel Wildschwein. *Das ist Welt*. (LR, S. 6)

Okopenko will keinen, wie er schreibt, „*sentimentalen Exporteur im Glaskasten*“ (LR, S. 6), stattdessen geht es darum, „eine kleine Reise“ (LR, S. 6) darzustellen, „ein Mikromodell Welt, gruppiert um den sentimentalen Exporteur, der ihr Bestandteil ist, wie sie sein Bestandteil ist“ (LR, S. 6).

Okopenko will mit dem Lexikon-Roman, mit dem Buch, das erst die LeserInnen zu einem Roman machen können, mit der Struktur, die er gewählt hat, die LeserInnen zu aktiven Beteiligten machen, will ihm keine Möglichkeit für Eskapismus geben, sondern er will die LeserInnen „versuchen wir es einmal – aus der *Lektüre* in die *Welt* befreien“ (LR, S. 6).

ABSCHLUSS

Obwohl Cortázar und Okopenko aus entgegengesetzten Richtungen kommen, streben sie demselben Ziel zu; ihre LeserInnen durch die Literatur die Welt zu öffnen.

Der *Lexikon-Roman* steht mit seinem strengen und fast schon manieristisch anmutenden Aufbau dem losen Gefüge, dem Geflecht aus Texten, Satzspielereien und Bildern von *La Vuelta* entgegen, bei einer genaueren Untersuchung aber wird klar, dass beide Autoren sich der Technik der Collage bedienen und es geschafft haben, aus den einzelnen Teilen ihrer Bücher Plateaus werden zu lassen, die aus den im Entstehen begriffenen Romanen und ihren LeserInnen Rhizome machen, wie im Beispiel der Marionette und des Marionettenspielers. Und nicht nur das, denn das „gleiche gilt für das Buch und die Welt: ein Buch ist, entgegen einem fest verwurzelten Glauben, kein Bild der Welt. Es bildet mit der Welt ein Rhizom“ (TP, S. 22).

Das Buch, die LeserInnen, die Autoren und die Welt bilden zusammen ein Rhizom und für Cortázar, der über Adolf Wölfli schreibt, dass für diesen eine Melodie nicht nur die Erklärung eines Bildes sein könnte, sondern das Bild selbst, ein Autor, der seine LeserInnen von drei Pinselstrichen berichtet, die

vielleicht der Brand von Persepolis sind, der vielleicht das Mordzimmer von Peter Kürten ist, das vielleicht der Weg nach Damaskus ist, der vielleicht die Galeries Lafayette ist, die vielleicht der schwarze Kater von Hans Magnus Enzensberger sind, der vielleicht eine Prostituierte in Avignon namens Jeanne Blance (1477-1514) ist,

der Hamletische Spaziergänge unternimmt und von vernianischen Metaphern und tangentialen Kausalitäten ausgeht, für einen solchen Schriftsteller ist ein Buch wie *La Vuelta* nicht nur die Gesamtheit von Buch und Welt und LeserInnen, sondern die Reise um den Tag in achtzig Welten selbst. Auch die Wahrnehmung der Realität und die Anforderungen, die die Autoren an ihr eigenes Schreiben stellen, könnten auf den ersten Blick nicht unterschiedlicher sein. Okopenko nennt und sieht sich als einen naiven Realisten, der andere Welten als die wahrnehmbare nicht gelten lassen will; für Cortázar, der über die vielen Welten eines Tages schreibt, gibt es nichts, was über dem Surrealismus stehen könnte und die Technik, mit der er seine Wahrnehmung in der Literatur zu verwirklichen versucht, ist oft das Einbrechen des Phantastischen in eine Alltagswelt. Und dennoch ist beiden gemeinsam, dass sie mit ihrem Schreiben versuchen, eine „füllige Wirklichkeit“ darzustellen, um einen Begriff Okopenkos zu entlehnen. Beide Autoren haben einen verspielten Zugang zur Literatur, sie verlangen von

ihren idealen Lesern eine Komplizenschaft, eine aktive Beteiligung um aus dem Buch einen Roman zu machen, aus dem Text ein wirklich lebendiges Werk

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Borges, Jorge Luis: Ficciones. In: Ficciones – El Aleph – El informe de Brodie. Jorge Luis Borges, Venezuela: Biblioteca Ayacucho 1986, S. 3-49.

