



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mögliche Welten

Konjunktivierung bei Akutagawa und Quiroga“

Verfasserin

Monika Holzner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienplan: A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt: Romanistik Spanisch

Betreuer: Priv. Doz. Dr. Wolfram Aichinger



<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Konjunktivierung im literarischen Diskurs</b> .....	<b>3</b>
<b>2.1 Multiple Perspektive</b> .....	<b>7</b>
2.1.1 Multiple Perspektivierung in Ryûnosuke Akutagawas „ <i>In a Bamboo Grove</i> “ .....	8
2.1.2 Multiple Perspektivierung in Horacio Quirogas „ <i>El almohadón de plumas</i> “ .....	12
<b>2.2 Subjektivierung</b> .....	<b>18</b>
Subjektivierung in Horacio Quirogas „ <i>A la deriva</i> “ .....	19
<b>2.3 Präsupposition</b> .....	<b>22</b>
<b>2.4 Präsuppositionsauslöser</b> .....	<b>24</b>
<b>2.5 Todorovsche Transformationen</b> .....	<b>31</b>
<b>3. Gesamtanalyse von „<i>Rashômon</i>“ und „<i>El hijo</i>“</b> .....	<b>44</b>
<i>Rashômon</i> .....	44
<i>El hijo</i> .....	63
<b>4. Kritik</b> .....	<b>74</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>85</b>
<b>Anhang</b> .....	<b>86</b>
<b>1 „<i>Clearing one’s name</i>“</b> .....	<b>86</b>
<b>2 Resumen en Español</b> .....	<b>90</b>
<b>3 Zusammenfassung</b> .....	<b>101</b>
<b>4 Abstract</b> .....	<b>103</b>
<b>5 Lebenslauf der Autorin</b> .....	<b>105</b>

## 1. Einleitung

Mein Deutschlehrer im Gymnasium sagte oft, dass es die Zeit nicht wert wäre, ein schlechtes Buch zu lesen und man sich nicht scheuen sollte, so ein Buch nach der Hälfte wieder zurück ins Regal zu stellen. Mit der Frage, die sich aus dieser Feststellung ergibt – nämlich, warum uns dieser Roman bis an sein Ende in seinen Bann zieht, jener andere aber nicht – möchte ich mich in dieser Arbeit beschäftigen.

In den ersten beiden Kapiteln seines Buches „*Actual Minds, Possible Worlds*“ legt der amerikanische Psychologe Jerome Bruner seine Theorie der Konjunktivierung dar. Mit Konjunktivierung meint Bruner die Eigenschaft eines literarischen Textes, auf eine Weise konstruiert zu sein, die es dem Leser ermöglicht, ja sogar auferlegt, die Geschichte im Akt des Lesens zu vervollständigen. Konjunktivierung ist für Bruner die Eigenschaft im literarischen Diskurs, die ihn vom argumentativen Diskurs unterscheidet. Dieser zielt darauf ab, einen Inhalt so eindeutig und unmissverständlich wie möglich wiederzugeben. In einem literarischen Produkt dagegen soll Eindeutigkeit zugunsten von Unbestimmtheit vermieden werden. Diese Unbestimmtheit nämlich ermöglicht es dem Leser, seine eigenen Erfahrungen – literarische wie außerliterarische – in den Text einzubringen und ihn so im Akt des Lesens selbst zu konstruieren.

Bruner nennt drei Wege, wie Konjunktivierung in einem Text zustande kommen kann. Es sind dies Multiple Perspektivierung, Subjektivierung und Präsupposition. In einem weiteren Schritt untersucht Bruner, auf welche Arten diese Konjunktivierung auf der konkreten sprachlichen Ebene des Diskurses erzeugt wird.

„And by the mid-1970s, with the Chomskian fervor spent, linguistics returned with more powerful tools to its classical concern with the *uses* of

language – among them its use to create the illusions of reality that make fiction.“<sup>1</sup>

Bruner nennt zwei Arten des konkreten sprachlichen Gebrauchs, mit denen Konjunktivität in einem Text erzeugt werden kann. Es sind dies Präsuppositionsauslöser und Todorovsche Transformationen.

In der vorliegenden Arbeit werde ich ausgewählte Kurzgeschichten der Schriftsteller Horacio Quiroga und Ryûnosuke Akutagawa auf der Grundlage von Bruners Theorie untersuchen und nach Instanzen dieser drei Kategorien suchen. In einem ersten Schritt werde ich die einzelnen Kategorien sowie die sprachlichen Mittel, mit denen sie erzeugt werden, unabhängig voneinander anhand von verschiedenen Erzählungen der zwei erwähnten Autoren veranschaulichen. In einem zweiten Schritt werde ich versuchen, eine Analyse von zwei Erzählungen, nämlich „*Rashômon*“ von Ryûnosuke Akutagawa und „*El hijo*“ von Horacio Quiroga, unter Einbeziehung aller Aspekte von Bruners Theorie vorzunehmen. So wie es sich *La Maga* in Julio Cortázers *Rayuela* gewünscht hat, hoffe ich damit zu dem Verständnis zu gelangen, „*por qué el principio de la indeterminación [es] tan importante en la literatura [...]*“ und gleichzeitig untersuchen, ob der Anspruch Bruners gerechtfertigt ist, dass allein durch den Einsatz der drei Mittel multiple Perspektivierung, Subjektivierung und Präsupposition in einem Text Konjunktivierung erzeugt werden kann.

