

ARBEITSPAPIERE ZUR LATEINAMERIKA-FORSCHUNG

Herausgegeben von Christian Wentzlaff-Eggebert und Martin Traine

I-01

Ina Hachmeister

**Literarische Selbst-Reflexionen:
Fiktive Schreiberfiguren und Schreibprozesse
im Werk von
Felisberto Hernández und Julio Cortázar**

Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika

Universität zu Köln

ISSN 1616-9085

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Theoretische Einführung: Metafiktion, <i>mise en abyme</i> und Subjekt-Thematik	7
2.1. Hauptcharakteristika der Metafiktion	7
2.2. <i>Mise en abyme</i> als zentraler Kunstgriff der Metafiktion	11
2.2.1. Die klassische Definition des <i>mise en abyme</i> -Effekts nach Dällenbach	11
2.2.2. Das in Vertiefung gesetzte Subjekt: Der Autor und sein <i>alter ego</i>	12
2.3. Das Interesse am Schreibprozeß und die Subjekt-Thematik	14
3. Fiktive Schreiberfiguren und Schreibprozesse bei Felisberto Hernández	18
3.1. Kurze Einführung in Leben und Werk von Hernández	18
3.2. „La envenenada“: Ein Schriftsteller auf der Suche nach (s)einem Thema	20
3.3. „El caballo perdido“: Schreiben als Suche nach dem Geheimnis der Kindheit	30
3.4. „Las dos historias“: Zersplitterte Wahrnehmungs- und Erzählformen	39
4. Fiktive Schreiberfiguren und Schreibprozesse bei Julio Cortázar	50
4.1. Vorbemerkungen	50
4.2. <i>Rayuela</i> : Schreiben zwischen Selbstauflösung und Neuentwurf	51
4.2.1. Morellis Tod als Sinnbild der Entmachtung des Autors?	51
4.2.2. Auf der Suche nach einem Fluchtweg aus den Dichotomien des Abendlandes	56
4.3. „Deshoras“: Ein Schreiber im Rausch von Erinnerung und Imagination	65
4.4. „Recortes de prensa“: Zur ethischen Verantwortung des Schreibens	75
5. Zum Zustand des Subjekts bei Hernández und Cortázar	86
6. Fazit	88
Literaturverzeichnis	90

Arbeitspapiere zur Lateinamerikaforschung

Herausgegeben von Christian Wentzlaff-Eggebert und Martin Traine

I-01 Literaturwissenschaft

Köln: Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika, 2001

Redaktion: Julia von Rümker, Wolfgang Bauchhenß

ISSN 1616-9085

Download und weitere Informationen unter <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/aspla>

Yo no puedo detenerme ni un momento porque me caigo. A veces, cuando hago una afirmación, o termino o redondeo un concepto, siento instintivamente el error como si el avión encontrara en su marcha un pozo de aire. Pero no importa, sigo, quiero realizar la aventura de la velocidad, sentir el movimiento de las ideas con error y todo.

Felisberto Hernández: „Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días“, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 1, Mexiko 1983, S. 102-114, S. 106

Allí y en tantos otros vestigios de encuentro están las pruebas de la reconciliación, allí la mano de Novalis corta la flor azul. No hablo de estudios, de ascesis metódicas, hablo de esa intencionalidad tácita que informa el movimiento total de un poeta, que lo vuelve ala 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.

Julio Cortázar: „Morelliana, siempre“, in: Ders.: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Mexiko 1968, S. 207f., S. 208

1. Einleitung

Inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla.

J. Cortázar, Rayuela, Kap. 99

Die Tradition der Dichterromane und -erzählungen zeigt, daß die Person des Autors und der Vorgang des Schreibens immer schon die Literatur selbst beschäftigt haben. Reflexionen des Schriftstellers über sein eigenes Tun haben auch im Zusammenhang mit der vieldiskutierten Krise des Subjekts in der Moderne und der damit einhergehenden These vom Machtverlust des Autors kaum an Bedeutung verloren. Im Gegenteil scheint die Frage nach der Selbstdeutung des Autors nur noch drängender geworden zu sein: Je unsicherer die Legitimationen der Autorschaft geworden sind, desto häufiger thematisieren literarische Texte das Schreiben und stellen ihr Entstehen als Existenzproblem dar.¹

Werden die Reflexionen des Schriftstellers über sein eigenes Tun in die Fiktion eingebaut, entstehen Strukturen der Vervielfältigung und Spiegelung von Fiktionsebenen, die unter den Oberbegriff der Metafiktion fallen. Im Bereich der spanischsprachigen Literatur gilt der *Don Quijote* von Cervantes als ein Gründungswerk der Metafiktion, die sich im 20. Jh. zu einem beliebten Gestaltungsprinzip innerhalb der lateinamerikanischen Literatur entwickelte. Eine spezielle Tradition der Metafiktion entstand im *La Plata*-Gebiet, wo vor allem J. L. Borges wichtige Impulse gab. Die Werke des uruguayischen Schriftstellers Felisberto Hernández (1902-1964) und des argentinischen Schriftstellers Julio Cortázar (1914-1984), der ein großer Verehrer der Literatur von Hernández war und im Rahmen des sogenannten Booms der lateinamerikanischen Literatur durch seinen Roman *Rayuela* (1963) große Bekanntheit erlangte, stehen in dieser Tradition. Beide haben zahlreiche Texte verfaßt, in denen fiktive Schreiberfiguren auftreten und die Darstellung des Schreibprozesses mit seinen Hemmungen und Antrieben eine zentrale Stellung einnimmt. Eine vergleichende Analyse dieser Texte, die sich geradezu anbietet, steht bislang aus.²

¹ Vgl. zu dieser These Burkhard Spinnen: „Einen Roman für Karl Kraus“, in: Felix Philipp Ingold/Werner Wunderlich (Hg.): *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, St. Gallen 1995, S. 173-182, S. 173.

² Es liegt lediglich ein knapper Aufsatz von Enriqueta Morillas vor, in dem einige allgemeine Parallelen zwischen Hernández und Cortázar aufgelistet werden, wobei auch der Aspekt der fiktionalen Reflexion über das Schreiben Erwähnung findet. Morillas stellt ebenfalls fest, daß das Material nach einer genaueren Analyse verlange. Vgl. Enriqueta Morillas: „Julio Cortázar/Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las pompas de jabón“, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* Nr. 364-366 (1980), S. 139-145.

Anhand einer kleinen Auswahl aus der Vielzahl der in Frage kommenden Texte soll hier untersucht werden, welche Facetten des Schreibens die beiden Schriftsteller interessieren und auf welche Weise sie diese innerhalb der Fiktion thematisieren. Parallelen und Unterschiede sollen herausgestellt werden. Eine erste Leitfrage bei der Analyse der ausgewählten Texte, bei denen es sich mit Ausnahme des Romans *Rayuela* um Erzählungen handelt, wird die Frage nach dem Selbstverständnis der fiktiven Schreiber und ihrer Einstellung zum Schreibprozeß sein. Welche Bezüge zur sogenannten Krise des Subjekts lassen sich hierbei erkennen? Die zweite Leitfrage bezieht sich auf die Textgestaltung: Wie drückt sich das, was offen verhandelt wird, auf der gestalterischen Ebene aus? Da ausschließlich fiktionale Texte behandelt werden, können etwaige poetologische Aussagen anhand der Texte selbst, in denen sie formuliert werden, überprüft werden: Ist die Formulierung zugleich Exemplifizierung? Auch hier soll speziell der Aspekt der Subjektivität betrachtet werden: Zeigt sich in den Schreib- und Artikulationsweisen der jeweiligen Texte eine Infragestellung oder gar Auflösung von Subjektivität? Der Obertitel dieser Untersuchung erhält vor dem Hintergrund dieser Fragen eine doppelte Bedeutung: Der Terminus ‚Literarische Selbst-Reflexionen‘, der zunächst wie der Begriff der Metafiktion für Literatur steht, die sich selbst zum Objekt der Reflexion macht, weist zugleich auf die enge Verbindung zur Subjekt-Thematik hin – im Sinne von Literatur, die etwas über den Zustand des Selbst, des Subjekts, aussagt.

Weder zu Hernández noch zu Cortázar existieren bislang Untersuchungen, die ausschließlich fiktionale Texte, in denen selbst Schreibprozesse stattfinden, betrachten und die Thematik nach den oben genannten Leitfragen behandeln. Hernández wurde erst sehr spät von der Literaturkritik entdeckt. In letzter Zeit ist ein zunehmendes Interesse an ihm zu verzeichnen.³ Im Falle Cortázars, zu dem eine Fülle an Sekundärliteratur existiert,⁴ wird die Thematik des Schreibens häufig in Vermischung mit seinen Aussagen aus Interviews und kritischen Essays erörtert, die hier weitgehend unberücksichtigt bleiben werden, um eine unvoreingenommene Analyse zu ermöglichen und die Texte selbst sprechen zu lassen.

³ Siehe etwa die *Actas del coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández* (París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997). *Nadie encendía las lámparas 1947-1997. Nuevas variaciones críticas*, Paris 1998 (Río de la Plata 19).

⁴ Während zwischenzeitlich das Interesse an Cortázar etwas nachgelassen hatte, ist es im Rahmen der Postmoderne-Diskussion wieder aufgelebt, wie der von Carlos J. Alonso herausgegebene Sammelband *Julio Cortázar. New Readings*, Cambridge 1998b, belegt. Ein ausführlicher Überblick über die bis Ende der 80er Jahre erschienene Sekundärliteratur findet sich bei Walter Bruno Berg: *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*, Habil.-Schr. (Mannheim 1988), Frankfurt a. M. 1991, S. 11-26. Neue Tendenzen der Cortázar-Forschung der 90er Jahre werden bei Daniel Mesa Gancedo (*La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel 1998, S. 1-5) berücksichtigt.

Bevor zu den Textanalysen übergegangen wird, soll eine theoretische Einführung erfolgen, in der Begriffe und Fragestellungen aus dem Bereich der Metafiktion und der Subjekt-Thematik erläutert werden, die für die nachfolgende Untersuchung von zentraler Bedeutung sind.

2. Theoretische Einführung: Metafiktion, *mise en abyme* und Subjekt-Thematik

2.1. Hauptcharakteristika der Metafiktion

Der Begriff Metafiktion entstand in Anlehnung an den englischen Terminus *metafiction*, der sich im Zusammenhang mit amerikanischen Erzähltexten der 60er Jahre durchsetzte. Ausgehend von der in dieser als postmodern eingestuften Literatur zu beobachtenden metafiktionalen Schreibweise wurden in Folge auch Texte aus früherer Zeit mit einem geschärften Blick unter dem Fragehorizont der Metafiktion einer Neulektüre unterzogen. In den letzten Jahrzehnten entstanden zahlreiche Studien innerhalb dieses Forschungsgebietes.⁵

Ganz allgemein kann Metafiktion zunächst als ‚Fiktion über Fiktion‘ definiert werden, als „Fiktion, die sich selbst zum Objekt der Reflexion macht“⁶. Mittels verschiedener Techniken und Strategien lenkt ein Werk der Metafiktion die Aufmerksamkeit auf seine eigene Fiktionalität und macht bestimmte Aspekte des allgemeinen Wesens von Literatur zum Gegenstand der Fiktion. Oft werden hierbei die Mechanismen des literarischen Schöpfungsprozesses offengelegt und es kommt zu einer Betonung des Prozessualen, Gemachten.⁷

Ein wichtiges Merkmal der Metafiktion ist das Selbstbewußtsein, das auf verschiedenen Ebenen zum Ausdruck kommen kann. Der Autor kann zeigen, daß ihm bewußt ist, daß er gerade ein fiktionales Werk verfaßt. Meist sind mit dieser Art des Selbstbewußtseins selbstkritische Überlegungen verbunden. Der Schriftsteller macht sich über sein eigenes Tun Gedanken und bringt diese Reflexion in das Werk ein, indem er dem Leser den literarischen Schöpfungsprozeß darlegt und seine Arbeit als Schriftsteller zum Zentrum seines Werkes macht. Der Autor kann sich auf das konkrete Werk selbst beziehen oder aber auch auf andere Werke anspielen. Oft wird eine ganze literarische Gattung kritisch behandelt. Auf direkte oder indirekte Weise wird in fast allen Fällen der Metafiktion eine theoretische Konzeption des Erzählens entwickelt und das Wesen der Fiktion thematisiert. Beliebte Themen sind hierbei das Verhältnis zwischen dem Autor und seinem Werk, der Prozeß des Schreibens, die Wechselwirkungen zwischen Text und Leser, das Infragestellen bestimmter literarischer Konventionen und der literarische Umgang mit Sprache. Das in der Metafiktion zum Ausdruck kommende Selbstbewußtsein kann auch die fiktiven Figuren umfassen. Diese machen sich über ihre eigene Fiktivität Gedanken oder rebellieren sogar gegen ihr Schicksal der Fiktivität. Desweiteren spielt das Bewußtsein des Lesers

⁵ Vgl. Christine Bohnet: *Der metafiktionale Roman. Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginons*, München 1998, S. 15. Einen umfassenden Überblick zur Forschungsgeschichte der Metafiktion gibt Ana M. Dotras: *La Novela Española de Metaficción*, Madrid/Gijón 1994, S. 12-26.

⁶ Bohnet 1998, S. 15f.

⁷ Vgl. Dotras 1994, S. 27f.

eine wichtige Rolle. Indem auf die Fiktivität des Erzählten hingewiesen wird, wird der Leser dazu gezwungen, sich seine eigene Rolle als Leser bewußt zu machen. Eine rein passive Lesehaltung soll verhindert und der Leser stattdessen animiert werden, aktiv am kreativen Prozeß teilzuhaben.⁸

Durch die Selbstthematization werden die literarischen Konventionen des Realismus bewußt durchbrochen. Als ein Hauptcharakteristikum der Metafiktion gilt deshalb ihr Antirealismus.⁹ Da das Werk auf seine eigene Entstehung und Fiktionalität verweist, wird die Realitätsillusion des Erzählten zerstört. Hierdurch werden allgemeine Fragen hinsichtlich der Beziehungen zwischen Kunst und Leben, Fiktion und Realität aufgeworfen.¹⁰

Ein Werk der Metafiktion hebt durch den Illusionsbruch zunächst den Kontrast zwischen Fiktion und Realität hervor. Die Selbstthematization findet auf einer Meta-Ebene statt, so daß es innerhalb des Werkes zu einer bipolaren Struktur mit zwei sich voneinander abgrenzenden Haupt-Erzählebenen, primärer Erzählebene und Meta-Ebene, kommt.¹¹ Die strukturelle Bipolarität unterstreicht die Gegensätzlichkeit von Fiktion und Realität. Der realistische Standpunkt, nach dem Literatur eine Widerspiegelung oder Nachahmung der Realität der Welt, eine *Mimesis*¹² der Wirklichkeit mittels möglichst objektiver Darstellung leisten soll, wird indirekt kritisiert. Die Metafiktion betont bewußt die Subjektivität der Fiktion, die mittels der Meta-Ebene offen zur Schau gestellt wird.¹³ Die Ablehnung eines Konzeptes von Literatur als naturgetreuer Spiegel der Welt drückt sich auch in der starken Intertextualität der Metafiktion aus. Der Textbezug tritt nahezu an die Stelle des Wirklichkeitsbezuges. Die Schlußfolgerung, daß die Metafiktion eine Abkehr vom mimetischen Projekt verfolgt, liegt deshalb nahe.

⁸ Vgl. Dotras 1994, S. 29f.

⁹ Vgl. ebd., S. 28. Eine abweichende Position vertritt Margaret A. Rose: *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Neudruck, Cambridge 1995, S. 96. Ihrer Auffassung nach muß Metafiktion nicht zwingend im Gegensatz zur realistischen Ästhetik stehen.

¹⁰ Vgl. Dotras 1994, S. 28. Verwiesen sei zu diesem Aspekt auch auf die umfassende Studie von Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Habil.-Schr. (München 1991), Tübingen 1993.

¹¹ Zur bipolaren Struktur der Metafiktion vgl. Dennis L. Seager: *Stories within stories. An ecosystemic theory of metadiegetic narrative*, New York u. a. 1991, S. 1-25. Seager gibt hier einen Überblick über diverse literaturtheoretische Analysen zu den Erzählebenen der Metafiktion.

¹² Der Begriff der *Mimesis* (griech. Nachahmung) geht auf Platon und Aristoteles zurück. Eine Auslegung des Begriffes im Sinne des literarästhetischen Programms des Realismus erfolgt bei Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1971. Der 1946 erschienene Band Auerbachs gilt als Standardwerk der Literaturwissenschaft.

¹³ Vgl. Dotras 1994, S. 192f.

Ein weiterer Effekt der Metafiktion darf jedoch nicht übersehen werden: Die Bipolarität von Realität und Fiktion wird zugleich auch in Frage gestellt. Zu diesem paradox wirkenden Effekt kommt es durch das Spiel mit den Grenzen von Fiktion und Realität. Da das Gegensatzpaar Fiktion/Realität innerhalb der Fiktion aufgebaut wird, entsteht dort, wenn etwa auf der Meta-Ebene die Figur eines Schriftstellers erscheint, der vorgibt, der Verfasser der Erzählung der primären Ebene zu sein, etwas, das man als fiktive Realität bezeichnen könnte. Wenn die fiktive Schriftstellerfigur auch noch starke Ähnlichkeit mit dem realen Verfasser des Werkes aufweist, wird dies den Leser zunehmend verunsichern: Was ist wirkliche Realität und was nur fingierte? Gibt es mehrere Abstufungen von Wirklichkeit? Muß Realität überhaupt auf den Bereich der empirisch, objektiv faßbaren Wirklichkeit begrenzt sein, und kommen nicht auch in der Subjektivität der Fiktion reale Erfahrungen zum Ausdruck? Durch Fragen dieser Art gerät das grundsätzliche Konzept von Realität, das der Realismus vertritt, ins Wanken.¹⁴ Geht man davon aus, daß sich das Reale nicht im empirisch Faßbaren erschöpft, so ist eine objektive Darstellung von Wirklichkeit weder möglich noch sinnvoll. Die Wirklichkeit wird im Rahmen dieses Konzeptes, das typisch für die Prosa der Moderne ist,¹⁵ als unüberschaubar und komplex verstanden, weshalb nur noch Details, und diese aus einer subjektiven Sichtweise heraus, als darstellbar gelten. Die Fiktion soll gerade durch ihre Subjektivität eine authentischere Realität verkörpern.¹⁶ Um eine unmittelbarere Wirklichkeitsdarstellung in diesem Sinne zu erreichen, wird nach neuen oder erweiterten Erzählformen gesucht,¹⁷ die der Komplexität der Wirklichkeitserfahrung entsprechen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Metaliteratur zwar zunächst die Gegensätzlichkeit von Fiktion und Realität, Kunst und Leben betont, gleichzeitig aber für ein offeneres Realitätskonzept plädiert, bei dem die Wirklichkeit der Fiktion und Kunst anerkannt wird. Der Antirealismus der Metafiktion ergibt sich demnach weniger aus einer grundsätzlichen Ablehnung des mimetischen

¹⁴ Vgl. Dotras 1994, S. 192f.

¹⁵ Vgl. Peter Bürger: Art. „Moderne“, in: *Das Fischer Lexikon Literatur*, hg. v. Ulfert Ricklefs, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1996, S. 1287-1319, S. 1294.

¹⁶ Vgl. Dotras 1994, S. 193.

¹⁷ Neue oder erweiterte Erzählformen werden insbesondere in der Bewußtseinsdarstellung entwickelt, in der die auktoriale Erzählsituation durch subjektive Erzählperspektiven, vor allem die personale Erzählweise und den inneren Monolog, verdrängt wird. Vgl. Bürger 1996, S. 1294f.

Zieles der Nachahmung von Wirklichkeit, als vielmehr aus einem umfassenderen Verständnis von Realität, als jenes, das der Realismus vertritt.¹⁸

Metafiktion übt meist Kritik an bestimmten Fiktionsparadigmen. Sie kann generell als Erneuerungsbewegung betrachtet werden, zu der es immer dann kommt, wenn bestimmte fiktionale Formen für veraltet und nicht mehr aussagekräftig gehalten werden, also in kulturellen Umbruchsituationen, die mit einem Paradigmenwechsel einhergehen.¹⁹ Falsch wäre eine literaturgeschichtliche Einordnung, bei der die Herausbildung der Metafiktion als einmaliger Umbruch in Gegenbewegung zum Realismus aufgefaßt würde. Es scheint sich vielmehr um ein älteres Phänomen zu handeln, das mit unterschiedlicher Intensität periodisch wiederkehrt. Metafiktionale Werke folgen insbesondere auf jene Perioden, die ein ausgeprägtes normatives Kanonbewußtsein aufweisen, wie vor dem Realismus des 19. Jahrhunderts auch die Klassik oder die rationalistische Aufklärung. So zeigt etwa die antirationalistisch ausgerichtete Romantik bereits eine besondere Vorliebe für artistische Selbstreflexionen.²⁰

¹⁸ Vgl. Dotras 1994, S. 196. Wie stark sich die Auslegung des Konzeptes der *Mimesis* in den letzten Jahrzehnten gewandelt hat, belegen zwei Aufsatzbände, die ein halbes Jahrhundert nach Erscheinen des Klassikers von Auerbach (siehe Fn. 12) das Verständnis von *Mimesis* in der Literaturwissenschaft kritisch diskutieren: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau 1998 und Bernhard F. Scholz (Hg.): *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*, Tübingen/Basel 1998. Unter Realität wird heute sehr viel mehr verstanden als im Rahmen der realistischen Ästhetik. Die innere Erfahrungswelt wird als wesentlicher Bestandteil der Wirklichkeit aufgefaßt (vgl. Henk Harbers: „Postmoderne, Mimesis und Liebesdarstellungen“, in: Scholz 1998, S. 287-299, S. 289). Auch Intertextualität kann bei einem weiteren Realitätsbegriff als mimetische Technik interpretiert werden (vgl. Jolanta Jastrzebska: „Pour une nouvelle notion de la réalité et de sa représentation“, in: Scholz 1998, S. 111-117, S. 113).

¹⁹ Vgl. Bohnet 1998, S. 17.

²⁰ Vgl. Manfred Schmeling: „Autothematische Dichtung als Konfrontation. Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung“, in: *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 8 (1978), Nr. 32, S. 77-97, S. 92. Schmeling führt u. a. die dramatischen Produktionen der deutschen Frühromantik (etwa *Der gestiefelte Kater* von Ludwig Tieck) an, die stark im Zeichen sich selbst potenzierender und hinterfragender Kunst standen (vgl. ebd., S. 91).

2.2. *Mise en abyme* als zentraler Kunstgriff der Metafiktion

Die Techniken der Metafiktion sind äußerst facettenreich. Oft wird ein besonderer Sprachstil verwendet, um neben der offenen Reflexion auch indirekt den Umgang mit Sprache zu thematisieren.²¹ Hingewiesen sei desweiteren auf die große Bedeutung von Parodie, Ironie und Intertextualität.²² Ein zentraler Kunstgriff der Metafiktion ist die innere Verdoppelung, auch *mise en abyme* genannt, die im folgenden eingehender erläutert werden soll, da sie in den ausgewählten Texten von Hernández und Cortázar eine wichtige Rolle spielt.

2.2.1. Die klassische Definition des *mise en abyme*-Effekts nach Dällenbach

Der Terminus *mise en abyme* stammt ursprünglich aus der Fachsprache der Heraldik, wo er sich auf das innerhalb des Wappenschildes abgebildete Wappen bezieht. Die Vorstellung, daß dieses ‚in Vertiefung gesetzte‘ Wappen das Gesamtbild des Wappenschildes in verkleinerter Form wiederholt, findet zwar in der Realität keine Entsprechung, wie auch Dällenbach in seiner grundlegenden Untersuchung zur *mise en abyme*-Struktur einräumt,²³ bildet aber seiner Meinung nach dennoch die Basis des Vergleiches von André Gide, der den Begriff in seinen Tagebüchern erstmalig mit der literarischen Technik der inneren Verdoppelung in Verbindung brachte.²⁴ Dällenbach kommt zu folgender Definition der *mise en abyme*-Erzähltechnik: „est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient“²⁵.

Er versteht das *mise en abyme*-Phänomen als inneren Spiegel, der die Gesamtheit des Werkes durch verschiedene Arten der Verdoppelung reflektieren kann: erstens durch Spiegelungen der thematischen Schicht in Form einer inhaltlichen Wiederkehr der erzählten Geschichte oder ihrer Versatzstücke, zweitens durch Spiegelungen des Entstehungs- und Vermittlungsprozesses des singularen Textes sowie drittens durch Spiegelungen des artistischen Kodes, also eine Reflexion des allgemeinen Funktionsprinzips künstlerischer Werke.²⁶ Setzt sich die Verdoppelung innerhalb

²¹ Vgl. Dotras 1994, S. 30f.

²² Zum Verhältnis zwischen Parodie und Metafiktion siehe Rose 1995, S. 91-99. Zu Erscheinungsweisen der romantischen Ironie in der Metafiktion siehe Schmeling 1978, S. 90f. Zum Aspekt der Intertextualität siehe Bohnet 1998, S. 17f.

²³ „[...] le blason miniature ne saurait par principe reproduire l'écu qui lui sert de cadre, puisque celui-ci symbolise les quartiers (c'est-à-dire les alliances : femme, mère, aïeule, bisaïeule...) du noble qui porte l'écu central.“ – Lucien Dällenbach: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977, S. 18, Fn. 1.

²⁴ Vgl. André Gide: *Journal 1889-1939*, Paris 1955, S. 41. In seinem Roman *Les faux-monnayeurs* (1925) wendet Gide das *mise en abyme*-Verfahren selbst an. Innerhalb des Romans beschreibt Edouard in einem Tagebuch den Entstehungsprozeß des Romans *Les faux-monnayeurs*.

²⁵ Dällenbach 1977, S. 18.

²⁶ Vgl. ebd., S. 61. Siehe hierzu erläuternd auch Schmeling 1978, S. 79 und Wolf 1993, S. 297.

der Fiktion fort, kann beim Leser der Eindruck entstehen, daß sich eine bestimmte Struktur bis ins Unendliche vervielfältigt,²⁷ so daß es zu einem ähnlichen Effekt eines Abgrundes wie bei zwei sich gegenüber stehenden Spiegeln kommen kann.

2.2.2. Das in Vertiefung gesetzte Subjekt: Der Autor und sein *alter ego*

Gruber kritisiert die sehr weit gefaßte *mise en abyme*-Definition Dällenbachs, die sich als gängigste Beschreibung des Phänomens durchgesetzt hat,²⁸ da sie seiner Meinung nach nicht der ursprünglichen Intention Gides entspricht. Die Geschichte des Begriffs sei eine Geschichte fortgesetzter Mißverständnisse und Fehlinterpretationen und der Terminus drohe zur Leerformel zu werden, in die einfach alles hineingelegt werde, was auf irgendeine Weise mit Verdoppelung, Spiegelung und Reflexivität zu tun habe.²⁹

Gide habe nicht die inhaltliche Wiederholung des Themas des Gesamttextes in bestimmten Teilabschnitten des Textes gemeint,³⁰ sondern es sei ihm ausschließlich um die Wechselbeziehung zwischen Autor und Buch gegangen. Bei einer *mise en abyme*-Struktur sei der Erzähler „ein wirkendes Subjekt, dessen Handlung, das Erzählen, dadurch auf ihn zurückwirkt, daß er ein *alter ego* erfindet, das zugleich als rückwirkendes Ding und als wirkendes Subjekt zweiten Grades fungiert“³¹. Der Akt des Schreibens, des Erzählens, werde auf diese Weise zu einer Methode der indirekten Einwirkung auf sich selbst, einer Art Autotherapie. Unter *mise en abyme* sei „die Transposition des realen und/oder fiktiven künstlerischen Subjekts eines Werkes auf die Ebene der Gestalten zu verstehen, die eine Wechselwirkung zwischen dem ‚in Vertiefung setzenden‘ und dem ‚in Vertiefung gesetzten‘ Subjekt zur Folge hat“³². Gruber betont, daß es sich hierbei

²⁷ Vgl. Dällenbach 1977., S. 51.

²⁸ Ähnliche Definitionen verwenden z. B. Jean Ricardou: *Le nouveau roman. Les raisons de l'ensemble*, Paris 1990, S. 60-85, Antonio Fernández Ferrer: „La ‘abismación’ cervantina en la literatura hispanoamericana“, in: *Actas del segundo coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares 6-9 nov. 1989*, Barcelona 1991, S. 327-336, S. 327ff., Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Neudruck, New York 1985, S. 53-56 oder Leon Livingstone: „Duplicación interior y el problema de la forma en la novela“, in: Agnes Gullón/Germán Gullón (Hg.): *Teoría de la novela*, Madrid 1974, S. 163-198, S. 170f.

²⁹ Vgl. Jörn Gruber: „Literatur und Heraldik. Textetymologische Bemerkungen zu André Gide’s ‚charte de la mise en abyme‘“, in: Arnold Arens (Hg.): *Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 1987, S. 220-230, S. 220 u. 223.

³⁰ Zu diesem Mißverständnis sei es durch eine falsche Interpretation von *sujet* gekommen. Wenn es bei Gide, der sich als junger Schriftsteller durchweg einer philosophischen (und nicht einer poetologischen Terminologie) bedient habe, heiße: „J’aime assez qu’en une œuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre“ (Gide 1955, S. 41), sei nicht die Transposition des Gegenstandes (Themas) des Kunstwerks gemeint, sondern jene seines Subjekts, des Ichs des Erzählers. Vgl. Gruber 1987, S. 227.

³¹ Ebd., S. 226.

³² Ebd., S. 230.

nicht um eine schlichte Verdoppelung des Subjekts handle, sondern um dessen Transposition auf eine andere Ebene. Das fingierte Subjekt stehe in einem dialektischen Spannungsverhältnis zu seinem Schöpfer: Es verkörpere bestimmte *modi* des erzählenden Subjekts, müsse aber nicht unbedingt nach dessem Bilde geschaffen sein, wodurch sich dann auch die Analogie zum heraldischen Verfahren erkläre, bei dem das innerhalb des Wappenschildes abgebildete Wappen ebenfalls keine einfache Wiederholung des Wappenschildes in Miniaturform darstelle.³³

Dieser Aspekt wird auch von Goulet betont, der die Problematik des Autors *en abyme* und damit verbundene Modalitäten der Selbstdarstellung als wesentliches Merkmal der literarischen Moderne bezeichnet.³⁴ Auch er weist darauf hin, daß es sich hierbei nie einfach um eine identische Kopie oder ein verkleinertes Modell handle, sondern um die Projektion spezieller Wesenszüge des Autors in einer stilisierten, übertriebenen Form, die zum Teil auch bewußt eine Distanz zum Original erzeuge:

Tout d'abord, s'il est incontestable que cette pratique spéculaire relève du narcissisme, elle n'est pas celle d'un Narcisse fasciné par son image : elle crée toujours une différence, du jeu, et souvent une distance entre l'auteur et son double [...].³⁵

Weit entfernt von einer größenwahnsinnigen Selbstglorifizierung, stehe der Autor *en abyme* vor allem für ein Infragestellen seiner selbst, mitunter auch für eine Selbstverspottung oder sogar - geißelung. Der Autor versuche, durch das *alter ego* seine multiplen Stimmen als Schriftsteller zu ergründen und seinen Platz in der Welt zu verstehen. Oft spiegle sich hierbei ein Erwachen aus dem Traum vom Autor als Propheten oder Weltenschöpfer wider.³⁶

Da sich der Begriff *mise en abyme* in der Literaturtheorie in der Dällenbach'schen Definition eingebürgert hat, soll die weitgefaßte Bedeutung nicht gänzlich verworfen werden, auch wenn Gide vermutlich einen spezielleren Zusammenhang mit dem Begriff ausdrücken wollte. Grubers und Goulets Überlegungen zu dieser spezielleren Bedeutung sind aber vor dem Hintergrund der Thematik unserer Untersuchung von größtem Interesse. In allen zur Analyse ausgewählten Texten von Hernández und Cortázar tritt ein fiktives schreibendes Subjekt als *alter ego* des Autors auf, und es kommt zu interessanten Wechselwirkungen zwischen realem künstlerischen Subjekt und verschiedenen Stufen fingierter Subjekte, auf die innerhalb der Textanalysen im einzelnen eingegangen wird. Grubers und Goulets Ansätze weisen zudem auf das generell enge Verhältnis

³³ Vgl. Gruber 1987, S. 223 u. 226ff.

³⁴ Vgl. Alain Goulet : „L'auteur 'abymé'“, in: Ders./Gabrielle Chamarat (Hg.): *L'auteur. Colloque de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995)*, Caen 1996, S. 131-147, S.132.

³⁵ Ebd., S. 132f.

³⁶ Vgl. Goulet 1996, S. 146f.

der Metafiktion zur Subjekt-Thematik hin, das nachfolgend noch etwas genauer betrachtet werden soll.

2.3. Das Interesse am Schreibprozeß und die Subjekt-Thematik

Die literarische Moderne zeichnet sich durch ein vertieftes Interesse am literarischen Arbeitsprozeß aus, dessen Darstellung mittels einer fiktiven Schreiberfigur häufig nicht nur ein Randaspekt der Werke ist, sondern zu ihrem zentralen Thema avanciert.³⁷ In der Verlagerung des Interesses von einem abgeschlossenen, äußerlich vollendeten und inhaltlich geschlossenen Text auf den diskontinuierlichen Weg des Schreibenden läßt sich ein Abrücken vom Konzept eines einheitsstiftenden Sinnzentrums beobachten.³⁸ Zu diesem Vorgang kann es nicht losgelöst von generellen Wandlungsprozessen im Selbstverständnis des Subjekts kommen. Allgemein läßt sich feststellen, daß sich Reflexionen über das Medium der Schrift in Literatur und Poetik eng mit Diskussionen über die Subjektrolle des Ichs verknüpfen. Der innere Zusammenhang zwischen dem Interesse am Schreibprozeß und der Subjekt-Thematik, der als prägend für die Literatur des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden kann, erklärt sich unter anderem dadurch, daß das Schreiben eine Tätigkeit ist, die in der abendländischen Kultur stark mit Selbstbesinnung und Selbstdarstellung verbunden wird: „Mit seinem Schreibzeug alleingelassen, so scheint es, kann das Ich bei sich selbst sein – und nirgends, so scheint es weiter, kann es so aussagekräftige Spuren hinterlassen wie auf dem Papier.“³⁹ Der Schreibakt kann aber auch ein konstruktiver Prozeß sein, bei dem ein Subjekt überhaupt erst Gestalt annimmt, so daß von einem „Projekt schriftlicher Konstitution von Subjektivität“⁴⁰ gesprochen werden kann.⁴¹

Die Diskussion über den Zustand des Subjekts hat sich in den letzten Jahrzehnten zu einer regelrechten Mode im Rahmen diverser wissenschaftlicher Diskurse entwickelt. Zahlreiche Symposien, Monographien und Sammelbände zum Thema haben zu einer erheblichen

³⁷ Vgl. Goulet 1996, S. 134.

³⁸ Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, Habil.-Schr. (Bonn), München 1995, S. 437.

³⁹ Monika Schmitz-Emans: „Das Ich als literarisches Projekt (Beitrag zum Bochumer Kolloquium über ‚Autorität und Authentizität‘, Ruhr-Universität Bochum)“, in: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/geyer/german/schmitz-essay1.htm>, 21.07.2000a, o. S. Das Kolloquium fand am 15./16.1.1999 im Rahmen des Forschungsprojektes „Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert“ statt.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Vgl. ebd.

Konfusion der Begriffe⁴² und Diagnosen geführt. Was ist überhaupt gemeint, wenn von Subjekt, Subjektivität und Krise des Subjekts die Rede ist?

Eine exakte Bestimmung und Herleitung des komplexen philosophischen Begriffes kann hier nicht erfolgen.⁴³ Die Begriffe Subjekt und Subjektivität werden im folgenden in Anlehnung an das Konzept von Hagenbüchle „im Sinne einer spezifischen Weise menschlicher Selbstvergewisserung“⁴⁴ verwendet: „Subjektivität als Untersuchungsgegenstand zielt primär auf das sich wandelnde Selbstverständnis des Menschen und dessen Versuch, sich seiner selbst unter veränderten kulturellen Bedingungen immer wieder neu zu vergewissern“⁴⁵. Wenn von der Krise des Subjekts als prägende Signatur der Moderne – spätestens der sogenannten Postmoderne⁴⁶ – die Rede ist, sind damit unter anderem Krisen der Artikulation (Sprachproblematik), Krisen des Selbstbewußtseins des handelnden Menschen sowie Orientierungskrisen bezogen auf Raum, Zeit und Geschichte gemeint. Da mit dem Subjekt die im abendländischen Denken maßgebliche sinnbegründende und -absichernde Instanz zur Disposition steht, kann ganz allgemein auch von einer Krise des Sinns gesprochen werden.⁴⁷

Michel Foucault und Jacques Derrida gehen so weit, daß sie nicht nur eine Krise, sondern gar das Ende, den Tod des Subjekts diagnostizieren. Sie gehen davon aus, daß es sich bei dem Autonomisierungsprozeß des Subjekts von vornherein lediglich um eine durch den Terror reiner Vernunft erzeugte Illusion handelte.⁴⁸ Nach Foucault ist das Denken an das Ende jenes Diskurses gelangt, in dessen Zentrum das Subjekt gestanden hat.⁴⁹ Er erwartet, daß nun „der Mensch zu

⁴² Der Terminus Subjekt ist eng verknüpft mit Begriffen wie Geist, Seele, Vernunft, Gemüt, Bewußtsein, Selbstbewußtsein, Identität, Individuum, Individualität, Ich, Selbst, Charakter, Person, Personalität und Existenz, Begriffe, die je nach Ansatz völlig differierend verwendet werden. Vgl. Roland Hagenbüchle: „Subjektivität: Eine historisch-systematische Hinführung“, in: Ders./Reto Luzius Fetz/Peter Schulz (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Bd. 1, Berlin/New York 1998, S. 1-88, S. 6.

⁴³ Einen ausgezeichneten Überblick über die Begriffsgeschichte und die aktuelle Subjekt-Diskussion liefert der in der vorangegangenen Fußnote angeführte Aufsatz von Hagenbüchle. Verwiesen sei auch auf die Studie von Paul Geyer: *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*, Tübingen 1997a.

⁴⁴ Hagenbüchle 1998, S. 4.

⁴⁵ Ebd., S. 9.

⁴⁶ Auf die umstrittene Abgrenzung der Begriffe Moderne und Postmoderne kann hier nicht genauer eingegangen werden. Verwiesen sei auf die Erläuterungen von Bürger 1996, S. 1287f. u. 1314ff.

⁴⁷ Vgl. Monika Schmitz-Emans: „Kritische Theorie des Subjekts: Eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. Exposé“, in: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/geyer/german/schmitz-outline.htm>, 21.07.2000b, o. S.

⁴⁸ Vgl. Geyer 1997, S. 2.

⁴⁹ Vgl. Schmitz-Emans 1995, S. 434.

jener heiteren Inexistenz zurückgelangen wird, in der ihn einst die beherrschende Einheit des Diskurses gehalten hat⁵⁰ und verschwinden wird „wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“⁵¹.