Cortázar, Julio: Geschichten der Cronopien und Famen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977

Cortázar, Julio: La vuelta al día en ochenta mundos – Tomo I, Mexiko: Siglo XXI de España Editores 1973

Cortázar, Julio: La vuelta al día en ochenta mundos – Tomo II, Mexiko: Siglo XXI de España Editores 1973

Cortázar, Julio: Letzte Runde. In: Reise um den Tag in achtzig Welten – Letzte Runde. Julio Cortázar; [Übers.] Rudolf Wittkopf, Frankfurt am Main: Suhrkam 2004, S. 163-323.

Cortázar, Julio: Reise um den Tag in 80 Welten. In: Reise um den Tag in achtzig Welten – Letzte Runde. Julio Cortázar; [Übers.] Rudolf Wittkopf, Frankfurt am Main: Suhrkam 2004, S. 5-161.

Cortázar, Julio: Último round, Mexiko: Siglo XXI 1969, S. 186, Zitiert nach: Alazraki, Jaime: Cortázar – Annäherungen an sein Werk, Frankfurt am Main; Wien: Lang 2009, S. 94.

Cortázar, Julio: Último round, Mexiko: Siglo XXI 1969, Zitiert nach: Alazraki, Jaime: Cortázar – Annäherungen an sein Werk, Frankfurt am Main; Wien: Lang 2009

Cortázar, Julio; Dunlop, Carol: Die Autonauten auf der Kosmobahn – Eine Zeitlose Reise Paris – Marseille. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014

Keats, John: Brief an Richard Woodhouse. 27. Oktober 1818. In: Complete Poems and Selected Letters of John Keats. John Keats; Intro. Edward Hirsch, New York: The Modern Library Classics 2001, S. 500-502

Márquez, Gabriel García: Cien años de soledad. Madrid: Catedra 1987

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 253 f. Zitiert nach: Alazraki, Jaime: Cortázar – Annäherungen an sein Werk, Frankfurt am Main; Wien: Lang 2009, S. 227.

Okopenko, Andreas: Immer wenn ich heftig regne – Lockergedichte, Wien: Deuticke 1992

Okopenko, Andreas: Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurstreffen in Druden, Wien: Deuticke 1996

Okopenko, Andreas: Lockergedichte – ein Beitrag zur Spontanpoesie, Wien: Freibord 1983

Tzara, Tristan: Um ein dadaistisches Gedicht zu machen. In: Dada-Almanach – Vom Aberwitz ästhetischer Contradiction - Textbilder, Lautgedichte, Manifeste. Hrsg. Andreas Puff-Trojan; H. M. Compagnon, Zürich: Manesse 2016, S. 9

Sekundärliteratur

Alazraki, Jaime: Cortázar – Annäherungen an sein Werk, Frankfurt am Main; Wien: Lang 2009

Berg, Walter Bruno: Grenz-Zeichen Cortázar – Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart, Frankfurt am Main: 1991

Butler, Cornelia H. (Hrsg.); Zegher, Catherine de (Hrsg.): On Line – Drawing Through the Twentieth Century, New York: The Museum of Modern Art 2010

Cortázar, Julio: Surrealismo. In: Obra crítica. 1. Julio Cortázar; Hrsg. Sául Yurkievich, Madrid: Santillana 1994, S. 100-108

Cortázar, Julio: Theoría del túnel. In: Obra crítica. 1. Julio Cortázar; Hrsg. Sául Yurkievich, Madrid: Santillana 1994, S. 61-68

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Tausend Plateaus – Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin: Merve Verlag 1992

Eco, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose“. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007

Hage, Volker: Einleitung. In: Literarische Collagen – Texte, Quellen, Theorien. Hrsg. Volker Hage, Stuttgart: Reclam 1981, S. 5-30.