---

<sup>1</sup> Bruner (1986:8f.)

## 2. Konjunktivierung im literarischen Diskurs

Bruners Literaturtheorie ist eine stark leserbezogene Theorie. Damit ein Text als literarisch gelten kann, müssen in ihm Merkmale enthalten sein, die den Leser zu einer bestimmten Reaktion veranlassen. In Anlehnung an Barthes meint er, es sei das *große* Geschenk des Autors an einen Leser, ihn zu einem besseren Autoren zu machen.<sup>2</sup> Bruner geht dementsprechend nicht vom Erzählen, sondern vom Verstehen von Geschichten aus. Denn die eigentliche Geschichte ist nicht von vornherein im Text enthalten, sondern ist vielmehr eine Konstruktion des Lesers. Durch die Art, wie er den Text versteht, wird die Geschichte erst konstituiert. Diese Konstruktion durch den Leser wird aber nicht durch jeden Text ausgelöst. Den Leser dazu zu bewegen, sozusagen als Antwort auf einen Text einen eigenen Text in diesen hineinzuschreiben, ist für Bruner eine entscheidende Eigenschaft eines literarischen Textes. Welche Merkmale muss ein Text nun aufweisen, um den Leser eben dazu zu bringen, seine eigene Geschichte zu formulieren?

Im Gegensatz zu einem literarischen Text strebt ein argumentativer Text eine Eindeutigkeit an, die dem Leser genau die – zumindest scheinbare – interpretative Freiheit unmöglich machen soll, nach der ein literarischer Text strebt. Zwar können sowohl ein argumentativer Text als auch eine Geschichte dazu dienen, von etwas zu überzeugen. Ausschlaggebender Unterschied ist aber, wovon überzeugt werden soll. Während ersterer von seiner Wahrheit überzeugen will, will eine Geschichte lebensecht erscheinen. Eine Geschichte muss die fiktive Welt so konstruieren, dass sie dem Leser real erscheint, ihn davon überzeugt, dass sie tatsächlich so passieren könnte. Während in einem argumentativen Text nach einer universalen Wahrheit („*universal truth conditions*“<sup>3</sup>) gesucht wird, sucht ein literarischer Text nach kausalen Verbindungen zwischen zwei Begebenheiten. Diesem „Kanon logischer

---

<sup>2</sup> Bruner (1986:37)

<sup>3</sup> Bruner (1986:12)

Folgerichtigkeit<sup>4</sup>“, also der logischen kausalen Abfolge von Ereignissen, muss entprochen werden, um den Schein von Realität, um „verosimilitud“ zu erreichen. Um den dramatischen Effekt zu erzielen, kann dieser allerdings durchbrochen werden. Dies möchte ich am Beispiel von Akutagawa Ryûnosukes Erzählung „Der Teufel und der Tabak“ kurz erläutern. Die Geschichte handelt davon, dass der Teufel – in der Verkleidung eines der Mönche der Gruppe um den Jesuitenpriester Franz Xaver – diesen auf dessen Missionsreise nach Japan begleitet hat, und dort die Japaner vom rechten christlichen Weg abbringen will. Da die Mission aber gerade erst angefangen hat und noch keine Bekehrungen zur christlichen Lehre verzeichnen konnte, beginnt sich der Teufel zu langweilen. Um dieser Langeweile zu entkommen, beschließt er, Ackerbau zu betreiben. Bei den Samen, die er nach Japan schmuggeln konnte, handelt es sich um Tabaksamen. In weiterer Folge erhält der Teufel die Möglichkeit, einen Viehtreiber in Versuchung zu führen und schlägt ihm eine Wette vor: wenn der Viehtreiber ihm den Namen der in Japan ja unbekannt Tabakpflanze nennen kann, so gibt er ihm alles, was sich auf dem Feld befindet. Sollte er es nicht können, muss er ihm seinen Körper und seine Seele übergeben. Der Viehtreiber steigt in gutem Glauben auf die Wette ein. Durch eine List kann der Viehtreiber den Namen der Pflanze herausfinden und rettet seine Seele. Wenn sich der Teufel in diesem Fall auch geschlagen geben musste, so konnte er doch einen großen Erfolg erzielen: ganz Japan raucht heute Tabak.

In dieser Erzählung wird die Logik unserer Welt insofern durchbrochen, als es sich beim Protagonisten um den leibhaftigen Teufel handelt. Die Erzählung ist aber sonst schlüssig, die Motive der Handelnden sind nachvollziehbar und der Charakter des Teufels raffiniert psychologisch untermauert. Die überirdische Gestalt des Teufels nimmt äußerst menschliche Züge an, wie die Langeweile, die ihn überkommt, als er mit einer noch unmissionierten japanischen Bevölkerung konfrontiert wird. Die Geschichte entspricht Bruners literarischen Anforderungen: „[...] *the narrative mode leads instead* (im Gegensatz zum argumentativen Text) *to good stories, gripping*

---

<sup>4</sup> Bruner (1986:12)