Die These von der Auslöschung des Subjekts hat äußerst kontroverse Diskussionen ausgelöst, bei denen ein Konsens aber schon deshalb schwer zustandekommen kann, da kein einheitliches Verständnis der Begrifflichkeiten vorliegt.⁵²

Foucault überträgt seine These vom Tod des Subjekts auch auf die Stellung des Autors: 1969 konstatiert er in dem Artikel „Qu'est-ce qu'un auteur?“⁵³ das Verschwinden des Autors, der nun nicht mehr für das integrative Zentrum des Textes gehalten werde, das diesen zu einer Einheit zusammenschließt und für die Homogenität des Textsinnes einsteht, sondern als bloße Funktion des Textes erkannt werde.⁵⁴ Ein Jahr zuvor hatte Roland Barthes bereits in einem Essay den Tod des Autors in einem ähnlichen Sinne festgestellt,⁵⁵ wenngleich er später diese These wieder verwerfen sollte.⁵⁶

Befürworter eines Überlebens des Subjekts betonen in Anlehnung an Adorno, daß das Subjekt nirgends resistenter sei als im Kunstwerk, und zwar auch dort noch (oder gerade dort), wo Kunst das Verschwinden des Subjekts registriert und zum Thema erhebe. Die Kunst, und insbesondere die Literatur, wird als letzter Hort menschlicher Subjektivität gesehen.⁵⁷

⁵⁰ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Franz. übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1999, S. 461.

⁵¹ Ebd., S. 462. Dieses Verschwinden bewertet Foucault als Befreiung: „In unserer heutigen Zeit kann man nur noch in der Leere des verschwundenen Menschen denken. Diese Leere stellt kein Manko her, sie schreibt keine auszufüllende Lücke vor. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung eines Raums, in dem es schließlich möglich ist, zu denken.“ – Ebd., S. 412.

⁵² Baumgartner betont etwa, daß Foucaults Diagnose nur für bestimmte Aspekte des Subjektbegriffs zutrefte. Verschwunden sei tatsächlich das Subjekt als Vorschein der Versöhnung oder Bild des Absoluten in der Welt und damit auch die Einschätzung der Anthropologie als einer vermeintlich wahrhaften Theologie. Alle anderen Aspekte des Subjektbegriffs, wie etwa die Selbstreferenz des Ichs, das Subjekt als individuelles erkennendes Bewußtsein, das Subjekt als verantwortliche Person in rechtlicher und moralischer Hinsicht und das kommunikative Ich, dürften jedoch nicht gleichermaßen für verschwunden erklärt werden, da sie relevant blieben. Vgl. Hans-Michael Baumgartner: „Welches Subjekt ist verschwunden? Einige Distinktionen zum Begriff der Subjektivität“, in: Hermann Schrödter (Hg.): *Das Verschwinden des Subjekts*, Würzburg 1994, S. 19-28, S. 26f.

⁵³ Michel Foucault: „Qu'est-ce qu'un auteur ?“, in: *Bulletin de la Société française de Philosophie* 63/3 (1969), S. 73-104.

⁵⁴ Vgl. Ders.: „Was ist ein Autor?“, in: Ders.: *Schriften zur Literatur*, aus dem Franz. übers. v. Karin von Hofer, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1979, S. 7-31, S. 14f., 31 et passim.

⁵⁵ Vgl. Roland Barthes: „La mort de l'auteur“ [1968], in: Ders.: *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 61-67.

⁵⁶ Vgl. Maurice Couturier: *La figure de l'auteur*, Paris 1995, S. 7.

⁵⁷ Vgl. Hagenbüchle 1998, S.77f. sowie Ders.: „Zur kritischen Funktion von Kunst“, in: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/geyer/german/hagen-outline.htm>, 21.07.2000, o. S.

Um der Frage, ob das Subjekt in bestimmten literarischen Texten überlebt oder nicht, nachgehen zu können, ist vorab zu klären, auf welche Weise sich die umrissene Thematik der Krise des Subjekts prinzipiell in Literatur ausdrücken kann. Zwei Möglichkeiten kommen hier in Betracht. Zum einen kann eine explizite Auseinandersetzung mit der Thematik stattfinden, indem ein Text ausdrücklich von einer Krise des Subjekts erzählt, diese theoretisch reflektiert oder durch den Gang der erzählten Handlung arrangiert.⁵⁸ Zum anderen kann sich die Krise des Subjekts innerhalb eines Textes aber auch strukturell durch besondere Schreib- und Artikulationsweisen, etwa eine dezentrierte, polyperspektivische Darstellung, spiegeln.⁵⁹ Eine besonders interessante und aussagekräftige Variante der ersten Möglichkeit liegt vor, wenn, wie in den ausgewählten Texten von Hernández und Cortázar, mit dem Autor das Subjekt der literarischen Rede selbst offen thematisiert wird. Literarische Reflexionen über Autorschaft und Autorität waren vor allem im letzten Jahrzehnt Gegenstand zahlreicher literaturwissenschaftlicher Symposien und Veröffentlichungen.⁶⁰

Beide Aspekte, sowohl die direkte als auch die indirekte Thematisierung der Befindlichkeit des Subjekts, sollen im Rahmen der nachfolgenden Textanalysen Berücksichtigung finden.

⁵⁸ Vgl. Schmitz-Emans 2000b, o. S.

⁵⁹ Vgl. ebd. Siehe hierzu auch Hagenbüchle 2000, o.S.

⁶⁰ Vgl. z. B.: Felix Philipp Ingold/Werner Wunderlich (Hg.): *Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven*, Konstanz 1992; Lucille Kerr: *Reclaiming the Author. Figures and Fictions from Spanish America*, Durham/London 1992; Rolf Selbmann: *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1994; Felix Philipp Ingold/Werner Wunderlich (Hg.): *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, St. Gallen 1995; Couturier 1995; Gabrielle Chamarat/Alain Goulet (Hg.): *L'auteur. Colloque de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995)*, Caen 1996.

3. Fiktive Schreiberfiguren und Schreibprozesse bei Felisberto Hernández

3.1. Kurze Einführung in Leben und Werk von Hernández

Da das Werk von Felisberto Hernández weit weniger bekannt ist als jenes von Cortázar, soll bei ihm eine kurze Einführung den Textanalysen vorangestellt werden.⁶¹ Felisberto Hernández wurde 1902 in einem Vorort Montevideos geboren. Seine künstlerische Erfüllung suchte er zunächst in der Musik als Pianist. Zwischen 12 und 14 Stunden täglich soll Hernández am Flügel verbracht haben.⁶² Bald kam es zu einer erfolgreichen Konzertkarriere, innerhalb derer er auch eigene Kompositionen vortrug.⁶³ Gleichzeitig machte er erste schriftstellerische Versuche: 1925 wurde *Fulano de tal*, ein erstes schmales Buch mit Kurzprosa von Hernández veröffentlicht. In den Jahren 1929, 1930 und 1931 folgten mit *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* und *La envenenada* weitere Publikationen dieser Art, die jedoch keine weite Verbreitung fanden, sondern nur innerhalb eines kleinen Freundes- und Bekanntenkreises des Künstlers mit Begeisterung gelesen wurden.⁶⁴

Nach einer publikationslosen Zeit von elf Jahren kam es 1942 zu einer bedeutenden Wende im Leben Hernández': Aufgrund größter finanzieller Probleme entschloß er sich, seinen Flügel zu verkaufen. Von nun an wollte er sich ausschließlich der Literatur widmen. Im gleichen Jahr erschien sein Buch *Por los tiempos de Clemente Colling*, ein Jahr später *El caballo perdido*, und 1944 schrieb er *Tierras de la memoria*, ein Buch, das erst nach seinem Tode veröffentlicht wurde. Die Bücher dieser Phase bestehen entgegen seinen vorherigen Werken nicht aus vielen kurzen Textfragmenten und Erzählungen, sondern jeweils einer längeren Erzählung, die vor allem Erinnerungen und Erinnerungsvorgänge wiedergibt. Da Hernández in seinen späteren

⁶¹ Die folgenden Erläuterungen basieren auf einem Überblick bei Stela Popescu: *Feliciano Felisberto Hernández. Die Bewegung der Idee*, Phil. Diss. (Bonn 1994), Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 27-37, sowie auf der „Cronología de Felisberto Hernández“, in: Felisberto Hernández: *Narraciones incompletas*, Madrid 1990, S. 9-17. Verwiesen sei außerdem auf die äußerst ausführliche biographische Darstellung zu Hernández in der Dissertation seiner ehemaligen Klavierschülerin Norah Giraldi-Dei Cas: *Musique et structure narrative dans l'œuvre de Felisberto Hernández*, Phil. Diss. (Paris 1988), Mikrofiche-Ausg., Lille 1992, S. 33-101.

⁶² Schon als Zwölfjähriger begleitete er in Kinos Stummfilme auf dem Klavier. Desweiteren gab er früh Klavierunterricht und arbeitete als Café-Pianist in Montevideo. Aufgrund seiner nahezu grenzenlosen Aufopferung für die Musik und schlechter finanzieller Verhältnisse fand Hernández nicht die Zeit für eine dauerhafte akademische Fortbildung und wurde zum Autodidakten.

⁶³ 1926 gab Hernández sein erstes öffentliches Konzert und machte von nun an Konzertreisen durch die Provinz, mit gelegentlichen Abstechern ins benachbarte Argentinien. Als Glanzpunkte seiner musikalischen Laufbahn gelten die vielbeachteten Konzerte in Montevideo im Jahre 1935 sowie seine Auftritte in Buenos Aires 1939.

⁶⁴ Díaz hebt die geringe Bedeutung der schriftstellerischen Aktivitäten während der ersten Hälfte des Lebens von Hernández hervor. Er sei ein Pianist gewesen, der nebenher ein paar kleine, ungewöhnliche Texte zur Veröffentlichung brachte. Vgl. José Pedro Díaz: „Más allá de la memoria“, in: *Escritura VII* (1982), Nr. 13-14, S. 5-30, S. 5. Zu den ersten Veröffentlichungen siehe auch Enriqueta Morillas: „Las primeras invenciones de Felisberto Hernández“, in: *Escritura VII* (1982), Nr. 13-14, S. 259-279. Es handelt sich hierbei um einen Auszug aus Morillas Dissertation: *La narrativa de Felisberto Hernández*, Phil. Diss. (1982), Madrid 1983.

Erzählungen wieder zu einer vorwiegend kürzeren Textform zurückfand, hat sich in der Sekundärliteratur eine Dreiteilung seines Werkes durchgesetzt.⁶⁵ Zur ersten Phase werden die im Zeitraum 1925-1931 veröffentlichten Texte gezählt, zur zweiten die drei langen Erzählungen⁶⁶ aus dem Zeitraum 1942-1944. Zur dritten Phase gehören die zum großen Teil wieder kürzeren Prosatexte, die in den Erzählbänden *Nadie encendía las lámparas* (1947) und *La casa inundada* (1960) oder auch nur in Zeitschriften und Zeitungen veröffentlicht wurden.

Mit *Por los tiempos de Clemente Colling* erreichte Hernández einen gewissen Durchbruch und seine Texte fanden eine etwas weitere Verbreitung. Ein Stipendium der französischen Regierung ermöglichte ihm einen anderthalbjährigen Aufenthalt in Paris (1946-1948), doch blieben seine Hoffnungen, nach seiner Rückkehr in Montevideo als Schriftsteller ein würdiges Dasein zu finden, unerfüllt. Popescu stellt fest, daß ein wichtiger Grund für das Ausbleiben des großen Erfolgs die vorherrschende kulturelle Geisteshaltung Uruguays, die avantgardistische Bewegungen dort kaum Fuß fassen ließ, gewesen sei. Das literarische Umfeld sei durch *criollismo*, *nativismo* und Realismus bestimmt gewesen, so daß die Schriften Hernández' wie Fremdkörper gewirkt haben müßten.⁶⁷

Viele der Texte von Felisberto Hernández weisen einen stark autobiographischen Charakter auf und spiegeln seine künstlerische Doppelbegabung wider, die er auch nach 1942 nicht einfach ablegen konnte. 1955 nahm er das Klavierspiel wieder auf und bereitete sich ab 1961 auf ein großes Konzert vor, mit dem er seinen Ruf als Pianist wiederherstellen wollte. Zur Verwirklichung dieses Vorhabens kam es jedoch nicht mehr, da Hernández 1964 an einer plötzlichen Leukämieerkrankung starb. In zahlreichen seiner Erzählungen ist ein Musiker oder Schriftsteller die zentrale Figur.⁶⁸

Im folgenden sollen drei Erzählungen, in denen fiktive Schreiber auftreten und der Schreibprozeß eine wichtige Rolle spielt, herausgegriffen werden. Die drei literarischen Schaffensperioden von Hernández werden hierbei durch jeweils eine Erzählung repräsentiert.

⁶⁵ Vgl. Francisco Lasarte: *Artistic trajectory and emergent meaning in the fiction of Felisberto Hernández*, Phil. Diss. (Princeton 1975), Mikrofilm-Ausg., Ann Arbor/London 1980, S. 1-4 sowie Enriqueta Morillas: „Introducción“, in: Felisberto Hernández: *Nadie encendía las lámparas*, hg. v. Enriqueta Morillas, Madrid 1993, S. 9-64, S. 21. Auch Fred Hector Nieto (*Felisberto Hernández y el cuento fantástico en el Uruguay*, Phil. Diss. masch., Irvine 1973) geht von dieser Dreiteilung aus.

⁶⁶ Eine Bezeichnung dieser Texte als Romane, die in der Sekundärliteratur vereinzelt vorzufinden ist (vgl. etwa Francisco Lasarte: „Función de ‘misterio’ y ‘memoria’ en la obra de Felisberto Hernández“, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 27 [1978], S. 57-79, S. 58, Fn. 1), erscheint nicht passend. Die Verfasserin schließt sich Popescu an, die die Werke der zweiten Phase als Erzählungen einordnet (vgl. Popescu 1995, S. 33).

⁶⁷ Vgl. Popescu 1995, S. 38.

⁶⁸ Siehe zu diesem Aspekt auch den Aufsatz von Rocío Antúnez: „Yo, mi personaje central“, in: *Escritura* VII (1982), Nr. 13-14, S. 293-311.

3.2. „La envenenada“: Ein Schriftsteller auf der Suche nach (s)einem Thema

Aus den Werken der ersten Schaffensperiode von Felisberto Hernández soll die Erzählung „La envenenada“⁶⁹ herausgegriffen werden, die aus dem gleichnamigen Erzählband von 1931 stammt. Die minimale äußere Handlung der in dritter Person geschriebenen Erzählung läßt sich schnell zusammenfassen. Ein Schriftsteller befindet sich in einer Krisensituation, da er seit eineinhalb Monaten nichts mehr geschrieben hat. Mit großen Schritten und tiefen Gedanken läuft er durch sein kleines Haus, verzweifelt auf der Suche nach einem Thema und voller „angustia con pesimismo“ (69). Er kommt zu dem Schluß, sich ins Leben stürzen zu müssen, um ein Thema zu finden. Drei Männer vor seinem Haus bewegen ihn dazu, sie zu einem Bach in der Nähe zu begleiten, an dessen Rand eine tote Frau liegen soll, die sich vergiftet habe. Am Ort des Geschehens hat sich bereits eine Gruppe von Menschen versammelt. Der Schriftsteller betrachtet die Tote vom anderen Ufer des schmalen Baches aus und sammelt konkrete Ideen für die Abfassung seiner Erzählung. Er bricht diese Überlegungen jedoch in einer Anwendung von Entsetzen ab und beschließt, den Ort zu verlassen. Wieder zuhause ergibt sich eine ähnliche Situation wie am Anfang der Erzählung. Neben der bekannten „angustia con pesimismo“ (77) fühlt der Schriftsteller ein seltsames Unwohlsein. Er legt sich eine Weile hin und durchschreitet anschließend wie zu Beginn sein kleines Haus „a grandes pasos y a profundos pensamientos“ (79).

Die Erzählung wäre äußerst eintönig, wenn sie auf die simple äußere Handlung begrenzt bliebe und nicht ihren besonderen Reiz durch die Darstellung der ungewöhnlichen Gedankenfolgen des Protagonisten erhielte, die den gesamten Verlauf der Erzählung begleiten. Die spezifische Wahrnehmung der Außenwelt und das in den Reflexionen zum Ausdruck kommende Selbstverständnis der Schriftstellerfigur bilden den eigentlichen Kern der Erzählung.

Auffällig ist zunächst, daß der Schriftsteller nie das tut, was er spontan und von innen heraus möchte, sondern sich ausschließlich von Konventionen, vor allem literarischen Konventionen, leiten läßt. Ständig orientiert er sich an dem, was er gelesen hat und dem Verhalten, das seiner Vorstellung von einem perfekten Schriftsteller entspricht. Auf dem Weg zur Toten gerät der Schriftsteller förmlich in Bedrängnis, da er sich besorgt fragt, welcher Gesichtsausdruck gegenüber seinen Begleitern der beste wäre. Er spürt die großen Erwartungen der anderen und ist deshalb nicht in der Lage, sich spontan zu verhalten. Doch nicht nur die Anwesenheit seiner

⁶⁹ Die im folgenden in Klammern angeführten Seitenangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: Felisberto Hernández: „La envenenada“, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 1, Mexiko 1983, S. 69-79.

Begleiter verhindert ein authentisches Verhalten des Schriftstellers, sondern auch seine eigene Beobachterhaltung sich selbst gegenüber:

[...] tal vez no podría ser espontáneo ni consigo mismo, porque aunque no hubiera nadie, él mismo sería su observador, tendría la tensión de espíritu del analítico y por más fuerte que fuera el espectáculo, su espíritu oscilaría entre la impresión que le produciría y la impresión que él quería tomar de sí mismo. (70)

Da er unfähig ist, sich spontan zu verhalten, ‚erfindet‘ er einen seiner Meinung nach passenden Gesichtsausdruck und Kommentar: Bedeutungsvoll richtet er seinen Blick nach vorne, um jenem entgegenzusehen, „que los literatos habían definido como lo infinito, lo desconocido, etcétera“ (71) und wählt als begleitenden ‚Kommentar‘ das Schweigen.

Als die in der Nähe der Toten versammelte Menschengruppe in Sichtweite ist, bereitet der Schriftsteller erneut einen passenden Gesichtsausdruck vor. Er entscheidet sich für einen finsternen Blick und möchte diesen durch ein „baño fijador“ (72) möglichst konservieren. Als er sich der Toten weiter nähert, ist er hin- und hergerissen zwischen Selbstdisziplin und Neugier, schafft es schließlich aber doch, seine gewählte Miene beizubehalten:

[...] su espíritu oscilaba entre conservar su yo y abandonarse a la curiosidad: parecía un elástico que se estirara y se encogiera; pero el baño fijador que había dado a su cara le fue eficaz [...]. (72)

Daß die nach außen vorgetäuschte Identität hier als *yo* bezeichnet wird, zeigt, daß der Schriftsteller geneigt ist, sein eigenes Schauspiel für wahr zu nehmen und sich selbst nach Art der *mauvaise foi*⁷⁰ vorzutäuschen, seine Maskenidentität sei sein authentisches Ich. Warum betrügt sich der Schriftsteller auf diese Weise selbst? Der subjektive Ertrag eines *mauvaise foi*-Verhaltens besteht meist in einer Selbstrechtfertigung sowie in der Produktion eines guten Gewissens und positiven Selbstbildes.⁷¹ Dieser Effekt wird auch bei dem Schriftsteller sichtbar, der sich unermesslich wichtig und verantwortlich in seiner Rolle vorkommt:

[...] también sintió sobre él todas las miradas y la responsabilidad que otros literatos habían sentido cuando pensaban que en sus manos estaba el destino de la humanidad. (74)

Es gelingt ihm sogar, die große Angst, die er beim Anblick der Toten verspürt hat, durch eine ihm angenehme Umdeutung in ein positives Selbstbild zu integrieren:

[...] se encontró con que él había tenido una gran altura moral, por el respeto y la cosa-miedo que había sentido, y dio un suspiro de satisfacción. (74)

Das Schauspiel des Schriftstellers setzt sich fort, als er von seinem Bewunderer nach seiner Einschätzung des Vorfalls gefragt wird. Der Schriftsteller rettet sich aus dieser Situation voller Selbstbeherrschung. Er macht eine bedeutungsträchtige Geste mit seiner Hand und setzt danach

⁷⁰ Das Phänomen der *mauvaise foi* wurde zuerst von Jean-Paul Sartre in seinem philosophischen Frühwerk *L'être et le néant* (1943) beschrieben und für die Analyse des modernen Bewußtseins fruchtbar gemacht. Sartre verstand unter *mauvaise foi* eine Mischung aus Heuchelei und Selbstbetrug, also einer nach innen wie nach außen gewendeten Heuchelei. Vgl. Paul Geyer: „Für eine Kritische Theorie der Literaturwissenschaft“, in: Hans Hunfeld (Hg.): *Wozu Wissenschaft heute? Ringvorlesung zu Ehren von Roland Hagenbüchle*, Tübingen 1997b, S. 71-89, S. 85f.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 86.

beharrlich sein Schweigen fort, sich daran erinnernd, „cómo otros literatos habían triunfado con el sencillo procedimiento de insistir“ (75) und hoffend, daß sein Verhalten die Bewunderung der anderen, denen er wie eine „gran máquina moderna del pensamiento“ (74) erscheint, nur noch vergrößern wird.

Auch wenn der Schriftsteller in dieser Situation das positive Bild der anderen von ihm und damit zugleich sein gewünschtes Selbstbild nochmals retten oder sogar bekräftigen kann, kann er auf Dauer kaum ignorieren, daß in seinem Innern im Kontrast zur äußeren Scheinwelt, die durch vorgefertigte Konzepte, Meinungen und Erwartungen bestimmt wird, gänzlich anders geartete, ungebändigte Kräfte wirken. Dort, wo die Begleiter kluge Gedanken vermuten, breitet sich in Wirklichkeit eine tiefgreifende Angst aus.⁷²

Es handelt sich um ein Gefühl, das der Schriftsteller schon zu Beginn der Erzählung in sich trägt und das dann durch die Betrachtung der Toten völlig zum Ausbruch kommt, auch wenn er angestrengt bemüht ist, dies zu verhindern.⁷³ Als er die Vergiftete erblickt, versucht er zunächst zu ignorieren, daß sich in ihm „una especie de pelotón nebuloso y oscuro“ (72) ausbreitet, doch um so länger er die Tote betrachtet und nachdenkt, geht von ihr etwas aus, das dieses formlose, bedrohliche Gefühl, „el indefinido pelotón“ (72), bei ihm unweigerlich vergrößert. Was genau ist es, das den Schriftsteller beim Anblick der Toten dermaßen in Angst versetzt und beunruhigt? Bei der Beschreibung des toten Körpers aus der Wahrnehmungsperspektive des Schriftstellers wird betont, daß er bestimmte Aspekte der Leiche als fremd, widersprüchlich und ironisch empfindet. Er nimmt lauter Gegensätze wahr, die kaum zusammenpassen und die Einheit des Körpers in Frage stellen.⁷⁴ Durch den Tod begegnet ihm etwas Unerklärliches, Unberechenbares und Uneindeutiges, das sein mühsam aufgebautes, klares Welt- und Selbstbild bedroht und auf eine Desintegration des Subjekts hinweist. Alles, was wie der Tod nicht berechenbar ist, macht den Schriftsteller nervös und er möchte davon am liebsten nichts wissen. Gleichzeitig zieht es ihn aber auch deutlich an. Angeblich interessieren ihn die Geheimnisse und Zufälligkeiten von Leben und Tod nicht. Diese Aussagen überzeugen jedoch wenig, da er sich unablässig Gedanken über

⁷² Vgl. Popescu 1995, S. 253.

⁷³ Er versucht, der Angst auszuweichen, indem er sich der Konstruktion seiner Erzählung zuwendet: „[...] quiso empezar a construir su cuento, para no tener esa cosa que sintetizando todo lo que hubiera podido escribir sobre ella, le hubiera llamado vulgarmente miedo; [...]“ (74)

⁷⁴ Siehe S. 72f.: Während die entspannte Haltung der Füße ihn an eine Person denken läßt, die sich voller Ruhe und Sanftheit im Nachmittagsschlaf befindet, wirkt der Körper insgesamt verkrümmt, da der Oberkörper weit vorgebogen ist und lediglich eine Ferse und die Schultern Stützpunkte darstellen. Der zur Seite geneigte Kopf entspricht der entspannten Haltung der Füße, doch das Gesicht ist völlig verzerrt. Ein Arm umrahmt entspannt den Kopf, doch die Faust ist stark zusammengepreßt. Der andere Arm wird wie abgetrennt vom restlichen Körper wahrgenommen: Der Unterarm steht aufrecht wie ein Blitzableiter und zwischen den verkrampften Fingern der nicht ganz geschlossenen Faust ragt ein kleines Taschentuch hervor, das im Wind flattert.

dieses Thema zu machen scheint. Sein Selbstbewußtsein als Schriftsteller mit großer Verantwortung erscheint jetzt brüchig, und es ist nicht mehr die Rede davon, daß in seinen Händen das Schicksal der Menschheit liegt. Er empfindet sich als „una cosa humana más en el montón“ (77f.) und hat kein Interesse, sich weitere Gedanken über seine individuelle Existenz zu machen.⁷⁵

Die Erzählung beschreibt neben der Krise eines Schriftstellers offenbar auch eine allgemeine Krise des Subjekts. *Angustia* und *miedo* sind zentrale Begriffe, die den Text wie ein roter Faden durchziehen. Ein Bezug zur existentialistischen Philosophie, bei der Angst als eine Grundbefindlichkeit des Menschen gilt, könnte sich dem heutigen Leser aufdrängen.⁷⁶ Die Angst des Schriftstellers würde hiernach dem Bewußtsein der absoluten Freiheit und Verantwortlichkeit des einzelnen Subjekts entspringen.⁷⁷ Ist demnach vielleicht der Grund dafür, daß die pessimistisch anmutende These der Nichtigkeit des Subjekts innerhalb der großen Masse auch eine verführerische Komponente für den Schriftsteller zu haben scheint, darin zu sehen, daß sie das Subjekt von der Bürde der individuellen Wahl und Verantwortung befreit? Sartre würde eine derart passive Haltung als Selbstaufgabe bewerten und eindeutig ablehnen. Die Aussage bei Hernández fällt sehr viel ambivalenter aus. Der Leser spürt, daß der Zustand der Passivität⁷⁸ und Gleichgültigkeit⁷⁹ von Hernández nicht einfach abgelehnt, sondern in gewisser Weise als Chance für das Subjekt betrachtet wird.

Vielleicht kann die Gestaltungsebene der Erzählung über diesen wichtigen Aspekt, der Frage nach dem Zustand des Subjekts und der Bewertung dieses Zustandes, mehr Aufschluß geben. Ist hier eine Auflösung von Subjektivität zu beobachten?

⁷⁵ „[...] ¿qué importaba eso cuando se tenía el concepto o el sentido de lo que era el montón? ¿qué se le importaba que le hubiera tocado un cerebro con ciertas ideas?“ (78)

⁷⁶ „La envenenada“ wurde zwar vor der Verbreitung der existentialistischen Philosophie Sartres durch dessen 1938 veröffentlichten Roman *La nausea* verfaßt, doch könnten Einflüsse früherer Formen der Existenzphilosophie bei der Abfassung eine Rolle gespielt haben, die vor allem an den Ansatz von S. Kierkegaard aus dem 19. Jh. anknüpften. Zur philosophischen Orientierung von Felisberto Hernández siehe Julio A. Rosario-Andújar: *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*, New York u. a. 1999, v. a. S. 7-25, sowie Lucio Sessa: „Felisberto Hernández y ‘las’ filosofías“, in: *Actas* 1998, S. 189-202.

⁷⁷ „Following Kierkegaard and Heidegger, Sartre uses the term „anguish“ to describe this consciousness of one’s own freedom [...]. Anguish is not fear of an external object but the awareness of the ultimate unpredictability of one’s own behaviour.“ – Leslie Stevenson/David L. Haberman: *Ten theories of human nature*, 3., durchges. u. erw. Aufl., New York/Oxford 1998, S. 177.

⁷⁸ Eine ausgeprägte Passivität ist bei vielen Hauptfiguren der Erzählungen von Hernández zu beobachten, wie eine Auflistung bei Popescu belegt. Popescu deutet den fehlenden Antrieb zu handeln als eine Ergebnisheit oder Billigung der Angst, die von Hernández zum Teil sogar in die Nähe der Annehmlichkeit gerückt werde. Vgl. Popescu 1995, S. 301f.

⁷⁹ „[...] contemplaba con sabiduría y con indiferencia todo aquello. [...] ese día sentía la realidad indiferente [...].“ (78)

Zunächst möchte man diese Frage eindeutig verneinen, da doch gerade die Darstellung der subjektiven Wahrnehmungsperspektive der Schriftstellerfigur im Zentrum der Erzählung steht. Es herrscht eine personale Erzählsituation vor, wenngleich zeitweise auch die für realistisches Erzählen typische Außenperspektive spielerisch eingesetzt wird. Am Anfang der Erzählung wird beim Leser zunächst die Erwartung einer sich fortsetzenden auktorialen Erzählsituation aufgebaut.⁸⁰ Sehr schnell verlagert sich dann jedoch die Perspektive von außen in das Innere des Schriftstellers, aus dessen ungewöhnlicher Sichtweise der Leser von nun an die Ereignisse vornehmlich wahrnimmt.⁸¹ Der Text setzt sich damit von einer realistischen Darstellung einer objektiv faßbaren Wirklichkeit deutlich ab. Er stellt vielmehr in Frage, ob Wirklichkeit überhaupt objektiv faßbar sein kann. Sehr deutlich wird dies bei der zum Schmunzeln anregenden Beschreibung, wie unterschiedlich der Schriftsteller die Blicke wahrnimmt, die ihm ein Mädchen zuwirft.⁸² Eine objektiv wahre Bedeutung der Blicke und des Lächelns des Mädchens scheint es hier nicht zu geben. Auf humorvolle Art und Weise wird gezeigt, daß wahr immer nur die jeweilige Wahrnehmung einer Person sein kann.

Der Schriftsteller nimmt alles so wahr, wie er es für seine noch zu schreibende Erzählung gerne erleben möchte und zeigt hierbei eine ausgeprägte Vorliebe für abgegriffene literarische Klischees.⁸³ Die Art der subjektiven Wahrnehmung der Schriftstellerfigur weist hier starke Ähnlichkeiten mit jener des Don Quijote von Cervantes auf, der in allem stets nur das sieht, was

⁸⁰ Im ersten Satz wird zunächst eine Vogelperspektive eingenommen, von der aus die ganze Stadt überblickt wird. Der Blickwinkel schränkt sich immer weiter ein, von der Stadt zum Vorort, vom Vorort zum Viertel, bis schließlich der Schriftsteller in seinem kleinen Haus von außen betrachtet wird. Auch die genauen Datums- und Uhrzeitangaben passen eher zu einer auktorialen Erzählsituation. Durch ihre übertriebene Genauigkeit wirken sie aber fast lächerlich („A las 15 y 12 fue cuando por última vez en esa tarde se asomó a la puerta [...]“, 70) und könnten deshalb auch als Verspottung der realistischen Erzählweise gedeutet werden.

⁸¹ Typisch für die personale Erzählsituation in einer Er-Erzählung ist nach Stanzel, daß der Leser sich ganz in das Jetzt und Hier der Figur, die als personales Medium oder Reflektorfigur fungiert, versetzt. Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1995, S. 255. Die erlebte Rede, die gewöhnlich ein zentraler Bestandteil der personalen Erzählsituation ist (vgl. ebd.), tritt in „La envenenada“ nur vereinzelt auf. Die Gedanken des Schriftstellers werden meist durch *pensó que* oder *le pareció que* eingeleitet.

⁸² Als er das erste Mal diese Blicke bemerkt, beschließt er trotz Neugier, ihnen keine weitere Aufmerksamkeit zu schenken, da ihm dies nicht zu seiner Rolle als „hombre que algún día tendría en sus manos el destino de la humanidad“ (75) zu passen scheint, dessen ganze Aufmerksamkeit die Vergiftete verlange. Später jedoch (siehe S. 77) erhalten die Blicke plötzlich eine große Bedeutung für ihn und er geht ihnen offen nach, da ihm der Gedanke kommt, daß seine Erzählung eine ganz besondere Originalität und Kühnheit erhalte, wenn er sich auf dem Weg zu einer jungen Toten in eine Lebendige verlieben würde. Hierzu kommt es jedoch nicht, da das Mädchen den Schriftsteller rätselhaft anlächelt und dieser jenes Lächeln nicht zu interpretieren weiß. Er glaubt, daß das Mädchen entweder einfach über ihn spottete oder seine Gedanken erkannt habe und ihn auf diese Art zurückweise.

⁸³ Diese Art der Wahrnehmung beginnt auf S. 71: „[...] y ya le pareció que hacía un cuento y que decía que ella había ido más lejos de lo que la imaginación de la gente suponía: había ido donde los literatos habían definido como lo infinito, lo desconocido, etc.“

er aufgrund seiner Lektüre von Ritterromanen darin sehen möchte.⁸⁴ Beide Figuren hängen in ihrer Wahrnehmung einer bedrohten oder schon verlorengegangenen Welt veralteter literarischer Konventionen nach. Eine von der Wahrnehmung des Protagonisten unabhängige Realität ist innerhalb der Erzählung „La envenenada“ für den Leser kaum noch auszumachen. Zeitweise drängt sich dem Leser auch der Eindruck auf, daß er gerade jene Erzählung liest, die der fiktive Schriftsteller später schreiben wird.⁸⁵

Trotz der starken Betonung der individuellen Wahrnehmung des Subjekts kommt auf der gestalterischen Ebene der Erzählung aber keine homogene, abgeschlossene Subjektivität zum Ausdruck. Vielmehr zeigt sich Bachtins⁸⁶ Konzept des Polyphonen verwirklicht, nach dem der Mensch kein festes inneres Terrain, keinen festumrissenen Kern besitzt, sondern ein Wesen der Grenze ist: eine Vermittlungsinstanz zwischen Innen und Außen, zwischen der privaten und der sozial-öffentlichen Sphäre.⁸⁷ Nach Bachtin ist das Subjekt nur als dialogischer Prozeß verstehbar. Indem der Mensch in sich hineinblickt, blickt er immer auch in die Augen und durch die Augen des anderen.⁸⁸ In „La envenenada“ zeigt sich dies in ironischer Zuspitzung: Der Schriftsteller definiert sich ausschließlich über ein bestimmtes Bild, das die anderen seinem Wunsch nach von ihm haben sollen. Dieses Wunschbild wird zudem stark durch die vielfältigen ‚Stimmen‘ seiner Lektüreerfahrungen beeinflusst, so daß sich eine äußerst polyphone und dialogische Gesamtstruktur ergibt.

Die bisherigen Überlegungen zur Gestaltungsebene ergeben, daß das Subjekt zwar als Ort, jedoch nicht als Zentrum dargestellt wird. Das Subjekt ist das, wo die Dinge passieren oder dem

⁸⁴ Siehe zu dieser Art der Wahrnehmung auch den äußerst interessante Bezüge herstellenden Aufsatz von Werner Spies: „La realidad de las cosas y la ilusión del arte. La estrategia vanguardista de Marcel Duchamp tiene un desconcertante modelo en la figura de Don Quijote y su táctica para aprehender el mundo“, in: *Humboldt* 41 (1999), Nr. 128, S. 45-47.

⁸⁵ Vgl. Rosario Ferré: *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, Mexiko 1986, S. 39.

⁸⁶ Die Schriften von Michail Bachtin (1895-1975) wurden vorwiegend in den 20er und 30er Jahren des 20. Jh. in der ehemaligen Sowjetunion verfaßt und fanden in den 70er und 80er Jahren, als sie erstmals übersetzt wurden, sehr große Beachtung in Westeuropa und in den Vereinigten Staaten. Vgl. Jeremy Hawthorn: Art. „Dialogisch“, in: Ders.: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*, übers. v. Waltraud Kolb, Tübingen/Basel 1994b, S. 54-55, S. 54.

⁸⁷ Vgl. Hagenbüchle 1998, S. 12.

⁸⁸ Dieses Konzept erläutert Bachtin ausführlich in seiner Dostoevskij-Studie: „Das Verhältnis des Helden zu sich selbst ist untrennbar mit seinem Verhältnis zum anderen und dem Verhältnis des anderen zu ihm verbunden. Das Bewußtsein seiner selbst wird immer auf dem Hintergrund des Bewußtseins empfunden, das ein anderer von ihm hat, ‚ich für mich selbst‘ auf dem Hintergrund von ‚ich für den anderen‘.“ – Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München 1971, S. 231. Verwiesen sei auf die detaillierte Studie zu Bachtin von Matthias Freise: *Michael Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*, Phil. Diss. (Hamburg 1992), Frankfurt a. M. u. a. 1993 sowie auf den von Renate Lachmann herausgegebenen Aufsatzband *Dialogizität*, München 1982.

sie passieren, aber nicht das, was sie auslöst.⁸⁹ Subjektivität erscheint in einer zerstreuten Form⁹⁰ ohne festumrissenen Kern.

Dieser Aspekt kommt auf anschauliche Weise auch darin zum Ausdruck, daß immer wieder einzelne Körperteile in der Wahrnehmung des Protagonisten ein unabhängiges Leben führen. Diese besondere Art der Wahrnehmung wiederholt sich an verschiedenen Stellen der Erzählung, meist auf die Füße oder Beine des Schriftstellers bezogen,⁹¹ aber auch auf seinen Kopf und die Augen. Auf seinem Bett liegend, verharrt sein Blick ohne bewußte Steuerung auf der Wölbung, die die Füße unter der Bettdecke verursachen, und der Schriftsteller beginnt über die Fußspitzen zu philosophieren. Da er sie unendlich weit von seinem Kopf entfernt wahrnimmt, stellt er sich vor, wie eine Idee aus seinem Kopf springt und von seinen Füßen aufgefangen wird, ohne seinen restlichen Körper zu durchlaufen:

[...] le parecía que la punta de los pies estaban lejísimos de él; pensaba que solamente su cabeza trabajaba, y le asombraba su dominio: con solamente a la cabeza antojársele, se moverían las puntas de los pies que estaban lejísimos, y sin embargo, él no sentía correr la idea por su cuerpo, más bien le parecía que la idea saltaba de la cabeza y la barajaban los pies. (78)

Die einzelnen Teile seines Körpers erscheinen ihm wie Stadtviertel einer großen schlafenden Stadt oder wie momentan ruhende Arbeiter:

[...] eran obreros brutos que ahora descansaban después de una gran tarea y que el continuo trabajar y descansar no les dejaban pensar en nada inteligente; solamente su cabeza estaba despierta y contemplaba con sabiduría y con indiferencia todo aquello. (78)

Später bemerkt der Schriftsteller, daß sich seine Fußspitzen ein wenig bewegen und daß seine Augen sie schon seit geraumer Zeit fixieren, ohne daß ihm dies bewußt gewesen wäre. Er empfindet hierbei etwas ähnliches, „el mismo nebuloso y oscuro pelotón indefinido“ (79), wie zuvor beim Anblick der Vergifteten. Es sei daran erinnert, daß er einen Arm der Toten ebenfalls wie abgetrennt vom Körper wahrnimmt.⁹²

Für Phantasien von losgelösten Körperteilen oder mit Eigenleben ausgestatteten Organen, wie sie in vielen Erzählungen von Hernández auftauchen,⁹³ bietet die Subjektivitätstheorie der

⁸⁹ Vgl. Jeremy Hawthorn: Art. „Subjekt und Subjektivität“, in: Ders.: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*, übers. v. Waltraud Kolb, Tübingen/Basel 1994d, S. 308-311, S. 309.