Haslinger, Adolf: Vereinzelung und Integration – Okopenkos Lexikon, ein Beitrag zum modernen österreichischen Roman. In: Peripherie und Zentrum – Studien zur österreichischen Literatur. Hrsg. Gerlinde Weiss; Klaus Zelewitz, Salzburg; Stuttgart; Zürich: Verlag das Bergland-Buch 1971, S. 55-80.

Huizinga, Johan: Homo Ludens – Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohlt 1981

Imo, Wiltrud: Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázar – con un resumen en español, Frankfurt am Main: Haag & Herchen 1981

Kastberger, Klaus: Umkehrung der Welten – Andreas Okopenkos *Lexikon-Roman* zwischen Avantgarde und Engagement. In: Andreas Okopenko – Texte und Materialien. Hrsg. Klaus Kastberger, Wien: Sonderzahl 1998, S. 89-102.

Kuhlen, Rainer: Hypertext – ein nicht-lineares Medium zwischen Buch und Wissensbank, Berlin: Springer 1991

Kuhn, Helke: Rhizome, Verzweigungen, Fraktale – vernetztes Schreiben und Komponieren im Werk von Édouard Glissant, Berlin: Weidler 2013

Kundera, Milan: Verratene Vermächtnisse, München; Wien: Hanser 1994

Little, William; Fowler, Henry W.; Coulson, Jessie; Onions, Charles T. Hrsg.: The shorter Oxford English dictionary on historical principles. 1. A – M. Repr., with corr., Oxford: Clarendon Press 1933

Little, William; Fowler, Henry W.; Coulson, Jessie; Onions, Charles T. Hrsg.: The shorter Oxford English dictionary on historical principles. 2. N – Z. Repr., Oxford: Clarendon Press 1934

Möbius, Hanno: Montage und Collage – Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München: Fink 2000

Mon, Franz: Collagetexte und Sprachcollagen. In: Literarische Collagen – Texte, Quellen, Theorien. Hrsg. Volker Hage, Stuttgart: Reclam 1981, S. 258-282.

Okopenko, Andreas: Fluidum – Bericht von einer außerordentlichen Erlebnisart. In: Vier Aufsätze – Ortsbestimmung einer Einsamkeit. Andreas Okopenko, Wien; Salzburg: Residenz Verlag 1979, S. 5-42.

Okopenko, Andreas: Konkretionismus – Einkreisung eines apokryphen Stils. In: Vier Aufsätze – Ortsbestimmung einer Einsamkeit. Andreas Okopenko, Wien; Salzburg: Residenz Verlag 1979, S. 43-79.

Okopenko, Andreas: Meine Wege zum Schriftsteller. In: Andreas Okopenko – Texte und Materialien. Hrsg. Klaus Kastberger, Wien: Sonderzahl 1998, S. 9-25.

Okopenko, Andreas: Nachträgliche Anmerkung zum Manuskript des Lexikon-Romans anlässlich der Übergabe an die Österreichische Nationalbibliothek. Wien, Dezember 1979. Österreichische Nationalbibliothek; Handschriften-, Autographen- und Nachlaßsammlung, Ser.nov.237979. Zitiert nach: Okopenko, Andreas; Kastberger, Klaus: Umkehrung der Welten – Andreas Okopenkos *Lexikon-Roman* zwischen Avantgarde und Engagement. In: Andreas Okopenko – Texte und Materialien. Hrsg. Klaus Kastberger, Wien: Sonderzahl 1998, S. 89-102.

Okopenko, Andreas: Protokoll einer Donaufahrt vom 18. Juni 1968. In: Andreas Okopenko – Texte und Materialien. Hrsg. Klaus Kastberger, Wien: Sonderzahl 1998, S. 81-87.