*drama, believable (though not necessarily true) historic accounts. It deals in human or human-like intention and action and the vicissitudes and consequences that mark their course. It strives to put its timeless miracles into the particulars of experience, and to locate the experience in time and place.*”<sup>5</sup> Das einer Geschichte zugrunde liegende Thema, die *Fabula*<sup>6</sup> einer Geschichte, muss nach Bruner drei Bestandteile aufweisen<sup>7</sup>: Sie benötigt *Charaktere*, deren Intentionen entweder auf Grund der Umstände oder auf Grund des „Charakters der Charaktere“ auf Widerstand stoßen, und sie als Folge in eine – wie auch immer geartete – *missliche Lage* geraten. Des Weiteren müssen die Charaktere sich der Notlage in *unterschiedlichem Maße bewusst sein*. Um als Einheit wahrgenommen zu werden, müssen diese drei Bestandteile auf eine Weise verknüpft sein, die eine Struktur mit einem Anfang, einer Entwicklung und einem Ende ergibt. In „*Tobacco and the Devil*“ haben wir drei Charaktere, den Teufel, den heiligen Franz Xaver und den Viehtreiber. Der Charakter des Teufels befindet sich ob der fehlenden gläubigen Christen zur Tatenlosigkeit verdammt und beschließt eben, ein Feld mit Tabak zu bestellen. Der Missionar Franz Xaver glaubt indes, dass er Heilkräuter anbaut.

Um den Anspruch auf wahren literarischen Gehalt zu erheben, muss eine Geschichte die Begebenheiten in einer “realen Welt” wiedergeben:

„Stories of literary merit, to be sure, are about events in a “real world”<sup>8</sup>, but they render that world newly strange, rescue it from obviousness, fill it with gaps that call upon the reader, in Barthe’s sense, to become a writer, a

---

<sup>5</sup> Bruner (1986:13)

<sup>6</sup> wobei die *fabula* eines Textes den Inhalt der Geschichte meint, im Gegensatz zum *sujet*, das den strukturellen Aufbau der Erzählung bezeichnet. Das *sujet* kann die logische – und chronologische – Abfolge der *fabula* aufbrechen, um z.B. Spannung zu erzeugen (wie bei einem Kriminalroman). (Anm. d. Verf.)

<sup>7</sup> Bruner (1986:21)

<sup>8</sup> Bruner setzt den Begriff “reale Welt” in Anführungszeichen. Wie weiter oben erklärt, besteht nicht Anspruch auf tatsächliche Realität, sondern auf den Schein von Realität (Anm. d. Verf.)

composer of a virtual text in response to the actual. In the end, it is the reader who must write for himself what he intends to do with the actual text.”<sup>9</sup>

An dieser Stelle bezieht sich Bruner auf Wolfgang Iser und dessen Überlegungen in seinem Text *Der Akt des Lesens*. Darin argumentiert Iser, dass ein Leser einen Text aufnimmt, indem er ihn selbst komponiert. Es ist dieser „performante“ Charakter eines literarischen Texts, der ihn von anderen Textsorten unterscheidet. Denn fiktionale Texte bringen einen Gegenstand erst hervor, das heißt, sie generieren etwas, das vorher noch nicht da war, und sind nicht einfach eine Kopie von etwas, das schon besteht. Aus diesem Grund können sie nicht die Bestimmtheit von echten Objekten aufweisen und sind im Gegensatz zu ihnen also *unbestimmt*. Es ist diese Eigenschaft des literarischen Texts, die, anstatt die Bedeutung selbst explizit zu machen, den Leser dazu bewegt, ihn mit Bedeutung zu füllen. Die Unbestimmtheit eines Textes meint aber auch die Diskrepanz zwischen den Inhalten des Texts und den Erfahrungen des Lesers. Dort, wo eine Ansicht aufhört und die andere anfängt, ergeben sich Leerstellen, die ein Beteiligungsangebot an den Leser sind, diese Leerstellen aufzufüllen. Der literarische Text weist also eine Appellstruktur auf.

Dabei hat der Text einen *verbalen Aspekt*, das heißt, die konkrete sprachliche Ebene, der den Leser in der Bedeutungsfindung lenkt. Denn trotz der Unbestimmtheit eines literarischen Textes, sind die darin enthaltenen Bedeutungen keineswegs völlig der Fantasie des einzelnen Lesers überlassen. Der narrative Sprechakt ist “eine Äußerung oder ein Text, dessen Intention es ist, die Suche nach Bedeutung innerhalb eines Spektrums möglicher Bedeutungen zu lenken.”<sup>10</sup> Terry Eagleton drückt es in seiner Einführung<sup>11</sup> folgendermaßen aus:

„For an interpretation to be an interpretation of this text and not some other, it must be in some sense logically constrained by the text itself. The work, in

---

<sup>9</sup> Bruner (1986:24)

<sup>10</sup> Bruner (1986:25)

other words, exercises a degree of determinacy over readers' responses to it, otherwise criticism would seem to fall into total anarchy.<sup>12</sup>

Bruner nennt diese Eigenschaft des narrativen Sprechaktes, den Leser dazu zu veranlassen, nach Bedeutung im Text zu suchen, und den Text dadurch selbst zu komponieren, *Konjunktivierung*. Im englischen Original wird der Begriff *subjunctivity* gebraucht. Die Definition dafür nimmt Bruner aus dem Oxford English Dictionary: „Designating a mood (L. modus subjunctivis) the forms of which are employed to denote an action or wish, command, exhortation, or a contingent, hypothetical, or prospective event.“<sup>13</sup> Im konjunktivischen Modus geht es also nicht darum, feststehende Tatsachen wiederzugeben, sondern sich in den „Möglichkeiten des Menschlichen“<sup>13</sup> zu bewegen. Konkret sind es drei Merkmale des narrativen Sprechaktes, die für Bruner für die Konjunktivierung der Realität verantwortlich sind. Diese sind multiple Perspektivierung, Subjektivierung und Präsupposition.