⁹⁰ Zum Aspekt der Zerstretheit in der Fiktion von Hernández siehe ausführlich Popescu 1995, S. 255-279.

⁹¹ Siehe S. 69 („[...] sus piernas se le cansaban y se le ponían pesadas [...].“), S. 74 („De pronto se dio cuenta que los pies se le movieron y le llevaron el cuerpo para otro lado [...].“) oder S. 77 („[...] él tampoco se dio cuenta que los pies lo llevaron a su casa [...].“).

⁹² Siehe hierzu Fn. 74.

⁹³ Einige Beispiele aus dem Erzählband *Nadie encendía las lámparas* werden aufgeführt bei Cristina Madero und Marta Tomaduz: „Nadie encendía las lámparas. El cuerpo disgregado y su reflejo en las escritura“, in: *Actas 1998*, S. 303-310. Siehe auch das Kapitel „The fragmented body“ bei Frank Graziano: *The Lust of Seeing. Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*, Lewisburg/London 1997, S. 117-132.

Psychoanalyse einen überzeugenden Erklärungsansatz.⁹⁴ Hiernach befindet sich das Subjekt in seiner frühesten Entwicklungsphase zunächst in einem Stadium der Undifferenziertheit. Es erlebt weder sich selbst als umgrenzte Einheit, noch seine Umwelt als etwas von ihm Getrenntes. Dieses primärprozeßhafte Erleben wird im Rahmen der Subjektentwicklung immer mehr in den Hintergrund gedrängt und durch Sekundärprozesse ersetzt, die den Aufbau von Ich-Grenzen bewirken.⁹⁵ Während das primärprozeßhafte Erleben auf Objektungeschiedenheiten, alogischen Verknüpfungen und der Koexistenz von Gegensätzlichem basiert, sind die Sekundärprozesse durch das logische Denken mit seiner Unvereinbarkeit von Gegensätzen gekennzeichnet. Das ausgegrenzte primärprozeßhafte Erleben gelangt fortan nur noch in Erlebnisreservaten wie Träumen und Phantasien zur Entfaltung. In Bildern von losgelösten, verselbständigten Körperteilen finden hier „sowohl die Wünsche nach Befreiung aus den Grenzen des Ichs und nach Rückkehr zum Erleben des grenzenlosen Verschmelzens mit der Umwelt als auch die Ängste vor der Desintegration des Selbst“⁹⁶ ihren Ausdruck.⁹⁷

Dieser Erklärungsansatz macht nun auch schlüssiger, warum der Tod auf den Schriftsteller nicht nur Angst, sondern zugleich eine deutliche Faszination ausübt. Der auf eine Desintegration des Subjekts verweisende Anblick der Vergifteten bedroht das durch Sekundärprozesse mühsam aufgebaute Selbstbild des Protagonisten, fordert gleichzeitig aber seine verdrängte primäre Seinsweise heraus, die sich immer mehr Geltung verschafft.

Der auf inhaltlicher wie gestalterischer Ebene zum Ausdruck kommende zerstreute und passiv anmutende Zustand des Subjekts verliert vor dem Hintergrund dieser Überlegungen seine Negativität und kehrt sich zu einem positiven Wert um: Zerstreutheit und Passivität verhelfen dem Subjekt im Rahmen einer gewissen Selbstvergessenheit zum Ausschalten des Verstandes, und damit zur Öffnung gegenüber assoziativen, alogischen Wahrnehmungsformen, wie sie sonst nur im Traum vorkommen. Die Erzählung „La envenenada“ ist ein Plädoyer für die Befreiung

⁹⁴ Die für den literaturwissenschaftlichen Bereich interessanten Aspekte dieser Theorie referiert Gabriele Schwab in ihrem Aufsatz „Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache“, in: Lachmann 1982, S. 63-84. Schwab stützt sich vor allem auf die Theoretisierung des Spiegelstadiums durch J. Lacan und die Spieltheorie von D. W. Winnicott.

⁹⁵ Im sogenannten Spiegelstadium wird anhand des Spiegelbildes der Körper erstmals als umgrenzte und gegliederte Einheit des eigenen Selbst identifiziert. Das Selbstbild im Spiegel steht hierbei in Diskrepanz zum Selbsterleben des Subjekts zu diesem Zeitpunkt, da es sich aufgrund mangelnder Beherrschung seiner Motorik noch als unkoordiniert, hilflos und abhängig von anderen Subjekten erfährt. Die Differenz zwischen Selbstbild und innerer Realität bleibt in der weiteren Entwicklung konstitutiv für das Selbstbewußtsein. Um Selbstbild und Selbsterleben in Einklang zu halten, wird diskrepantes Erleben ausgegrenzt. Konstitution und Bewahrung der Ich-Identität werden vor allem durch das Bedürfnis nach Anerkennung bestimmt. Hierbei verinnerlicht sich ein Bild vom anderen, das die Bedingungen der Anerkennung normiert. Vgl. Schwab 1982, S. 68f.

⁹⁶ Ebd., S. 69.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 66-69.

dieser anderen, vom Alltag ausgegrenzten Wahrnehmungswirklichkeit im kreativen Schreibprozeß und der Imagination der Literatur.

Durch das Bild eines Schriftstellers, der nur darauf bedacht ist, eine bestimmte Scheinidentität vor den anderen und sich selbst zu konstruieren, wird gezeigt, daß auch in diesem Bereich die Imagination eine große Rolle spielt.⁹⁸ Mit Mitteln der Ironie, Parodie und Komik wird dieser Einsatz der Imagination jedoch der Lächerlichkeit überführt. Die grundlegende Ironie der Erzählung ergibt sich dadurch, daß die fiktive Schriftstellerfigur Überzeugungen verkörpert, denen das Literaturverständnis, das durch die Gestaltung der Erzählung zum Ausdruck kommt, völlig widerspricht.⁹⁹ Schon die Suche nach einem Thema erscheint absurd, da der Text zeigt, daß ein vom Verstand ausgesuchtes und konzipiertes Thema für eine Erzählung nicht erforderlich ist. Erzählen wird als Fortschreiten ohne bestimmtes Ziel präsentiert.¹⁰⁰ „La envenenada“ belegt auf anschauliche Weise die in Kapitel 2.2.2. der theoretischen Einführung allgemein formulierte Feststellung, daß der Autor *en abyme* kein Abbild des realen Autors sein muß. Hernández entwirft hier voller Spott das Anti-Bild eines wahren Schriftstellers. Es wäre jedoch falsch, diesen Spott nur auf andere Schriftsteller zu beziehen. Das Gegenbild steht für bestimmte Haltungen, die Hernández in Ansätzen zuweilen sicher auch an sich selbst entdeckt¹⁰¹ und von denen er sich durch diese Erzählung mittels Selbstironie distanzieren kann. Vielleicht wird innerhalb der Erzählung eine Entwicklung beschrieben, die er selbst durchlaufen mußte, um zu seinem Schreibstil zu finden.

Hernández läßt die Schriftstellerfigur mit ihrem Projekt der Abfassung einer Erzählung scheitern: „el cuento le quedó truncado“ (77). Dieses vordergründige Scheitern ist aber zugleich die Voraussetzung für ein tiefer angesiedeltes Gelingen: Die Scheinidentität bricht zusammen und

⁹⁸ Das Imaginäre ist sowohl an der Errichtung der Ich-Grenzen (siehe Fn. 95), als auch an der Bewältigung der Problematik, die diese Errichtung durch die Ausgrenzung der primären Seinsweise mit sich bringt, beteiligt. Vgl. Schwab 1982, S. 72.

⁹⁹ Anschaulich wird dies auch an Kleinigkeiten. Der Schriftsteller sucht beispielsweise angestrengt nach einer passenden Metapher für den Arm der Toten und greift schließlich auf das abgedroschene Bild einer Fahnenstange, an der die Fahne des Todes flattert, zurück, obwohl intuitiv ein viel ausdrucksstärkerer Vergleich mit einem Blitzableiter verwendet wird: „[...] se encontró con que no se le ocurría una metáfora interesante para el brazo que había quedado parado como un pararrayo; [...]“ (76)

¹⁰⁰ Vgl. Alberto Giordano: *La experiencia narrativa. Juan José Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig*, Rosario 1992, S. 38.

¹⁰¹ Zu dieser Vermutung paßt eine Aussage von Juan Carlos Onetti in seinem Aufsatz „Felisberto, el ‘naïf’“, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* Nr. 302 (1975), S. 257-259. Er berichtet, daß Hernández ihm gegenüber bei einer Begegnung innerhalb der ersten Schaffensperiode tatsächlich darüber geklagt habe, daß ihm Themen zum Schreiben fehlten: „Me dijo que le faltaban temas, que no podía inventarlos o perseguirlos.“ – Ebd., S. 257. Onetti habe ihm daraufhin gesagt, „que los temas literarios caen del cielo cuando a éste se le antoja y que era inútil reclamarlos.“ – Ebd., S. 258.

der Schriftsteller überläßt sich immer mehr seiner assoziativen, vom Verstand unkontrollierten Wahrnehmung, auf deren Grundlage Erzählen nach den Vorstellungen von Hernández erst möglich wird.

3.3. „El caballo perdido“: Schreiben als Suche nach dem Geheimnis der Kindheit

Um die Vergangenheit in Form eines Bildes wachzurufen, muß man vom gegenwärtigen Tun abstrahieren können, muß man dem Nutzlosen einen Wert geben können, muß man träumen wollen.

Henri Bergson¹⁰²

Die Sehnsucht nach einem vom Verstand unberührten Bereich der Wahrnehmung, wie sie in „La envenenada“ zum Ausdruck kommt, spielt auch in der 1943 erschienenen Erzählung „El caballo perdido“¹⁰³ eine zentrale Rolle. Ist die Erinnerung der ideale Ort, um einem intuitiven Erleben Raum zu geben? Kann dieses Erleben schriftlich eingefangen und konserviert werden? Felisberto Hernández setzt in seiner zweiten Schaffensperiode, in der er sich ganz dem Feld der Erinnerungen zuwendet, auf diese Idee offenbar alle Hoffnungen. In „El caballo perdido“ machen sich jedoch Zweifel bemerkbar. Die Erzählung entwickelt sich zu einer offenen Auseinandersetzung mit einem auf Erinnerungen basierenden Schreiben.

Der schreibende Ich-Erzähler, dessen Erinnerungen auf autobiographischen Erlebnissen von Hernández basieren,¹⁰⁴ läßt sich zunächst völlig bedingungslos auf seine Erinnerungen an seine frühere Klavierlehrerin Celina ein und versucht, sein Erleben als zehnjähriger Junge, der sich insgeheim eine Liebesbeziehung zu seiner Lehrerin wünscht, nachzuempfinden. Die erste Hälfte der Erzählung besteht ausschließlich aus der Darstellung von Erlebnissen im Zusammenhang mit dem Unterricht bei Celina aus der besonderen Wahrnehmungsperspektive des Kindes. Der Standpunkt des erwachsenen Erzählers wird hier ganz verlassen, um den unschuldigen Blick und die Gefühle des Jungen nacherleben zu können, der seine Umgebung voller Geheimnisse und Poesie wahrnimmt. Plötzlich schaltet sich jedoch der erwachsene Erzähler ein und stellt fest, daß er die Erzählung nicht weiterschreiben könne:

Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia delante. [...] Al final había perdido hasta el deseo de escribir. Y ésta era precisamente, la última amarra con el presente. (28f.)

Er schildert, wie seine Gedanken von den Geheimnissen der Vergangenheit in Beschlag genommen wurden. Als ihm dies bewußt geworden sei, habe sich ein innerer Kampf entwickelt.

¹⁰² Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, neu übers. v. Julius Frankenberger, Jena 1919, S. 72.

¹⁰³ Die im folgenden in Klammern angeführten Seitenangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: Felisberto Hernández: „El caballo perdido“, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 2, Mexiko 1983, S. 11-49.

¹⁰⁴ Celina war eine Klavierlehrerin von Hernández, bei der er im Jahre 1911 den Unterricht aufnahm (vgl. *Cronología* 1990, S.10). Trotz des autobiographischen Charakters der Erzählungen der zweiten Schaffensperiode wäre es jedoch falsch, die fiktive Erzählerfigur mit dem realen Autor gleichzusetzen, wie auch Ferré betont: „Felisberto integra, a la visión de su narrador-personaje, las experiencias de su propia vida, sin que éste deje de existir en ningún momento como personaje de ficción.“ – Ferré 1986, S. 41.

Er habe versucht, sich zu wehren und die Geheimnisse zu verraten, dann aber schließlich doch seiner Lust nachgegeben, ganz in den Bereich der Geheimnisse zu entfliehen. Auf diese Weise hätten sich langsam die letzten Verbindungen zur Gegenwart gelöst. Ein Gedanke habe sich nach ein paar Tagen aber befreien können und ihn gewarnt, daß er verrückt werden würde, wenn er so weiter mache. Er müsse mit aller Kraft in Richtung Gegenwart rudern. Solange er schrieb, habe er sich in der Gegenwart befunden. Deshalb müsse er das Schreiben fortsetzen. Der Erzähler habe sich erneut den Erinnerungen an Celina zugewandt, die die Grundlage für das bisher Geschriebene waren. Hierbei sei ihm klargeworden, daß sich das eigentlich Interessante in der Gegenwart abgespielt habe, während er schrieb und sich erinnerte. Er ahnt, daß die Ereignisse von damals mit seiner weiteren Entwicklung und seiner jetzigen Identität untrennbar verwoben sind. Der genaue Zusammenhang zwischen all diesen Geschehnissen und seinem Ich ist ihm aber unklar:

No acertaba a reconocerme del todo a mí mismo, no sabía bien qué movimientos temperamentales parecidos había en aquellos hechos y los que se produjeron después; si entre unos y otros había algo equivalente; si unos y otros no serían distintos disfraces de un mismo misterio. (30)

Um dem verbindenden Geheimnis, das sich hinter den unterschiedlichen Masken verbergen könnte, näherzukommen, will der Erzähler nun das aufschreiben, was er erlebte, als er sich an Celina erinnerte. Die folgenden labyrinthisch angelegten Ausführungen, die sich bis zum Ende der Erzählung erstrecken, führen das angekündigte Vorhaben in Form eines Erlebnisberichtes des Erinnerns und Schreibens aus. Die Geschichte vom Schreiben wird nun zur eigentlichen Geschichte und der innere Kampf, auf den der Erzähler bereits angespielt hat, im Detail ausgemalt. Drei Phasen lassen sich hierbei grob unterscheiden.

In einer ersten Phase, die sich über mehrere Tage erstreckt, taucht der Erzähler ganz in seine Erinnerungen an die Zeit mit Celina ein. Er möchte die damaligen Erlebnisse authentisch nachempfinden. Hierbei stört ihn jedoch jener *socio*, den er eines Nachts bei sich entdeckt:

[...] me di cuenta de que no estaba solo en mi pieza: el otro sería un amigo. Tal vez no fuera exactamente un amigo: bien podía ser un socio. Yo sentía la angustia del que descubre que sin saberlo ha estado trabajando a medias con otro y que ha sido el otro quien se ha encargado de todo. (31)

Ihm wird klar, daß dieser andere die Erzählung über Celina geschrieben hat und ist entsetzt, da er seine wahren Erinnerungen verraten sieht:

[...] había sido él, mi socio, quien se había entendido por encima de mi hombro con mis propios recuerdos y pretendía especular con ellos: fue él quien escribió la narración. ¡Con razón yo desconfiaba de la precisión que había en el relato cuando aparecía Celina! A mí, realmente a mí, me ocurría otra cosa. (31f.)

Er will nun versuchen, den Einfluß des anderen auszuschalten. Einige Situationen mit Celina empfindet er jetzt so authentisch nach, daß er völlig zu vergessen scheint, daß es sich um Erinnerungen handelt. Er beschreibt diese Situation mit dem Bild einer Theater- oder Kinovorstellung, bei der er alles um sich herum vergißt und ganz in die Illusion abtaucht. Er

verliert hierbei auch das Bewußtsein für seine aktive Rolle beim Prozeß des Erinnerns und schließt nicht aus, daß es vielleicht Celina ist, die ihn von der Vergangenheit aus steuert:

No sé si yo mismo soy el operador; ni siquiera sé si yo vine o alguien me preparó y me trajo para el momento del recuerdo. No me extañaría que hubiera sido la misma Celina: desde aquellos tiempos yo podía haber salido de su lado con hilos que se alargan hacia el futuro y ella todavía los maneja. (32)

Der Prozeß des Erinnerns wird umgekehrt: Er scheint in Wahrheit von den Figuren der Vergangenheit auszugehen, bei denen sich der Erzähler im Rahmen der Illusion befindet. Aus ihrer Gegenwart heraus beeinflussen die Figuren die Zukunft, welche die Gegenwart des erwachsenen Erzählers ist. Die Vorstellungskraft, die es dem Erzähler ermöglicht, in entfernte Regionen der Vergangenheit zu reisen, wird mit einem nächtlichen Insekt verglichen, das sich im Flug über alle Distanzen hinwegsetzt, bis es sich am Rande einer Gegenwart niederläßt (33f.). Dieses Bild zeigt erneut, daß die Vergangenheit in dem Moment der Erinnerung durch das Verlassen des heutigen Standpunkts ihre Bewertung als vergangen verliert und sich immer nur als eine bestimmte Gegenwart darstellt.¹⁰⁵ Um sich an Celina erinnern zu können, muß sich der Erzähler zunächst an seine Augen von damals erinnern:

Yo mismo, con mis ojos de ahora no la recuerdo: yo recuerdo los ojos que en aquel tiempo la miraban; aquellos ojos le transmiten a éstos sus imágenes, y también transmiten el sentimiento en que se mueven las imágenes. En ese sentimiento hay una ternura original. (32)

Die Bewegung der Bilder und das Gefühl, das hier als ursprüngliche Sanftheit beschrieben wird, spielen eine zentrale Rolle für das Erleben der Erinnerungen. Um Bewegung und Gefühl aufkommen zu lassen, ist ein dem Schlaf ähnlicher Bewußtseinszustand erforderlich.

Die zweite Phase des Erlebnisberichtes kündigt sich an, als der Erzähler erklärt, daß er Probleme hat, in der gleichen Weise mit seinen Erinnerungen fortzufahren:

Me he detenido de nuevo. Estoy muy cansado. He tenido que hacer la guardia alrededor de mí mismo para que él, mi socio, no entre en el instante de los recuerdos. Ya he dicho que quiero ser yo solo. Sin embargo, para evitar que él venga tengo que pensar siempre en él; [...]. (35)

Es erweist sich für den Erzähler als schwierig, die Perspektive der Augen der Gegenwart auszuschalten. Unweigerlich vergrößert sich der Einfluß des *socio*. Der Blick aus der Perspektive des zehnjährigen Jungen, der einen umgekehrten Erinnerungsvorgang impliziert, da der Junge sich gewissermaßen an seine Zukunft erinnert,¹⁰⁶ wird schließlich unmöglich:

Pero ¿por qué es que yo, sintiéndome yo mismo, veo de pronto todo distinto? ¿Será que mi socio se pone mis ojos? ¿Será que tenemos ojos comunes? ¿Mi centinela se habrá quedado dormido y él le habrá robado mis ojos? (35)

¹⁰⁵ Diese Gegenwart kann sich in der Erinnerung auch in unterschiedlichen Varianten darstellen, wie die zweifach geschilderte Szene, in der Celina gebeten wird, selbst etwas vorzuspielen, zeigt: „Mi abuela y mi madre le vuelven a pedir que toque y lo hacen de una manera distinta a la primera vez. En esta otra visión Celina dice que no recuerda.“ (34)

¹⁰⁶ „[...] a él no se le permite que recuerde su pasado: él tiene que hacer el milagro de recordar hacia el futuro.“ (35)

Die Augen der Gegenwart seien beharrlich und grausam. Sie mißachteten, daß Bilder Bewegung bräuchten und nur in einem „sentimiento dormido“ (36) leben könnten:

Mi socio detiene las imágenes y el sentimiento se despierta. Clava su mirada en las imágenes como si pinchara mariposas en un álbum. (36)

Für den Blick des Jungen spiele es ähnlich wie in Träumen keine Rolle, ob die Bilder dem wirklichen Leben ähnelten und ob sie vollständig seien. Auch in Teilen könne er den Charakter des Ganzen wahrnehmen. Der erwachsene Blick sei hierzu nicht in der Lage:

[...] las partes han perdido la misteriosa relación que las une; pierden su equilibrio, se separan y se detiene el espontáneo juego de sus proporciones: parecen hechos por un mal dibujante. (36)

Nur wenn die Augen von heute einen flüchtigen Moment lang mit den Augen des Jungen zusammenträfen, sähen sie gut. Sie stürzten sich dann gierig auf deren Bilder. Die Augen des Jungen würden zwar durch eine unsichtbare Unschuld verteidigt, doch ließen die Augen von heute bis zur Erschöpfung nicht von ihnen ab. Unter dem Blick des *socio* komme es zu einer Verzerrung der ursprünglichen Bilder.

Schließlich nimmt der Erzähler für einige Stunden ganz die Identität des *socio* an. Er empfindet seine eigene Metamorphose wie eine Krankheit:

No era el caso que yo sintiera cerca de mí un socio: durante unas horas, yo, completamente yo, fui otra persona: la enfermedad traía consigo la condición de cambiarme. (37)

Während der Verwandlung empfindet er es als beängstigend, daß die gleichen Erinnerungen nun eine vollständig andere Seele erhalten. Er sieht sich in seiner neuen Identität als Pfandleiher, der voller Erwartung den Wert der Erinnerungen abschätzt, die verpfändet werden (38). Da er aber nicht den Wert wiegt, der sich durch die persönliche Vergangenheit ergibt, die mit Gefühlen überladen ist, sondern nur das Gewicht des Eigenwertes der Erinnerungen, muß er bald enttäuscht feststellen, daß die geraubten Erinnerungen auf diese Weise wertlos werden: Sie zeigen nur noch eine vergangene Zeit an. Sein Lächeln verbittert sich und verschwindet schließlich: Er tritt in eine Phase der Gleichgültigkeit ein und wird zu einem Desinteressierten, einem „vagón desenganchado de la vida“ (38).

In diesem Zustand erlebt er seine Vergangenheit, als wenn sie sich in einem Nachbarzimmer befände, zu dem er keinen Zutritt hat: „En esa habitación contigua, veía a mi pobre yo de antes, cuando yo era inocente“ (38). Es gelingt ihm nicht, allein die Zeit der fehlgeschlagenen Liebe zu Celina zu betrachten, da sofort Erinnerungen an spätere Liebesbeziehungen hinzutreten. Der Erzähler merkt, daß die Erinnerungen ihn nicht mögen, da sie lieber unabhängig wären. Nur unwillig führen sie den durch ihn aufgezwungenen Auftrag aus:

[...] aunque no tuvieran más remedio que estar bajo mis órdenes, cumplían su misión en medio de un silencio sospechoso; yo me daba cuenta de que no me querían, de que no me miraban, de que cumplían resignadamente

un destino impuesto por mí, pero sin recordar siquiera la forma de mi persona: si yo hubiera entrado en el ámbito de ellos, con seguridad que no me hubieran conocido. (40)

Er stellt nun fest, daß es für ihn unmöglich ist, die vergangenen Ereignisse erneut zu erleben. Er ist dazu verurteilt, in der Gegenwart zu leben: „Aquellos hechos eran de otro mundo y sería inútil correr tras ellos“ (40). Er fragt sich, warum er sich nicht damit zufrieden geben kann, die Erinnerungen in ihrer Welt leben zu lassen und erkennt den Grund hierfür in jenen Erinnerungen, die ihn in seiner Welt, in seinem Zimmer, bedrängen. Sie seien völlig anderer Natur, da sie sich durch keinerlei Unschuld auszeichneten, und bewirkten große Gewissensbisse,¹⁰⁷ die der Grund dafür gewesen seien, daß er immer wieder in das Zimmer der Vergangenheit voller Unschuld fliehen wollte. Nach dieser Erkenntnis nimmt sich der Erzähler vor, den gesamten Bereich der Erinnerungen von sich fernzuhalten und auf alle Gefühle zu verzichten. Er läßt nur noch Gedanken zu, die keinerlei Empfindungen mit sich tragen.

Die dritte Phase der Bewußtseinsentwicklung des Erzählers beginnt, als er kurz vor Tagesanbruch von einem Alptraum erwacht und eine Erleichterung verspürt, als sei er an einen Strand gespült worden (44). Er fühlt sich zunächst ganz so wie in der ersten Phase und meint sogar, daß er so empfänglich wie nie für Gefühle sei. Er empfindet alles voller Sanftheit und selbst die Gewissensbisse bereiten ihm in diesem Zustand keinerlei Probleme. Als er daran denkt, das Schreiben fortzusetzen, erscheint jedoch sofort der bekannte *socio*. Der Erzähler erkennt nun aber, daß der *socio* sich ihm gegenüber nicht nur feindselig verhält. Zuweilen sei er zu ihm auch wie eine Mutter gewesen, die eine Gefahr von ihm abgewendet habe, oder wie ein Freund, der ihm geraten habe, die Erinnerungen niederzuschreiben und beim Schreiben weise Ratschläge gebe. Nach wie vor sind dem Erzähler jedoch auch die Momente bewußt, in denen er den *socio* verabscheut. Dies sei immer dann der Fall, wenn dieser den Dingen Ideen aufzwingen wolle, und sie hierdurch ihre Seele und ihr Geheimnis verlören:

Pero mi terror más grande era por las cosas que suprimiría, por la crueldad con que limpiaría sus secretos, y porque los despojaría de su real imprecisión, como si quitara lo absurdo y lo fantástico a un sueño. (46)

Dennoch versöhnt sich der Erzähler an diesem Morgen mit seinem *socio*. Ihm wird klar, daß dieser die Verbindung zur Welt darstellt und daß es nicht richtig wäre, sich von ihm zu trennen. Nur durch seine Hilfe habe er seine Erinnerungen an Celina schriftlich fixieren können. Trotz der Versöhnung ist zum Schluß ein Gefühl der Melancholie und Resignation deutlich spürbar. Der Erzähler hat sich zwar mit seinem inneren Gegenspieler versöhnt, doch ist ihm hierdurch klar geworden, daß er sich damit abfinden muß, daß seine Erinnerungen nie identisch mit den

¹⁰⁷ Die zugrundeliegenden Geschehnisse werden vom Erzähler nicht im Detail erläutert. Deutlich wird jedoch, daß die Schuldgefühle seinem bisherigen Verhalten gegenüber Frauen entspringen, die er betrogen und schlecht behandelt zu haben meint. Vgl. Lasarte 1978, S. 70.

Erlebnissen der Vergangenheit sein können. Er ist nun ein anderer als damals und kann keine direkte, wechselseitige Verbindung zu den Bewohnern der Vergangenheit aufbauen. Es ist nur eine Illusion, wenn er meint, ihre Blicke einfangen zu können: Tatsächlich blicken sie durch ihn hindurch. Die wahren Erinnerungen mit ihrer Sanftheit erscheinen dem Erzähler weit entfernt und fremd: „Son como rostros de locos que hace mucho se olvidaron del mundo. Aquellos espectros no me pertenecen.“ (49)

Die drei Phasen der Metamorphose des Erzählers in „El caballo perdido“ stehen zunächst für drei unterschiedliche Haltungen den Erinnerungen gegenüber, die einem dialektischen Muster folgen: Während die ersten beiden Phasen, das uneingeschränkte Abtauchen in die Erinnerungen und ihre absolute Zurückweisung, im schroffen Gegensatz zueinander stehen, kommt die dritte Phase einer Synthese der vorangegangenen Positionen gleich.¹⁰⁸

Hierbei geht es aber um mehr als nur bestimmte Haltungen eines Erzählers gegenüber seinen Erinnerungen: Vor den Augen des Lesers wird eine Inszenierung des klassischen Kampfes zwischen Verstand und Gefühl innerhalb des Subjekts dargeboten. Der Verstand wird in der Erzählung durch den *socio* repräsentiert, der die Dominanz der Gedanken verkörpert. Das Gefühl, dem sich das Erzähler-Ich gerne ungestört überlassen würde, entspricht dagegen einem rein intuitiven Erleben. Deutlich zeigt sich bei dieser Gegenüberstellung der Einfluß der Lebensphilosophie, die um die Jahrhundertwende durch den Franzosen Henri Bergson (1859-1941), dessen Werk Felisberto Hernández sehr vertraut war,¹⁰⁹ eine große Blüte erfahren hatte.¹¹⁰ Leben bedeutet innerhalb dieser Philosophie ein sich Lösen vom reinen Denken, um sich der Fülle des unmittelbaren Erlebens zuwenden zu können, das erst durch die Intuition möglich wird, die sich gegen den Intellekt stellt.¹¹¹ Der Rhythmus der Bewegung, die nach Auffassung von Bergson das Leben auszeichnet, bleibt dem Intellekt unzugänglich.¹¹²

¹⁰⁸ Vgl. Lasarte 1978, S. 69.

¹⁰⁹ Vgl. Popescu 1995, S. 31 und Rosario-Andújar 1999, S. XIV.

¹¹⁰ Vgl. Ferdinand Fellmann: *Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*, Reinbek 1993, S. 73.

¹¹¹ Vgl. Wilhelm Schmid: *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, 5., korr. Aufl., Frankfurt a. M. 1999, S. 40.

¹¹² Vgl. Fellmann 1993, S. 77.

Noch deutlicher wird der Einfluß Bergsons, der in Zusammenhang mit dieser Erzählung in der Sekundärliteratur bisher unberücksichtigt blieb,¹¹³ hinsichtlich der Reflexionen zum Charakter der Erinnerungen. Im Umgang mit Erinnerungsbildern unterscheidet Bergson zwei Formen des Gedächtnisses: ein reines Gedächtnis, das die Bilder in ihrer Individualität und Stimmungsqualität unverändert aufbewahrt und ein habituelles Gedächtnis, das die Bilder in motorische Handlungsschemata transformiert und damit die Augenblicksbilder ihrer Individualität entkleidet.¹¹⁴ Diese Gegenüberstellung entspricht dem von Hernández dargestellten Gegensatz zwischen einem authentischen Erinnern mit den Augen des Kindes und dem die Erlebnisse entstellenden Erinnern aus der Perspektive des Erwachsenen. Eine weitere Parallele wird sichtbar in der Umkehrung des Erinnerungsvorganges, auf die Hernández mehrmals anspielt. Nach Bergson liegt die Besonderheit der Intuition darin, das Werden von seinem Ursprung her nachzuvollziehen und nicht nach der regressiven Methode der Erkenntnis von den Wirkungen auf die Ursachen zurückzugehen.¹¹⁵ Der Vergangenheit spricht Bergson eine aktive Wirksamkeit zu.¹¹⁶

Doch auch Bergson kommt zu dem Ergebnis, daß es unmöglich ist, einen Zustand der Vergangenheit noch einmal identisch zu erleben.¹¹⁷ Das reine Gedächtnis kann zwar zeitweise im Vordergrund stehen, auf Dauer kann jedoch keine der beiden Arten der Erinnerung einfach

¹¹³ Weder Lasarte (1978) noch Roberto Echavarren („La estructura temporal de la experiencia en ‘El caballo perdido‘“, in: *Lo imaginario y lo fantástico en E. Anderson Imbert – J. L. Borges – A. Bioy Casares – J. Cortázar – F. Hernández – S. Ocampo – A. Somers*, Paris 1985 [Río de la Plata 1], S. 45-58) erwähnen in ihren sich ausführlich „El caballo perdido“ widmenden Aufsätzen auch nur den Namen Bergsons. Rosario-Andújar (1999) erläutert zwar in Kap. 1.3. (S. 7-25) Einflüsse Bergsons auf Hernández, geht hierbei aber nicht auf den wichtigen Aspekt der Erinnerung ein. Bei der Analyse von „El caballo perdido“ (S. 104-109) geht er nicht der naheliegenden Verbindung zu *Materie und Gedächtnis* von Bergson nach, sondern konzentriert sich auf psychologische Interpretationsmöglichkeiten. Popescu (1995) erkennt zwar den großen Einfluß Bergsons bezüglich des Aspekts der Erinnerung bei Hernández („Eine Aufarbeitung wäre sicher fruchtbar“, S. 238), in Zusammenhang mit „El caballo perdido“ (S. 241-246) geht auch sie hierauf jedoch nicht ein.

¹¹⁴ Vgl. Bergson 1919, S. 78.

¹¹⁵ „In Wahrheit besteht das Gedächtnis durchaus nicht in dem Zurückschreiten der Gegenwart zur Vergangenheit, sondern im Gegenteil in einem Fortschreiten der Vergangenheit zur Gegenwart. [...] Wir gehen von einem ‚virtuellen Zustand‘ aus, welchen wir allmählich durch eine Reihe verschiedener Bewußtseinsstufen bis zu jenem Grenzpunkte führen, wo er sich in einer aktuellen Wahrnehmung materialisiert, d.h. zu dem Punkte, wo er ein gegenwärtiger und wirksamer Zustand wird [...] In diesem virtuellen Zustande besteht die reine Erinnerung.“ – Ebd., S. 239f.

¹¹⁶ Vgl. auch Fellmann 1993, S. 78-84.

¹¹⁷ „Das Fortleben der Vergangenheit ergibt für das Bewußtsein die Unmöglichkeit, denselben Zustand zweimal durchzumachen. Mögen sich die Umstände noch so sehr gleichen, die Person, auf die sie wirken, ist nicht mehr dieselbe, da sie in einem neuen Moment ihrer Geschichte ergriffen wird. [...] Dies ist der Grund, weshalb unsere Dauer unumkehrbar ist. Nicht ein Teilchen von ihr können wir wiederleben; denn dazu müßte erst die Erinnerung all dessen ausgelöscht werden, was nach ihm kam.“ – Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, übers. v. Gertrud Kantorowicz, Jena 1921, S. 12.

ausgeschaltet werden, wie Bergson in einem Absatz bemerkt, der gut die Inspirationsquelle für die Erzählung von Hernández gewesen sein könnte:

Und selbst wenn wir uns so in der Vergangenheit noch einmal ergehen, so ist dieser Weg immer schlüpfrig und ungewiß, als ob diesem rückläufigen Gedächtnis immer das andere über den Weg liefe, [...] dessen vorwärtstrebende Bewegung uns zum Handeln und zum Leben treibt.¹¹⁸

Was bedeutet dies alles für die schriftstellerische Tätigkeit? Die Schreiberfigur der Erzählung gerät in eine künstlerische Krise, da sie das Geheimnis der Erinnerungen festhalten möchte und hierbei feststellen muß, daß das Aufschreiben den Erinnerungen unweigerlich die Seele raubt. Es zeigt sich, daß ein völlig vom Intellekt losgelöstes, unkontrolliertes und unmittelbares Schreiben nicht möglich ist: Es führt in letzter Konsequenz zum Abbruch des Schreibvorgangs.¹¹⁹ Das Dilemma kann nur durch eine Synthese der beiden Extrempositionen reiner Emotion und reinen Intellekts, durch einen Kompromiß mit der heutigen, vom *socio* repräsentierten Schriftstelleridentität aufgelöst werden.

Hierzu gehört die Einsicht, daß das Geheimnis der Vergangenheit schriftstellerisch nicht einfach wiederbelebbar ist. Für die Erfahrung eines unwiederbringlichen Verlustes steht sinnbildlich der Titel „El caballo perdido“, der auch eine Anspielung auf Prousts Romanzyklus *A la recherche du temps perdu*¹²⁰ sein könnte. Ein verlorenes, verirrttes Pferd begegnet dem Jungen auf dem Heimweg von Celina, nachdem diese ihn mit einem Stift auf die Hände geschlagen hat, womit der Zauber der Beziehung für ihn endgültig zerbrochen ist (27). Das Bild des dahinirrenden Pferdes nimmt der Erzähler wieder auf in den Stunden, in denen ihm in der Identität als *socio* der Zugang zu den Erinnerungen verschlossen ist.¹²¹

¹¹⁸ Bergson 1919, S. 72.

¹¹⁹ Diese Aussage könnte auch als Infragestellung der Realisierbarkeit der in André Bretons *Premier Manifeste du Surréalisme* (1924) propagierten *écriture automatique* interpretiert werden.

¹²⁰ In Prousts Romanzyklus von 1913-1927 wird ähnlich wie in „El caballo perdido“ durch die Technik des inneren Monologs und der assoziativen Verknüpfung aktueller mit früheren Bewußtseinsinhalten die Wiedergewinnung der ‚verlorenen Zeit‘ der Vergangenheit angestrebt. Proust, der zu den Lektüren von Hernández gehörte (vgl. Popescu 1995, S. 31), wird häufig als Paradebeispiel für die literarische Umsetzung der Ideen von Bergson angeführt: Die Bilder der Vergangenheit werden in ihren unverwechselbaren Stimmungsqualitäten festgehalten (vgl. Fellmann 1993, S. 74 u. 81). Lasarte bezeichnet die Werke der zweiten Schaffensperiode von Hernández auch als „trilogía proustiana“ (Lasarte 1978, S. 60).

¹²¹ Siehe S. 43: „Yo era como aquel caballo perdido de la infancia: ahora llevaba un carro detrás y cualquiera podía cargarle cosas: no las llevaría a ningún lado y me cansaría pronto.“ Julio Prieto, der eine psychoanalytisch ausgerichtete Analyse der Erzählung durchführt, zitiert eine Textstelle von Freud, bei der ein Pferd den Bereich des Unbewußten, das Es, symbolisiert. Dies sei auf „El caballo perdido“ übertragbar. Bei obigem Zitat werde der zu diesem Zeitpunkt dominierende *socio* durch den *carro* repräsentiert, vor den das Pferd gespannt ist. Nach Prieto entspricht das Ich in „El caballo perdido“ dem Es, der *socio* dem Ich der Freud’schen Terminologie. Vgl. Julio Prieto: „De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido* de Felisberto Hernández“, in: *Actas* 1998, S. 107-117, S. 109 u. 113f.

Die Desillusionierung muß jedoch keineswegs bedeuten, daß der Erzähler sich selbst als Subjekt verlorengelst, wie Echavarren in seiner Interpretation behauptet.¹²² Die Erzählung stellt zwar eine schwere Krise des Erzähler-Subjekts dar, doch eröffnet sie auch eine Perspektive zu deren Überwindung. Mehrfach wird betont, wodurch sich das Geheimnis, das der Erzähler sucht, auszeichnet: Bewegung, Gefühl, Traumhaftigkeit, Absurdität und Phantastik sind die Schlüsselbegriffe. Die Herausforderung für den mit seiner Schreiberidentität versöhnten Schriftsteller besteht nun darin, neue Wege des Schreibens zu finden, die diese Facetten des Geheimnisses losgelöst von der Vergangenheit einfangen lassen.

Die Gestaltungsebene der Erzählung weist in die entscheidende Richtung. Phantasievolle Metaphern und ausdrucksstarke Vergleiche erinnern an das bildhafte Erleben in Träumen. Auch durch die labyrinthisch angelegte Gesamtstruktur und das verwirrende Spiel mit unterschiedlichen Zeitebenen¹²³ werden die genannten Merkmale des Geheimnisvollen schriftstellerisch umgesetzt. Auch wenn zum Schluß der Erzählung die Abgrenzung zwischen Gegenwart und Vergangenheit hervorgehoben wird, bleibt doch der Eindruck eines zwischenzeitlichen Erlebens beim Leser haften. Im Rahmen der Ich-Erzählsituation, die streckenweise durch innere Monologe und die Wiedergabe des Bewußtseinsstroms gekennzeichnet ist, kommt es zu einer subjektiven Wahrnehmungsdarstellung voller Empfindungen. Die Aufspaltung des Subjekts wird gestalterisch dadurch unterstrichen, daß der Erzähler von sich selbst in der Identität als *socio* teilweise in der dritten Person spricht.