Okopenko, Andreas: Östliche Kindheit. In: Erinnerung an die Hoffnung – gesammelte autobiographische Aufsätze. Andreas Okopenko, Wien: Klever 2008, S. 23-68

Seibel, Wolfgang: Die Formenwelt der Fertigteile – künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988

Standish, Peter: Understanding Julio Cortázar, Univ. of South Carolina Pr.: Columbia 2001

Waldrop, Rosmarie: Thinking of Follows. In: Dissonance (if you are interested). Rosmarie Waldrop, Alabama: The University of Alabama Press 2005, S. 205-213

SIGLENVERZEICHNIS

F = Okopenko, Andreas: Fluidum – Bericht von einer außerordentlichen Erlebnisart. In: Vier Aufsätze – Ortsbestimmung einer Einsamkeit. Andreas Okopenko, Wien; Salzburg: Residenz Verlag 1979, S. 5-42.

K = Okopenko, Andreas: Konkretionismus – Einkreisung eines apokryphen Stils. In: Vier Aufsätze – Ortsbestimmung einer Einsamkeit. Andreas Okopenko, Wien; Salzburg: Residenz Verlag 1979, S. 43-79.

LeRu = Cortázar, Julio: Letzte Runde. In: Reise um den Tag in achtzig Welten – Letzte Runde. Julio Cortázar; [Übers.] Rudolf Wittkopf, Frankfurt am Main: Suhrkam 2004, S. 163-323.

LR = Okopenko, Andreas: Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurstreffen in Druden, Wien: Deuticke 1996

RudT = Cortázar, Julio: Reise um den Tag in 80 Welten. In: Reise um den Tag in achtzig Welten – Letzte Runde. Julio Cortázar; [Übers.] Rudolf Wittkopf, Frankfurt am Main: Suhrkam 2004, S. 5-161.

TP = Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Tausend Plateaus – Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin: Merve Verlag 1992

Vuelta I = Cortázar, Julio: La vuelta al día en ochenta mundos – Tomo I, Mexiko: Siglo XXI de España Editores 1973

Vuelta II = Cortázar, Julio: La vuelta al día en ochenta mundos – Tomo II, Mexiko: Siglo XXI de España Editores 1973

ABSTRACT

Der Roman *Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden*, bekannt als der *Lexikon-Roman* von Andreas Okopenko und *La vuelta al día en ochento mundos*, oder kurz *La vuelta*, von Julio Cortázar sind zwei Bücher, die auf den ersten Blick nicht unterschiedlicher sein könnten. Der *Lexikon-Roman* steht mit seinem strengen und fast schon manieristisch anmutenden Aufbau dem losen Gefüge, dem Geflecht aus Texten, Satzspielerein und Bildern von *La Vuelta* entgegen. Aber obwohl der Aufbau sehr unterschiedlich wirkt, besitzen beide eine verzweigte, rhizomartige Struktur, sie enthalten Texte, deren Genregrenzen fließend oder nicht auszumachen sind und beide beschreiben eine Reise. Und während Okopenko sich als einen naiven Realisten versteht und versucht, die Realität in ihrer ganzen Fülle wahrzunehmen und in seinen Gedichten und seiner Prosa darzustellen, ist Cortázars Wahrnehmung und Darstellung der Wirklichkeit vom Surrealismus geprägt und in seinen Erzählungen bricht oft das phantastische in eine alltägliche Wirklichkeit herein. Beide Autoren verlangen keine LeserInnen, die passiven KonsumentInnen sind, sondern Komplizenschaft um, mit den Worten von Okopenko, das „Buch erst zum Roman machen“ (LR, S. 292). Diese Arbeit zeigt, dass es sowohl Andreas Okopenko als auch Julio Cortázar nicht darum ging, ihren LeserInnen eine Form des Eskapismus, sondern stattdessen eine reichere Wirklichkeit zu bieten, verstanden als eine „angereicherte Wirklichkeit [...] in der Bedeutung wie die Physiker von angereichertem Uran oder Plutonium sprechen. (RudT, S. 54) Beide Autoren wollen ihren LeserInnen die Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit darstellen und sie „aus der *Lektüre* in die *Welt* befreien“ (LR, S. 6).