Im Folgenden möchte ich separat auf jedes dieser Merkmale eingehen und anhand von literarischen Beispielen erläutern.

## 2.1 Multiple Perspektive

Dies meint, dass die erzählte Welt nicht mit einer einzigen Stimme beschrieben wird. Vielmehr wird das Geschehen aus verschiedenen Blickwinkeln erzählt. Die Darlegung verschiedener Aspekte der erzählten Wirklichkeit, die vielleicht miteinander in Konflikt stehen oder sogar Widersprüche aufweisen, regen den Leser an, diese in Einklang zu bringen, sie zu einem sinnvollen Ganzen zu verknüpfen oder Entscheidungen zu treffen, welche Version der Wirklichkeit am glaubwürdigsten ist.

---

<sup>12</sup> Eagleton (1996:73)

<sup>13</sup> Bruner (1986:26)

### 2.1.1 Multiple Perspektivierung in Ryûnosuke Akutagawas „*In a Bamboo Grove*“

In der Kurzgeschichte „*In a Bamboo Grove*“ spielt Akutagawa mit dieser Technik. Die Geschichte handelt vom letzten Verbrechen des Diebes Tajômaru in der Nähe von Kioto. Nur ein kurzer Blick auf das Gesicht der jungen Frau Masago reichte aus, um Tajômarus Verlangen nach ihr zu wecken. Um sie und ihren Mann, den jungen Samurai Takehiro, von der Poststraße wegzulocken, erfand er die Geschichte, wie er einen Schatz in einem nahe gelegenen Bambushain versteckt hatte, den er billig zu verkaufen bereit wäre. Takehiro fällt auf die Lüge herein und so folgen er und seine Frau Masago ihm. Tajômaru führt sie zu dem besagten Bambushain. Da Takehiro und Masago zu Pferd reisen, und das Dickicht des Bambushains für das Pferd unzugänglich ist, wartet Masago mit dem Pferd davor. Tajômaru führt Takehiro ins Dickicht, überfällt ihn dort und fesselt ihn an einen Baumstamm. Danach lockt er Masago unter dem Vorwand, ihr Mann wäre plötzlich krank geworden in den Hain und vergewaltigt sie dort vor den Augen von Takehiro, der hilflos zusehen muss.

Die Erzählung ist in sieben Berichte mit jeweils unterschiedlichem Ich-Erzähler gegliedert. Die ersten vier Berichte sind Aussagen vor einem Richter, die jeweils nur einen kleinen Teil an Information preisgeben. Die Erzählung beginnt am Ende der Geschichte: Ein Holzfäller erläutert, wie er den Leichnam Takehiros vorgefunden hat. Dann wird ein Sprung an ihren Anfang gemacht und ein Priester erzählt, dass er das Ehepaar zu Pferd auf der Poststraße getroffen hatte. Mit dem Bericht des Polizisten über seine Festnahme des Diebes Tajômaru erfolgt dann wieder ein Sprung an ihr Ende. Eine Zäsur genau in der Mitte der Erzählung bildet die Aussage von Masagos Mutter. Sie ist keine Darlegung von Ereignissen, sondern gibt Aufschluss über die Personen ihrer Tochter und deren Ehemann und die Tatsache, dass Masago verschwunden ist. Die letzten drei Berichte stammen von den drei Beteiligten am Geschehen selbst. Der erste Bericht stammt von Tajômaru, der nach seiner Tat

gefangen wurde und nun auch vor dem Richter Zeugnis ablegt und angibt, Takehiro im Zweikampf getötet zu haben:

„The man looked furious as he drew his big sword, and without a word he sprang at me in a rage. I don't have to tell you the outcome of the fight. My sword pierced his breast on the twenty-third thrust.”<sup>14</sup>

Bis zu diesem Punkt gibt es in den Erzählungen keine Widersprüche. Mit dem nächsten Bekenntnis nimmt die Geschichte jedoch eine Wende. Schon die Art des Bekenntnisses weicht von den vorherigen ab. Es handelt sich nicht mehr um eine Zeugenaussage vor dem Richter, sondern um eine Beichte in einem Tempel in Kioto. Bis hierhin kommen dem Leser eigentlich keine Zweifel über die Glaubwürdigkeit der Berichte auf. Es handelt sich um Zeugenaussagen vor einem Richter, und keiner der Befragten scheint Grund zu haben, zu lügen. Der Dieb Tajômaru wird schon wegen anderer Verbrechen gesucht – in seiner Aussage sagt der Polizist, dass er ihn schon einmal fast gefasst hätte, was darauf schließen lässt, dass er schon vorher von der Polizei gesucht wurde. Tajômarus Schicksal ist also besiegelt und er hat keinen Grund zu lügen. Doch was die verzweifelte Masago beichtet, weicht in einem wichtigen Detail von der Aussage ihres Vergewaltigers ab: dass nämlich sie es war, die ihren Mann getötet hat, nachdem sich Tajômaru aus dem Staub gemacht hat. Sie habe ihn mit einem Dolch erstochen, da sie es nicht ertragen konnte, dass ein Zeuge ihrer Schande am Leben bleibt.

“This is the end, then. Please be so good as to allow me to take your life. I will quickly follow you in death.”

When he heard this, my husband finally began moving his lips. Of course his mouth was stuffed with bamboo leaves, so he couldn't make a sound, but I knew immediately what he was saying. With total contempt for me, he said only, ‘Do it.’ Drifting somewhere between dream and reality, I thrust the dagger through the chest of his pale blue robe.”