Die diversen Stilmittel kommen in „El caballo perdido“ jedoch noch nicht zur freien Entfaltung, da sie zu eng an die Erlebnisse der Vergangenheit gebunden sind, die mit größtmöglicher

¹²² Echavarren 1985, S. 56: „El narrador pierde el recuerdo de ella, y se pierde a sí mismo como sujeto cuya emergencia, cuya expectativa, es causada por ese recuerdo. [...] el sujeto del proceso, el narrador, se desintegra y desaparece.“ Echavarren führt seine Interpretation der Erzählung noch ausführlicher in seiner früheren Veröffentlichung zu Hernández aus. Vgl. Ders.: *El espacio de la verdad: práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires 1981, S. 63-148.

¹²³ Die Kindheitserinnerungen werden zunächst in Vergangenheitsformen geschildert und bilden eine erste Zeitebene. Eine zweite Zeitebene tritt hervor, als die Gegenwart des erwachsenen Erzählers den bisherigen Erzählstrang durchbricht. Der Erzähler äußert seine Absicht, nun das zu erzählen, was er erlebte, als er sich an die erste Zeitebene erinnerte. Die Schilderung dieser Erlebnisse erfolgt anfänglich in Vergangenheitsformen und bildet eine dritte Zeitebene. Im Laufe des Erfahrungsberichtes wird die klare Trennung der Zeitebenen aufgehoben. Der Erzähler wechselt mehrfach unvermittelt in die Gegenwartsform, nicht nur, um Kommentare der zweiten Zeitebene einzustreuen, sondern auch, um Erinnerungen an Celina in der Gegenwartsform wiederzugeben (siehe z. B. S. 33f.).

Genauigkeit wiedergegeben werden.¹²⁴ Wäre es nicht möglich, die Erinnerung zwar als Inspirationsquelle zu nutzen, dann jedoch der schriftstellerischen Phantasie freien Lauf zu lassen, um das Empfinden des Geheimnisvollen in die Gegenwart zu transponieren?

Hernández sollte innerhalb seiner schriftstellerischen Weiterentwicklung genau diesen Weg einschlagen. Die Bewußtseinsentwicklung der fiktiven Schreiberfigur entspricht in diesem Fall dem Wandlungsprozeß des realen Autors: Mit „El caballo perdido“ vollzieht sich innerhalb des Werkes von Hernández ein ästhetischer Bruch, der die Ablehnung eines rein auf Erinnerungen basierenden Erzählens impliziert und zu den befreiteren, von einer traumhaften Logik geprägten, absurden Texten der dritten Schaffensperiode führt.¹²⁵

3.4. „Las dos historias“: Zersplitterte Wahrnehmungs- und Erzählformen

Die Erzählung „Las dos historias“¹²⁶ stammt aus dem Erzählband *Nadie enciende las lámparas* von 1947, der die dritte Schaffensperiode von Hernández einleitete und zugleich seine erste Publikation war, die von einem angesehenen Verlag herausgegeben wurde und auch außerhalb Uruguays Verbreitung und Anerkennung fand.¹²⁷

¹²⁴ Calvino spricht deshalb von einer „imaginación muy concreta“ und einer „sugestión comparable a la que proviene de los cuadros de un pintor naïf“ (Italo Calvino: „Felisberto no se parece a ninguno“, in: *Crisis* 18 [1974], S. 12-13, S. 13). Alazraki stimmt diesem Vergleich zu, da die Erzählweise in den auf Erinnerungen basierenden Texten von Hernández ebenso wie die Naive Malerei versuche, eine unvoreingenommene, unschuldige Sichtweise von Szenen und Personen der familiären, täglichen Welt einzufangen. Vgl. Jaime Alazraki: „Contar como se sueña: para una poética de Felisberto Hernández“, in: *Lo imaginario y lo fantástico en E. Anderson Imbert – J. L. Borges – A. Bioy Casares – J. Cortázar – F. Hernández – S. Ocampo – A. Somers*, Paris 1985a (*Río de la Plata* 1), S. 21-43, S. 39f.

¹²⁵ Vgl. Lasarte 1978, S. 59, Fn. 3 und S. 75. Nach „El caballo perdido“ schrieb Hernández mit „Tierras de la memoria“ zwar noch eine weitere lange, auf Erinnerungen basierende Erzählung, doch veranlaßte er bewußt keine Veröffentlichung dieses Textes, der erst posthum publiziert wurde.

¹²⁶ Die im folgenden in Klammern angeführten Seitenangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: Felisberto Hernández: „Las dos historias“, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 2, Mexiko 1983, S. 160-171.

¹²⁷ Vgl. Morillas 1993, S. 18. Lasarte erwähnt, daß „Las dos historias“ vorher bereits in der argentinischen Literaturzeitschrift *Sur* veröffentlicht wurde, nennt jedoch kein genaues Datum. Vgl. Francisco Lasarte: *Felisberto Hernández y la escritura de 'lo otro'*, Madrid 1981, S. 24.

Der junge Mann, der direkt zu Beginn der Erzählung als Schreiberfigur in Erscheinung tritt, ist diesmal kein hauptberuflicher Schriftsteller, sondern ein Angestellter in einem Spielwarenladen. Während der Arbeit scheint er seine Gedanken aber ständig seiner „querida historia“ (160) zu widmen, die er unbedingt niederschreiben möchte. Trotz der anfänglich stark ausgeprägten Vorfreude auf das Schreiben seiner Geschichte¹²⁸ kristallisiert sich im Verlauf des Schreibprozesses bald eine große Krise des jungen Mannes heraus, die sowohl sein Gefühlsleben als auch seine schriftstellerische Tätigkeit betrifft. Zum Ausdruck kommt eine Krise des Subjekts emotionaler wie intellektueller Art.¹²⁹

Die gefühlsmäßige Krise des Schreibers entspringt einer vergangenen Liebesbeziehung, von der auch seine Geschichte handeln soll. Die Liebe zu jener Frau, über die er schreiben möchte, verschaffte ihm Ruhe vor den Gedanken, die ihn zuvor ohne Unterlaß quälten:

„[...] había pensado tanto que había descubierto lo vano y falso del pensamiento cuando éste cree que es él, en primer término, quien dirige nuestro destino. Y a pesar de saber esto, seguía pensando, mis energías seguían minando el pensamiento, y sentía el más antipático cansancio. [...] descansé [...] en sus grandes ojos azules: [...] me hizo descansar de mis pensamientos y amarla con toda la amplitud de mis ganas.“ (162f.)

Durch drei in die Erzählung eingefügte Textfragmente, welche der junge Mann laut Erzähler vor vielen Jahren, „cuando empezó a torturarle el pensamiento“ (163), verfaßt hat, wird deutlich, daß er sich auch damals bei einer Frau von seinen Gedanken erholte. Dies wird in dem Fragment „La visita“ sehr anschaulich durch das Bild seiner Gedanken als Turner, die ihre Turnhalle, den Kopf des Mannes, durch einen Sprung aus den Fenstern verlassen, sobald die Frau erscheint:

[...] le confesé que mirándola descansaba de unos pensamientos que me torturan, y que no me di cuenta cuándo fue que esos pensamientos se me fueron. Ella me preguntó cómo eran esos pensamientos, y yo le dije que eran pensamientos inútiles, que mi cabeza era como un salón donde los pensamientos hacían gimnasia, y que cuando ella vino todos los pensamientos saltaron por las ventanas. (164)

Wie in „La envenenada“, wo ein Anti-Schriftsteller als ‚große moderne Denkmaschine‘ auftritt, oder in „El caballo perdido“, wo die Schreiberfigur versucht, sich von dem inneren *socio* zu lösen, der ihn mit Gedanken quält und seine Gefühle zerstört, kommt es somit auch in „Las dos historias“ zu einer Gegenüberstellung von Gedanken und Gefühl. In allen drei Erzählungen bewirken Frauen die Hinwendung zu einem emotionalen, intuitiven Erleben.¹³⁰ Wie in „El caballo perdido“ hält auch in „Las dos historias“ das mit einer Frau verbundene Glücksgefühl

¹²⁸ Das Denken hieran löst bei ihm ein großes Glücksgefühl aus: „Hacía días que pensaba en la emoción del momento en que escribiera. [...] él seguía pensando en lo que le hacía tan feliz [...]. [...] esa misma felicidad [...].“ (160)

¹²⁹ Vgl. Morillas 1993, S. 63.

¹³⁰ In „La envenenada“ läßt die tote Frau das sichere Welt- und Selbstbild des Schriftstellers ins Wanken geraten. In „El caballo perdido“ ist es die Erinnerung an Celina, die eine Welt der Gefühle heraufbeschwört, in die sich der Erzähler flüchten möchte. In „Las dos historias“ übernimmt die entsprechende Funktion zum einen die Frau der Geschichte, die der junge Mann schreibt, zum anderen jene Frau oder Frauen, auf die sich die Fragmente aus einer früheren Zeit beziehen.

nicht lange, sondern ist mit einer Enttäuschung verbunden. In „El caballo perdido“ zerstört Celina die Gefühle des Jungen durch die Schläge auf dessen Finger. In „Las dos historias“ ahnt der Mann, daß die Frau seiner Geschichte ihn nicht mehr liebt, möchte dies aber nicht wahrhaben. Das Aufschreiben der Geschichte der Liebesbeziehung erscheint ihm als Möglichkeit, gleichsam die Liebe der Frau zu ihm zu konservieren, auch wenn er sich diese Schreibmotivation nicht eingesteht.¹³¹ Wie er selbst einräumt, schreibt er die Geschichte, um sich konkret mit der Frau beschäftigen und an sie denken zu können. Hierbei belegt er alle Ereignisse mit genauesten Daten, was der Erzähler so deutet, daß der junge Mann sich die Liebe der Frau durch die Festschreibung der Daten sichern wolle:¹³²

[...] se prendía de las fechas, porque sentía que en esa forma, comprometiendo las fechas, comprometía el tiempo y aseguraba el amor de ella. (163)

Beim Schreiben drängen sich dem Mann jedoch Zweifel auf und es kommt zu einer ähnlichen schriftstellerischen Krise wie in „El caballo perdido“. Er unterbricht das Schreiben, da er befürchtet, seine Erinnerungen an die geliebten Ereignisse, die er genau wiedergeben möchte, zu verzerren. Die Ahnung, daß es unmöglich ist, sie authentisch festzuhalten, bereitet ihm Angst und er durchschreitet wie der Schriftsteller aus „La envenenada“ sein Zimmer:

Al llegar a este párrafo se detuvo, se levantó y empezó a pasearse por la pieza. [...] hubiera podido continuar su tarea, pero sentía una secreta angustia: para escribir, al pensar en los hechos pasados, se daba cuenta de que se le deformaba el recuerdo, y él quería demasiado los hechos para permitirse deformarlos; pretendía narrarlos con toda exactitud, pero bien pronto advirtió que era imposible; y por eso lo empezó a torturar esa indefinida y secreta angustia. (161f.)

Seine Erwartung der Begeisterung im Moment des Schreibens entpuppt sich als naive Illusion. Hatte er sich anfangs vorgenommen, sämtliche Register seines Geistes in der Geschichte spielen zu lassen („poniendo en ella los mejores recursos de su espíritu“, 160), kommen ihm nun seine mit der Geschichte verbundenen Gefühle bei diesem Vorhaben in die Quere. Sobald er sich wirklich auf den Schreibprozeß einläßt, wird er mit seinen innersten Ängsten konfrontiert, die er nicht länger negieren kann. Er erfährt, daß Schreiben ein sehr schmerzvoller Prozeß sein kann. Dieser Erfahrung entspricht auch die abschließende Aussage des Fragmentes „La calle“: „A pesar de todo me parece que cada vez escribo mejor lo que me pasa: lástima que cada vez me vaya peor.“ (166)

¹³¹ Der Mann erwähnt, daß er selbst die Beziehung am 6. Juni unterbrach, da er am folgenden Tag die Stadt, in der die Frau lebt, verließ. Er scheint auf eine Fortsetzung der Beziehung gehofft zu haben und ist nun von Zweifeln am Fortbestand der Liebe der Frau geplagt, die er sich selbst aber nicht eingestehen möchte. Er will nicht wahrhaben, daß dies der wahre Grund ist, warum er die Geschichte aufschreiben möchte: „Pero él escribiría la historia porque ella no le amaba ya.“ (162)

¹³² Auch in „La envenenada“ werden genaue Daten und Uhrzeiten angegeben (siehe Kap. 3.2., Fn. 80). In beiden Erzählungen wollen sich die Schreiber die eigene Unsicherheit nicht eingestehen. Die präzisen objektiven Angaben stehen im Kontrast zur ausufernden subjektiven Krisensituation, der haltlosen Situation des Subjekts, die von Ungewißheiten bestimmt wird.

Die Kulmination der Krise des jungen Schreibers auf emotionaler wie intellektueller Ebene wird von ihm selbst auf metaphorische Weise in seinen letzten schriftlichen Aufzeichnungen zum Ausdruck gebracht, in denen er wiedergibt, wie ein furchtbarer Gedanke in ihm wütete. Er entwickelt hierfür das Bild eines Flugzeugs, das durch einen hellen Raum seiner Seele gekreist sei. Während seine Augen nach innen zu diesem Flugzeug geschaut hätten, hätten sie gleichzeitig auch die Dinge in seinem Zimmer wahrgenommen:

Voy a suponer que mis ojos miraran para adentro en la misma forma que para afuera; entonces, al ser esféricos y moverse para mirar hacia dentro, también se movían mirando hacia fuera, y por eso yo miraba los objetos que había en mi cuarto, sin atención [...]. (171)

So habe er auch das Foto von der geliebten Frau auf seinem Tisch wahrgenommen und seine Aufmerksamkeit habe sich nach außen verlagert. Als er sich erneut dem Flugzeug zuwenden wollte, habe er es nicht mehr in dem hellen Raum entdecken können. Er habe sich gesagt, daß es schon zurückkehren würde und sich vielleicht verspätete, da es eine Ladung an Bord habe. Bei der Rückkehr des Flugzeugs zeigt sich jedoch dessen zerstörerischer Charakter:

Cuando volvió, no sólo me pareció que traía carga, sino que no era el mismo. También sentí que se dirigía a mí, a mi estúpida persona de aquel momento; y lo único que atiné fue a sacarme un trapo de otro lugar del alma, y a hacerle señas de que siguiera... pero le debo de haber hecho señas de que se detuviera, porque llegó hasta mí, y me rompió la cabeza y todos los escondidos lugares de mi estúpida persona. (171)

Der helle Raum der Seele, der für jenes Gefühl des Glücks und der Erholung von den quälenden Gedanken zu stehen scheint, das der Mann bei Frauen erleben kann,¹³³ hat schließlich keinerlei Chance gegen das zerstörerische Flugzeug, das wohl die Einsicht verkörpert, daß die Frau ihn nicht mehr liebt. Anfänglich nimmt er das Flugzeug wahr, ohne eine bedrohliche Bedeutung zuzulassen, so wie in der Erzählung mehrfach erwähnt wird, daß der Mann sein Unglück ahnt, aber nicht wahrhaben will. Er läßt sich von der Fotografie in seinem Zimmer ablenken, das für eine Illusion steht, die er auch im Schreibprozeß aufsucht, um die Liebe der Frau zu konservieren: Er möchte die Erinnerung benutzen, um einem alten Bild der Frau nachhängen zu können, das ihm Sicherheit gibt. Das Flugzeug verschwindet hierdurch zeitweise aus dem Blickfeld des Mannes, der immer noch nicht die Bedrohung erkennt und *naiv*¹³⁴ auf ein Wiederauftauchen des Gefährtes wartet. Als es erneut erscheint, offenbart sich seine zerstörerische Kraft, genauso wie im Schreibvorgang, dem er mit großer Begeisterung entgegengefiebert hat, schließlich seine Ängste durchbrechen, da er merkt, daß er die Erinnerungen nicht authentisch wiederheraufbeschwören kann. Dem Mann erscheint es so, als ob das Flugzeug nun ein anderes wäre. Auch das Schreiben hat für ihn einen anderen Charakter

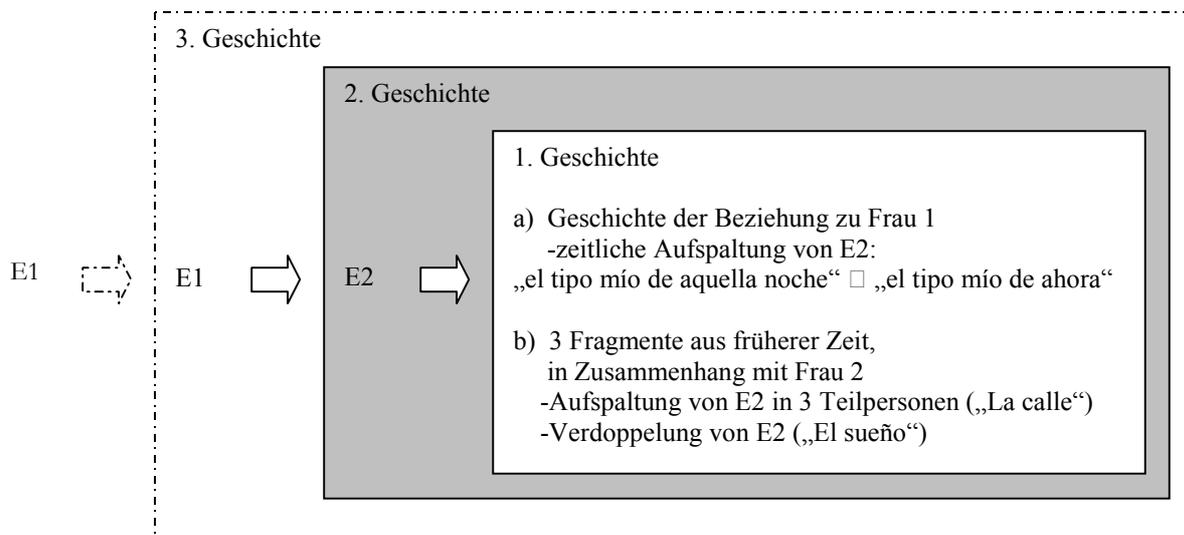
¹³³ Das Adjektiv *claro* wird sowohl für den Raum der Seele („un espacio claro“, 170) als auch für das Gesicht des Mädchens in „La visita“ („tenía una cara grande, alegre y clara“, 164) verwendet.

¹³⁴ Im oben zitierten Abschnitt bezeichnet er sich selbst gleich zweimal als „estúpida persona“.

angenommen, als er es sich anfänglich vorgestellt hatte: Statt ihm Vergnügen zu bereiten, treibt es ihn in eine Krise hinein. Er bricht an diesem Punkt den Schreibprozeß ab.

Die Erfahrungen, die der Mann im Bereich seiner Liebesbeziehungen macht, wiederholen sich im Schreibprozeß: Beide Bereiche sucht er auf, um Erholung von seinen qualvollen Gedanken zu finden, doch beide Bereiche können diese Erwartung nicht dauerhaft erfüllen.¹³⁵

Die inhaltlich in „Las dos historias“ thematisierte Krise des Subjekts findet auch auf der gestalterischen Ebene ihren Ausdruck. Betrachtet sei zunächst der raffiniert angelegte Aufbau der Erzählung:



Im Mittelpunkt der beiden Geschichten, auf die der Titel anspielt, steht der junge Mann (E2). Die erste Geschichte handelt von seinen Liebesbeziehungen. Die zweite Geschichte ist jene des Schreibprozesses: die Geschichte des Versuchs von E2, seine Geschichte zu Papier zu bringen.

Die zwei Geschichten werden von unterschiedlichen Erzählern dargeboten. Jener Erzähler, der die Erzählung beginnt, sich zwischendurch kommentierend einschaltet und die Erzählung beendet (E1), berichtet in erster Linie von dem Schreibprozeß, also der zweiten Geschichte. Er erzählt zunächst in unbeteiligter Form in der dritten Person und alles deutet auf eine auktoriale Erzählsituation hin. An einigen Stellen der Erzählung und vor allem am Schluß nimmt E1 dann jedoch einen Standpunkt innerhalb der dargestellten Welt ein und erzählt in der ersten Person.¹³⁶

Es stellt sich heraus, daß er ein Bekannter oder Freund des Mannes ist, und daß dieser ihn am Abend des Tages, an dem er die Frau das letzte Mal sah, besuchte und ihm sein Leid klagte. E1

¹³⁵ Vgl. Francis Lough: „La función de la escritura en ‘Las dos historias’ de Felisberto Hernández“, in: *Actas* 1998, S. 265-274, S. 273.

¹³⁶ Vgl. Ana María Barrenechea: „Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández“, in: *Modern Language Notes* 91/2 (1976), S. 311-336, S. 327, Fn. 28.

scheint den Mann also recht gut zu kennen und verfügt auch über alte Texte von ihm, aus denen er die drei Fragmente „La visita“, „La calle“ und „El sueño“ ausgewählt hat, um sie in die Erzählung einzufügen. Am Schluß der Erzählung, als sich E1 in der Ich-Form einschaltet, nimmt er diesmal nicht auf entfernte Ereignisse der Vergangenheit, sondern auf Geschehnisse des gleichen Tages Bezug.¹³⁷ Er berichtet, daß er den jungen Mann getroffen und von ihm erfahren habe, daß er keine Lust verspüre, die Geschichte weiterzuschreiben und sie vielleicht niemals fortsetzen werde. E1 kommentiert nun auch seine eigene Situation als Erzähler der zweiten Geschichte:

Creo que me durará mucho tiempo el asombro de lo que me pasó hoy [...]. Yo lo siento mucho; porque después de haber conseguido esos datos que me parecen interesantes, no los podré aprovechar para esta historia. Sin embargo guardaré muy bien estos apuntes; en ellos encontraré siempre otra historia: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya. (171)

Aufgrund der Involvierung von E1 in die dargestellte Welt der Erzählung entsteht praktisch eine dritte Geschichte, welche die zwei im Titel angesprochenen Geschichten als Elemente enthält:¹³⁸ die Geschichte von jemandem, der die Geschichte von einem Mann, der versucht, seine Geschichte aufzuschreiben, erzählt.

Während die zweite und dritte Geschichte von E1 erzählt werden, ist der Erzähler der ersten Geschichte der junge Mann als Ich-Erzähler (E2). Seine Aufzeichnungen sind mit Ausnahme der älteren Textfragmente durch Anführungszeichen gekennzeichnet.¹³⁹ Sobald E2 das Erzählen übernimmt, erscheinen eine Reihe von Aufspaltungen der Ich-Identität.¹⁴⁰ Gleich in seinen ersten Sätzen erfolgt eine zeitliche Aufspaltung seiner Person in einen „tipo mío de aquella noche“ und einen „tipo mío de ahora“ (161), die an die vergleichbare Zweiteilung in „El caballo perdido“ erinnert. In dem Fragment „La calle“ teilt sich das Ich in drei Teilidentitäten der Vergangenheit, eine Kernperson und zwei gegeneinander agierende Personen, die gegen den Willen der Kernperson ein Eigenleben entwickeln:

[...] parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento, [...]. Pero en seguida sentí que otro personaje, que también se había desprendido de mí, había quedado mirando en la misma dirección en que antes caminaba, que quería predominar sobre el anterior y que me empujaba hacia adelante. Si estos dos personajes no tenían sentido y quería huir, era porque yo, mi personaje central, tenía el espíritu complicado y perdido. (165)

¹³⁷ Mignolo spricht in diesem Zusammenhang von einem „desplazamiento del pasado al presente“ (Walter Mignolo: „La instancia del ‘yo’ en ‘Las dos historias’“, in: Alain Sicard (Hg.): *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas 1977, S. 169-185, S. 175).

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 177.

¹³⁹ Die älteren Text-Fragmente von E 2 sind nicht in Anführungszeichen gesetzt. Auf S. 169 erscheinen erneut Absätze in Anführungszeichen. Da diese inhaltlich zunächst aber noch zu dem Fragment „El sueño“ zu gehören scheinen, ist nicht klar ersichtlich, wo genau die neueren Aufzeichnungen des Erzählers wieder einsetzen, die immerhin eine andere Frau betreffen.

¹⁴⁰ Vgl. Mignolo 1977, S. 176f.

In „El sueño“ vollzieht sich eine Verdoppelung der Persönlichkeit. Während der Mann am Bett der jungen Frau sitzt, befindet sich sein Doppel in einiger Entfernung hierzu und beobachtet ihn von dort aus:

Tan pronto me encontraba en la silla y muy arrimado a la cama, como me encontraba a una distancia imprecisa de la cama y me veía a mí mismo sentado en la silla y con un traje claro. Cuando yo estaba en la silla y ella se hallaba cerca de mí [...] tenía el espíritu angustiado. [...] Cuando yo estaba retirado de la cama y me veía a mí mismo sentado en la silla y con el traje claro, me sentía menos angustiado, y ella y el “yo” que yo veía a esa distancia imprecisa eran una cosa más íntimamente conciliada. (168)

Es zeigt sich, daß der Aufbau der Erzählung durch Verdoppelungen und Zersplitterungen vielfältigster Art geprägt ist: Die Erzählerinstanz ist zweigeteilt, dargestellte Figuren erscheinen in Aufspaltungen oder Verdoppelungen,¹⁴¹ weitere Spaltungen ergeben sich durch kontrastierende Zeitebenen, über die und von denen aus erzählt wird.¹⁴² Es kommt so zu äußerst verwirrenden Beziehungen zwischen diversen Erzähler-Subjekten, dargestellten Subjekten und Zeitebenen, die das Subjekt in einem Zustand der Zersplitterung erscheinen lassen: Anstelle eines kohärenten Subjekts werden multiple Ich-Instanzen sichtbar, die ein „sujeto transpronominal“¹⁴³ hervortreten lassen, das in einer konstanten Bewegung der Dialogizität erzeugt wird.¹⁴⁴

Das Bachtin'sche Konzept der Dialogizität wurde bereits im Rahmen der Analyse der Erzählung „La envenenada“ angesprochen, in welcher der Dialog zwischen Innen und Außen des menschlichen Bewußtseins, zwischen Ich und dem anderen aufgezeigt wurde.¹⁴⁵ In „Las dos historias“ steht vor allem der innere Dialog, d. h. der Dialog zwischen verschiedenen Stimmen im Bewußtsein einer einzelnen literarischen Figur, im Vordergrund. Bachtin bezeichnet dieses Phänomen in seinen Schriften auch als Mikrodialog.¹⁴⁶ Die Fragen und Antworten stammen hierbei von Stimmen, die verschiedene und sozusagen personalisierte Haltungen, Überzeugungen oder Eigenschaften des Bewußtseins verkörpern.¹⁴⁷

¹⁴¹ Auch die Frauenfigur tritt in einer Verdoppelung auf. Aufgrund der Überleitung von E 1 zu den älteren Textfragmenten („Hace muchos años [...] también había descansado en unos ojos azules.“, 163) muß man davon ausgehen, daß diese sich auf eine andere Frau beziehen. Wie bereits festgestellt (siehe Fn. 139), verschwimmen jedoch die Grenzen und es entsteht der Eindruck, daß es sich bei dieser anderen Frau nur um ein Spiegelbild oder eine Doppelgängerin der ersten Frau handelt.

¹⁴² Vgl. Barrenechea 1976, S. 327.

¹⁴³ Mignolo 1977, S. 177.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 177 u. 182.

¹⁴⁵ Vgl. Kap. 3.2.

¹⁴⁶ Vgl. z. B. Bachtin 1971, S. 85.

¹⁴⁷ Vgl. Jeremy Hawthorn: Art. „Innerer Dialog“, in: Ders.: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*, übers. v. Waltraud Kolb, Tübingen/Basel 1994c, S. 136.

Die durch Aufspaltungen und Verdoppelungen¹⁴⁸ in „Las dos historias“ zum Ausdruck gebrachte Zersplitterung des Bewußtseins muß nicht bedeuten, daß das Subjekt sich auflöst. Sie zeigt aber eine starke Zerrissenheit des Subjekts, das unter den zahlreichen Oppositionen – wie Gefühle vs. Gedanken, Gegenwart vs. Vergangenheit oder Literatur vs. Realität¹⁴⁹ – stark leidet. Dieses Motiv kristallisierte sich bereits in der Erzählung „El caballo perdido“ heraus, die als Paradebeispiel eines Mikrodialogs bezeichnet werden könnte, da das Ich gespalten in zwei Personen in Erscheinung tritt, die für bestimmte, im Widerstreit miteinander liegende Facetten des Bewußtseins der Schriftstellerfigur stehen.

Könnte man auch die Erzählerinstanzen E1 und E2 aus „Las dos historias“ als personalisierte Facetten einer einzigen Schreiberfigur auffassen? Im Unterschied zu „El caballo perdido“ fehlen hier Hinweise im Text, die diese Interpretation unterstützten. Es stellt sich aber die Frage, warum E1 die innersten Motivationen von E2 kennt, und warum er über dessen Texte verfügt. Doch ganz gleich, ob es sich nun um Facetten einer einzigen fiktiven Person oder um zwei separate Personen handelt, ist davon auszugehen, daß sie für Facetten des realen Schreibers, Felisberto Hernández, stehen.

¹⁴⁸ Zur Einbettung des literarischen Motivs des Doppelgängers in das Konzept der Dialogizität siehe Bachtin 1971, S.142f. José Pedro Díaz widmet sich ausführlich dem Thema des Doppelgängers im Werk von Hernández in seiner Studie „F. H.: una conciencia que se rehúsa a la existencia“, in: Felisberto Hernández: *Tierras de la memoria*, Montevideo 1967, S. 67-116, S. 85-96. Er geht hier auch auf die literarische Tradition dieses Themas, vor allem die Bedeutung innerhalb der Romantik, ein.

¹⁴⁹ Der Schlußsatz („[...] otra historia: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya.“, 171) ist ein Beispiel für das für die Metafiktion typische Spiel mit der Opposition Fiktion vs. Wirklichkeit (vgl. Kap. 2.1.): Die Geschichte des Schreibprozesses wird in der Realität angesiedelt, obwohl auch sie Teil der Gesamtfiktion von Hernández ist.

Die Annahme von Lough, daß sich Hernández ausschließlich mit dem Rahmenerzähler E1 identifiziert,¹⁵⁰ ist eher unwahrscheinlich. Der in „El caballo perdido“ gefundene Kompromiß wird durch den nicht einfach auslöschbaren Grundkonflikt immer wieder in Gefahr sein. Die durch E2 verkörperten Zweifel bleiben deshalb sicher auch nach „El caballo perdido“ noch ein nicht zu negierender Bestandteil der Bewußtseinslage von Hernández. Es erscheint zudem nicht gerechtfertigt, den Schreibversuch von E2 als gescheitert zu bewerten, nur weil er das Schreiben seiner Geschichte abbricht. Lough berücksichtigt nicht, daß, auch wenn es dem Schreiber immer schlechter geht und es schließlich zum Abbruch des Schreibens kommt, dies damit zu tun hat, daß er immer authentischer schreibt. Erneut zeigt sich, daß es weniger auf die präzise Nacherzählung vergangener Ereignisse und die Ausgestaltung einer abgeschlossenen Geschichte, als auf die Vermittlung authentischer Empfindungen ankommt. Diese gelingt E2 in seinen Aufzeichnungen ausgezeichnet, da sie gerade in einer fragmentarisch, alogisch und bildhaft angelegten Erzählweise möglich wird.

Die Analyse von „El caballo perdido“ brachte hervor, daß Hernández im Schreiben ein Geheimnis sucht, das sich in Bewegung, Gefühl, Traumhaftigkeit, Absurdität und Phantastik ausdrückt. Die Geschichte, die ursprünglich erzählt werden sollte, tritt hier bereits in den Hintergrund zugunsten einer Darstellung des kreativen Prozesses voller metaphorischer Verästelungen. Dennoch ist „El caballo perdido“ noch geprägt von dem Wunsch, vergangene Zeiten heraufzubeschwören, auch wenn zum Schluß die Unerfüllbarkeit dieses Wunsches erkannt wird. In „Las dos historias“ zeigt sich, daß Hernández bewußt geworden ist, daß nicht die Vergangenheit sein eigentliches Thema ist, sondern die subjektive Wahrnehmung, die vor allem in seinen Bildern zum Ausdruck kommt. Um dem Geheimnis näherzukommen, macht Hernández nun den Randbereich seiner Erzählungen zum Zentrum: Ab der zweiten Hälfte von „El caballo perdido“ avancieren die Bilder zum Basismaterial seines Erzählens. Sie entfalten sich fortan immer eigenständiger und prägen den ungewöhnlichen, originellen Stil von Hernández.¹⁵¹

¹⁵⁰ Lough argumentiert, daß allein E1, wie der Erzähler in „El caballo perdido“, zu einem Kompromiß bereit sei und ihm deshalb das Schreiben der zweiten Geschichte gelinge. E2, der im Wahnsinn ende, werde von E1 und Hernández, die beide ihre schriftstellerische Krise überwunden hätten, als warnendes Negativbeispiel angeführt, um das Scheitern eines kompromißlosen Schreibers zu zeigen. Vgl. Lough 1998, S. 273f.

¹⁵¹ Vgl. Díaz 1967, S. 97f.

Es kann hier nur auf die vier Grundtypen von Tropen hingewiesen werden, die im Werk von Hernández vorherrschen:¹⁵²

die Personifizierung von Objekten¹⁵³, die Verdinglichung von Personen¹⁵⁴, die Konkretisierung von Abstraktem¹⁵⁵ sowie die Verselbständigung des Körpers und seiner Teile¹⁵⁶.

Aufgrund der großen Bedeutung der Bildlichkeit im Werk von Hernández wurden häufig surrealistisch-avantgardistische Einflüsse in der Kritik diskutiert. Desweiteren entfachte die Zuordnung zur Literatur der Phantastik eine rege Diskussion. Insgesamt scheint sich jedoch eher die Meinung durchzusetzen, daß sich Hernández jedem Versuch, ihn auf eine literarische Gattung festzulegen, entzieht.¹⁵⁷ Auch Cortázar, der ein großer Bewunderer von Hernández war und durch enthusiastische Vorworte zu Ausgaben dessen Werkes zum späten Ruhm des Uruguayers beitrug, lehnte vereinfachende Etikettierungen des Schreibstils ab:

Releyendo a Felisberto he llegado al punto máximo de este rechazo de la etiqueta “fantástica”; nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total, que no sólo contiene lo verificable sino que lo apuntala en el lomo del misterio como el elefante apuntala al mundo en la cosmogonía hindú. [...] la crítica literaria llamada a situar una obra como la de Felisberto tiende a sacar de su sombrero de copa el gran conejo blanco del surrealismo, es una manera de fijar la imagen antes de pasar a otra cosa, y además es cierto que el

¹⁵² Vgl. Lasarte 1981, S. 97-108. Siehe auch den Aufsatz von Claude Fell: „La metáfora en la obra de Felisberto Hernández“, in: Alain Sicard (Hg.): *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas 1977, S. 103-117. Fell scheint hier den Begriff Metapher nicht im strengen Sinne zu verwenden, da er auch explizite Vergleiche in seine Analyse miteinbezieht. Lasarte weist darauf hin, daß reine Metaphern im Werk von Hernández sehr selten vorkommen. Fast immer werden die Bilder mit *como* oder *parecía* etc. eingeleitet. Vgl. Lasarte 1981, S. 98.

¹⁵³ Oft werden Objekten Eigenschaften zugordnet, die normalerweise nur bei Personen vorkommen, wie etwa in „Las dos historias“ in dem Fragment „La calle“: „La calle tenía a los lados muros severos y blancos [...]. Las veredas parecían haber nacido del pie de los muros, y eran simpáticas; pero los focos, que también parecían haber nacido de los muros, tenían sombreritos blancos y eran ridículos. [...] la cabeza se me entretenía en comprender que cuando ya iba a terminar la luz de un foco nos esperaba con solicitud estúpida la luz de otro. [...] los muros severos y blancos habían cruzado sus miradas a través del aire y el silencio que alumbraban los focos de sombreritos ridículos.“ (164-166)

¹⁵⁴ In „El caballo perdido“ werden beispielsweise Personen mit Möbelstücken verglichen: „[...] empecé a sentir la presencia de las personas como muebles que cambiaran de posición.“ (27f.)

¹⁵⁵ Unter diese Kategorie würde in „Las dos historias“ etwa das einen furchtbaren Gedanken symbolisierende, zerstörerische Flugzeug fallen. In „El caballo perdido“ wird die Imagination mit einem Insekt verglichen und die Erinnerung als Theater- oder Kinovorstellung dargestellt.

¹⁵⁶ Diese Kategorie wurde in Zusammenhang mit „La envenenada“ ausführlich erläutert. In „Las dos historias“ wird die Nase der Frau wie ein autonomes Wesen, fast wie eine Person, beschrieben. Dieses Beispiel könnte deshalb eventuell auch der Kategorie Personifizierungen zugeordnet werden, wie auch das an der gleichen Textstelle erscheinende Bild der Wörter als groteske, schüchterne Männer: „En los momentos que era yo quien le insinuaba mis deseos apasionados –pero por medio de palabras, y palabras que salían a ser oídas como saldrían a bailar por primera vez hombres grotescos y tímidos–, su nariz parecía que oía, [...] también parecía que era la nariz la que veía; y cuando asomaba la cabeza a la ventana para ver lo que ocurría en la calle, parecía que la nariz esperaba a que llegaran lentamente a posarse sobre ellas unos impertinentes.“ (170)

¹⁵⁷ Vgl. Popescu 1995, S. 84. Auf die Argumentationen im einzelnen kann hier nicht eingegangen werden. Verwiesen sei auf die Kapitel „Felisberto als Surrealist“ (S. 60-83) und „Felisberto als ‚Phantast‘“ (S. 84-128) bei Popescu, in denen sie die unterschiedlichen Positionen detailliert darstellt.

conejo está muy vivo y que se pasea continuamente sobre el piano de Felisberto. [...] Pero también aquí opera la maniobra discriminatoria que Felisberto hubiera sido el primero en rechazar.¹⁵⁸

Cortázar gefiel, daß bei Hernández das Außergewöhnliche nicht als dem Alltag entgegengesetzt erscheint, sondern beide Elemente untrennbar miteinander verwoben sind¹⁵⁹ und betonte, daß sein eigenes Werk stark durch den Stil von Hernández beeinflusst worden sei: „[...] leí tus libros y escribí páginas que tanto te buscaban en el terreno de la admiración y del afecto.“¹⁶⁰ In den folgenden Kapiteln, die sich eingehend mit Texten von Cortázar auseinandersetzen werden, soll unter anderem nach Spuren dieser Beeinflussung gesucht werden.

¹⁵⁸ Julio Cortázar: „Prólogo“, in: Felisberto Hernández: *La casa inundada y otros cuentos*, ausgew. v. Cristina Peri Rossi, mit Zeichnungen v. Glauco Capozzoli, Barcelona 1975, S. 5-9, S. 7f.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 7 u. 9.

¹⁶⁰ Julio Cortázar: „Felisberto Hernández: Carta en mano propia“, in: Ders.: *Obra crítica*, Bd. 3, hg. v. Saúl Sosnowski, Madrid 1994, S. 261-269, S. 263.

4. Fiktive Schreiberfiguren und Schreibprozesse bei Julio Cortázar

4.1. Vorbemerkungen

Cortázars Verbundenheit mit Hernández aufgrund eines ähnlichen Literatur- und Wirklichkeitsverständnisses wurde zusätzlich durch die gemeinsame Herkunft aus dem *La Plata*-Gebiet gestützt. Cortázar wurde 1914 in Brüssel geboren, doch waren seine Eltern Argentinier. 1918 kehrte die Familie nach Buenos Aires zurück. Cortázar betonte, daß die Erzählungen von Hernández ihn sofort in das Uruguay der damaligen Zeit versetzten, auch wenn sie nie offene Kommentare zur gesellschaftlichen Situation des Landes enthielten.¹⁶¹ Es existieren viele biographische Parallelen zwischen den beiden Schriftstellern, und Cortázar bedauerte sehr, Hernández nie persönlich kennengelernt zu haben.¹⁶² Auf einen detaillierteren Überblick zur Biographie und zum Lebenswerk Cortázars, der von 1951 an bis zu seinem Tod 1984 in Paris lebte, soll angesichts seines großen Bekanntheitsgrades hier verzichtet werden.¹⁶³

Das Element der Metafiktion in Form fiktionaler Reflexionen über das Schreiben nimmt durchgängig eine sehr große Rolle im Werk Cortázars ein. Einen Höhepunkt stellt der Roman *Rayuela* dar, mit dem Cortázar 1963 sein internationaler Durchbruch als Schriftsteller gelang. Auf ihn soll nachfolgend als erstes eingegangen werden.

¹⁶¹ Vgl. Cortázar 1975 („Prólogo“), S. 9 und Cortázar 1994 („F. H.: Carta en mano propia“), S. 263, wo er von „nuestra manera rioplatense“ spricht. Siehe auch den Aufsatz von Ricardo Pallares Cárdenas: „La circunstancia rioplatense en la obra de Felisberto Hernández“, in: *Escritura* VII (1982), Nr. 13-14, S. 281-292.

¹⁶² Vgl. Cortázar 1994, passim. Cortázar und Hernández hielten sich, zum Teil zeitlich nur leicht versetzt, an gleichen Orten und sogar in gleichen Hotels in Argentinien und Uruguay auf. Beide nutzten ein Stipendium der französischen Regierung in Paris. Die Liebe zur Musik ist ein weiteres verbindendes Element zwischen den beiden Schriftstellern.

¹⁶³ Zahlreiche Studien geben hierzu umfassend Auskunft. Verwiesen sei auf die Darstellungen bei Berg 1991 und Mario Goloboff: *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires 1998.

Während die bisherigen Analysen stets durch eine Inhaltszusammenfassung eingeleitet wurden, soll bei dem äußerst vielschichtigen Roman Cortázar's eine Ausnahme in der Vorgehensweise gemacht werden. „Jedes skizzierte Handlungsgerüst der Geschichte muß den Roman zu sehr verkürzen, dessen Wesentliches nicht die Geschichte ist“¹⁶⁴, stellt Ingenschay zu Recht fest. Bei der Analyse sollen zwei Aspekte herausgegriffen werden: die Thematisierung der Rolle des Autors sowie die Strategien zur Überwindung der Krise des abendländischen Subjekts, die sich in den Literaturtheorien des fiktiven Schriftstellers Morelli widerspiegeln. Die zwei nachfolgend behandelten Erzählungen stammen aus Cortázar's letzten Schaffensjahren, in denen er sich nochmals verstärkt metafiktionale Themen zuwandte.

4.2. *Rayuela*: Schreiben zwischen Selbstauflösung und Neuentwurf

4.2.1. Morellis Tod als Sinnbild der Entmachtung des Autors?

Barthes schließt seinen 1968 erschienenen Aufsatz „La mort de l'auteur“, der im Theorieteil dieser Arbeit bereits erwähnt wurde, mit der Feststellung, daß die Geburt des Lesers nur um den Preis des Todes des Autors stattfinden könne.¹⁶⁵ Der Tod von Morelli, der fiktiven Schriftstellerfigur in Cortázar's 1963 veröffentlichtem Roman *Rayuela*¹⁶⁶, könnte als antizipierende Veranschaulichung von Barthes' Aussage auf der Ebene der Fiktion aufgefaßt werden. Morellis Ableben wird zwar nicht direkt beschrieben, in Kap. 154 des Romans aber unmißverständlich angekündigt. Der Schriftsteller befindet sich aufgrund eines Unfalls, bei dem er von einem Auto angefahren wurde, im Krankenhaus. Horacio Oliveira, der zufällig und ohne zu wissen, daß es sich bei dem *viejo* um den von ihm und seinen Freunden verehrten Schriftsteller Morelli handelte, Zeuge des Unfalls wurde (Kap. 22), besucht ihn zusammen mit Etienne in der Klinik. Sie treffen den Alten dort moribund an, „lívido, con ojeras mortuorias“ (Kap. 154, 734), und erfahren zu ihrer großen Überraschung, daß es sich um den Schriftsteller Morelli handelt. Horacio erhält von Morelli den Schlüssel zu dessen Wohnung, da sie sich um seine Schriften kümmern sollen. Nach

¹⁶⁴ Dieter Ingenschay: „Amero-Existentialismus? Überlegungen zur diskursiven Praxis Sábato's, Onetti's, Cortázar's“, in: Helene Harth/Volker Roloff (Hg.): *Literarische Diskurse des Existentialismus*, Tübingen 1986, S. 225-236, S. 233.

¹⁶⁵ Vgl. Barthes 1984, S. 67. Siehe Kap. 2.3.

¹⁶⁶ Die im folgenden in Klammern hinter den Kapitelnummern angeführten Seitenangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: Julio Cortázar: *Rayuela*, hg. v. Andrés Amorós, Madrid 121998.

dem Besuch stellt Etienne fest, daß es sich wohl um ein „encuentro póstumo, días más o menos“ (Kap. 154, 739) gehandelt habe.¹⁶⁷

Doch ist der Tod Morellis in *Rayuela* tatsächlich das Sinnbild einer Entmachtung des Autors, einer Auflösung der Autor-Autorität? Findet in diesem Roman eine tödliche Attacke auf die Position des Schreibenden statt?

Zur Klärung dieser Fragen reicht es nicht aus, die nur sehr kurz in Erscheinung tretende Figur Morellis zu betrachten, die eine äußerst marginale Position im Rahmen des Handlungsgefüges einnimmt. Weitet man das Blickfeld auf den Gesamtroman aus, ist festzustellen, daß Morelli zwar nicht durch sein Auftreten als fiktive Figur, wohl aber durch die ständige Präsenz seiner vorrangig literaturtheoretischen Schriften, die als Fragmente in die *capítulos prescindibles* eingestreut sind,¹⁶⁸ und von den Mitgliedern des Clubs gelesen, diskutiert sowie sehr häufig zitiert werden, ohne Zweifel eine zentrale Bedeutung innerhalb des Romans für sich in Anspruch nimmt. Die textuelle Autorität Morellis wird durch den physischen Tod der Figur nicht abgeschwächt. Man könnte einwenden, daß diese Autorität durch die zerstreut auftauchenden, fragmentarischen Schriften keinen festen, sicheren Platz im Roman einnimmt. Die so begründete Autoritätseinbuße Morellis ist zugleich aber mit einem Machtzuwachs einer anderen Person verbunden: jener, die den Namen Cortázar trägt und für die Einstreuung der Schriften Morellis in die *capítulos prescindibles* sowie deren Integration in den Erzählstrang durch die Vorgaben des *tablero de dirección* im Bewußtsein des Lesers verantwortlich erscheint. Cortázar als impliziter Autor¹⁶⁹, der zudem die Macht besitzt, die Figur Morelli leben oder sterben zu lassen, tritt in einen Wettstreit um Autorität mit seinem eigenen Geschöpf. Daß es sich bei Morelli um ein *alter ego* des realen

¹⁶⁷ Vgl. zum Tod Morellis auch Lucille Kerr: *Reclaiming the Author. Figures and Fictions from Spanish America*, Durham/London 1992, S. 32 u. 179 (Anm. 12). Wie die von Barrenechea herausgegebenen Vornotizen Cortázars zu *Rayuela* verraten, plante Cortázar zunächst, Morelli in der Krankenhausszene sterben zu lassen. Horacio sollte die Totenwache bei ihm halten und hierbei in seiner Vorstellung völlig mit dem toten Autor verschmelzen. Vgl. Julio Cortázar/Barrenechea, Ana María: *Cuaderno de bitácora de "Rayuela"*, Buenos Aires 1983, S. 210. Siehe auch Barrenecheas Bemerkungen hierzu in ihrer einleitenden Studie zu den Notizen (ebd., S. 86).

¹⁶⁸ Die *capítulos prescindibles* bilden den dritten Teil des Romans. Sie werden bei der im *tablero de dirección* vorgeschlagenen Leseweise abermals in die Kapitel der ersten beiden Teile des Romans eingestreut, welche die Handlung in Paris und Buenos Aires wiedergeben.

¹⁶⁹ Der implizite Autor steht für die Vorstellung, die sich der Leser vom Autor, der als Schaffender hinter dem literarischen Werk steht, macht. Grundlage hierfür ist jenes Bild, das der Autor selbst im Werk angelegt hat. Dieses muß nicht identisch mit der real existierenden Person sein, die das Werk tatsächlich geschrieben hat. Vgl. Jeremy Hawthorn: Art. „Autor“, in: Ders.: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*, übers. v. Waltraud Kolb, Tübingen/Basel 1994a, S. 24-26, S. 26.

Autors Cortázar handelt, ist relativ offensichtlich.¹⁷⁰ Man könnte sagen, daß Cortázar Morelli instrumentalisiert, um seine eigenen literaturtheoretischen Positionen darzulegen. Durch die raffinierten *mise en abyme*-Strukturen des Romans erhält Morelli jedoch eine gewisse Autonomie gegenüber seinem Schöpfer. Diese Autonomie geht soweit, daß Morelli statt Cortázar der wahre Autor von *Rayuela*, also auch der ersten beiden Teile des Romans, zu sein scheint.¹⁷¹

Für weitere Verwirrung sorgt der Umstand, daß auch Horacio schreibt, wenngleich er dies gegenüber Morelli abstreitet (Kap. 154, 736). Es wird erwähnt, daß er in einem Heft Aufzeichnungen macht (Kap. 41, 394 u. 48, 449), und einige der Kapitel, in denen Horacio offenbar der Ich-Erzähler ist, beinhalten eindeutige Hinweise darauf, daß er sie niederschreibt.¹⁷² Auch Horacio ist demnach an der Komposition des Romans beteiligt. Die Kette der Autoren von *Rayuela* reißt nicht ab, berücksichtigt man außerdem die zahlreichen im Roman durch Zitate vertretenen Autoren, die zu einer weiteren Destabilisierung der Singularität von Autorschaft beitragen.¹⁷³

Die Aufsplitterung der Figur des Autors findet ihre Entsprechung in der Erzählsituation. In „Las dos historias“ von Felisberto Hernández waren bereits eine Zweiteilung der Erzählerinstanz und komplizierte Beziehungen zwischen Erzähler-Subjekten, dargestellten Subjekten und Zeitebenen zu beobachten. Die Erzählsituation in *Rayuela* gestaltet sich durch ständig wechselnde Perspektiven mit wechselnder Distanz sowie wechselnden Zeit- und Raumbezügen¹⁷⁴ noch weitaus irritierender für den Leser, der oft rätseln muß, wer gerade erzählt. Die Instanz des Erzählers zerfällt in Einzelteile: Als Ich-Erzähler sprechen Horacio oder Morelli, aber auch Talita

¹⁷⁰ Der Unfall Morellis hat etwa eine Entsprechung in einem schweren Verkehrsunfall Cortázars in Paris im Jahre 1952, der einen längeren Krankenhausaufenthalt für ihn nach sich zog. Vgl. José P. Shafer: *Los puentes de Cortázar*, Buenos Aires 1996, S. 129. Viele Kritiker gehen von einer völligen Identität von Morelli und Cortázar aus, was sich zum Teil auch in der Zusammenziehung der Namen zu ‚Cortázar-Morelli‘ oder ‚Morelli-Cortázar‘ äußert. Vgl. Kerr 1992, S. 35.

¹⁷¹ Vgl. Kerr 1992, S. 31-35. Die Vermutung, daß das Buch, an dem Morelli schreibt, *Rayuela* ist, drängt sich insbesondere auf, als er Horacio und Etienne im Krankenhaus ein Heft Nr. 52 übergibt, das sie bei ihm zuhause zwischen Nr. 51 und 53 einordnen sollen. Er sagt, daß es aber auch nicht schlimm sei, wenn etwas durcheinanderkomme (Kap. 154, 737): „Mi libro se puede leer como uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo.“

¹⁷² So beispielsweise Kap. 2 (138): „No quiero escribir sobre Rocamadour, por lo menos hoy, [...]“. Im gleichen Kapitel (ebd.) heißt es „esta existencia que a veces procuro describir“ und „escribir la novela que nunca escribiré“. Gnutzmann weist außerdem auf die diversen Anspielungen auf Horacios Schreibtätigkeit in den Kapiteln 80, 90, 93, 84, 48 und 57 hin. Vgl. Rita Gnutzmann: „Los ‘autores’ de *Rayuela*“, in: *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 14 (1991), S. 181-189, S. 181f.

¹⁷³ Vgl. Kerr 1992, S. 35f.

¹⁷⁴ Rita Gnutzmann spricht im Rahmen einer detaillierten Analyse der Erzählsituation (*Rayuela. Julio Cortázar*, Madrid 1989, S. 85-95) von einer „focalización variable en la que se alternan las voces, los pronombres personales, los enfoques y los tiempos“ (ebd., S. 85). Vgl. hierzu auch Volker Roloff: „Julio Cortázar: ‚Rayuela‘“, in: Volker Roloff/Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Der hispanoamerikanische Roman*, Bd. 2, Darmstadt 1992, S. 78-90, S. 83.

(Kap. 47) und Maga (Kap. 32)¹⁷⁵. Oft erzählt ein am Romangeschehen wohl nicht beteiligter Erzähler in der dritten Person. Viele Kapitel zeichnen sich durch eine rein szenische Darstellungsweise in Dialogen aus, bei denen der Erzähler in den Hintergrund tritt. Die in die *capítulos prescindibles* integrierten Textfragmente verschiedenster Herkunft weisen eine Vielfalt weiterer Perspektiven auf.

Die Machtposition des Autors wird auch durch den *tablero de dirección* zu Beginn des Romans in Frage gestellt, der gewöhnlich so gedeutet wird, daß der implizite Autor der dortigen Leseinstruktionen seine Privilegien an den Leser abgibt, der zum eigentlichen Autor oder zumindest Ko-Autor des Buches avanciert.¹⁷⁶ Diese Deutung ist jedoch nicht unproblematisch, da die Freiheit des Lesers deutlich eingeschränkt bleibt: Der Autor bietet ihm lediglich zwei bestimmte Leseweisen zur Auswahl an und macht für die unkonventionelle Hüpf-Variante ganz konkrete Vorgaben. In dem *tablero* könnte deshalb ebenso eine Bekräftigung der Machtposition des Autors gesehen werden.¹⁷⁷

Kehren wir nochmals zu Morelli, dem Ausgangspunkt der Überlegungen, zurück. Eingegangen wurde noch nicht auf seinen Namen, der eine Reihe interessanter Assoziationen zuläßt. Auch wenn diese von Cortázar nicht bewußt intendiert gewesen sein müssen, bestätigen sie doch auffallend die durchgängig festgestellte Ambiguität der Aussage zur Stellung des Autors. Der Name Morelli könnte eine Anspielung auf verschiedene literarische Vorbilder sein.¹⁷⁸ Es ließe sich aber auch ein Bezug zu dem italienischen Kunsthistoriker Giovanni Morelli (1816-91) herstellen, der die sogenannte Morelli-Methode zur sicheren Eruierung der Autorschaft eines

¹⁷⁵ Maga tritt in diesem Kapitel, das einen Brief an ihren Sohn Rocamadour wiedergibt, als Schreiberin und damit weitere Autorin in Erscheinung.

¹⁷⁶ Zum Verhältnis zwischen Autor und Leser in *Rayuela* sowie einigen von Cortázars Erzählungen siehe den Aufsatz von Sara Castro-Klarén: „Desire, the author and the reader in Cortázar's narrative“, in: *The Review of Contemporary Fiction* 3/3 (1983), S. 65-71.

¹⁷⁷ Vgl. Kerr 1992, S. 27-30. Siehe zu dieser Problematik auch Lucille Kerr: „Leaps across the board“, in: *Diacritics* 4/4 (1974), S. 29-34 und Ken Holsten: „Notas sobre el 'tablero de dirección' en *Rayuela* de Julio Cortázar“, in: *Revista Iberoamericana* 39 (1973), Nr. 84/85, S. 683-688. Cortázar betont in einem Interview, daß der Leser sich selbstverständlich auch von der im *tablero de dirección* vorgeschlagenen Hüpf-Reihenfolge der Kapitel loslösen und sie in einer völlig individuellen Anordnung lesen könne, was durch die den *tablero* einleitende Aussage „este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros“ im Prinzip angedeutet werde. Vgl. Ernesto González Bermejo: *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona 1978, S. 74.

¹⁷⁸ In Frage kommen etwa Borges' Morell („El atroz redentor Lazarus Morell“, in: *Historia universal de la infamia* [1935]), Bioy Casares' Morel (*La invención de Morel* [1940]), Wells' Dr. Moreau (*The Island of Dr. Moreau* [1896]), oder Edgar Allan Poes „Morella“ (1834-35). Desweiteren könnte der Name für Macedonio stehen: Es wäre denkbar, daß Cortázar auf Macedonio Fernández anspielen wollte. Vgl. Kerr 1992, S. 179f., Anm. 13 u. 19.

Kunstwerks hervorbrachte.¹⁷⁹ Unterstreicht die Morelli-Methode eindeutig die Relevanz des einen, originären Autornamens, betrieb der Kunsthistoriker gleichzeitig offenbar aber ein Spiel mit der Autorschaft seiner eigenen Methode.¹⁸⁰ Die Assoziation zu seiner Person wirft deshalb auch eine Reihe von Fragen in bezug auf Namenszuordnungen und Autorschaft auf.¹⁸¹

Der Name des Autors wird durch die Kette von Autorinstanzen und Assoziationen einerseits immer willkürlicher, andererseits paradoxerweise aber auch immer bedeutungsvoller. Es scheint, daß die Figur des Autors ihre privilegierte Stellung gerade angesichts einer Vielzahl auftauchender Namen vehement verteidigt. Vielleicht wird insgesamt ihre Position in *Rayuela* sogar eher bekräftigt als abgeschwächt.¹⁸² Autorschaft erhält eine letztlich nicht fixierbare Bedeutung. Mit einer scharfen Attacke auf den Autor geht auf alle Fälle eine beharrliche Verteidigung seiner Position einher. Der Ausgang dieses Konfliktes bleibt offen.

¹⁷⁹ Zu dieser Methode, die damals als revolutionär empfunden wurde, gehörte vor allem die Betrachtung kleinster, bislang unwichtig erscheinender Details eines Kunstwerks, wodurch eine gesicherte künstlerische Zuschreibung möglich und ein Original von Kopien unterscheidbar werden sollte. Vgl. ebd., S. 37.

¹⁸⁰ Giovanni Morelli ließ sein Werk zunächst als deutsche Übersetzung aus dem Russischen unter dem Pseudonym Ivan Lermolieff, einem Teil-Anagramm seines Namens, veröffentlichen. Als Übersetzer war hierbei ein Johannes Schwarze angegeben, wobei es sich ebenfalls um ein Pseudonym Morellis handeln dürfte. Auf der anderen Seite war Morelli seine singuläre Autorschaft und Autorität bezüglich der Methode später äußerst wichtig. Er unterließ es, Kollegen, die eigentlich Autorrechte an Teilen der Theorie hatten, diese zuzugestehen. Vgl. ebd., S. 37f.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 36ff. Für Kerr drängt sich ausgehend von Giovanni Morelli desweiteren eine Assoziation zu Sigmund Freud auf, da dieser in einer seiner Schriften auf den Kunsthistoriker Bezug nimmt und die Morelli-Methode mit der Technik der Psychoanalyse vergleicht. Freud werde auf diese Weise zum Mitautor der Methode, die man auch Morelli-Freud-Methode nennen könne. Vgl. ebd., S. 38ff.

¹⁸² Diese Auffassung vertritt Lucille Kerr. Vgl. ebd., S. 26f., 40f. u. 45.

4.2.2. Auf der Suche nach einem Fluchtweg aus den Dichotomien des Abendlandes

[...] so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.

Hugo von Hofmannsthal¹⁸³

Aprehender la unidad en plena pluralidad, [...].

J. Cortázar, Rayuela, Kap. 19

Die literaturtheoretischen Aussagen Morellis, die bisher ausgeklammert wurden, können nicht losgelöst von der allgemeinen, vor allem durch Horacio Oliveira verkörperten Thematik des Romans verstanden werden. Die in der Kritik häufig vorgenommene Abgrenzung zwischen einer metaphysischen Suche Horacios und einer literarisch-linguistischen Suche Morellis, erscheint angesichts zahlreicher Überschneidungen wenig sinnvoll.¹⁸⁴ Es handelt sich um ineinander verwobene Facetten einer übergreifenden Suche, die in einer tiefen Krise des abendländischen Subjekts verwurzelt ist, die der Roman beschreibt.

Der Kernpunkt der in *Rayuela* formulierten Diagnose für das Leiden des Subjekts schließt nahtlos an die Ergebnisse der Analysen von Hernández' Erzählungen an: Das Subjekt leidet unter der in der abendländischen Kultur verwurzelten Herrschaft des *Logos*, durch die der Bereich des Gefühls und der Intuition ausgegrenzt wird. Horacio leidet wie der Schriftsteller in „La envenenada“, der durch eine „tensión de espíritu del analítico“¹⁸⁵ geprägt ist, darunter, daß er nicht fähig ist, intuitiv zu handeln. Wie der Schriftsteller in „El caballo perdido“ sehnt er sich nach einem unmittelbaren Erleben, wie der Schreiber in „Las dos historias“ wird er von seinen Gedanken gequält. Wie in den Erzählungen von Hernández wird zudem die Seite der Intuition und des Gefühls durch eine Frauenfigur, Maga, verkörpert. Der Einfluß der Lebensphilosophie macht sich auch bei Cortázar im Bereich der Kritik an der Ausgrenzung der Intuition deutlich

¹⁸³ „Ein Brief“, in: Hugo von Hofmannsthal: *Das erzählerische Werk*, Frankfurt a. M. 1969, S. 102-113, S. 107. Das Zitat aus dem bekannten Lord-Chandos-Brief erscheint in *Rayuela* in spanischer Übersetzung in Kap. 102. Es wird von Ronald in den Unterlagen Morellis gefunden.

¹⁸⁴ Vgl. Gnutzmann 1991, S. 181. Gnutzmann belegt in ihrer Studie die Überschneidungen im Detail. Sie zeigt, daß Morelli sich auch mit existentiellen Fragestellungen beschäftigt und Horacio sich auch der Literatur und Sprachkritik widmet. Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits erwähnt, daß Horacio ebenfalls Schreiber ist. Gnutzmann geht von einer prinzipiellen Identität von Cortázar, Morelli und Horacio Oliveira aus.

¹⁸⁵ Felisberto Hernández: „La envenenada“, a.a.O., S. 70.

bemerkbar.¹⁸⁶ Das Subjekt leidet in *Rayuela* unter einem fragmentarischen Erleben, das auch durch das oben einleitend angeführte, von Morelli aufbewahrte Zitat von Hofmannsthal zum Ausdruck kommt. Alles wird nur noch in Teilen und Gegensätzen wahrgenommen und eine Kommunikation vermisst. In „El caballo perdido“ heißt es: „las partes han perdido la misteriosa relación que las une“¹⁸⁷. Nach dieser geheimnisvollen Verbindung, die der Kinderblick noch wahrnehmen kann, suchen auch Horacio und Morelli.

Eine fehlende Kommunikation prangern sie insbesondere im Bereich des gängigen Gebrauchs von Sprache an, in dem eine „violación del hombre por la palabra“ (Kap. 19, 216) gesehen wird. In der Literatur wird der wohlklingenden Harmonie eines in Wahrheit künstlichen Sprachstils mißtraut, von dem sich Schreiber wie Leser nur zu leicht verführen ließen:

[...] desconfiando de las palabras que tendían a organizarse eufónica, rítmicamente, con el ronroneo feliz que hipnotiza al lector después de haber hecho su primera víctima en el escritor mismo. (Kap. 99, 613).

Erneut ist hier eine Parallele zu Felisberto Hernández feststellbar, der in „La envenenada“ mittels einer ironisch gezeichneten Schriftstellerfigur, die sich von literarischen Konventionen leiten läßt und eine ausgeprägte Vorliebe für abgegriffene sprachliche Leerformeln und Klischees zeigt, ähnlich beißende Sprach- und Literaturkritik zum Ausdruck bringt.

Doch es bleibt in *Rayuela* nicht bei der bloßen Diagnose der Krise des abendländischen Subjekts. Es wird auch eine Therapie zur Überwindung der Krise vorgestellt bzw. erprobt.¹⁸⁸

Die Therapie gliedert sich in zwei Teilschritte. Der radikale erste Schritt besteht in der Negation des gesamten Erbes der westlichen Zivilisation. Indem zunächst *tabula rasa* gemacht wird, soll vom Punkt Null aus eine Erneuerung des Menschen möglich werden. Die Negation drückt sich bei Horacio in einem Verzicht auf das konventionelle Handeln und Eingreifen aus und ist der

¹⁸⁶ Gnutzmann macht darauf aufmerksam, daß in Cortázars Vornotizen zu *Rayuela* (Cortázar/Barrenechea 1983) auf S. 133 die Notiz „El tiempo como duración“ erscheint, was eine Anspielung auf die in Zusammenhang mit „El caballo perdido“ von Hernández angesprochenen Theorien von Henri Bergson sein dürfte. Auf S. 130 der Notizen ist ein Zitat von Ludwig Klages (1872-1956), einem weiteren Vertreter der Lebensphilosophie, zu finden: „El espíritu juzga mientras la vida vive. Klages“. Dieses Zitat stammt aus Klages Hauptwerk *Der Geist als Widersacher der Seele* (1929-1933). Auf Klages wird auch in *Rayuela* selbst in den Diskussionen des Clubs in Kap. 28 (311) und 99 (617) direkt Bezug genommen. Klages stellt die These auf, daß Intelligenz und Geist den Menschen in eine Sackgasse geführt haben. Das wahre Leben ist für ihn jenes der Seele, das von ihm mit dem Unbewußten, dem Gefühl und dem Weiblichen gleichgesetzt wird. Vgl. Gnutzmann 1989, S. 50f. Zur Philosophie von Klages vgl. Johannes Hirschberger: *Geschichte der Philosophie*, Bd. 2, Sonderausgabe der 13. Aufl., Freiburg/Basel/Wien 1991, S. 589-592 sowie Fellmann 1993, S. 155-165.

¹⁸⁷ Felisberto Hernández: „El caballo perdido“, a.a.O., S. 36.

¹⁸⁸ Vgl. Klaus Dirschel: „De la crisis del individuo a la búsqueda de una identidad múltiple en Rayuela“, in: Walter Bruno Berg/Rolf Kloepfer (Hg.): *La americanidad de Julio Cortázar: Cultura, política, literatura*, Providence 1986 (INTI: *Revista de literatura hispánica* Nr. 22-23), S. 101-111, S. 102 u. 104.

Hintergrund für seine fundamentale Passivität.¹⁸⁹ Im Bereich von Sprache und Literatur wird das sogenannte „describir“ (Kap. 112, 653) befürwortet. Die Zerstörung gängiger Sprach- und Literaturschemata wird als nötige Vorstufe einer Erneuerung angesehen. Morelli, der die Rhetorik des konventionellen literarischen Stils ablehnt, empfiehlt eine Verarmung der Sprache.¹⁹⁰ Durch die Rückkehr zur Einfachheit sollen die Elemente eines Textes freigesetzt werden (Kap. 94, 598), um sie für neue Zusammensetzungen, eine „interacción menos mecánica, menos causal“ (Kap. 99, 616), disponibel zu machen. Die Selbstzerstörung des ersten Therapieschrittes¹⁹¹ endet demnach nicht etwa im Nihilismus:

[...] al mismo tiempo que se presentía el nihilismo total de la obra, una intuición más demorada podía sospechar que no era ésa la intención de Morelli, que la autodestrucción virtual en cada fragmento del libro era como la búsqueda del metal noble en plena ganga. (Kap. 141, 717)

Das Ziel der im zweiten Schritt der Therapie angestrebten Erneuerung wird unter anderem als *encuentro*, *cristalización* oder *figura* umschrieben. Auf den Begriff *figura* soll näher eingegangen werden, da sich dahinter ein Konzept verbirgt, das Cortázar auch in anderen Werken thematisiert und dessen Bedeutung er in diversen Interviews unterstreicht. Cortázar versteht unter *figura* die einer Intuition ähnelnde, in einem passiven und zerstreuten Zustand möglich werdende Wahrnehmung heterogener Elemente als figurale Einheit, die sich von ihren Teilelementen gänzlich abhebt. Hierdurch könne für kurze Momente die Ahnung einer anderen Realität aufleuchten, in der das Individuum in einer größeren Einheit aufgehe, die von alogischen Gesetzen bestimmt werde. Die Individuen seien sich der Figuren, denen sie angehörten, normalerweise nur nicht bewußt,– ähnlich wie einzelne Sterne, die nicht wüßten, daß sie ein bestimmtes Sternbild formierten.¹⁹²

Die in *Rayuela* beschriebene Krise des Subjekts kann in der Ahnung von Figuren zumindest momentan überwunden werden. Durch verschiedene Formen der Figuration erfährt Horacio

¹⁸⁹ Seinen Höhepunkt findet Horacios Absage an die Tat in Kap. 28, als er den Tod von Rocamadour feststellt, aber bewußt nicht nach dem Muster von Handlungen reagiert, die eine solche Entdeckung normalerweise nach sich zieht. Im Ablehnen der Aktion setzt sich Cortázar in *Rayuela* deutlich vom Konzept des zeitgenössischen Existentialismus ab. Siehe hierzu auch die Untersuchung von Ingenschay 1986.

¹⁹⁰ Siehe hierzu Kap. 112, 94 u. 99. Auch Horacio vertritt die Poetik des *describir*. Anschaulich wird dies vor allem in Kap. 75, in dem er vor dem Spiegel stehend zunächst einen überschwänglichen, für Buenos Aires typischen Sprachstil nachahmt, diesen jedoch abrupt beendet und den Mund seines Spiegelbildes mit Zahnpasta beschmiert.

¹⁹¹ Vgl. hierzu auch Dirschel 1986, S. 104f.

¹⁹² Vgl. Cortázars Erläuterungen zu seinem *figura*-Verständnis in dem Text „Cristal con una rosa dentro“, in: Julio Cortázar: *Último Round*, Madrid 1995, S. 272-273, im Gespräch mit Omar Prego: *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona 1985, S. 87f. u. 118, sowie seine Äußerungen gegenüber Luis Harss: „Cortázar, o la cachetada metafísica“, in: Julio Cortázar: *Rayuela*, kritische Ausgabe, hg. v. Julio Ortega/Saúl Yurkievich, Buenos Aires 1991, S. 680-702, S. 693.

eine Transgression der alltäglichen Realität und individuellen Begrenzung, und eine Aufhebung der sonst herrschenden Trennungen und Gegensätze wird möglich.¹⁹³

Bei genauer Betrachtung stellt sich eine merkwürdige Ambivalenz des Konzeptes der *figura* im Verhältnis zum Subjekt heraus: Bedeutet es auf der einen Seite im Grunde das Ende des Subjekts durch dessen Auflösung in einer größeren Einheit, gibt diese Einheit dem Subjekt auf der anderen Seite zugleich einen neuen Sinn und bekräftigt seine Bedeutung.¹⁹⁴ Damit zeigt sich wiederum eine wichtige Parallele zu Felisberto Hernández, bei dessen Erzählung „La envenenada“ sich herausstellte, daß das, was in Form von Passivität, Gleichgültigkeit und Verselbständigung von Körperteilen auf eine Desintegration und Bedrohung des Subjekts hinzuweisen scheint, zur großen Chance für das Subjekt wird, da eine gewisse Selbstvergessenheit oder Zerstretheit sich als Möglichkeit zum Ausschalten des Verstandes und damit zur Öffnung gegenüber assoziativen, alogischen Wahrnehmungsformen erweist. Eine Wiederentdeckung des ausgegrenzten Bereichs des primärprozeßhaften Erlebens, das die Koexistenz von Gegensätzlichem und ein grenzenloses Verschmelzen mit der Umwelt ermöglicht, wird von beiden Schriftstellern als eine Bereicherung für ein neu verstandenes Subjekt empfunden.

Das Konzept der *figura* spielt auch im Rahmen von Morellis Literaturtheorie eine zentrale Rolle. Der literarische Schaffensakt und die Lektüre erscheinen als ein dem Leben paralleler Prozeß, als eine mit ihm identische Suche nach Sinnfiguren innerhalb eines Vexierbildes.¹⁹⁵ Wichtig ist, daß es hierbei nicht um ein bloßes Auffinden, sondern ein Erzeugen von Figuren geht (K. 71, 540): „[...] el mundo es una figura, hay que leerla. Por leerla entendamos generarla.“ Das folgende Zitat soll verdeutlichen, was damit im Bereich der Literatur gemeint ist:

El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. [...] Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos del tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia. [...] Una cristalización en la que nada quedara subsumido, pero donde un ojo lúcido pudiese asomarse al calidoscopio y entender la gran rosa policroma, entenderla como una figura, *imago mundi* que por fuera del calidoscopio se resolvía en living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley. (Kap. 109, 647)

¹⁹³ So wird etwa bei manchen Zusammenkünften des Clubs, bei denen Jazz gehört wird und sich eine Atmosphäre der Zerstreung ausbreitet, für Horacio plötzlich das Erleben einer Verbindung oder Einheit möglich. Siehe etwa Kap. 16 (195): „[...] la música aflojaba las resistencias y rejía como una respiración común, la paz de un solo enorme corazón latiendo para todos, asumiéndolos a todos“. Vgl. Dirschel 1986, S. 107f., der weitere Beispiele anführt.

¹⁹⁴ Dies stellt auch Alain Sicard in seinem Aufsatz „Figura y novela en la obra de Julio Cortázar“, in: Pedro Lastra (Hg.): *Julio Cortázar*, Madrid 1981, S. 225-240, S. 230, fest, in dem er sich aber hauptsächlich mit dem Roman *62. Modelo para armar* auseinandersetzt.

¹⁹⁵ Vgl. Ingenschay 1986, S. 235.

Die Hoffnung, daß sich in der Ansammlung von Fragmenten plötzlich ein umfassendes Bild herauskristallisiert, dessen erster Betrachter der Autor selbst ist, knüpft durch die Erwähnung der mittelalterlichen Vorstellung der *imago mundi* an den Glauben an eine göttlich geordnete Welt an, die hier durch den Autor in der Rolle eines *secundus deus* erschaffen werden soll.¹⁹⁶ Dem Autor wird damit ein nahezu demiurgischer Status als Magier im Reich der Imagination zugewiesen, womit auf die Idee einer poetischen Welterfahrung und -konstituierung rekurriert wird.¹⁹⁷ Das Kaleidoskop wird das Sinnbild einer Weltfigur.¹⁹⁸

Dieser Weltfigur fehlt im Gegensatz zum Zeichensystem der mittelalterlichen Hermeneutik aber eine tiefere Bedeutung oder geordnete Kohärenz.¹⁹⁹ Auch wenn der Glaube an magische Korrespondenzen, Äquivalenzen, Analogien und ironische Identitäten einer prämodernen Denkweise entspricht und die Verbindung zu einem mittelalterlichen, prärationalistischen Diskurs herstellt, so wird doch nicht die entscheidende epistemologische Prämisse des mittelalterlichen Figuraldenkens, nämlich der Glauben an eine verborgene, höhere Wahrheit und Wirklichkeit Gottes, übernommen. Figurales Denken ist bei Morelli und Cortázar nur noch als kombinatorisches, die barocke *ars combinatoria* weiterführendes Spiel im Bewußtsein des zum

¹⁹⁶ Vgl. Roloff 1992, S. 88.

¹⁹⁷ Diese Idee wurde vor allem in den literarischen Programmen der deutschen und angelsächsischen Romantik und im französischen Symbolismus und den ‚Ismen‘ der Jahrhundertwende vertreten. Vgl. Wolfgang Bongers: *Schrift/Figuren. Julio Cortázar's transtextuelle Ästhetik*, Phil. Diss. (Siegen 1997), Tübingen 2000, S. 60. Durch die Anspielung auf diese Vorstellung bestätigt sich die Feststellung des vorangegangenen Kapitels, daß neben einem Angriff auf den Autor in *Rayuela* zugleich eine Bekräftigung seiner Machtposition stattfindet.

¹⁹⁸ Bongers erläutert die Analogie im Detail. Das Kaleidoskop (von gr. *kalos* = schön, *eidōs* = Gestalt, *skopein* = sehen) bilde in seiner mehrdimensionalen Bildstruktur, seiner beweglichen Farbigkeit und seiner unberechenbaren Oszillation von Statik und Dynamik Figuren, die keine Abbildfunktion hätten, da sie sich erst für den Betrachter außerhalb des Instrumentes zu Bildern auflösten und eine Wirklichkeit erzeugten. Die Figuren lösten sich bei jeder Drehbewegung durch die Hand des Betrachters wieder auf und bildeten neue, unwiederholbare Konstellationen. Die diversen Schrift-Spiele und Schreib-Experimente in *Rayuela* bewertet Bongers in diesem Sinne als kaleidoskopische Ereignisse einer figuralen Schrift. Vgl. Bongers 2000, S. 75f.

¹⁹⁹ In Kapitel 109 wird deutlich darauf hingewiesen, daß es Morelli nicht darum geht, eine „coherencia“ im Sinne von Ordnung erscheinen zu lassen. Vielmehr suche Morelli eine Kristallisation, „que, sin alterar el desorden en que circulaban los cuerpos de su pequeño sistema planetario, permitiera la comprensión ubicua y total de sus razones de ser, fueran éstas el desorden mismo, la inanidad o la gratuidad“ (Kap. 109, 647).

„lector cómplice“ (Kap. 79, 561) gereiften Lesers mit variablen, austauschbaren Figuren vorstellbar.²⁰⁰

Morellis Variation des *figura*-Konzeptes führt zu einer Mischung prä- und postmoderner Vorstellungen.²⁰¹ Postmoderne Züge trägt auch seine Verweigerung einer individualisierten und psychologischen Gestaltung der Romanfiguren (Kap. 62).²⁰² Eine einprägsame Kurzfassung des Literaturprogrammes von Morelli findet sich in Kap. 79, in dem er für den *roman comique* und eine Öffnung des Romans eintritt:

[...] buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie. (Kap. 79, 559f.)

Abschließend soll auf die Frage eingegangen werden, ob die theoretischen Ansätze Morellis der Umsetzung des Gesamtromans entsprechen und eine Art Meta-Theorie für ihn bilden.