---

<sup>14</sup> Rashomon and seventeen other stories, S.15

Sie selbst wollte ihrem Mann in den Tod folgen, konnte jedoch nicht die Kraft zum Selbstmord aufbringen.

Das letzte Zeugnis stammt von dem ermordeten Takehiro selbst, oder besser gesagt seinem Geist, der durch ein Medium spricht. Laut seinem Bericht war er selbst es, der sich umgebracht hat, weil der den doppelten Betrug seiner Frau Masago nicht ertragen konnte. Sie ließ sich nicht nur von Tajômaru überreden, ihn zu verlassen und mit ihm zu leben. Sie verlangte von dem Banditen auch noch, ihren Mann umzubringen, da sie nicht mit der Schande leben könnte, zwei Männern gleichzeitig zu gehören. Dieser Bitte kam Tajômaru allerdings nicht nach. Im Gegenteil war er schockiert und überließ Takehiro die Entscheidung über das Schicksal seiner Frau. Wollte er sie leben lassen oder ihren Tod. Bevor er antworten konnte, floh Masago aber ins Dickicht. Tajômaru band Takehiro daraufhin frei, nahm dessen Schwert und Pfeil und Bogen und floh selbst. Unfähig, mit dem Verrat seiner Frau weiterzuleben, nahm sich Takehiro mit dem Dolch, den Masago verloren hatte, das Leben:

„I finally raised myself, exhausted, from the foot of the tree. Lying there before me was the dagger that my wife had dropped. I picked it up and shoved it into my chest.”

Jede der drei Versionen ist in sich schlüssig, die Tat durch die vorherigen Geschehnisse ausreichend motiviert. In jeder Version wird eine mögliche Welt entworfen, die glaubwürdig ist, wodurch es unmöglich wird, herauszufinden, was tatsächlich passiert ist. Um es mit Iser's Begrifflichkeiten auszudrücken, entsteht durch die Diskrepanz der verschiedenen Aussagen eine Unbestimmtheit, die ein Angebot an den Leser ist, sich an der Suche dessen, was tatsächlich vorgegangen ist, zu beteiligen. Es liegt allein am Leser abzuwägen, welcher Version er am ehesten Glauben schenken möchte, oder ob er sich überhaupt für die Richtigkeit einer Version entscheiden möchte. Die Widersprüche in der Erzählung ermöglichen ihm, seine eigenen – realen wie literarischen – Erfahrungen in den Text einzubringen, um für sich zu entscheiden – oder auch nicht –, wer von den Beteiligten am meisten oder am wenigsten Grund hat zu lügen. Die treibende Kraft hinter den falschen Aussagen

ist – so wird bei der Beichte von Masago klar – der Erhalt beziehungsweise die Wiederherstellung der eigenen Ehre:

„Oh, my husband! Now that this has happened, I cannot go on living with you. I am prepared to die here and now. But you – yes, I want you to die as well. You witnessed my shame. I cannot leave you behind with that knowledge.”

Wer von den Beteiligten wäre in seiner Ehre am größten verletzt, wenn er den Mord beziehungsweise Selbstmord nicht begangen hätte? Tajômaru, der sich damit brüstet, zwar ein Dieb, aber kein Feigling zu sein, wenn er trotz Masagos Flehen weggerannt wäre? Die geschändete Masago, wenn sie ihren Mann, den Zeugen ihrer Schande, am Leben gelassen hätte? Oder Takehiro, der hilfloser Zeuge der Schändung seiner Frau werden musste und dann von ihr verraten wurde?

Der Text lässt keinen eindeutigen Schluss zu. Es wirkt sogar so, als würde Akutagawa den Leser am Ende noch einmal dazu auffordern, über das Erzählte nachzudenken. Denn zusätzlich zu den Widersprüchen in der Erzählung, lässt Akutagawa im letzten Absatz eine gesichtslose Person auftreten, die dem Sterbenden den Dolch aus der Brust zieht:

„Someone – that someone gently pulled the dagger from my chest with an invisible hand.”

Wem könnte diese unsichtbare Hand gehören? Wenn die Geschichte des toten Geistes des Mannes stimmt, so könnte es sich um seine Frau handeln, die, nachdem sie dem Banditen Tajômaru entkommen war, wieder zurückkehrt, um sich, so wie sie in ihrer Zeugenaussage angibt, mit dem Dolch selbst das Leben zu nehmen.

Wenn der Leser am Ende auch zu keinem Schluss kommt, wer dem Mann nun das Leben genommen hat, so wird an diesem Beispiel doch deutlich, wie der Leser durch multiple Perspektivierung dazu angehalten wird, mögliche Welten zu entwerfen. Der japanische Regisseur Akira Kurosawa entwirft in seinem Film „*Rashômon*“, der auf Akutagawas Erzählung „*In a Bamboo Grove*“ basiert, eine

mögliche Welt, in der alle drei Protagonisten ehrlos handelten: Masago, weil sie ihren Mann verraten hat, indem sie sich bereit erklärte, die Frau des Banditen zu werden, wenn er im Zweikampf als Gewinner hervorginge. Takehiro, weil er einem Zweikampf entgehen will und eher seiner Frau den Selbstmord befiehlt, als sich selbst dem Kampf zu stellen. Und Tajômaru, weil er sich zwar die Frau zu eigen macht, aber genauso wenig wie Takehiro um sie kämpfen will. Als es schließlich doch zum Kampf kommt, zeigen sich beide Männer unwürdig und kämpfen, ohne die Regeln zu befolgen. Tajômaru ersticht Takehiro schließlich, als der sich in einer wehrlosen Position befindet.