In vielen Punkten scheint Morellis Theorie mit Erfolg in *Rayuela* praktiziert zu werden, wie etwa in der fragmentarischen Gestaltung und der Konzeption von Figuren, sei es durch bestimmte Personenkonstellationen oder thematische Verbindungen.²⁰³ Ob es hierdurch zu der ersehnten *crystalización* kommt, kann nur jeder Leser für sich beantworten. Der Leser wird auf jeden Fall zu einer aktiveren Lektüre und einer spielerischen Mitentwicklung von Figuren angeregt. *Rayuela* ist in der Tat ein sehr offener Roman, der an die nahezu zeitgleich entstandene Ästhetik des offenen Kunstwerks von Eco erinnert.²⁰⁴ Polyphonie, Polyglossie, vom Kontrapunkt bestimmte dialogische sowie karnevaleske Strukturen voller Humor und Ironie sind ebenso wie Intertextualität und Intermedialität bestimmende Gestaltungsmerkmale von *Rayuela*, die den

²⁰⁰ Vgl. Volker Roloff: „Labyrinth der Lektüre. Figuren der Intermedialität bei Borges, Cortázar und Carpentier“, in: Monika Bosse/André Stoll (Hg.): *Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika. Literatur – Kunst – Bildmedien*, Bielefeld 1997, S. 253-274, S. 261 sowie Roloff 1992, S. 82. Der barocken *ars combinatoria* lag die Möglichkeit zugrunde, letzten Endes doch eine wie auch immer trügerische Lebenswelt, das *theatrum mundi* und seine Simulationen, von einer höheren Wahrheit und Wirklichkeit Gottes abzugrenzen. Auch den Surrealismus, der eine große Affinität zum Barock aufwies, reizte die in den barocken Gedankenspielen im Prinzip schon angelegte Relativierbarkeit ihrer Prämissen. Vgl. Roloff 1997, S. 259f. Zum mittelalterlichen Figuraldenken siehe Erich Auerbach im Rahmen seines ausführlichen Überblickes zur Geschichte des *figura*-Begriffes: „Figura“, in: Erich Auerbach: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55-92.

²⁰¹ Vgl. Roloff 1997, S. 261. Siehe hierzu auch die Erläuterungen von Berg 1991, S. 228-232.

²⁰² Vgl. Roloff 1992, S. 82.

²⁰³ Siehe hierzu auch Mario Goloboff: „El ‘hablar con figuras’ de Cortázar“, in: *Escritura II* (1977), Nr. 3, S. 149-160.

²⁰⁴ Siehe Umberto Eco: *Opera aperta*, Mailand 1962. Zum Merkmal der Offenheit von *Rayuela* und den Parallelen zum Konzept Ecos siehe Jaime Alazraki: *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, Barcelona 1994, S. 209-214.

Theorien Morellis grundsätzlich entsprechen.²⁰⁵ In manchen Bereichen, wie etwa der Figurendarstellung, in der die Psychologie doch eindeutig überlebt, zeigt sich der Roman allerdings sehr viel weniger radikal als Morellis Ansätze.²⁰⁶ Durch kritische Begleitkommentare zu Morellis Notizen scheint sich *Rayuela* über seine eigene Experimentalität und Morellis Theorien oft auch ein wenig lustig zu machen.²⁰⁷ Da aber Ironie und unablässige Selbstkritik zu den explizit von Morelli befürworteten Methoden zählen, stellen diese seinen Ansatz nicht wirklich in Frage.

Was Morellis Konzept des *describir* zur Erneuerung der Sprache betrifft, so wird dieses in *Rayuela* durch Sprachspiele und -experimente facettenreich erprobt.²⁰⁸ Das Konzept erweist sich allerdings keineswegs als unproblematisch. Könnte es sich bei der Antirhetorik nicht um eine maskierte Rhetorik handeln, da Stil und Rhetorik einfach nicht auszulöschen sind?²⁰⁹ Literatur bleibt als sprachkonstituierte Praxis unweigerlich an das Medium gebunden, gegen das sie sich selbst wendet.²¹⁰ Dieses Dilemma entspricht der Grundproblematik des ersten Schrittes der vorgeschlagenen Therapie für das abendländische Subjekt, die im Roman selbst mehrfach angesprochen und anschaulich durch das Bild eines Skorpions beschrieben wird, der sein Skorpionsein beenden möchte, aber Skorpion sein muß, um den Suizid mittels seines Stachels durchführen zu können (Kap. 28, 308).

²⁰⁵ Zu den diversen Aspekten der Polyphonie und *Rayuela* als karnevaleskem Roman siehe Carlos Henderson: „Rayuela, novela polifónica. Proposición de síntesis en el análisis literario“, in: Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers (Hg.): *Coloquio internacional. El texto latinoamericano*, Bd. 2, Madrid 1994, S. 97-105 und Ders.: *Estudios sobre la poética de Rayuela*, Madrid 1995. Die Intermedialität ist ein relativ neuer Forschungsbereich innerhalb der Cortázar-Studien. Siehe hierzu Hedda Dunker: *Bilder und Texte: Aspekte der Intermedialität bei Julio Cortázar*, Magisterarbeit (Manuskript), Köln 1999, bei der *Rayuela* jedoch ausgeklammert bleibt, sowie Bongers 2000. Bongers widmet in seiner Dissertation den intermedialen Konfigurationen in *Rayuela* ein ausführliches Kapitel (S. 161-187).

²⁰⁶ Vgl. Gnutzmann 1989, S. 59 u. 67f. und Stephanie Merrim: „Desire, and the art of dehumanization: Macedonio Fernández, Julio Cortázar and João Guimarães Rosa“, in: *Latin American Literary Review* 16 (1988), Nr. 31, S. 45-64, S. 52f. Gegenüber Omar Prego bezeichnet Cortázar *Rayuela* sogar als „novela muy psicológica“ (Prego 1985, S. 93) und erklärt, daß er den Verzicht auf Psychologie, den man auch vom *Nouveau Roman* kenne, erst in seinem nachfolgenden Roman *62. Modelo para armar* erprobt habe, der auf den Ideen Morellis in Kap. 62 basiert. Cortázar geht in diesem Zusammenhang auch auf seine geteilte Meinung zum *Nouveau Roman* ein. Vgl. ebd., S. 92ff.

²⁰⁷ Kap. 79 wird beispielsweise mit der Bemerkung „Nota pedantísima de Morelli“ (559) eingeleitet oder in Kap. 109 (647) heißt es in Zusammenhang mit dem *figura*-Konzept: „La coquetería y la petulancia de Morelli en este terreno no tenían límite.“ Alonso ist der Meinung, daß bislang zu wenig beachtet worden sei, daß *Rayuela* seine eigene Experimentalität verspottet. Vgl. Carlos J. Alonso: „Introduction: ‘To burn like this without surcease...’“, in: Ders. (Hg.): *Julio Cortázar. New Readings*, Cambridge 1998a, S. 1-15, S. 11.

²⁰⁸ Zur sprachlichen Gestaltung des Romans siehe die detaillierte Studie von Myron Lichtblau: *Rayuela y la creatividad artística (Estudio sobre la obra de Julio Cortázar)*, Miami 1988.

²⁰⁹ Vgl. Alejandro Paternain: „Cortázar o la escritura entre líneas (Diálogo entre un fama y un cronopio)“, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* Nr. 364-366 (1980), S. 191-198, S. 195.

²¹⁰ Vgl. Berg 1991, S. 224.

Morellis Projekt eines Schreibens „para recobrar un derecho perdido, el uso original de la palabra“, dessen Ziel ein „Novum Organum de verdad“ (Kap. 147, 727) ist, stellt sich als im Grunde ebenso typisch abendländisch heraus wie Horacios utopische Suche nach dem verlorengegangenen Paradies.²¹¹ Die zum Scheitern verurteilte Suche beider nach absoluten Lösungen wird zu einem weiteren Beleg für die Macht des radikalen abendländischen ‚Schwarzweiß-Denkens, das von ihnen selbst angeprangert wird. Die *Morelliana* stellen im Lichte dieser Überlegungen weniger eine Meta-Theorie als vielmehr eine Fortschreibung der Erfahrungen Horacios dar.²¹²

Bei Horacio wie Morelli verweisen die aufgestellten Dualitäten, ähnlich wie in „El caballo perdido“ von Hernández, auf eine weniger gewaltsame, dritte Position, die einem unbestimmten und unbequemen ‚dazwischen‘ gleichkommt.²¹³ Horacio braucht lange, um zu begreifen, daß er sein Ziel nicht finden wird, solange er es ausschließlich in einer perfekten anderen Welt ansiedelt. Immer wieder verfällt er absoluten Kategorien, wie etwa in Kap. 99, als Etienne ihn davon zu überzeugen versucht, daß die angestrebte wahre Realität nicht etwas sei, das erst als letzte Stufe einer Evolution irgendwann möglich werden könne, sondern daß es sich schon jetzt in uns befinde („Se la siente, basta tener el valor de estirar la mano en la oscuridad“; Kap. 99, 618), und Horacio erwidert, daß derart flüchtige Visionen Einzelner nicht ausreichen. Schließlich erkennt Horacio aber doch den Wert eines nur kurzen Augenblickes der Harmonie, den er zusammen mit Traveler und Talita erlebt und der in ihm ein Gefühl von Versöhnung auslöst, „diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce“ (Kap. 56, 509). Es wäre deshalb nicht richtig, den Ausgang des Romans pessimistisch zu bewerten.²¹⁴

Horacios Hoffnung, der ein grundsätzlicher Optimismus zugrundeliegt, bleibt bestehen und gewinnt eine tiefere Qualität, da es ihm gelingt, wenigstens kurzzeitig die Gewalt des abendländischen Denkens zu überwinden und in der unvollkommenen gegenwärtigen Welt einen

²¹¹ Vgl. Berg 1991, S. 233.

²¹² Vgl. ebd., S. 239.

²¹³ Vgl. Alonso 1998a, S. 13f., der meint, daß Rayuela in dieser Hinsicht die Ende der 60er Jahre sich verbreitende, vor allem mit den Arbeiten von Jacques Derrida verbundene radikale Kritik am Strukturalismus vorwegnehme.

²¹⁴ Die pessimistische Interpretation entspricht der Tendenz einiger Kritiker zu behaupten, daß Cortázar immer nur Verlierer darstelle. Siehe z. B. Doris Sommer: „Playing to lose. Cortázar’s comforting pessimism“, in: *Chasqui* 8/3 (1979), S. 54-62, zu *Rayuela* S. 57. In diesem Punkt scheint *Rayuela* in gewisser Weise erneut der Theorie Morellis zu entsprechen, bemerkt dieser doch in einer kleinen Fußnote, daß der angestrebte Roman eine „apertura para los más avisados“ (Kap. 95, 600) haben werde. Cortázar betont in den in seinen letzten Lebensmonaten mit Prego geführten Gesprächen den Optimismus von *Rayuela*: „[...] el libro es optimista como yo. Yo creo en el hombre, el hombre va a sobrevivir a todos los avatares.“ – Prego 1985, S. 117

Moment der Erfüllung seiner Träume wahrzunehmen und zu genießen. Der theoretisch reflektierte Weg „con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano“ (Kap. 36, 369) wird für Horacio damit endlich begehbar.

4.3. „Deshoras“: Ein Schreiber im Rausch von Erinnerung und Imagination

Die Erzählung „Deshoras“²¹⁵ stammt aus dem gleichnamigen, letzten Erzählband Cortázar von 1983, dessen Erzählungen auf unterschiedlich direkte oder indirekte Weise alle auch poetologische Fragestellungen ansprechen.²¹⁶ Während etwa der Erzählung „Diario para un cuento“ unter diesem Blickwinkel von der Kritik sehr viel Aufmerksamkeit geschenkt wurde, ist „Deshoras“ bislang vergleichsweise stiefmütterlich behandelt worden. Die folgende Analyse soll zeigen, daß es in „Deshoras“ um mehr als nur um Kindheitserinnerungen geht. Der Erzählung fällt im Rahmen dieser Arbeit zudem ein besonderes Interesse zu, da sie große Parallelen zu „El caballo perdido“ von Felisberto Hernández aufweist: Es ist nicht auszuschließen, daß Cortázar durch die Erzählung seines literarischen Vorbilds zur Abfassung von „Deshoras“ inspiriert worden sein könnte.

Wie „El caballo perdido“ handelt auch „Deshoras“ von einem Schreiber, der sich an bestimmte Episoden seiner Kindheit erinnert. Der autobiographische Charakter der Erzählung ist offensichtlich, auch wenn die Schreiberfigur Aníbal heißt und kein hauptberuflicher Schriftsteller ist,²¹⁷ sondern in einem Ingenieurbüro arbeitet und nur einige Freunde seine in der Freizeit verfaßten Verse und Erzählungen schätzen. Die erzählten Episoden der Kindheit finden in Bánfield, einem südlichen Vorstadtviertel von Buenos Aires, statt, in dem Cortázar ab 1918 aufwuchs.²¹⁸

Der Erzähler erinnert sich an die Zeit, als er zwölf oder dreizehn Jahre alt war, also jene sensible Phase des Übergangs vom Kindsein zu ersten erotischen Sehnsüchten eines Jugendlichen, auf die sich auch die Erinnerungen in „El caballo perdido“ beziehen. Wie in „El caballo perdido“ verliebt sich der Junge in eine Frau, deren Alter und Stellung eine Erfüllung der Sehnsüchte unmöglich machen. Es handelt sich um Sara²¹⁹, die ältere, bereits verlobte Schwester des

²¹⁵ Die im folgenden in Klammern angeführten Seitenangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: Julio Cortázar: „Deshoras“, in: Ders.: *Cuentos completos*, Bd. 2, Madrid 1995, S. 470-480.

²¹⁶ Vgl. Peter Fröhlicher: „Del cuento al libro de cuentos: *Deshoras* de Julio Cortázar“, in: Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers (Hg.): *Coloquio internacional. El texto latinoamericano*, Bd. 2, Madrid 1994, S. 213-219, S. 217ff.

²¹⁷ Hier zeigt sich eine Parallele zur Erzählung „Las dos historias“ von Hernández, in der der Schreiber ebenfalls kein hauptberuflicher Schriftsteller ist, sondern als Angestellter in einem Spielwarenladen arbeitet. Die Begeisterung für das Schreiben steht in beiden Fällen im Kontrast zur alltäglichen Arbeitswelt.

²¹⁸ Vgl. die Chronologie bei Ilan Stavans: *Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction*, New York 1996, S. 143.

²¹⁹ Es wäre denkbar, daß Cortázar diesen Namen in Anspielung auf Sara aus dem Alten Testaments ausgewählt hat, die Halbschwester und Gattin von Abraham war und als Stammutter Israels gilt. Auch bei dem Namen Aníbal ist eine tiefere Bedeutung nicht auszuschließen. Eine Verbindung zu dem argentinischen Entwicklungspsychologen Aníbal Ponce, der bei Shafer in einem allgemeineren Zusammenhang erwähnt wird (vgl. Shafer 1996, S. 104), wäre möglich: Sein Spezialgebiet waren die Sehnsüchte und Ängste Heranwachsender.

Spielkameraden Doro, die für diesen die Mutterrolle einnimmt, da die wirkliche Mutter schwer krank ist. In beiden Erzählungen verrät der Junge keinem seine Empfindungen und gerade die Heimlichkeit der Liebe scheint einen besonderen Reiz auszumachen. Aníbal empfindet ein Gemisch aus Kummer und Wonne aufgrund seiner geheimen Sehnsüchte. In beiden Erzählungen wird der Zauber der heimlichen Liebe durch das Verhalten der umschwärmten Frau zerstört. Demonstriert in „El caballo perdido“ die Klavierlehrerin dem Jungen durch die Schläge auf seine Finger ihre Machtposition und vernichtet damit jegliche Illusionen, ist der Zauber für Aníbal in „Deshoras“ ab dem Zeitpunkt gebrochen, als Sara ihn nackt im Badezimmer sieht und wie einen kleinen Jungen behandelt.²²⁰ Aníbal fühlt sich gekränkt und erniedrigt, obgleich er sich vorher stets gewünscht hatte, daß Sara ihn wie Doro mit einer mütterlichen Fürsorge und Zärtlichkeit behandelt.²²¹ Aníbals Scham und Entsetzen im Moment der Erfüllung dieses Wunsches zeigen, daß seine Liebe zu Sara auch erotische Wünsche in sich birgt, die er sich selbst zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht eingestehen kann.²²²

Die Parallelen zu „El caballo perdido“ erstrecken sich nicht nur auf die inhaltliche Seite der Erinnerungen, sondern auch auf jene zweite Geschichte, die sich wie in allen bisher analysierten Texten auch in „Deshoras“ befindet: die Geschichte eines Schreibprozesses. Wie in „El caballo perdido“ und auch „Las dos historias“ wird im Rahmen dieser zweiten Geschichte die Frage nach der Motivation und den Möglichkeiten des Niederschreibens von Erinnerungen aufgeworfen. Deutlich wird dies direkt im ersten Abschnitt der Erzählung:

[...] me ocurría preguntarme a veces si esos recuerdos de la infancia merecían ser escritos si no nacían de la ingenua tendencia a creer que las cosas habían sido más de veras cuando las ponía en palabras para fijarlas a mi manera, para tenerlas ahí como las corbatas en el armario o el cuerpo de Felisa por la noche, algo que no se podría vivir de nuevo pero que se hacía más presente como si en el mero recuerdo se abriera paso una tercera dimensión, una casi siempre amarga pero tan deseada contigüidad. (470)

Im Gegensatz zu den Erzählungen von Hernández, in denen die Ebenen zwischen erster und zweiter Geschichte innerhalb eines Textes häufig wechseln, erscheinen die expliziten Über-

²²⁰ Sara befiehlt den beiden Jungen, die sich beim Spielen dreckig gemacht haben, sich zu baden. Als sie nackt in der Badewanne stehen, kommt Sara ins Zimmer, wohl um zu kontrollieren, ob sie sich auch gründlich genug waschen. Sie zeigt keine Sensibilität für Aníbals Schamempfinden.

²²¹ Er hatte sich in seinen Träumen auch vorgestellt, daß Sara, während sie ihn bei einer Krankheit pflegen würde, nackt sehen würde: „La sentía levantándole el camisón y mirándolo desnudo, tocándole el vientre para ver si estaba inflamado, tapándolo de nuevo para que se durmiera.“ (473)

²²² Wie sich der Erzähler von „El caballo perdido“ immer wieder in die Kindheitserinnerungen flüchtet, um einen Raum der Unschuld zu genießen, scheint auch der Erzähler von „Deshoras“ der Liebe zu Sara unter anderem deshalb nachzuhängen, da sie sich durch eine naive Unschuld und Reinheit von späteren sexuell geprägten Liebesbeziehungen abhebt. Die Liebe des Heranwachsenden ist noch stark durch eine kindliche Liebe gegenüber einer Mutterfigur geprägt und läßt sich für diesen deshalb nicht mit erotischen Sehnsüchten vereinbaren. Auch in „El caballo perdido“ steht die Klavierlehrerin in einem engen Verhältnis zur Mutter des Jungen, die diesen normalerweise auch zu den Unterrichtsstunden begleitet.

legungen zum Schreibprozeß in „Deshoras“ in strikter Abgrenzung zu den Erinnerungen nur am Anfang und Ende der Erzählung. Sie setzen sich zudem durch eine andere Erzählsituation deutlich vom Mittelteil ab. Während am Anfang und Schluß der Erzählung ein Ich-Erzähler spricht, werden die Erinnerungen in einer personalen Erzählsituation mit Er-Bezug auf die damalige Person des an diesen Stellen nur implizit ahnbaren heutigen Erzählers wiedergegeben. Die so zustandekommende Dreiteilung der Erzählung erweckt den Anschein einer sauberen Trennung von Vergangenheit und Gegenwart, die jedoch durch eine in Wahrheit wesentlich raffiniertere Erzählstruktur unterwandert wird.

Wie raffiniert die Gesamtstruktur der Erzählung angelegt ist, zeigt sich unter anderem darin, daß das Zusammenspiel von expliziter und impliziter Poetik von der Kritik sehr unterschiedlich beurteilt wird. Während Abdala der Ansicht ist, daß die zu Beginn explizit formulierten Aussagen zur möglichen Schreibmotivation durch die Erzählung indirekt bestätigt würden,²²³ meint Fröhlicher, daß Abdala die implizite Kritik des ersten Abschnittes übersehe und nicht erkenne, daß es sich in Wahrheit um eine Anti-Poetik handle, die die Erzählung anprangere und der sie eine andere Poetik gegenüberstelle.²²⁴

Wie kann es zu derart unterschiedlichen Auffassungen kommen? Zunächst ist man geneigt, sich der Interpretation von Fröhlicher anzuschließen, da der Wunsch, die Erinnerungen durch das Aufschreiben zu konservieren, um sie wie Krawatten dem alltäglichen, stets disponiblen Besitz der Gegenwart einzuverleiben, in der Tat einen sehr nüchternen, zweckorientierten Charakter verlauten läßt, der nicht zur Aussage der Erzählung zu passen scheint und zudem ja auch vom Erzähler selbst als naiv bezeichnet wird. Die nachfolgende Erwähnung der Sehnsucht nach einer dritten Dimension, durch die ein Nebeneinanderliegen von gegenwärtiger Alltagswelt und erinnerter Vergangenheit, „una casi siempre amarga pero tan deseada contigüidad“ (470), möglich würde, entbehrt jedoch eines nutzorientierten Charakters und läßt Zweifel daran aufkommen, daß es sich um eine Anti-Poetik handeln soll: Kommt nicht genau diese Nachbarschaft, diese

²²³ Vgl. Marisa Abdala: „Secuencia y temporalidad en ‘Deshoras’ de Julio Cortázar“, in: *Hispanic Journal* 7/2 (1986), S. 115-120, S. 119: „Ahora sabemos que así es; que sí hay una tendencia por parte del narrador a utilizar las palabras para fijar las cosas a su manera. Como si las palabras tuvieran esa cualidad mágica para transformar la realidad pasada y hacerla más presente [...]“. Ebd., S. 120: „Cortázar propone, a través de la estructura de la narración en ‘Deshoras’, esa tan deseada contigüidad entre el recuerdo, la fantasía y la realidad presente; aún cuando sólo sea por unos instantes.“

²²⁴ Vgl. Peter Fröhlicher: *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*, Bern u. a. 1995, S. 129 (Fn. 1) u. S. 124. S. 124: „[...] la disyuntiva al comienzo implica que, bajo las circunstancias señaladas, los recuerdos no merecen ser escritos. Condena, en efecto, lo que parecen ser las razones profundas y las verdaderas metas, la ‘tan deseada contigüidad’ respecto del pasado. Desde el comienzo se (d)enuncia entonces una suerte de anti-poética de la cual dimana virtualmente la narración; anti-poética que el cuento previsiblemente pondrá en tela de juicio, afirmando implícita o explícitamente una poética distinta.“

Gleichzeitigkeit von Erinnerung, Imagination und Alltag der Gegenwart am Ende der Erzählung tatsächlich zustande?

Vielleicht beinhalten beide Positionen ein Stück Wahrheit, treffen aber beide nicht den Kern der dargestellten Entwicklung. Vielleicht kann hier ein Blick zurück auf die Erzählung „El caballo perdido“ von Felisberto Hernández weiterhelfen. Zieht man aufgrund der inhaltlichen Parallelen in Betracht, daß diese Erzählung Cortázar vielleicht zu „Deshoras“ inspiriert haben könnte, drängt sich der Gedanke auf, daß Cortázar bewußt oder unbewußt auch die Idee einer Spaltung der Persönlichkeit der Schreiberfigur in Form eines Mikrodialogs übernommen haben könnte, auch wenn er diesen Mikrodialog wesentlich versteckter als Hernández gestaltet, der das Ich gespalten in zwei eigenständige Personen erscheinen läßt, die für kontrastierende Facetten des Bewußtseins der Schriftstellerfigur stehen. Dieser Gedanke wirft ein neues Licht auf die in „Deshoras“ dargestellte Entwicklung, insbesondere auf den Charakter des zitierten ersten Abschnitts der Erzählung.

Die Position des Schreibers im ersten Abschnitt der Erzählung, der daran zweifelt, ob die Kindheitserinnerungen es wert sind, aufgeschrieben zu werden, erinnert nun an den *socio* des Schreibers in „El caballo perdido“, der als Pfandleiher der Erinnerungen auftritt:

Al tipo que yo sería se le empezaba a insinuar una sonrisa de prestamista, ante la valoración que hace de los recuerdos quien los lleva a empeñar. Las manos del prestamista de los recuerdos pesaban otra cualidad de ellos: no el pasado personal, cargado de sentimientos íntimos y particulares, sino el peso del valor intrínseco. [...] la sonrisa se amargaba y el prestamista de los recuerdos ya no pesaba nada en sus manos: se encontraba con recuerdos de arena, recuerdos que señalaban, simplemente, un tiempo que había pasado: el prestamista había robado recuerdos y tiempos sin valor.²²⁵

Wie der Pfandleiher in „El caballo perdido“ kann der Schreiber in „Deshoras“ zunächst nicht den wahren Wert der niedergeschriebenen Erinnerungen erkennen, da er sie ausschließlich aus einer nüchtern-pragmatischen Perspektive des Verstandes beurteilt, der in ihnen nicht mehr als Erinnerungen an eine längst vergangene Zeit sehen kann. Die Hoffnung, daß das Aufschreiben die Erinnerungen „más de veras“ und „más presente“ (470) machen könnte, bezeichnet er in dieser skeptischen Haltung als naiv und glaubt auch nicht, daß sich durch die bloße Erinnerung die besagte dritte Dimension eröffnen könnte. Wichtig für die Gesamtinterpretation ist an dieser Stelle, daß es sich, wenn von einer „tercera dimensión“ und einer “tan deseada contigüidad” (470) die Rede ist, gewissermaßen um Zitate der anderen Seite des Bewußtseins des Schreibers handelt, die der Erzähler von der momentan eingenommenen Seite aus belächelt und als naiv abtut.

²²⁵ Felisberto Hernández: „El caballo perdido“, a.a.O., S. 38. Siehe hierzu Kap. 3.3.

Sobald die Erzählung der Erinnerungen beginnt, verläßt der Erzähler die Perspektive des erwachsenen Schriftstellers und taucht ganz in die Welt seiner Kindheit ein. Wie der Erzähler von „El caballo perdido“ in der ersten Phase des Schreibprozesses sieht er nun alles mit den Augen des damaligen Jungen. Da das Sehen bei diesen Erinnerungen eine äußerst wichtige Rolle spielt,²²⁶ erscheint diese an Hernández angelehnte Umschreibung der eingenommenen Perspektive auch für „Deshoras“ als äußerst passend.

Nur im ersten Moment wirkt es wie ein Widerspruch, daß der Erzähler gerade jetzt die Ich-Erzählsituation aufgibt und beginnt, von sich in der dritten Person als Aníbal zu sprechen. Üblicherweise wird ein solcher vor allem im modernen Roman zuweilen auftretender Pronominalwechsel von Ich zu Er im Bezug auf das frühere Ich des Ich-Erzählers als Distanzierungsstreben des Ich-Erzählers von seinen eigenen früheren Erlebnissen gewertet.²²⁷ Hier wird er jedoch aus genau entgegengesetzten Beweggründen eingesetzt: Der Erzähler möchte eine größtmögliche Nähe zu den damaligen Erlebnissen erlangen und deshalb die Ich-Identität, die für ihn unweigerlich mit dem heutigen Bewußtsein verbunden ist,²²⁸ ablegen:

[...] no era capaz de sentirme escribiendo separadamente sobre Doro, aceptarme desde fuera de la página y escribiendo sobre Doro. Verlo era verme simultáneamente como Aníbal con Doro [...]. (470)

Zugleich drückt sich in dem Pronominalwechsel eine zeitliche Aufspaltung des Subjekts aus, wie sie in vergleichbarer Form in den Erzählungen von Hernández bereits festgestellt wurde. Das Bewußtsein des Jungen wird als derart verschieden von jenem des erwachsenen Schreibers erlebt, daß es praktisch einer anderen Person zugeordnet wird.

Cortázar geht im weiteren Verlauf der Erzählung nun aber einen bedeutenden Schritt weiter als Hernández, indem er den Erzähler eine Wiederaufnahme der Beziehung zu Sara erfinden läßt, deren fiktiver Status zunächst nicht erkennbar ist.²²⁹ Der die Erinnerungen wiedergebende Mittelteil der Erzählung endet nicht mit dem für den Jungen so desillusionierenden Erlebnis, von Sara nackt gesehen zu werden, sondern faßt nachfolgend das sich Trennen der Wege und Aníbals weitere, durch eine passive und fatalistische Haltung geprägte Entwicklung bis zu seinem gegenwärtigen Alltag als Ingenieur in Buenos Aires zusammen:

²²⁶ Fröhlicher bezeichnet die visuelle Kommunikation als ein Leitmotiv der Erzählung und erläutert die im Text erscheinenden Varianten dieses Motivs. Vgl. Fröhlicher 1995, S. 124-128.

²²⁷ Vgl. Kap. 4.8 ‚Der Wechsel zwischen Ich-Bezug und Er-Bezug‘ bei Stanzel 1995, S. 135-148, insbesondere S. 135, 138 u. 141.

²²⁸ In „El caballo perdido“ verbindet sich die Ich-Identität mit der kindlichen Wahrnehmung, während von dem heutigen Schriftstellerbewußtsein als dem *socio* häufig in dritter Person gesprochen wird. Zum Ausdruck gebracht wird hiermit im Grunde jedoch das Gleiche wie in „Deshoras“.

²²⁹ Der Aspekt einer eventuellen Fiktionalisierung von Erinnerung wird bei Hernández in „El caballo perdido“ durch zwei unterschiedliche Varianten einer Szene (siehe Kap. 3.3., Fn. 105) lediglich kurz angedeutet.

Nunca más supo de Doro y no le importó, [...] los juegos se habían ido dando sin sorpresa y como a todo el mundo, Aníbal aceptaba sin aceptar, algo que debía ser la vida aceptaba por él, un diploma, una hepatitis grave, un viaje al Brasil, un proyecto importante en un estudio con dos o tres socios. (477)

An diesem Punkt setzt nun unmerklich die fiktive Fortsetzung der Erinnerungen ein. Am Ende eines Arbeitstages, als Aníbal sich gerade vor dem Büro von einem Kollegen verabschiedete, habe er plötzlich Sara auf dem gegenüberliegenden Fußweg der Straße kommen sehen und sich erinnert, daß er nachts zuvor von ihr geträumt hätte. Er habe die Straße überquert, sie angesprochen und ihr innerhalb eines längeren Gesprächs schließlich seine heimliche, damalige Liebe zu ihr und seine Qualen gestanden. Für die Wiedergabe dieses wichtigen Geständnisses wählt Cortázar nicht die direkte Rede wie vor und nach dieser Passage. Innerhalb eines in dieser Ausgabe 24 Zeilen umfassenden Satzes, der Züge einer erlebten Rede trägt,²³⁰ läßt er dennoch den Ich-Bezug unvermittelt wieder hervorbrechen. Er- und Ich-Bezug, die zwei Erzähleridentitäten, die bislang streng getrennt wurden, vermischen sich im Übergang zu dem befreienden Bekenntnis,²³¹ bei dem der Redefluß kaum zu bremsen ist:

[...] Aníbal había tendido la mano sobre el mantel y la mano de Sara no rehuyó su peso, la dejó estar mientras él agachaba la cabeza porque no podía mirarla en la cara, mientras le hablaba a borbotones del patio, de Doro, le contaba las noches en su cuarto, el termómetro, el llanto contra la almohada. Se lo decía con una voz lisa y monótona, amontonando momentos y episodios pero todo era lo mismo, me enamoré tanto de vos, me enamoré tanto y no te lo podía decir, vos venías de noche y me cuidabas, vos eras la mamá joven que yo no tenía, vos me tomabas la temperatura y me acariciabas para que me durmiera, vos nos dabas el café con leche en el patio, te acordás, [...]. (478f.)

Der Rest des Gespräches, in dem Sara Aníbal offenbart, daß sie damals absichtlich ins Badezimmer gekommen sei, da sie seine Gefühle ahnte und ihn endgültig von seinem Traum kurieren wollte, wird wieder in direkter Rede wiedergegeben. In dritter Person berichtet der Erzähler dann, daß die Begegnung zwischen Aníbal und Sara in eine erfüllende Liebesnacht gemündet sei. Auch wenn Hinweise in diesen Teil der Erzählung eingestreut sind, die bereits Zweifel an der Glaubwürdigkeit der dargestellten Begegnung aufkommen lassen,²³² geht der Leser

²³⁰ Stanzel betont entgegen anderslautenden Meinungen, daß die erlebte Rede auch mit einer Ich-Erzählsituation vereinbar sei. Sie könne desweiteren nicht nur zur Wiedergabe von Gedanken und Wahrnehmungen, sondern auch zur Redewiedergabe eingesetzt werden. Vgl. Stanzel 1995, S. 279-281.

²³¹ Man kann tatsächlich von einer Vermischung sprechen, da nicht ganz eindeutig ist, wo der Wechsel zum Ich-Bezug einsetzt. Die letzten Verben des ersten nachfolgend zitierten Satzes („no podía“, „le hablaba“, „le contaba“) könnten grammatikalisch sowohl für die 3. als auch für die 1. Person Singular stehen. Das gleiche gilt für das erste Verb des nachfolgenden Satzes („se lo decía“). Erst mit „me enamoré“ setzt sich der Ich-Bezug bei dem Geständnis eindeutig durch und Sara wird direkt angesprochen.

²³² Zu Beginn der Begegnung wird auf die Kontinuität zum Traum der letzten Nacht hingewiesen („encadenándose a las imágenes del sueño en una continuidad que no le extrañó, que tenía algo de necesario y previsible“, 477). Die Fahrt zu einem Hotelzimmer wird im Konditional formuliert und zwei Varianten werden offen gehalten („quedaría un viaje en taxi, algún lugar que ella o él conocían“, 479). Auch bei der Beschreibung des Geschlechtsaktes wird die Glaubwürdigkeit kurz angezweifelt („las pausas rotas y rehechas y violadas y cada vez menos creíbles“, 479). Vgl. zu diesem Aspekt auch Fröhlicher 1995, S. 130f.

bis zu dieser Stelle durchaus noch davon aus, daß es sich um eine tatsächlich stattgefundenene Begebenheit handelt.

Völlig unvermittelt schaltet sich nun im gleichen Absatz, indem gerade die Liebesnacht beschrieben worden ist, der skeptische Ich-Erzähler vom Beginn der Erzählung wieder ein und entblößt den letzten Teil der wiedergegebenen Erinnerungen als pure Fiktion. Er scheint selbst nicht zu verstehen, was in ihn gefahren ist und beschreibt den Vorgang so, als hätten sich die Worte gegen seinen Willen verselbständigt:

¿Para qué seguir escribiendo si las palabras llevaban ya una hora resbalando sobre esa negación, tendiéndose en el papel como lo que eran, meros dibujos privados de todo sostén? (479f.)

Ganz in der Haltung des Pfandleihers, wie zu Beginn der Erzählung, kann er aufgrund der Unwahrheit der Worte keinerlei Wert in dem Geschriebenen erkennen. Er blickt nochmals auf den Schreibprozeß zurück und stellt fest, daß die Worte sich bis zu einem bestimmten Punkt an die Realität gehalten hätten. Die Worte seien ein schwirrender Bienenkorb eines treuen Gedächtnisses („colmena rumorosa de una memoria fiel“, 480) gewesen und hätten sich mit Sonne und Sommer der Erinnerungen an die Zeit in Bánfield angefüllt. Die Nacherzählung seiner weiteren Entwicklung nach jener Zeit sei dann alltäglich geworden, „presente utilitario sin recuerdos ni sueños“ (480). Er habe sie dennoch so fortsetzen und auch die Wörter davon überzeugen wollen: „que también las palabras aceptaran seguir adelante hasta llegar al hoy nuestro de cada día“ (480). Doch dann habe er sich an den Traum von Sara in der letzten Nacht erinnert und nicht mehr beim Alltag der Gegenwart bleiben können. Die Wörter hätten sich nun wieder mit Leben gefüllt und obwohl sie logen, hätte er sie weiter niedergeschrieben. Auch jetzt, bei der anfänglich ablehnenden Rückschau auf den Schreibprozeß, scheint erneut ein Vorgang der Verselbständigung der Wörter vonstatten zu gehen. Die Erzählung schließt mit einem nicht enden wollenden Satz ähnlich jenem des fiktiven Liebesbekenntnisses, und die Schlußaussage bzw. -frage läuft dem zuvor bekundeten Realitätssinn des Erzählers völlig zuwider:

[...] pero cómo seguir ya, cómo empezar desde esa noche una vida con Sara cuando ahí al lado se oía la voz de Felisa que entraba con los chicos y venía a decirme que la cena estaba pronta, que fuéramos enseguida a comer porque ya era tarde y los chicos querían ver al pato Donald en la televisión de las diez y veinte. (480)

Die Frage, wie er nun nach dieser Nacht ein Leben mit Sara beginnen soll, wo er dort nebenan, „ahí al lado“, die alltägliche Realität in Form von Ehefrau und Kindern wahrnimmt, zeigt, daß Sara für den Erzähler nun doch einen Realitätsstatus erreicht hat, der mit jenem seines Alltags absolut vergleichbar ist. Die Realität schaffende Macht der Wörter hat sich trotz der anfänglichen Skepsis bewahrheitet und tatsächlich, der Interpretation von Abdala entsprechend, zu jenem heiß ersehnten, wenn auch bitteren Nebeneinander geführt, auf das im ersten Abschnitt der Erzählung angespielt wird.

Was Fröhlicher dazu verleitet, im ersten Abschnitt eine Anti-Poetik zu sehen, ist die Haltung des Erzählers zu diesem Zeitpunkt, da sie durch ihre Pragmatik den Erinnerungen nicht gerecht wird. Dem Erzähler ist nicht klar, daß er seinen nüchternen Standpunkt verlassen muß, um Bilder der Vergangenheit wachrufen²³³ und ihren wahren Wert erkennen zu können. Er sieht nicht, daß dieser Wert weniger im Ergebnis niedergeschriebener Kindheitserinnerungen, als vielmehr im Prozeß des Erinnerns, des Schreibens und der Imagination zu suchen ist.²³⁴ Sinnbildlich vollzieht er den nötigen Standpunktwechsel, indem er in der fiktiven Fortsetzung der Erinnerungen die Straße überquert, um auf der anderen Seite Sara zu begegnen.²³⁵ Zurecht betont Fröhlicher diese Punkte, sieht aber nicht, daß die Motivation des Erlangens einer dritten Dimension, in der ein Nebeneinanderliegen von Vergangenheit und Gegenwart, von Imagination und Alltagsrealität möglich wird, durchaus befürwortet wird, wenn sie sich mit einer anderen Haltung verbindet.

Weder Abdala noch Fröhlicher erkennen, daß Cortázar in „Deshoras“ – ähnlich wie Hernández in „El caballo perdido“ – vor allem zwei gegeneinanderankämpfende Seiten im Bewußtsein des Erzählers darstellt. Es handelt sich um einen Kampf, bei dem mal die eine, mal die andere Stimme die dominante ist, und deren Auseinandersetzung auch zum Schluß keineswegs beendet zu sein scheint. Die zwei widerstreitenden Pole sind bereits im Titel der Erzählung angelegt. Die pragmatische, jetztbezogene Stimme des Schreibers würde den Titel „Deshoras“ vermutlich so deuten, daß die Begegnung mit Sara in Buenos Aires zur Unzeit, zu einer unpassenden Zeit, stattfindet, da sie nicht mit der Alltagswelt der Gegenwart und ihrem Realitätsverständnis in Einklang zu bringen ist.²³⁶ Die kreative, sich nach einer anderen Wahrnehmung sehnde Stimme würde den Titel dagegen als ‚andere‘ Zeit interpretieren, als eine Zeit der dritten Dimension, die durch den Bereich der Imagination möglich wird und sich über gewöhnliche Zeitkonventionen hinweghebt. Ein Erleben von Zwischenzeitlichkeit, das im Rahmen der Interpretation von „El caballo perdido“ von Hernández bereits hervorgehoben wurde, tritt auch in „Deshoras“ in Erscheinung.²³⁷ Abdala, die in ihrer Untersuchung eine detaillierte Analyse des Umgangs mit

²³³ Erinnert sei an das der Interpretation von „El caballo perdido“ vorangestellte Zitat von Henri Bergson (Bergson 1919, S. 72): „Um die Vergangenheit in Form eines Bildes wachzurufen, muß man vom gegenwärtigen Tun abstrahieren können, muß man dem Nutzlosen einen Wert geben können, muß man träumen wollen.“

²³⁴ Vgl. Fröhlicher 1995, S. 132.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 129. Vielleicht könnte der Name Aníbal in diesem Zusammenhang auch als Hinweis auf die stattfindende Transgression in Anspielung auf Hannibal, dem die Überschreitung der Alpen gelang, verstanden werden.

²³⁶ In den meisten Studien zu „Deshoras“ erscheint ausschließlich diese Interpretation des Titels (siehe z. B. Alberto Paredes: *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, Mexiko 1988, S. 312).

²³⁷ Ein Infragestellen von Zeitkonventionen kommt auch in den Beschreibungen im Rahmen der fiktiven Begegnung mit Sara durch Formulierungen wie „una sola imagen instantánea“ (479), „un interminable encuentro“ (479) oder „pura negación de las nueve de la noche“ (479) zum Ausdruck.

Zeiten in „Deshoras“ durchführt, kommt entsprechend zu dem Ergebnis, daß die diachrone Struktur in dieser Erzählung durch eine synchrone Struktur verdrängt wird und es zu einer Koexistenz diverser Raum- und Zeitlinien kommt.²³⁸

Das Ende der Erzählung zeigt zwar die schon zu Beginn angedeutete Bitterkeit des Nebeneinanders von Erinnerung und Gegenwart, Imagination und Alltag, doch überwiegt insgesamt die positive Aussage hinsichtlich der Möglichkeiten des Schreibens und der Imagination: Die Realität kann, auch wenn dies nur in ausgewählten Momenten gelingen mag, durch die Zauberhaftigkeit der Worte um eine neue Dimension bereichert werden. Zu Unrecht betonen deshalb auch im Fall von „Deshoras“ einige Kritiker eine pessimistische Aussage.²³⁹

Die Vorstellungskraft des Jungen mit geschlossenen Augen, die Träume des Erwachsenen und schließlich seine die Erinnerungen ergänzende Imagination im Schreibprozeß bilden eine zeitüberbrückende Linie verschiedener Varianten des Zaubers poetischer Vorstellungskraft. Bei jeder Variante gehört zu diesem Zauber, daß in der Imagination etwas erschaffen wird, das in der normalen Realität abwesend ist. Diese Form der Imagination mit geschlossenen Augen wird in der kindlichen Wahrnehmung noch völlig selbstverständlich praktiziert und droht erst später verlorenzugehen. Am Schluß der Erzählung erscheint im ironischen Kontrast zu ihr das triviale Massenkonsumprodukt Fernsehen als eine zu festgelegten Zeiten abrufbare Form des Sehens mit offenen Augen.²⁴⁰ Für den Schreiber bilden die Kindheitserinnerungen die Möglichkeit, die phantasievolle, poetische Form der Imagination in sich neu zu erwecken und für seine gegenwärtige Identität fruchtbar zu machen. Da es hierbei nicht um die bloße Wiedergabe bestimmter Ereignisse einer anderen Zeit geht, sondern vielmehr um eine neue Wirklichkeitserzeugung in der Gegenwart, wird sogar eine fiktive Fortsetzung der Erinnerung möglich und erscheint nur auf den ersten Blick als unwahr.

²³⁸ Vgl. Abdala 1986, S. 117.

²³⁹ So etwa Blanca Anderson (*Julio Cortázar: La imposibilidad de narrar*, Madrid 1990, S. 18, Fn. 13), konkret auf „Deshoras“ und „Diario para un cuento“ Bezug nehmend: „[...] en los cuentos no aparece la fe en una posible apertura del lenguaje. En los últimos cuentos de Cortázar, la fatalidad es lo que predomina.“ Auch Malva E. Filers Interpretation geht in diese Richtung (vgl. Dies.: „El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar“, in: Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers [Hg.]: *Coloquio internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Bd. 1, Madrid 1986, S. 225-232, S. 231). Sie vermißt in „Deshoras“ wie auch in den anderen Erzählungen des Bandes die alte Bewegung der Bilder von Cortázar und behauptet, daß hier keinerlei Aufspaltungen und Verwandlungen mehr aufträten. Nur schwer nachvollziehbar, zumindest in Bezug auf „Deshoras“, ist ihre These einer „evocación selectiva que desea fijar para siempre algunos momentos únicos mediante figuras inmóviles, no sujetas al cambio ni al olvido“ (ebd.), die sie mit dem nahenden Tod von Cortázar in Verbindung bringt.

²⁴⁰ Vgl. Fröhlicher 1995, S. 132f.

Der Schreibprozeß ermöglicht eine Katharsis für das Subjekt.²⁴¹ Durch die fiktive Fortführung der Erinnerungen, insbesondere das fiktive Liebesgeständnis, kann die Aufspaltung des Subjekts, die sich in der großen anfänglichen Distanz zwischen dem Jungen von damals und dem erwachsenen Schreiber ausdrückt, aufgehoben werden.²⁴² Das Schreiben bereitet dem Erzähler Freude, da er auf diese Weise etwas Unvollständiges zu Ende führen kann, das für seine Identität von großer Bedeutung ist:

[...] tan hermoso seguir adelante aunque fuera absurdo, escribir que había cruzado la calle con las palabras que me llevarían a encontrar a Sara y dejarme conocer, la única manera de reunirme por fin con ella y decirle la verdad, [...]. (480)

Die Wahrheit kann paradoxerweise nur mittels einer Lüge, einer objektiv gesehen unwahren Fortsetzung, gesagt werden. Gerade die erfundene Episode stiftet einen Wahrheitseffekt, indem sie die Geschichte durch etwas „que tenía algo de necesario y previsible“ (477) vervollständigt. Verfolgt wird eine tiefer liegende Wahrheit, die Bestandteil eines weitergefaßten Konzeptes von Realität ist.²⁴³ Diese Aussage der Erzählung Cortázers entspricht der in der postmodernen Literatur und der ihr zugrunde liegenden Literaturtheorie verbreiteten Auffassung der Ununterscheidbarkeit von Fiktion und Realität. Die Theorie der Dekonstruktion geht davon aus, daß wir die Vergangenheit im Bereich sowohl der persönlichen, als auch der kollektiven Geschichte notwendig fiktionalisieren. Die Erinnerung muß dadurch, daß sie als Fiktion entlarvt wird, keineswegs ihren Sinn verlieren: Auch wenn sie im Detail keine objektiv gültigen Wahrheiten wiedergibt, kann sie eine authentische Wahrheit in Bezug auf das Schicksal und Empfinden eines Individuums oder Volkes ausdrücken.²⁴⁴

²⁴¹ Vgl. Jaime Alazraki, „Los últimos cuentos de Julio Cortázar“, in: *Revista Iberoamericana* 51 (1985b), Nr. 130-131, S. 21-46, S. 39.

²⁴² Vgl. hierzu auch Paredes 1988, S. 310 und Abdala 1986, S. 117.

²⁴³ Vgl. Fröhlicher 1995, S. 129ff.

²⁴⁴ Vgl. Ulrich Broich: „For a nation of forgetters: der Sinn der Erinnerung im Zeitalter der Dekonstruktion. Salman Rushdies *Midnight's Children*“, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisenburg, 4.-7. Januar 1996*, in Verb. m. Wolfgang Frühwald hg. v. Dietmar Peil/Michael Schilling/Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 653-666, hier v. a. S. 653, 662 u. 666. Verwiesen sei zu diesem Aspekt auch auf Jürgen Straub (Hg.): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte (Erinnerung, Geschichte, Identität I)*, Frankfurt a. M. 1998.

4.4. „Recortes de prensa“: Zur ethischen Verantwortung des Schreibens

Während die vorangegangenen Kapitel große Gemeinsamkeiten im Werk von Cortázar und Hernández aufgezeigt haben, soll nun abschließend mit dem Aspekt der Verantwortung des Schreibens eine thematische Facette beleuchtet werden, durch die sich Cortázar von Hernández absetzt. Im Werk des uruguayischen Schriftstellers finden sich keine offenen Anspielungen auf die gesellschaftliche Situation seines Landes.²⁴⁵ Eine versteckte gesellschaftskritische Komponente läßt sich allenfalls in der Darstellung einer über das Lächerliche hinaus verzerrten Gesellschaft in einzelnen Texten feststellen.²⁴⁶ In den hier analysierten Erzählungen spielt diese versteckte Gesellschaftskritik jedoch kaum eine Rolle. Verhöhnt wird in „La envenenada“ das übersteigerte Verantwortungsgefühl vieler Schriftsteller, die glauben, daß in ihren Händen das Schicksal der Menschheit liegt. Politische Botschaften oder ethische Reflexionen in literarischen Texten entsprachen nicht Hernández' Literaturverständnis.

Cortázar dagegen, der sich seit seinem Besuch in Kuba im Jahr 1962 der sozialistischen Idee in Lateinamerika innig verbunden fühlte und sich insbesondere für Argentinien, Kuba, Chile und Nicaragua stark engagierte, wandte sich auch in seinem literarischen Werk zunehmend politischen Fragen und der konkreten historischen Existenz des Menschen in Lateinamerika zu. Von Anhängern der sozialistischen Bewegung wurde ihm gleichwohl immer wieder vorgeworfen, daß sein Werk zu wenig die Forderung nach Darstellung revolutionärer Inhalte (*contenidismo*) erfülle, und er nicht für das einfache Volk schreibe. Cortázar lehnte aber zeitlebens eine Schreibweise nach Art des sozialistischen Realismus ab und verteidigte eine Auffassung, nach der Literatur, auch wenn sie keine direkten revolutionären Inhalte aufweist, schon durch ihre Kreativität revolutionär ist. Die Begeisterung für die sozialistische Idee hielt Cortázar auch nicht davon ab, Kritik an bestimmten Praktiken im Bereich des realen Sozialismus zu äußern, was von vielen als Verrat an der Idee aufgefaßt wurde. Die vielfältigen Vorwürfe Cortázar gegenüber und die lebhaft geführte Diskussion um die Verantwortung des Schriftstellers bilden einen wichtigen

²⁴⁵ Siehe Kap. 4.1.

²⁴⁶ Vgl. Popescu 1995, S. 43. Popescu widmet diesem Aspekt ein Kapitel ihrer Studie (‚Felisberto als Gesellschaftskritiker‘, S. 41-59).

Hintergrund der Erzählung „Recortes de prensa“²⁴⁷ aus dem Erzählband *Queremos tanto a Glenda* von 1980.²⁴⁸

Im Unterschied zu den bisher analysierten Texten von Cortázar und Hernández tritt in „Recortes de prensa“ das erste Mal eine weibliche Schreiberfigur in Erscheinung. Der Ich-Erzähler gibt sich allerdings erst im Verlauf der Erzählung als Frau zu erkennen. Zunächst muß der Leser davon ausgehen, daß es sich um eine autobiographische Erzählung handelt, da der Ich-Erzähler wie Cortázar aus Argentinien stammt, seit längerer Zeit in Paris lebt und Schriftsteller ist.²⁴⁹ Er wird von einem ebenfalls in Paris lebenden argentinischen Bildhauer telephonisch darum gebeten, einen Begleittext für ein Buch mit Reproduktionen seiner neuesten Arbeiten zu verfassen und besucht daraufhin den Bildhauer in dessen Wohnung, um sich die Skulpturen anzuschauen. Erst im Gespräch der beiden stellt sich heraus, daß der Ich-Erzähler eine Frau namens Noemí ist. Während Noemí die Skulpturen betrachtet, deren Thema die Gewalt ist, liest der Bildhauer einen Zeitungsausschnitt, den Noemí mitgebracht hat. Es handelt sich um einen 1978 in den Zeitungen *El País* und *Denuncia* abgedruckten offenen Brief einer in Mexiko lebenden argentinischen Frau, die eine Reihe von brutalen, durch das argentinische Militär an ihren Töchtern, ihrem Mann und weiteren engen Familienangehörigen im Zeitraum von 1975 bis 1977 begangenen Verbrechen in Form von Entführung, Folter und Mord anklagt.

Nachdem sie eingewilligt hat, den Text zu den Skulpturen des Bildhauers zu schreiben, verläßt Noemí die Wohnung. Auf der anderen Straßenseite begegnet sie einem kleinen, weinenden Mädchen. Es führt sie zu einem Gartenhaus, wo Noemí Zeugin wird, wie der Vater des Mädchens die Mutter, die nackt an ein Bett gefesselt und mit einem Handtuch geknebelt ist, grausam foltert, indem er ihr Brandwunden mit einer Zigarette zufügt. Noemí setzt den Mann mit einem Hocker außer Gefecht und befreit die Frau. Gemeinsam fesseln sie ihn an das Bett, knebeln ihn und reißen ihm die Kleidung vom Leib. Was sie danach dem Mann antun, wird von Noemí nur angedeutet. Später wird der Leser durch den zweiten in Erscheinung tretenden Zeitungsausschnitt erfahren, daß sie den Mann zu Tode gefoltert haben. In einem Schockzustand kehrt Noemí zurück in ihre Wohnung und bringt am nächsten Tag das Erlebte zu Papier. Sie ruft den Bildhauer an, berichtet ihm von dem Vorfall und teilt ihm mit, daß sie ihm die Niederschrift

²⁴⁷ Die im folgenden in Klammern angeführten Seitenangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: Julio Cortázar: „Recortes de prensa“, in: Ders.: *Cuentos completos*, Bd. 2, Madrid 1995, S. 360-369.

²⁴⁸ Vgl. Maurice Hemingway/Frank McQuade: „The Writer and Politics in Four Stories by Julio Cortázar“, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 13 (1988), S. 49-65, S. 49f. und die ausführliche Darstellung des Verlaufs der Auseinandersetzungen bei Berg 1991, S. 92-149. Siehe zu dieser Thematik auch Stelio Cro: „Arte e ideología en Julio Cortázar“, in: *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 6 (1984), S. 15-21.

²⁴⁹ Vgl. Bernard Terramorsi: *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar. Rites, jeux et passages*, Paris 1994, S. 197.

des Erlebnisses zuschicken werde, da sie der Text für sein Kunstbuch sei. Ein paar Tage später erhält sie einen Brief von dem Bildhauer, dem ein Zeitungsausschnitt aus der Zeitung *France-Soir* beigelegt ist. Dieser beschreibt ein Verbrechen, das identisch mit jenem ist, an dem Noemí teilhatte und sogar ein Foto enthält, auf dem das Gartenhaus abgebildet ist. Laut Zeitung hat das Verbrechen aber nicht in Paris sondern in Marseille stattgefunden. Noemí kehrt daraufhin an den Ort des Geschehens in Paris zurück, kann das Gartenhaus jedoch nicht wiederfinden. Sie trifft aber das kleine Mädchen wieder, dessen Name mit dem in der *France-Soir* erwähnten übereinstimmt. Noemí verläßt den Ort und vervollständigt in einem Café den Text für das Buch des Bildhauers.

In der Erzählung lassen sich zwei Hauptthemenkomplexe erkennen. Der erste stellt eine generelle Auseinandersetzung mit dem Wesen von Gewalt und einer ethisch korrekten Reaktion auf sie dar. Der zweite Themenkomplex betrifft das spezielle Verhältnis von Literatur zur Gewalt und die Suche nach einer adäquaten Form literarischen Engagements.

Das Phänomen Gewalt tritt zunächst durch den ersten Zeitungsausschnitt, der die brutalen Verbrechen an der Familie der argentinischen Frau in nüchterner, äußerst eindringlicher Form aufzählt, in Erscheinung. Gewalt wird hier als ein in Lateinamerika durch das Militär praktiziertes Unrecht angeprangert. Auch wenn der Bericht Noemí und den Bildhauer aufgrund ihrer argentinischen Herkunft sehr bewegt, bleibt die Gewalt für sie hier ein aus der Distanz betrachtetes Phänomen.²⁵⁰ Die Grenzlinien zwischen Gut und Böse, zwischen Opfer und Täter sind zudem klar gezogen. Noemí erfährt im zweiten Teil der Erzählung, daß Gewalt keineswegs nur in Buenos Aires oder Montevideo, sondern in vergleichbarer Grausamkeit in der direkten Nachbarschaft in Paris anzutreffen ist. Unvermittelt wird sie Zeugin einer Folterszene im Rahmen häuslicher Gewalt. Die erste hieraus resultierende Erkenntnis ist jene, daß Gewalt ein universelles Phänomen ist. Dieser Aspekt wird bereits durch die Skulpturen des Bildhauers angedeutet, deren Thema „la violencia en todas las latitudes políticas y geográficas que abarca el hombre como lobo del hombre“ (360) ist. Die zweite, Noemí stark bestürzende (Selbst-)Erkenntnis ist die, daß die Grenzen zwischen Tätern und Opfern nicht so klar gezogen sind, wie es ihr bisher erschien. Sie selbst wird zur Täterin und wendet rohe Gewalt an, auch wenn sie dies aus einer ethisch korrekten Motivation der Solidarität mit einem wehrlosen Opfer heraus tut. Sie greift zu den von ihr im Grunde verabscheuten Mitteln ihres Gegners und schreckt im Rausch

²⁵⁰ Deutlich wird dies u. a. durch die Klage des Bildhauers, daß sie trotz ihres künstlerischen Engagements vom Exil aus nie an Ort und Stelle der Gewalt seien, um einzugreifen: „[...] siempre tenemos que reconocer que todo eso sucedió en otro espacio, sucedió en otro tiempo. Nunca estuvimos ni estaremos allí, donde acaso...“ (364).

von Rachegelüsten auch vor Folter und Mord nicht zurück. Als ihr klar wird, was sie getan hat, gerät ihr Selbstbild sichtlich ins Wanken:

[...] cómo entender que también yo, también yo aunque me creyera del buen lado, también yo, cómo aceptar que también yo ahí del otro lado de manos cortadas y de fosas comunes, también yo del otro lado de las muchachas torturadas y fusiladas esa misma noche de Navidad; [...]. (368)

Wenig verständlich erscheint in diesem Zusammenhang, daß in einigen Interpretationen zu „Recortes de prensa“ dieser relativ offen zum Ausdruck gebrachte Aspekt der Fragwürdigkeit einer Beantwortung von Gewalt mit Gegengewalt schlichtweg übergangen wird. Daß die beiden Frauen aus Rachemotiven foltern und morden, findet hier keine besondere Erwähnung und Noemís Handeln wird zum Teil sogar als vorbildhafter, solidarischer Akt der Befreiung gewertet.²⁵¹

Gibt die oben zitierte Passage nicht in aller Deutlichkeit Noemís schmerzvolle Erfahrung des schmalen Grades zwischen Gut und Böse wieder? Ihr Handeln weist ohne Zweifel auf die große Gefahr hin, daß auch jene, die moralisch auf der richtigen Seite stehen, dem *circulus vitiosus* der Gewalt verfallen und zu brutalen Mitteln greifen. Trotz bester Motivation machen sie sich auf diese Weise selbst schuldig.²⁵² Diese warnende Aussage der Erzählung kann auch als Kritik an gewaltsamen Praktiken im Rahmen eines zum Dogmatismus neigenden, historisch etablierten Sozialismus verstanden werden,²⁵³ weshalb sie wohl von einigen Kritikern lieber negiert wird.

Betrachtet man die Erzählung etwas genauer, lassen sich versteckte Anspielungen entdecken, welche die angesprochene Problematik weiter vertiefen. González weist darauf hin, daß durch den Namen Noemí eine Verbindung zu einer Gestalt aus dem Alten Testament hergestellt wird.²⁵⁴ Noemí, dtsh. Noomi oder Naemi, heißt im Buch Ruth des Alten Testaments die

²⁵¹ So bei Shafer 1996, der von einer „increíble liberación compartida“ (S. 119) spricht und den „sentido de solidaridad“ (S. 121) Noemís hervorhebt. Ferré führt diese äußerst einseitige Interpretation noch weiter (Rosario Ferré: *Cortázar: El romántico en su observatorio*, Río Piedras 1990, S. 135): „Noemí ha pasado de la admiración pasiva de las obras del escultor inspiradas en la tortura, a la acción directa para evitar (y vengar) esa tortura. [...] se alude a la necesidad de acción directa de parte del artista, en el desafío de los regímenes totalitarios.“ Die Erzählung zeige mit ihrem Aufruf zum direkten Handeln, daß Cortázar, der bislang das Recht des Künstlers verteidigt habe, sein Werk von offenem politischen Engagement freizuhalten, gegen Ende seines Lebens in der Frage des politischen Engagements des Schriftstellers seine Einstellung geändert habe. Vgl. ebd., S. 135f.

²⁵² Vgl. Susana Reisz de Rivarola: „Política y ficción fantástica“, in: Walter Bruno Berg/Rolf Kloepfer (Hg.): *La americanidad de Julio Cortázar: Cultura, política, literatura*, Providence 1986 (INTI: *Revista de literatura hispánica* Nr. 22-23), S. 217-230, S. 224f.

²⁵³ In einem kurz vor seinem Tode erschienenen Aufsatz betont Cortázar, daß die im Zusammenhang mit der Affäre Padilla ergriffenen Zwangsmaßnahmen seitens der kubanischen Behörden (vgl. hierzu Berg 1991, S. 118-127) „humillaban en vez de transformar“ und einen Zustand „de temor permanente, un pregusto de todo lo que en su última instancia desemboca en el terror de 1984“ erzeugt hätten (Julio Cortázar: „Apuntes al margen de una relectura de 1984“, in: Ders.: *Nicaragua tan violentamente dulce*, Barcelona 1984, S. 8-17, S. 12f.).

²⁵⁴ Vgl. Aníbal González: „‘Press Clippings’ and Cortázar’s Ethics of Writing“, in: Carlos J. Alonso (Hg.): *Julio Cortázar. New Readings*, Cambridge 1998, S. 237-257, S. 243.

Schwiegermutter von Ruth. Wie González aufzeigt, lassen sich Parallelen zwischen der biblischen Figur, der Noemí-Figur der Erzählung sowie der argentinischen Mutter des ersten Zeitungsausschnittes feststellen. So verliert auch die biblische Noomi ihre beiden Kinder und ihren Ehemann.²⁵⁵ Noomi kehrt verbittert durch ihr Schicksal nach Bethlechem zurück und möchte fortan nicht mehr Noomi, d.i. die Liebliche, sondern Mara, d.i. die Bittere, genannt werden.²⁵⁶ Allen Grund zur Verbitterung haben auch die argentinische Mutter und Noemí in der Erzählung, sei es durch das familiäre Schicksal oder allgemein das Schicksal des Heimatlandes. Eine Verbindung sieht González auch durch das Motiv der Solidarität zwischen Ruth und Noomi gegeben, das sich im Engagement der argentinischen Mutter für die Rettung von Tochter und Schwiegersohn sowie in der Befreiung der gequälten Frau durch Noemí widerspiegelt.²⁵⁷

Für González bricht die Parallele an dem Punkt der gewaltsamen Rache, an der Noemí aktiv teilnimmt, zusammen.²⁵⁸ Gerade an diesem Punkt liegt jedoch ein Netz interessanter Verbindungen zum Alten Testament verborgen. Die Blutrache, die Noemí praktiziert, wird im Alten Testament als legitimes Mittel der Rechtspflege angesehen.²⁵⁹ Sie wurde im Rahmen der Solidarität der Sippe im frühen Israel durch den *go'el*, deutsch als Löser oder auch Erlöser übersetzt, durchgeführt.²⁶⁰ Verbunden war hiermit ein Erlösungsverständnis, das sich von jener Bedeutung, die sich im Neuen Testament durchgesetzt hat, stark unterscheidet. Während Erlösung in den alten Schriften der Bibel die Errettung einer Sippe aus einer äußeren Notlage meint, wird in neutestamentarischer Zeit infolge eines allmählichen Bedeutungswandels unter Erlösung die innere Befreiung des Menschen zu seinem eigentlichen Selbst verstanden. Angestrebt wird vor allem eine individuelle Erlösung. Die Mitte des Erlösungsgeschehens wird in der Lebenshingabe Jesu am Kreuz gesehen.²⁶¹

²⁵⁵ Vgl. AT, Ruth 1, 3-5.

²⁵⁶ Vgl. AT, Ruth 1, 20.

²⁵⁷ Vgl. González 1998, S. 243f.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 244.

²⁵⁹ Vgl. Hans Schmoltdt: Art. „Blutrache“, in: Klaus Koch u. a. (Hg.): *Reclams Bibellexikon*, 6., verb. Aufl., Stuttgart 2000a, S. 91.

²⁶⁰ Es handelte sich um einen beistandspflichtigen nächsten Verwandten, der, wenn der Sippe von außen Einbuße geschah, einspringen mußte, so außer zur Blutrache auch zur Auslösung eines Sippenangehörigen, der in Sklaverei gerät, zur Schwagerewehe mit einer Witwe, wenn ein Mann stirbt und keinen männlichen Nachkommen hinterläßt, sowie zum Zurückkauf von sippeneigenem Boden. Die beiden zuletzt genannten Fälle werden auch im Buch Ruth beschrieben: Boas tritt als Löser der Familie Noomis auf, heiratet Ruth und kauft das alte Familiengrundstück (Ruth 2, 20 u. Ruth 4, 9-10). Vgl. Klaus Koch: Art. „Erlösung“, in: Ders. u. a. (Hg.): *Reclams Bibellexikon*, 6., verb. Aufl., Stuttgart 2000, S. 129-130 und Hans Schmoltdt: Art. „Löser“, in: Klaus Koch u. a. (Hg.): *Reclams Bibellexikon*, 6., verb. Aufl., Stuttgart 2000b, S. 315.

²⁶¹ Vgl. Koch 2000, S. 129f. In der späteren christlichen Dogmatik setzt sich dann auch die Bezeichnung Erlöser für Jesus durch (vgl. ebd.).

Die zwei kontrastierenden Erlösungsverständnisse treffen auch durch Noemís Anspielung auf die Legende der Bekehrung Chlodwigs zum Christentum aufeinander. Die ohnmächtige Wut des Bildhauers, der sich wünscht, vor Ort direkt eingreifen zu können,²⁶² erinnert Noemí an Chlodwigs Reaktion, als dieser von der Geißelung und Kreuzigung Jesu erfährt:

[...] le estaba describiendo a Clodoveo el flagelamiento y la crucifixión de Jesús, y el rey se alzó en su trono blandiendo su lanza y gritando: “¡Ah, si yo hubiera estado ahí con mis francos !”, [...]. (364)

Der Wunsch nach gewaltsamem Eingreifen, der alttestamentarische Vorstellungen anklingen läßt, steht hier im ironischen Widerspruch zu dem Symbolcharakter der Kreuzigung, der auf die innere Erlösung des Menschen verweist. Durch die Erwähnung von Jesus wird außerdem auf dessen Aussagen gegen Vergeltung und gewaltsamen Widerstand angespielt.²⁶³

Die diversen biblischen Anspielungen sind nicht mit einer christlichen Auflösung der existentiellen Problematik der Erzählung gleichzusetzen. Die Problematik wird aber, wie auch in anderen Erzählungen Cortázars, mit Hilfe christlicher Vorstellungen dargestellt.²⁶⁴ In „Recortes de prensa“ verwendet Cortázar die religiöse Symbolik, um die Notwendigkeit einer inneren Befreiung des Menschen hervorzuheben. Anzustreben ist eine humane Revolution, die zuallererst in den Individuen stattfinden muß, bevor sie auf der Ebene der Völker gelingen kann.²⁶⁵ Wenn der Mensch sich auf das Niveau von Gewalt und Gegengewalt herabläßt, kann dies kein wirklicher Fortschritt sein. Nur eine selbstkritische Haltung, befreit von Selbsttäuschungen und vereinfachenden Sichtweisen, kann verhindern, daß der Mensch unbewußt dazu beiträgt, Gewaltmechanismen weiter aufrechtzuerhalten. Er sollte sich durch erfahrenes Leid zudem nicht verbittern und vom Weg der Lieblichkeit abbringen lassen, da auch dies eine Form der weitergeführten Gewalt darstellen kann, einer gegen sich selbst gerichteten Gewalt, die Noemí anspricht, als der Bildhauer seine Schuldgefühle aufgrund seiner ästhetisch ausgerichteten Beschäftigungen zum Ausdruck bringt:

²⁶² Siehe Fn. 250.

²⁶³ Bekannt ist vor allem seine Aussage aus der Bergpredigt (Mt 5, 38f.), in der er auf das alttestamentarische Gesetz (Ex 21,24) Bezug nimmt: „Ihr habt gehört, dass gesagt ist: ‚Auge um Auge und Zahn um Zahn.‘ Ich aber sage euch, dass ihr dem Bösen nicht widerstehen sollt; sondern wer dich auf den rechten Backen schlägt, dem biete auch den andern dar“. Es lassen sich allerdings auch andere Äußerungen anführen, die vermuten lassen, daß Jesus sein eigenes Gebot nicht als gültig in jedem Falle angesehen hat (vgl. Heinrich Krauss: *Kleines Lexikon der Bibelworte*, 3., durchges. Aufl., München 1998, S. 222).

²⁶⁴ Vgl. Wiltrud Imos entsprechende Feststellung zur Verwendung biblischer Bilder in der Erzählung „El perseguidor“ im Rahmen ihrer Dissertation: *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázars*, Phil. Diss. (Mainz 1980), Frankfurt a. M. 1981, S. 103.

²⁶⁵ Vgl. Cortázars Aussage zum Ansatzpunkt humaner Revolutionen in Ders.: *Argentina: Años de alambradas culturales*, Barcelona 1984, S. 81 („hay que hacerlas en los individuos para que llegado el día las hagan los pueblos“). Zu Cortázars Menschenbild bzw. seiner Suche nach einem ‚neuen Menschen‘ vgl. Graciela de Sola: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires 1968 und Néstor García Canclini: *Cortázar, una antropología poética*, Buenos Aires 1968.

-Bah, querido, en estos días yo estoy escribiendo un cuento donde se habla nada menos que de los problemas psi-co-ló-gi-cos de una chica en el momento de la pubertad. No empieces a autotorturarte, ya basta con la verdadera, creo. (363)

Der Verweis auf die psychologischen Probleme eines Mädchens in der Pubertät, die Noemí als Beispiel einer von den Geschehnissen in Lateinamerika vermeintlich völlig abgelegenen Thematik anführt, fügt sich durch eine mögliche Assoziation von Pubertät mit dem Verlust von Unschuld nahtlos in die Gesamtthematik ein. Er kann auch als weiterer Hinweis darauf verstanden werden, daß eine Veränderung im Individuum stattfinden muß.

Auf einer zweiten Ebene der Erzählung wird die allgemeine Gewaltproblematik auf die Frage des Verhältnisses von Literatur zur Gewalt und die Frage nach der Verantwortung des Schriftstellers übertragen.

In der Erzählung werden unterschiedliche Stile des Schreibens thematisiert. Der Appell der argentinischen Mutter ist durch einen nüchternen, anklagenden Ton gekennzeichnet, während der Zeitungsausschnitt aus der *France-Soir* einen sensationalistischen Stil aufweist, der grausame Details bewußt hervorhebt. Desweiteren wird auf eine Erzählung von Jack London angespielt, die eine Folterszene enthält, bei der die genauen Foltermethoden jedoch nicht beschrieben werden. Ein weiteres Literatur thematisierendes Element ist die erwähnte Heiligenlegende von Augustín Thierry, wodurch zugleich auf die Bibel als Schrift angespielt wird, deren Assoziation auch durch Noemís Namen hervorgerufen wird. Der Bildhauer schickt Noemí den zweiten Zeitungsausschnitt zusammen mit einem Begleitbrief und klebt den Umschlag so zu, daß beim Öffnen der Teil des Artikels, der den grausamen Anblick der Leiche beschreibt, von Noemí mit weggerissen wird. Dies entspricht, wie auch die Auslassung von Jack London, dem Schreibstil Noemís, die den Begleittext für das Buch des Bildhauers verfaßt, der identisch mit der Erzählung „Recortes de prensa“ sein könnte, die wir vor uns haben. Im Gespräch mit dem Bildhauer kündigt sie an, daß ihr Text so sein wird wie seine Skulpturen, die ihr gefallen, da sie nichts Systematisches oder allzu Explizites aufweisen wie viele Plakate, Texte und Filme zum Thema Gewalt:

[...] que cada pieza contuviera algo de enigma y que a veces fuera necesario mirar largamente para comprender la modalidad que en ella asumía la violencia; las esculturas me parecieron al mismo tiempo ingenuas y sutiles, en todo caso sin tremendismo ni extorsión sentimental. Incluso la tortura, esa forma última en que la violencia se cumple en el horror de la inmovilidad y el aislamiento, no había sido mostrada con la dudosa minucia de tantos afiches y textos y películas que volvían a mi memoria también dudosa, también demasiado pronta a guardar imágenes y devolverlas para vaya a saber qué oscura complacencia. (360f.)

Ihr indirekter, mit Auslassungen arbeitender Stil der künstlerischen Thematisierung von Gewalt bereitet sowohl Noemí als auch dem Bildhauer dennoch gewisse Schuldgefühle.²⁶⁶ Haben diese

²⁶⁶ „Yo sé que no es fácil, llevamos tanta sangre en los recuerdos que a veces uno se siente culpable de ponerles límites, de manejarlos para que no nos inunden del todo. –A quién se lo decís.“ (361)

Schuldgefühle vielleicht auch damit etwas zu tun, daß Kunst durch diesen Stil vortäuschen könnte, sie nehme eine neutrale, vom Bösen unberührte Position ein? Indem Noemí in der zitierten Passage nicht ausschließt, daß sich auch in ihrer eigenen Erinnerung Abgründe eines dunklen Wohlgefallens angesichts grausamer Details ausdrücken könnten, erscheint ein erster Zweifel an ihrer eigenen moralischen Integrität, und ihr eigenes Aggressionspotential deutet sich an, das sich später in der Folterszene offenbaren wird. Dieses versteckte Aggressionspotential läßt sich auf Kunst und speziell Literatur übertragen, für die Noemí als Schriftstellerin hier stellvertretend steht.

Durch die diversen im Text erscheinenden Schreibstile wird deutlich, daß auch Literatur und Schrift allgemein Gewalt ausüben können. Sie können, wie im obigen Zitat erwähnt, den Leser mit Sentimentalität erpressen oder, sei es versteckt oder offen sensationalistisch, eine Gier nach grausamen Details bedienen. Eine Erzählung kann unter Umständen aber auch gerade dann Gewalt ausüben, wenn sie diese Details zurückhält²⁶⁷ und die Realität durch das Imaginäre verdünnt oder gar versüßt.²⁶⁸ Auch eine zum einseitigen, politischen Pamphlet tendierende Erzählung kann Gewalt verkörpern. Schrift ist demnach keineswegs von Natur aus schuldfrei und trägt eine große Verantwortung.

González weist darauf hin, daß der am Körper der Frau ausgeübte Folterakt mit einer brennenden Zigarette als Bild für die potentielle Brutalität des Schreibaktes interpretiert werden kann.²⁶⁹ Auch der durch die zwei Frauen ausgeübte Racheakt, der vermutlich in Form einer Verstümmelung des Mannes erfolgt,²⁷⁰ kann als Sinnbild des Schreibens aufgefaßt werden.²⁷¹ Eine Assoziation zu Kafkas eindringlicher Erzählung „In der Strafkolonie“, in der Schrift als Terror thematisiert wird, drängt sich auf. Dem Verurteilten wird hier das Gesetz, gegen das er verstoßen

²⁶⁷ Auch das Militär versucht, grausame Details zurückzuhalten, wenn es, wie im ersten Zeitungsausschnitt beschrieben, die Leichen nicht der Mutter übergibt, da es sich um ein militärisches Geheimnis handle. Die Überreste könnten das Ausmaß ihrer Grausamkeit offenbaren.

²⁶⁸ Vgl. Reisz de Rivarola 1986, S. 224.

²⁶⁹ Vgl. González 1998, S. 245. Die brennende Zigarette symbolisiere den Schreibstift, der nackte Frauenkörper das Papier. Die zugefügten Wunden bzw. Narben bildeten eine Form von somatischer Schrift. González hält die Kreuzigung Jesu in dieser Erzählung für ein ähnlich angelegtes Bild für den Schreibprozeß.

²⁷⁰ Diese Vermutung ergibt sich durch die Anspielung auf die Erzählung von Jack London, in der der Gefoltete als blutige Masse beschrieben wird. Noemí verwendet außerdem ein Messer, um die Frau von den Fesseln zu befreien.

²⁷¹ Vgl. González 1998, S. 246-248. González argumentiert weiter (vgl. ebd., S. 248ff.), daß das Motiv des Schneidens und der Schnitte sich auf verschiedensten Ebenen der Erzählung wiederfinde, wie bereits im Titel durch die Zeitungsausschnitte. Die Basis der Analogie von Schreibakt und Verstümmelung sieht er darin gegeben, daß Schreiben „to cut, to wound, to hack away at something that is (or seems to be) alive: language, words, texts“ (ebd., S. 250) bedeute. Selbst wenn man Texte als bereits tote Körper betrachte, bliebe Schreiben eine makabre Angelegenheit, die mit Nekromantie oder Nekrophilie gleichzusetzen sei.

hat, durch einen ausgeklügelten Folterapparat in die Haut eingeschrieben, bis er totgeschrieben ist.²⁷² Ähnlich wie Gesetzestexte gehört auch die Bibel, auf die in „*Recortes de prensa*“ mehrfach angespielt wird, zu Schriften, die auf einer inhaltlichen oder formalen Ebene zu Repräsentanten von Macht werden können.²⁷³

Ausgehend von der Frage nach einer ethisch korrekten literarischen Reaktion auf Gewalt und Unrecht kristallisiert sich in „*Recortes de prensa*“ die erschreckende Erkenntnis heraus, daß Literatur oft selbst gewalttätig ist.²⁷⁴ Was bedeutet dies für die Verantwortung und die Möglichkeiten des Engagements von Literatur? Der von Noemí vertretene indirekte Stil wird durch diese Erkenntnis keineswegs in Frage gestellt, solange er weder verharmlost noch in heuchlerischer Manier über das eigene Aggressionspotential von Literatur hinwegzutäuschen versucht. Die Erzählung selbst ist das beste Beispiel dafür, daß gerade eine indirekte Thematisierung, die mehr Fragen aufwirft, als daß sie Antworten gibt, geeignet ist, um Komplexitäten aufzuzeigen und eine kritische Selbstreflexion zu fördern. Hierin liegt die primäre Aufgabe von Literatur: Sie kann das Individuum ansprechen und über Selbsterkenntnis eine innere Revolution unterstützen, deren erstes Ziel das individuelle Glück des Menschen ist.²⁷⁵ Im Rahmen dieses Verständnisses wird Literatur ihrer Verantwortung nach wie vor auch dann gerecht, wenn sie dieses Ziel durch einen rein spielerischen Charakter verfolgt und revolutionär durch ihre Kreativität ist.²⁷⁶

Die explizit geäußerten Zweifel des Bildhauers, die die Effektivität literarischen Engagements aufgrund der örtlichen und zeitlichen Distanz zu den angeklagten Verbrechen in Frage stellen, werden implizit durch den Verlauf und die Gestaltung der Erzählung außer Kraft gesetzt. Die Raum und Zeit sprengende Kraft der Imagination, die von Kunst ausgehen kann, deutet sich

²⁷² Vgl. hierzu auch Schmitz-Emans 1995, S. 492. Interessanterweise werden in Kafkas Erzählung ebenfalls die Rollen von Opfer und Täter am Schluß ausgetauscht, und ein Verurteilter unterstützt die Folterung und Tötung des ursprünglichen Folterers mit dem gleichen Apparat. Vgl. Franz Kafka: „In der Strafkolonie“, in: Ders.: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, hg. v. Roger Hermes, Frankfurt a. M. 52000, S. 164-198, S. 193ff.