Der Schluss, den Kurosawa aus der Erzählung schließt, ist also, dass alle drei Protagonisten gelogen haben.

### **2.1.2 Multiple Perspektivierung in Horacio Quirogas „*El almohadón de plumas*“**

Auf weniger markierte Weise ist die multiple Perspektivierung in die Erzählung „*El almohadón de plumas*“ von Horacio Quiroga eingewoben. Die Geschichte handelt von der engelhaften und schüchternen Alicia, die seit wenigen Monaten mit dem unnahbaren Jordán verheiratet ist. Alicia wünscht sich mehr Zärtlichkeit in ihrer Beziehung, verbirgt ihre Gefühle aber vor ihrem Ehemann, dessen Liebe für sie zwar tief ist, er aber unfähig, diese auszudrücken:

„Su luna de miel fue un largo escalofrío. Rubia, angelical y tímida, el carácter duro de su marido heló sus soñadas niñerías de novia. Ella lo quería mucho, sin embargo, a veces con un ligero estremecimiento cuando volviendo de noche juntos por la calle, echaba una furtiva mirada a la alta estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora. Él, por su parte, la amaba profundamente, sin darlo a conocer.”

Unglücklich und einsam nimmt Alicia stark ab und erkrankt an einer Grippe, von der sie sich nie gänzlich erholen kann. Sie wird schwächer und schwächer, bis sie eines Tages nicht mehr aus dem Bett aufstehen kann. Ab diesem Zeitpunkt verschlechtert

sich ihr Zustand drastisch. Die Ärzte attestieren ihr eine schnell voranschreitende Anämie, deren Ursache sie sich aber nicht erklären können. Jeden Morgen erwacht sie noch schwächer als am Tag zuvor. In den letzten Tagen duldet sie nicht die kleinste Berührung, nicht einmal ihr Bett lässt sie sich richten. Nach qualvollen, von Halluzinationen geplagten Tagen stirbt Alicia endlich. Beim Abziehen ihres Bettes findet eine Bedienstete merkwürdige Blutspuren auf dem Kissen. Sie ruft Jordán, der das Kissen aufschneidet und darin finden sie eine monströse Kreatur. Nacht für Nacht hat dieser Parasit, der sich normalerweise von Vogelblut ernährt, Alicias Blut ausgesaugt.

Während in „*In a Bamboo Grove*“ verschiedene Darstellungen desselben Geschehens miteinander konkurrieren, ergänzen einander in „*El almohadón de plumas*“ verschiedene Perspektiven, um eine vollständigere und vielschichtigere Darstellung zu erreichen. Der Anfang der Erzählung gibt Einblick in die Beziehung des jungen Ehepaares, die geprägt ist vom einseitigen Unglück der jungen Braut Alicia:

„Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor, más expansiva e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre.”

Nur in einem Satz werden die Gefühle von Jordán dargelegt, während der restliche Absatz Einblick in die Gemütslage von Alicia gibt. Diese Verteilung korrespondiert mit den Charakteren des Paares: der gefühlvollen und zärtlichkeitsbedürftigen Alicia steht ein wortkarger und distanzierter Jordán gegenüber. Zwar liebt er sie, jedoch ist er unfähig, ihr diese Liebe zu zeigen. Auch die Platzierung dieses einen Satzes über Jordán am Ende des Absatzes, sozusagen als tonangebendes Schlusswort, entspricht dem Bild der Ehe, die vom verschlossenen Gemüt Jordáns bestimmt wird. Auch die folgenden Absätze entsprechen diesem Schema. Zwar enthalten sie auch Informationen über den Charakter von Jordán sowie über die Atmosphäre in dem Haus, in dem das Ehepaar lebt, aber immer dargelegt aus der Sicht von Alicia.

Alicia findet sich mit ihrem neuen Leben, das sie so unglücklich macht, ab:

„Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor, más expansiva e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre.”

In dem Maße, wie sie ihre Wünsche und Bedürfnisse dem Charakter ihres Mannes unterwirft, gibt sie nicht nur ihren eigenen Charakter auf, sondern verliert nach und nach ihre Lebenskraft. Sie ist aber nicht allein ein Opfer der Umstände. Anstatt sich ihrem Unglück zur Wehr zu setzen, gibt sie klein bei, resigniert vor diesem neuen, unglücklichen Leben:

„ [...] había concluido por echar un velo sobre sus antiguos sueños, y aún vivía dormida en la casa hostil, sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido.”

Die Tatsache, dass sie sich den Umständen unterwirft, besiegelt erst ihr Schicksal. Ihre Entscheidung, in diesem Haus mit seiner „unfreundlichen Kälte“ zu verweilen, führen zu ihrem Tod. Die Worte „schlafend“ und „feindlich“ werden in einem Satz verknüpft und geben einen Hinweis auf den weiteren Verlauf der Geschichte. Überhaupt ist Isotopie ein wichtiges Konzept in der Erzählung. Bei der Beschreibung des Hauses, die einen ganzen Absatz am Anfang der Erzählung einnimmt, kommen Begriffe wie Kälte, Unnahbarkeit und Verlassen vor, die auch auf Jordán und die Beziehung zwischen Alicia und Jordán, zumindest so wie Alicia sie wahrnimmt, zutreffen. „*La blancura del patio silencioso und el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes*“ könnten auch Beschreibungen für die Unnahbarkeit und Jordáns sein, der Satz „*Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia*“ für die Beziehung, in der sich Alicia allein und verlassen fühlt. Das Haus ist also eine Metapher für Jordán einerseits und die Beziehung Alicias und Jordáns andererseits.