²⁷³ Vgl. die „Projektskizze für das Nachwuchskolloquium der Romanistik 2000 ‚Körper und Schrift‘“, in: <http://www.uni-leipzig.de/~roman/nawuro1.html>, 06.08.2000, o. S.

²⁷⁴ Vgl. González 1998, S. 252f.

²⁷⁵ Vgl. Cortázar's Aussage in „Acerca de la situación del intelectual latinoamericano“, in: Ders.: *Último Round*, Madrid 21995, S. 371-383, S. 371: „[...] me considero sobre todo como un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido ardorosamente por todos los cronopios, es decir su regocijo personal.“ Auch Berg betont die eudämonistische Grundlage der Ethik Cortázar's, die, angesichts der Tatsache, daß die individuelle Glückseligkeit nur im Rahmen der Gemeinschaft zu verwirklichen ist, erst in zweiter Instanz zur politischen Verantwortungs-Ethik werde. Vgl. Berg 1991, S. 401.

²⁷⁶ Vgl. Berg 1991, S. 401f.

bereits beim Betrachten der Skulpturen an²⁷⁷ und kommt dann im Rahmen der Gewaltszenen im Gartenhaus, durch die die Geschehnisse in Buenos Aires, Paris sowie Marseille zu einer Einheit verschmelzen, zur vollen Entfaltung. Ähnlich wie in „Deshoras“ erfolgt das Eindringen in den Bereich der Imagination sinnbildlich durch das Überqueren einer Straße. Verschiedene Hinweise deuten in beiden Erzählungen eine eventuelle Fiktivität der nachfolgenden Geschehnisse an.²⁷⁸ Eine rein psychologische Deutung der Ereignisse als Wahnvorstellungen Noemís, in denen sie durch den Bericht der argentinischen Mutter ausgelöste Rache glüste auslebt,²⁷⁹ wird dem Reiz des phantastischen Elements der Erzählung nicht gerecht. Gerade das Unerklärliche, Phantastische trägt zu einer beunruhigenden Nähe der Geschehnisse bei, in die der Leser mithineingezogen wird.²⁸⁰

Das phantastische Element bewirkt, daß die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen. Ihre spielerische Infragestellung zieht sich als Motiv durch die gesamte Erzählung. Noemí selbst deutet an, daß die Authentizität einer Erfahrung nicht davon abhängt, ob etwas real oder ‚nur‘ in der Fiktion erlebt wird, wenn sie die Folterszene der Erzählung Jack Londons als „otra cosa indeciblemente vivida pero no vista“ (367) bezeichnet. Durch den der Erzählung vorangestellten Hinweis, der erste Zeitungsausschnitt sei real, der zweite dagegen imaginär, wird eine Sicherheit der Abgrenzbarkeit vorgegeben, die im Laufe der Erzählung unweigerlich zusammenbricht. Der Leser wird sich vielleicht auch fragen, ob nicht der einleitende Hinweis schon Teil der Gesamtfiktion ist, und deshalb der erste Zeitungsausschnitt eventuell doch erfunden sein könnte. Was ist innerhalb des (fiktiven) Berichtes Noemís real, was Fiktion in der Fiktion? Auch das Spiel mit der anfänglichen Illusion, der fiktive Erzähler sei mit dem realen Autor Cortázar identisch, trägt zu Verwirrungen dieser Art bei.

²⁷⁷ „Yo seguía mirando la última escultura [...]. Por primera vez escuché un tictac de reloj de pared, [...] una tentativa de mantener vivo el tiempo dentro de ese agujero en que estábamos como metidos los dos, esa duración que abarcaba una pieza de París y un barrio miserable de Buenos Aires, que abolía los calendarios y nos dejaba cara a cara frente a eso, [...]“ (362)

²⁷⁸ Noemí erinnert das Geschehene an die Handlung eines Filmes oder eines Buches (367): „Lo que vino después pude haberlo visto en una película o leído en un libro, yo estaba ahí como sin estar pero estaba con una agilidad y una intencionalidad que en un tiempo brevísimo, si eso pasaba en el tiempo, me llevó a encontrar un cuchillo [...]“ Mehrmals äußert sie ihre Unsicherheit bezüglich des Ablaufs der Geschehnisse und deutet die Möglichkeit an, daß es sich vielleicht um eine durch den ersten Zeitungsausschnitt ausgelöste Phantasie gehandelt haben könnte (367f): „[...] ahora la mamá le hacía cosas al papá, pero quién sabe si solamente la mamá o si eran otra vez las ráfagas de la noche, pedazos de imágenes volviendo desde un recorte de diario, las manos cortadas de su cuerpo [...]“

²⁷⁹ González geht dieser Deutungs-Variante im Detail nach, kommt aber zu dem Ergebnis, daß sie nicht alle Punkte erklärbar macht. Vgl. González 1998, S. 249f.

²⁸⁰ Vgl. Hemingway 1988, S. 62f.

Die historisch-moralische Anklage, die der erste Zeitungsausschnitt verkörpert, wird durch diese Konfusionen keineswegs abgeschwächt. Das Spiel mit dem Imaginären und der Phantastik verwischt die Realität nicht, sondern hebt sie im Gegenteil stärker hervor. Bis zum Ende der Erzählung bleibt die harte Anklage der argentinischen Mutter fordernd im Raum stehen und verlangt nach ganz realer Gerechtigkeit, nach ganz konkretem Handeln. Zum Schluß bleiben Fragen, Zweifel und Schuldgefühle bestehen. Genau hierdurch hebt sich „Recortes de prensa“ von einigen früheren Erzählungen Cortázers, die zu vereinfachenden politisch-ideologischen Aussagen neigen,²⁸¹ ab. Mit „Recortes de prensa“ thematisiert Cortázar offenbar auch einen eigenen Lernprozeß.²⁸² Die offene, selbstkritische Thematisierung literarischen Engagements findet im Rahmen einer Erzählung statt, deren Gesamtgestaltung zugleich ein überzeugender Beleg dafür ist, daß die einem Drahtseilakt gleichende Balance zwischen literarisch-ästhetischem und politisch-ethischem Diskurs gelingen kann.

²⁸¹ Hemingway bewertet etwa Cortázers Erzählungen „Reunión“ und „Alguien que anda por ahí“ als Verrat an einem offenen Kunstverständnis zugunsten politischer Propaganda voller Sentimentalität und Melodramatik. Vgl. Hemingway 1988, S. 50. Alazraki führt neben „Reunión“ die Erzählungen „Segunda vez“ und „Apocalipsis de Solentiname“ als Beispiele für ein noch fehlendes Gleichgewicht zwischen imaginativer und politischer Dimension an. Vgl. Jaime Alazraki: „Imaginación e historia en Julio Cortázar“, in: Fernando Burgos (Hg.): *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, Madrid 1987, S. 1-20, S. 17.

²⁸² González hält „Recortes de prensa“ für eine selbstkritische Neuschrift von „Reunión“. Vgl. González 1998, S. 241. Alazraki betont, daß Cortázar in seinen letzten Erzählungen, beginnend mit „Recortes de prensa“ bis zu den diversen politisch geprägten Erzählungen in *Deshoras*, das Gleichgewicht zwischen imaginativer und politischer Dimension gefunden habe. Vgl. Alazraki 1987, S. 17.

5. Zum Zustand des Subjekts bei Hernández und Cortázar

Durchgängig kommt in den untersuchten Texten beider Autoren eine Krise des Subjekts zum Ausdruck. Der Tod des Subjekts kann jedoch nicht festgestellt werden. Bei Hernández wie bei Cortázar offenbart sich vielmehr eine neue Erfahrungswirklichkeit, bei der das ich-zentrierte Subjekt durch eine dynamisch-offene Form von Subjektivität ersetzt wird. Tiefer gelagerte Erkenntnismodi auf der Basis unbewußt wirksamer Prozesse werden fruchtbar gemacht. Hierbei wird bei beiden Autoren eine permanente Dialektik von Selbstentfremdung und Selbstkonstitution sichtbar, deren Anerkennung als Chance des modernen Subjekts betrachtet werden kann.²⁸³

Bei Hernández ist das Wechselspiel von Zersplitterung und Vereinigung, das sowohl in direkter Thematisierung als auch gestalterisch zum Ausdruck kommt, besonders ausgeprägt.²⁸⁴ Oft herrscht ein Zustand der Angst und Desintegration vor. Immer wieder kommt es aber auch zu einem Gefühl der Einheit und Harmonie, das Trennungen und Gegensätze aufhebt. Die Überwindung des fragmentarischen Erlebens kann im Rahmen einer besonderen Art subjektiver Wahrnehmung gelingen, die bei Hernández in sehr bildhafter Sprache vermittelt wird. Hernández wie Cortázar setzen Polyphonie, Dialogizität und fragmentarische Strukturen als gestalterische Mittel ein, die das wechselhafte Selbsterleben der Schreiberfiguren widerspiegeln. Bei Cortázar findet sich das Phänomen von Auflösung und Neukonstitution vor allem in *Rayuela* wieder. Das Konzept der *figura*, das zur zentralen Thematik des Romans gehört, weist erstaunliche Parallelen zu entsprechenden Beschreibungen bei Hernández auf. Bei beiden Autoren wird ein Zustand angestrebt, in dem die Wahrnehmung heterogener Elemente als Einheit möglich wird. Der Zustand von Passivität und Zerstreutheit, den beide als Voraussetzung für ein Erleben der Einheit beschreiben, erinnert an Techniken des Zen-Buddhismus. Kurzzeitig kann der Konflikt zwischen Gefühl und Verstand, der bei Hernández wie Cortázar sehr dominant ist, überwunden werden.

Die Krise des Subjekts erfährt in den analysierten Texten keine grundsätzliche Auflösung. Vielleicht ist es im Grunde aber auch gar nicht wünschenswert, daß die Konfliktstruktur des Subjekts außer Kraft gesetzt wird: „Wo immer [...] das Ich behauptet, seiner Authentizität und

²⁸³ Vgl. zu dieser Auffassung Hagenbüchle 1998, S. 11 u. 65.

²⁸⁴ Barrenechea hält diesen Aspekt für ein Markenzeichen der Erzählungen von Hernández. Vgl. Ana María Barrenechea: „Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: ‘La cara de Ana’“, in: *Escritura* VII (1982), Nr. 13-14, S. 57-68, S. 68 sowie Dies. 1976, S. 335f.

Autonomie gewiß zu sein, ist es in Gefahr, sich selbst zu entgleiten.²⁸⁵ Nur eine ständige Auseinandersetzung mit sich selbst ermöglicht eine lebendige Weiterentwicklung.

²⁸⁵ Hagenbüchle 1998, S. 11.

6. Fazit

Die exemplarische Analyse einer kleinen Auswahl an Texten von Felisberto Hernández und Julio Cortázar, in denen Schreiberfiguren und Schreibprozesse dargestellt werden, konnte viele Gemeinsamkeiten hinsichtlich der thematisierten Facetten des Schreibens zum Vorschein bringen.

Schreiben wird bei Hernández wie bei Cortázar als Möglichkeit einer Katharsis des Subjekts gezeigt, als eine Art Autotherapie, die sich im ständigen Wechselspiel von Selbstauflösung und -konstitution auf labyrinthischen Wegen vollzieht. Oft läßt der reale Autor die Schreiberfigur Prozesse durchlaufen, die er selbst durchlebt hat oder durch das Schreiben des Textes parallel zur fiktiven Figur durchleben kann. Auf diese Weise kann unter anderem eine selbstkritische Auseinandersetzung mit bestimmten Schreibweisen stattfinden, wie etwa in „El caballo perdido“ von Hernández in Form einer Auseinandersetzung mit einem auf Erinnerungen basierenden Schreiben oder in „Recortes de prensa“ von Cortázar in Form einer kritischen Reflexion des schriftstellerischen Engagements gegen Gewalt.

Bei beiden Autoren liefert die Erinnerung wichtige Schreibinspirationen. Es werden Schreiberfiguren dargestellt, die zeitweise ganz in den Bereich der Vergangenheit abtauchen. Bei Hernández wie Cortázar stellt sich heraus, daß es weniger um das Festhalten vergangener Ereignisse, als um die andere Wahrnehmung geht, die insbesondere durch Kindheitserinnerungen heraufbeschworen werden kann. Auch wenn oftmals die Angst vor einer schriftlichen Verfälschung der vergangenen Erfahrungen explizit geäußert wird, zeigt sich vor allem in „Deshoras“, daß genau diese Verfälschung eine uneingestandene Schreibmotivation sein kann, da sie die Kreation einer anderen, authentischeren Wirklichkeit ermöglicht.

Ein Unterschied zwischen Hernández und Cortázar zeigt sich im Punkt der historischen Verantwortung des Schreibens. Während Hernández keinerlei didaktische Absicht mit seinen Texten verfolgt und sich in „La envenenada“ über das übersteigerte Verantwortungsgefühl vieler Schriftsteller lustig macht, stellt Cortázar in „Recortes de prensa“ die behutsame Vermittlung politischer und ethischer Botschaften als wichtiges Anliegen von Literatur dar. Wie die Analyse der Erzählung hervorbrachte, geht es ihm hierbei in erster Linie um eine Veränderung im Bewußtsein des einzelnen Menschen, die er als Voraussetzung für einen gesellschaftlichen Wandel betrachtet. Literatur ist für Cortázar auch dann revolutionär, wenn sie keine historischen Bezüge aufweist, aber die individuelle Wahrnehmung von Realität bereichert. Betrachtet man den Aspekt des Engagements auf diese Weise, kann auch das Werk von Hernández als revolutionär aufgefaßt werden, da es indirekt ebenfalls für eine Befreiung des Bewußtseins von gesellschaftlich

normierten oder selbstauferlegten Zwängen plädiert. Auch wenn Cortázar im Gegensatz zu Hernández in seinem Spätwerk zum Teil zusätzlich konkrete Kritik an gesellschaftlichen Mißständen übt, sind die prinzipiellen Positionen der beiden Schriftsteller zur Aufgabe von Literatur demnach nicht grundverschieden.

Die Hauptgemeinsamkeit der Darstellung von Schreibprozessen durch Felisberto Hernández und Julio Cortázar liegt in der Beschreibung des Erlebens einer poetischen Erfahrung. Im Schreiben wird der Zugang zu einem Bereich des Bewußtseins gesucht, der im Alltag vernachlässigt wird. Der Weg zu diesem zwischenzeitlichen Raum ist selten eine rein angenehme Erfahrung, sondern meist ein qualvoller Prozeß, der unweigerlich mit Einbrüchen und Krisen verbunden ist. Die Momente, in denen sich der Zugang zu einer weiteren Realität und einem authentischen Erleben öffnet, stellen sich aber derart reizvoll dar, daß das nie planbare Abenteuer des Schreibens dennoch immer wieder aufs neue gewagt wird.

Literaturverzeichnis

Verwendete Primärliteratur:

- Cortázar**, Julio: „Acerca de la situación del intelectual latinoamericano“, in: Ders.: *Último Round*, Madrid ²1995, S. 371-383.
- Ders.: „Apuntes al margen de una relectura de 1984“, in: Ders.: *Nicaragua tan violentamente dulce*, Barcelona 1984, S. 8-17.
- Ders.: *Argentina: Años de alambradas culturales*, Barcelona 1984.
- Ders.: „Cristal con una rosa dentro“, in: Ders.: *Último Round*, Madrid ²1995, S. 272-273.
- Ders./Barrenechea, Ana María: *Cuaderno de bitácora de "Rayuela"*, Buenos Aires 1983.
- Ders.: „Deshoras“, in: Ders.: *Cuentos completos*, Bd. 2, Madrid ⁵1995, S. 470-480.
- Ders.: „Felisberto Hernández: Carta en mano propia“, in: Ders.: *Obra crítica*, Bd. 3, hg. v. Saúl Sosnowski, Madrid 1994, S. 261-269.
- Ders.: „Morelliana, siempre“, in: Ders.: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Mexiko ⁴1968, S. 207f.
- Ders.: „Prólogo“, in: Felisberto Hernández: *La casa inundada y otros cuentos*, ausgew. v. Cristina Peri Rossi, mit Zeichnungen v. Glauco Capozzoli, Barcelona 1975, S. 5-9.
- Ders.: *Rayuela*, hg. v. Andrés Amorós, Madrid ¹²1998.
- Ders.: „Recortes de prensa“, in: Ders.: *Cuentos completos*, Bd. 2, Madrid ⁵1995, S. 360-369.
- Gide**, André: *Journal 1889-1939*, Paris 1955.
- Hernández**, Felisberto: „El caballo perdido“, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 2, Mexiko 1983, S. 11-49.
- Ders.: „Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días“, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 1, Mexiko 1983, S. 102-114.
- Ders.: „La envenenada“, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 1, Mexiko 1983, S. 69-79.
- Ders.: „Las dos historias“, in: Ders.: *Obras completas*, Bd. 2, Mexiko 1983, S. 160-171.
- Hofmannsthal**, Hugo von: „Ein Brief“, in: Ders.: *Das erzählerische Werk*, Frankfurt a. M. 1969, S. 102-113.
- Kafka**, Franz: „In der Strafkolonie“, in: Ders.: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, hg. v. Roger Hermes, Frankfurt a. M. ⁵2000, S. 164-198.

Verwendete Sekundärliteratur:

- Abdala**, Marisa: „Secuencia y temporalidad en ‘Deshoras’ de Julio Cortázar“, in: *Hispanic Journal* 7/2 (1986), S. 115-120.
- Actas del coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández** (París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997). *Nadie encendía las lámparas 1947-1997. Nuevas variaciones críticas*, Paris 1998 (Río de la Plata 19).
- Alazraki**, Jaime: „Contar como se sueña: para una poética de Felisberto Hernández“, in: *Lo imaginario y lo fantástico en E. Anderson Imbert – J. L. Borges – A. Bioy Casares – J. Cortázar – F. Hernández – S. Ocampo – A. Somers*, Paris 1985a (Río de la Plata 1), S. 21-43.
- Ders.: *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, Barcelona 1994.
- Ders.: „Imaginación e historia en Julio Cortázar“, in: Fernando Burgos (Hg.): *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*, Madrid 1987, S. 1-20.
- Ders.: „Los últimos cuentos de Julio Cortázar“, in: *Revista Iberoamericana* 51 (1985b), Nr. 130-131, S. 21-46.
- Alonso**, Carlos J.: „Introduction: ‘To burn like this without surcease...’“, in: Ders. (Hg.): *Julio Cortázar. New Readings*, Cambridge 1998a, S. 1-15.
- Ders. (Hg.): *Julio Cortázar. New Readings*, Cambridge 1998b.
- Anderson**, Blanca: *Julio Cortázar: La imposibilidad de narrar*, Madrid 1990.
- Antúnez**, Rocío: „Yo, mi personaje central“, in: *Escritura VII* (1982), Nr. 13-14, S. 293-311.
- Auerbach**, Erich: „Figura“, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern/München 1967, S. 55-92.
- Ders.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern ⁵1971.
- Bachtin**, Michail: *Probleme der Poetik Dostoewskijs*, München 1971.
- Barrenechea**, Ana María: „Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: ‘La cara de Ana’“, in: *Escritura VII* (1982), Nr. 13-14, S. 57-68.
- Dies.: „Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández“, in: *Modern Language Notes* 91/2 (1976), S. 311-336.
- Barthes**, Roland: „La mort de l’auteur“ [1968], in: Ders.: *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris 1984, S. 61-67.
- Baumgartner**, Hans Michael: „Welches Subjekt ist verschwunden? Einige Distinktionen zum Begriff der Subjektivität“, in: Hermann Schrödter (Hg.): *Das Verschwinden des Subjekts*, Würzburg 1994, S. 19-28.

- Berg**, Walter Bruno: *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*, Habil.-Schr. (Mannheim 1988), Frankfurt a. M. 1991.
- Bergson**, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, neu übers. v. Julius Frankenberger, Jena 1919.
- Ders.: *Schöpferische Entwicklung*, übers. v. Gertrud Kantorowicz, Jena 1921.
- Bohnet**, Christine: *Der metafiktionale Roman. Untersuchungen zur Prosa Konstantin Vaginovs*, München 1998.
- Bongers**, Wolfgang: *Schrift/Figuren. Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik*, Phil. Diss. (Siegen 1997), Tübingen 2000.
- Broich**, Ulrich: „For a nation of forgetters: der Sinn der Erinnerung im Zeitalter der Dekonstruktion. Salman Rushdies *Midnight's Children*“, in: *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur. Kolloquium Reisenburg, 4.-7. Januar 1996*, in Verb. m. Wolfgang Frühwald hg. v. Dietmar Peil/Michael Schilling/Peter Strohschneider, Tübingen 1998, S. 653-666.
- Bürger**, Peter: Art. „Moderne“, in: *Das Fischer Lexikon Literatur*, hg. v. Ulfert Ricklefs, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1996, S. 1287-1319.
- Calvino**, Italo: „Felisberto no se parece a ninguno“, in: *Crisis* 18 (1974), S. 12-13.
- Castro-Klarén**, Sara: „Desire, the author and the reader in Cortázar's narrative“, in: *The Review of Contemporary Fiction* 3/3 (1983), S. 65-71.
- Chamarat**, Gabrielle/Goulet, Alain (Hg.): *L'auteur. Colloque de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995)*, Caen 1996.
- Couturier**, Maurice: *La figure de l'auteur*, Paris 1995.
- Cro**, Stelio: „Arte e ideología en Julio Cortázar“, in: *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 6 (1984), S. 15-21.
- „**Cronología** de Felisberto Hernández“, in: Felisberto Hernández: *Narraciones incompletas*, Madrid 1990, S. 9-17.
- Dällenbach**, Lucien: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*, Paris 1977.
- Díaz**, José Pedro: „F. H.: una conciencia que se rehúsa a la existencia“, in: Felisberto Hernández: *Tierras de la memoria*, Montevideo 1967, S. 67-116.
- Ders.: „Más allá de la memoria“, in: *Escritura* VII (1982), Nr. 13-14, S. 5-30.
- Dirscherl**, Klaus: „De la crisis del individuo a la búsqueda de una identidad múltiple en Rayuela“, in: Walter Bruno Berg/Rolf Kloepfer (Hg.): *La americanidad de Julio Cortázar: Cultura, política, literatura*, Providence 1986 (INTI: *Revista de literatura hispánica* Nr. 22-23), S. 101-111.
- Dotras**, Ana M.: *La Novela Española de Metaficción*, Madrid/Gijón 1994.

- Dunker**, Hedda: *Bilder und Texte: Aspekte der Intermedialität bei Julio Cortázar*, Magisterarbeit (Manuskript), Köln 1999.
- Echavarrén**, Roberto: *El espacio de la verdad: práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires 1981.
- Ders.: „La estructura temporal de la experiencia en ‘El caballo perdido’“, in: *Lo imaginario y lo fantástico en E. Anderson Imbert – J. L. Borges – A. Bioy Casares – J. Cortázar – F. Hernández – S. Ocampo – A. Somers*, Paris 1985 (Río de la Plata 1), S. 45-58.
- Eco**, Umberto: *Opera aperta*, Mailand 1962.
- Fell**, Claude: „La metáfora en la obra de Felisberto Hernández“, in: Alain Sicard (Hg.): *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas 1977, S. 103-117.
- Fellmann**, Ferdinand: *Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*, Reinbek 1993.
- Fernández Ferrer**, Antonio: „La ‘abismación’ cervantina en la literatura hispanoamericana“, in: *Actas del segundo coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares 6-9 nov. 1989*, Barcelona 1991, S. 327-336.
- Ferré**, Rosario: *Cortázar. El romántico en su observatorio*, Río Piedras 1990.
- Dies.: *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, Mexiko 1986.
- Filer**, Malva E.: „El texto, espacio de la vida y de la muerte en los últimos cuentos de Julio Cortázar“, in: Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers (Hg.): *Coloquio internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Bd. 1, Madrid 1986, S. 225-232.
- Foucault**, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Franz. übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1999.
- Ders.: „Qu’est-ce qu’un auteur?“, in: *Bulletin de la Société française de Philosophie* 63/3 (1969), S. 73-104.
- Ders.: „Was ist ein Autor?“, in: Michel Foucault: *Schriften zur Literatur*, aus dem Franz. übers. v. Karin von Hofer, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1979, S. 7-31.
- Freise**, Matthias: *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*, Phil. Diss. (Hamburg 1992), Frankfurt a. M. u. a. 1993.
- Fröhlicher**, Peter: „Del cuento al libro de cuentos: *Desboras* de Julio Cortázar“, in: Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers (Hg.): *Coloquio inter-nacional. El texto latinoamericano*, Bd. 2, Madrid 1994, S. 213-219.
- Ders.: *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*, Bern u. a. 1995.
- García Canclini**, Néstor: *Cortázar. Una antropología poética*, Buenos Aires 1968.

- Geyer, Paul:** *Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau*, Tübingen 1997a.
- Ders.: „Für eine Kritische Theorie der Literaturwissenschaft“, in: Hans Hunfeld (Hg.): *Wozu Wissenschaft heute? Ringvorlesung zu Ehren von Roland Hagenbüchle*, Tübingen 1997b, S. 71-89.
- Giordano, Alberto:** *La experiencia narrativa. Juan José Saer – Felisberto Hernández – Manuel Puig*, Rosario 1992.
- Giraldi-Dei Cas, Norah:** *Musique et structure narrative dans l'œuvre de Felisberto Hernández*, Phil. Diss. (Paris 1988), Mikrofiche-Ausg., Lille 1992.
- Gnutzmann, Rita:** „Los ‘autores’ de *Rayuela*“, in: *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 14 (1991), S. 181-189.
- Ders.: *Rayuela. Julio Cortázar*, Madrid 1989.
- Goloboff, Mario:** *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires 1998.
- Ders.: „El ‘hablar con figuras’ de Cortázar“, *Escritura* II (1977), Nr. 3, S. 149-160.
- González, Aníbal:** „‘Press Clippings’ and Cortázar’s Ethics of Writing“, in: Carlos J. Alonso (Hg.): *Julio Cortázar. New Readings*, Cambridge 1998, S. 237-257.
- González Bermejo, Ernesto:** *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona 1978.
- Goulet, Alain:** „L’auteur ‘abymé’“, in: Ders./Gabrielle Chamarat (Hg.): *L’auteur. Colloque de Cerisy-la-Salle (4-8 octobre 1995)*, Caen 1996, S. 131-147.
- Graziano, Frank:** *The Lust of Seeing: Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*, Lewisburg/London 1997.
- Gruber, Jörn:** „Literatur und Heraldik. Textetymologische Bemerkungen zu André Gide’s ‚charte de la mise en abyme’“, in: Arnold Arens (Hg.): *Text-Etymologie. Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt. Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 1987, S. 220-230.
- Hagenbüchle, Roland:** „Subjektivität: Eine historisch-systematische Hinführung“, in: Ders./Reto Luzius Fetz/Peter Schulz (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Bd. 1, Berlin/New York 1998, S. 1-88.
- Ders.: „Zur kritischen Funktion von Kunst“, in: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/geyer/german/hagen-outline.htm>, 21.07.2000, o. S.
- Harbers, Henk:** „Postmoderne, Mimesis und Liebesdarstellungen“, in: Bernhard F. Scholz (Hg.): *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*, Tübingen/Basel 1998, S. 287-299.
- Harss, Luis:** „Cortázar, o la cachetada metafísica“, in: Julio Cortázar: *Rayuela*, kritische Ausgabe, hg. v. Julio Ortega/Saúl Yurkievich, Buenos Aires 1991, S. 680-702.
- Hawthorn, Jeremy:** Art. „Autor“, in: Ders.: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*, übers. v. Waltraud Kolb, Tübingen/Basel 1994a, S. 24-26.

- Ders.: Art. „Dialogisch“, in: Ders.: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*, übers. v. Waltraud Kolb, Tübingen/Basel 1994b, S. 54-55.
- Ders.: Art. „Innerer Dialog“, in: Ders.: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*, übers. v. Waltraud Kolb, Tübingen/Basel 1994c, S. 136.
- Ders.: Art. „Subjekt und Subjektivität“, in: Ders.: *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*, übers. v. Waltraud Kolb, Tübingen/Basel 1994d, S. 308-311.
- Hemingway**, Maurice/McQuade, Frank: „The Writer and Politics in Four Stories by Julio Cortázar“, in: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 13 (1988), S. 49-65.
- Henderson**, Carlos: *Estudios sobre la poética de Rayuela*, Madrid 1995.
- Ders.: „Rayuela, novela polifónica. Proposición de síntesis en el análisis literario“, in: Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers (Hg.): *Coloquio internacional. El texto latinoamericano*, Bd. 2, Madrid 1994, S. 97-105.
- Hirschberger**, Johannes: *Geschichte der Philosophie*, Bd. 2, Sonderausgabe der 13. Aufl., Freiburg/Basel/Wien 1991.
- Holsten**, Ken: „Notas sobre el ‘tablero de dirección’ en *Rayuela* de Julio Cortázar“, in: *Revista Iberoamericana* 39 (1973), Nr. 84/85, S. 683-688.
- Hutcheon**, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Neudruck, New York 1985.
- Imo**, Wiltrud: *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázars*, Phil. Diss. (Mainz 1980), Frankfurt a. M. 1981.
- Ingenschay**, Dieter: „Amero-Existentialismus? Überlegungen zur diskursiven Praxis Sábato, Onettis, Cortázars“, in: Helene Harth/Volker Roloff (Hg.): *Literarische Diskurse des Existentialismus*, Tübingen 1986, S. 225-236.
- Ingold**, Felix Philipp/Wunderlich, Werner (Hg.): *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, St. Gallen 1995.
- Dies. (Hg.): *Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven*, Konstanz 1992.
- Jastrzebska**, Jolanta: „Pour une nouvelle notion de la réalité et de sa représentation“, in: Bernhard F. Scholz (Hg.): *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*, Tübingen/Basel 1998, S. 111-117.
- Kablitz**, Andreas/Neumann, Gerhard (Hg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg im Breisgau 1998.
- Kerr**, Lucille: „Leaps across the board“, in: *Diacritics* 4/4 (1974), S. 29-34.
- Dies.: *Reclaiming the Author. Figures and Fictions from Spanish America*, Durham/London 1992.
- Koch**, Klaus: Art. „Erlösung“, in: Ders. u. a. (Hg.): *Reclams Bibellexikon*, 6., verb. Aufl., Stuttgart 2000, S. 129-130.

- Krauss**, Heinrich: *Kleines Lexikon der Bibelworte*, 3., durchges. Aufl., München 1998.
- Lachmann**, Renate (Hg.): *Dialogizität*, München 1982.
- Lasarte**, Francisco: *Artistic trajectory and emergent meaning in the fiction of Felisberto Hernández*, Phil. Diss. (Princeton 1975), Mikrofilm-Ausg., Ann Arbor/London 1980.
- Ders.: *Felisberto Hernández y la escritura de 'lo otro'*, Madrid 1981.
- Ders.: „Función de ‘misterio’ y ‘memoria’ en la obra de Felisberto Hernández“, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 27 (1978), S. 57-79.
- Lichtblau**, Myron: *Rayuela y la creatividad artística (Estudio sobre la obra de Julio Cortázar)*, Miami 1988.
- Livingstone**, Leon: „Duplicación interior y el problema de la forma en la novela“, in: Agnes Gullón/Germán Gullón (Hg.): *Teoría de la novela*, Madrid 1974, S. 163-198.
- Lough**, Francis: „La función de la escritura en ‘Las dos historias’ de Felisberto Hernández“, in: *Actas* 1998, S. 265-274.
- Madero**, Cristina/Tomaduz, Marta: „Nadie encendía las lámparas. El cuerpo disgregado y su reflejo en la escritura“, in: *Actas* 1998, S. 303-310.
- Merrim**, Stephanie: „Desire, and the art of dehumanization: Macedonio Fernández, Julio Cortázar and João Guimarães Rosa“, in: *Latin American Literary Review* 16 (1988), Nr. 31, S. 45-64.
- Mesa Gancedo**, Daniel: *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*, Kassel 1998.
- Mignolo**, Walter: „La instancia del ‘yo’ en ‘Las dos historias’“, in: Alain Sicard (Hg.): *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas 1977, S. 169-185.
- Morillas**, Enriqueta: „Introducción“, in: Felisberto Hernández: *Nadie encendía las lámparas*, hg. v. Enriqueta Morillas, Madrid 1993, S. 9-64.
- Dies.: „Julio Cortázar/Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las pompas de jabón“, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* Nr. 364-366 (1980), S. 139-145.
- Dies.: *La narrativa de Felisberto Hernández*, Phil. Diss. (1982), Madrid 1983.
- Dies.: „Las primeras invenciones de Felisberto Hernández“, in: *Escritura* VII (1982), Nr. 13-14, S. 259-279.
- Nieto**, Fred Hector: *Felisberto Hernández y el cuento fantástico en el Uruguay*, Phil. Diss. masch., Irvine 1973.
- Onetti**, Juan Carlos: „Felisberto, el ‘naïf’“, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* Nr. 302 (1975), S. 257-259.

- Pallares Cárdenas, Ricardo:** „La circunstancia rioplatense en la obra de Felisberto Hernández“, in: *Escritura* VII (1982), Nr. 13-14, S. 281-292.
- Paredes, Alberto:** *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, Mexiko 1988.
- Paternain, Alejandro:** „Cortázar o la escritura entre líneas (Diálogo entre un fama y un cronopio)“, in: *Cuadernos Hispanoamericanos* Nr. 364-366 (1980), S. 191-198.
- Popescu, Stela:** *Feliciano Felisberto Hernández. Die Bewegung der Idee*, Phil. Diss. (Bonn 1994), Frankfurt a. M. u. a. 1995.
- Prego, Omar:** *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona 1985.
- Prieto, Julio:** „De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido* de Felisberto Hernández“, in: *Actas* 1998, S. 107-117.
- „**Projektskizze** für das Nachwuchskolloquium der Romanistik 2000 ‚Körper und Schrift‘“, in: <http://www.uni-leipzig.de/~roman/nawuro1.html>, 06.08.2000, o. S.
- Reisz de Rivarola, Susana:** „Política y ficción fantástica“, in: Walter Bruno Berg/Rolf Klopfer (Hg.): *La americanidad de Julio Cortázar: Cultura, política, literatura*, Providence 1986 (INTI: *Revista de literatura hispánica* Nr. 22-23), S. 217-230.
- Ricardou, Jean:** *Le nouveau roman. Les raisons de l'ensemble*, Paris ⁵1990.
- Roloff, Volker:** „Julio Cortázar: ‚Rayuela‘“, in: Volker Roloff/Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Der hispanoamerikanische Roman*, Bd. 2, Darmstadt 1992, S. 78-90.
- Ders.: „Labyrinthe der Lektüre. Figuren der Intermedialität bei Borges, Cortázar und Carpentier“, in: Monika Bosse/André Stoll (Hg.): *Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika. Literatur – Kunst – Bildmedien*, Bielefeld 1997, S. 253-274.
- Rosario-Andújar, Julio A.:** *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*, New York u. a. 1999.
- Rose, Margaret A.:** *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Neudruck, Cambridge 1995.
- Schmeling, Manfred:** „Autothematistische Dichtung als Konfrontation. Zur Systematik literarischer Selbstdarstellung“, in: *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 8 (1978), Nr. 32, S. 77-97.
- Schmid, Wilhelm:** *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*, 5., korr. Aufl., Frankfurt a. M. 1999.
- Schmitz-Emans, Monika:** „Das Ich als literarisches Projekt (Beitrag zum Bochumer Kolloquium über ‚Autorität und Authentizität‘, Ruhr-Universität Bochum)“, in: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/geyer/german/schmitz-essay1.htm>, 21.07.2000a, o. S.
- Dies.: „Kritische Theorie des Subjekts: Eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft. Exposé“, in: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/geyer/german/schmitz-outline.htm>, 21.07.2000b, o. S.

- Dies.: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, Habil.-Schr. (Bonn), München 1995.
- Schmoldt**, Hans: Art. „Blutrache“, in: Klaus Koch u. a. (Hg.): *Reclams Bibellexikon*, 6., verb. Aufl., Stuttgart 2000a, S. 91.
- Ders.: Art. „Löser“, in: Klaus Koch u. a. (Hg.): *Reclams Bibellexikon*, 6., verb. Aufl., Stuttgart 2000b, S. 315.
- Scholz**, Bernhard F. (Hg.): *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*, Tübingen/Basel 1998.
- Schwab**, Gabriele: „Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache“, in: Renate Lachmann (Hg.): *Dialogizität*, München 1982, S. 63-84.
- Seager**, Dennis L.: *Stories within stories. An ecosystemic theory of metadiegetic narrative*, New York u. a. 1991.
- Selbmann**, Rolf: *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1994.
- Sessa**, Lucio: „Felisberto Hernández y ‘las’ filosofías“, in: *Actas* 1998, S. 189-202.
- Shafer**, José P.: *Los puentes de Cortázar*, Buenos Aires 1996.
- Sicard**, Alain: „Figura y novela en la obra de Julio Cortázar“, in: Pedro Lastra (Hg.): *Julio Cortázar*, Madrid 1981, S. 225-240.
- Sola**, Graciela de: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires 1968.
- Sommer**, Doris: „Playing to lose. Cortázar’s comforting pessimism“, in: *Chasqui* 8/3 (1979), S. 54-62.
- Spies**, Werner: „La realidad de las cosas y la ilusión del arte. La estrategia vanguardista de Marcel Duchamp tiene un desconcertante modelo en la figura de Don Quijote y su táctica para aprehender el mundo“, in: *Humboldt* 41 (1999), Nr. 128, S. 45-47.
- Spinnen**, Burkhard: „Einen Roman für Karl Kraus“, in: Felix Philipp Ingold/Werner Wunderlich (Hg.): *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, St. Gallen 1995, S. 173-182.
- Stanzel**, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1995.
- Stavans**, Ilan: *Julio Cortázar. A Study of the Short Fiction*, New York 1996.
- Stevenson**, Leslie/Haberman, David L.: *Ten theories of human nature*, 3., durchges. u. erw. Aufl., New York/Oxford 1998.
- Straub**, Jürgen (Hg.): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte (Erinnerung, Geschichte, Identität I)*, Frankfurt a. M. 1998.

Terramorsi, Bernard: *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar. Rites, jeux et passages*, Paris 1994.

Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Habil.-Schr. (München 1991), Tübingen 1993.