Das letzte Mal, als Alicia das Haus verlässt, bricht sie weinend in den Armen von Jordán zusammen. Der Absatz endet mit einer weiteren Isotopie und dem darin enthaltenen Hinweis auf den Ausgang, den die Geschichte nehmen wird: Reglos und stumm, also wie tot, versteckt sie sich im Hals ihres Mannes.

Im nächsten Absatz erfahren wir, dass dies das letzte Mal war, dass sie das Haus – und das Bett – in dem sie ihren Tod finden wird, verlassen hat. Mit diesem Wissen, liest sich der vorige Absatz wie eine Abschiedsszene. Ausgelöst durch eine zärtliche Berührung ihres Mannes im Garten des Anwesens bricht Alicia in Tränen aus. Dies wirkt wie die Erkenntnis, beziehungsweise das Eingeständnis Alicias vor sich selbst, dass sie gänzlich von der Liebe, die Jordán ihr zukommen lässt, abhängig und unabhängig von ihm kein eigenständiges Wesen ist. Insofern ist es nicht nur ein Abschied von Jordán, sondern von sich selbst. Ich habe vorhin schon bemerkt, dass der Charakter von Alicia nicht nur als Opfer einer unausweichlichen Situation gelesen werden kann. Sie führt die Situation, die letztendlich zu ihrem Tod führt, zwar nicht aktiv herbei, genauso wenig versucht sie aber, sich aus ihr zu befreien. Im Gegenteil, sie kehrt in das Haus und in das Bett, die für die unerfüllte Liebe Alicias zu Jordán und ihre unbefriedigten Sehnsüchte stehen, zurück, um dort ihren Tod zu finden.

An dieser Stelle endet der Einblick in Alicias Gefühlswelt und wird von einer Außensicht abgelöst. Die Erzählung hat zwar weiterhin das Befinden von Alicia zum Thema. Der Fokus liegt aber nicht mehr auf Alicias Gefühlsleben, darauf, wie sie die Welt um sich wahrnimmt. Nun wird Alicias Gesundheitszustand beschrieben, so wie sie von ihrer Umgebung wahrgenommen wird. Es gibt eine doppelte Zäsur, eine auf inhaltlicher und eine auf formaler Ebene: In dem Moment, in dem Alicia von der mysteriösen Krankheit befallen wird, wechselt auch die Perspektive. Vorher fühlt sie sich einsam und von ihrem Mann allein gelassen, doch von diesen Gefühlen hat sie sich verabschiedet. Nun ist es Jordán, der in Angst leben muss, von Alicia allein gelassen zu werden und so sind dessen Augen in größter Sorge (von außen) auf sie gerichtet:

„Jordán vivía casi en la sala, también con toda la luz encendida. Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con incansable obstinación. La alfombra ahogaba sus pasos. A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su mudo vaivén a lo largo de la cama, mirando a su mujer cada vez que caminaba en su dirección.”

Durch den zusätzlichen Blick auf das Geschehen von Jordán und den Ärzten, sowie einer Erzählerstimme, die außerhalb der Handlung steht, erhalten wir ein vollständigeres Bild von den Vorgängen: Der sich schnell verschlechternde Zustand Alicias, die Ratlosigkeit der Ärzte, die Verzweiflung Jordáns. Einmal noch erhält der Leser einen Einblick in Alicias Innenleben und zwar im letzten Absatz, bevor sie ihr Bewusstsein und im Absatz darauf ihr Leben verliert. Darin wird beschrieben, wie Alicia ihre Krankheit wahrnimmt, wie sie sich für sie anfühlt:

„Tenía siempre al despertar la sensación de estar desplomada en la cama con un millón de kilos encima. Desde el tercer día este hundimiento no la abandonó más.”

Die letzten beiden Absätze brechen mit dem Ton der bisherigen Geschichte. Nach einem kurzen Dialog zwischen der Bediensteten, die auf die Blutspuren in Alicias Kissen aufmerksam wurde, und Jordán, der das Kissen aufschneidet und den von Blut angeschwollenen Parasiten entdeckt, schließt die Erzählung mit zwei Absätzen, die in krassem Gegensatz zu der bis dahin vorherrschenden mysteriösen Atmosphäre stehen. In knappen und klaren Worten wird erläutert, wie diese Kreatur Alicias Blut bis zu ihrem Tod aussaugte und im letzten Absatz wird eine fast wissenschaftlich anmutende Definition von ihr gegeben. Der geheimnisvolle Horror, der im Laufe der Geschichte aufgebaut wurde, wird durch diesen neuen wissenschaftlich-rationalen Zugang aber nicht geschmälert, sondern im Gegenteil noch verstärkt. Wie weiter oben schon gesagt, unterscheidet Bruner zwischen literarischen und argumentativen Texten. Letzterer soll den Leser von seiner Wahrheit überzeugen. Indem Quiroga den Stil eines argumentativen Textes einsetzt, wird das fantastische Element auf eine Ebene gehoben, die auch außerhalb der Erzählung existieren kann und somit für den Leser eine echte Gefahr darstellen. Auf diese Weise wird die verosimilitud der Erzählung gesteigert.

Wie wir gesehen haben, herrscht am Anfang der Erzählung eine Sichtweise aus der Perspektive Alicias vor. Neben der Ebene der Handlung – unglückliche Frau wird von Blut saugendem Monster in ihrem Kopfkissen getötet – existiert also eine weitere

Ebene. Diese zweite Ebene gibt preis, was in Alicia vorgeht, sie gibt der Erzählung psychologischen Gehalt. Dadurch erhält die Erzählung zusätzliche Bedeutung, die bei der ersten Lektüre vielleicht nicht erfassbar ist. Es ist zwar das Ungeheuer, das Alicias Tod verursacht hat, doch bei näherer Betrachtung erkennt man, dass dieses Blut saugende Monster als Symbol verstanden werden kann. Abgesehen von dem Hinweis auf den Ausgang der Geschichte gibt die „Abschiedsszene“ im Garten auch Aufschluss über die eigentliche Ursache von Alicias Verderben. Wie weiter oben erwähnt, verschlechtert sich Alicias Zustand in dem Maße, wie sie ihre Bedürfnisse vor denen ihres Mannes zurückstellt. In dem Satz *„Luego los sollozos fueron retardándose, y aún quedó largo rato escondida en su cuello“* haben wir einen Ausblick auf den Ausgang der Geschichte, nämlich Alicias Tod, erkannt. Doch es ist noch mehr darin enthalten: Wie tot lehnt Alicia am Hals ihres Mannes. Mit dem Wissen, dass Alicia durch ein Blut saugendes Monster, ein vampirisches Wesen umkommt, wird ihr Tod nun direkt mit Jordán verbunden. Der vampirische Parasit wird so zu einem Symbol für Jordán beziehungsweise die Ehe mit Jordán, die Alicia ihre Lebensenergie aussaugt. Dies bringt mich zu einer weiteren möglichen Interpretation, die in der Erzählung enthalten ist. Die Tatsache, dass das blutsaugende Monster Nacht für Nacht im ehelichen Bett in Alicia eingedrungen ist, um ihr Blut auszusaugen, lässt darauf schließen, dass es nicht allein ihre Bedürfnisse waren, die Jordán nicht erfüllen konnte, sondern sie nicht imstande war, die - sexuellen - Bedürfnisse Jordáns zu befriedigen, bzw. nicht in Lage war, diesen Bedürfnissen standzuhalten. Insofern ist das vampirische Lebewesen nicht nur Symbol für Jordán, sondern konkret für dessen sexuelles Verlangen, für das die engelhaftige Gestalt Alicias nicht geschaffen ist. Dies erklärt auch, warum sie einmal beim Anblick Jordáns vor Angst aufschrie:

„Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia dio un alarido de horror.“

Diese Interpretation baut auf der subjektiven Sicht einer Figur der Erzählung auf. Für Jerome Bruner ist diese subjektive Sicht ein zentrales Merkmal eines literarischen Textes. Im nächsten Kapitel werde ich näher darauf eingehen.

## 2.2 Subjektivierung

Bruner sagt, dass in einem literarischen Produkt immer *zwei Landschaften* gleichzeitig konstruiert werden müssen. Neben einer Landschaft der *Handlung*, die Handelnde, Intention oder Ziel, Situation, Instrument und eine Art „Erzählgrammatik“ konstituiert, gibt es eine Landschaft des *Bewusstseins*. Diese umfasst all das, was die handelnden Figuren wissen, denken oder fühlen oder nicht wissen, denken oder fühlen. Diese beiden Landschaften stehen einander gegenüber, wobei die Landschaft des Bewusstseins, die psychische Realität der Erzählung, ausschlaggebend für die Handlung ist und diese vorantreibt. In der schon erwähnten Erzählung „*Tobacco and the Devil*“ beschließt der Teufel aus Langeweile heraus, ein Feld mit Tabak zu bestellen, was den weiteren Verlauf der Handlung erst möglich macht. Information, die den Charakteren unbekannt ist, verstärkt nur den dramatischen Effekt. Auf unser Beispiel übertragen heißt das, dass Teufel nicht weiß, dass sich der Viehtreiber mit einer List geholfen hat und den Namen der Pflanze herausgefunden hat. Für die *comedias de capa y espada* des *siglo de oro* ist diese ungleiche Verteilung von Information ausschlaggebend.

Der Unterschied zwischen den beiden Landschaften ist essentiell: Es ist der Unterschied, der besteht, wenn Oedipus das Bett von Iokaste ohne und mit dem Wissen um ihre wahre Identität teilt.<sup>15</sup> Bruner stimmt in dieser Hinsicht mit Mario Benedetti überein, der sagt: „*no quiero reflexionar acontecimientos como tales sino como sucesos mentales.*“

---

<sup>15</sup> vgl. Bruner

## Subjektivierung in Horacio Quirogas „*A la deriva*“

In der Erzählung „*A la deriva*“ von Horacio Quiroga wird genau dieser doppelte Effekt erzielt: Die Realität, wie sie der Protagonist wahrnimmt, verändert sich im Laufe des Textes, bis sie am Ende das Gegenteil von dem ist, was tatsächlich passiert. Die Geschichte handelt von einer für die Einwohner der Provinz Misiones so alltäglichen wie tödlichen Gefahr: dem Biss der hochgiftigen Viper. Die Geschichte beginnt damit, dass der Protagonist, der immer als „el hombre“ bezeichnet wird, von einer Viper, einer *Yaracacasú*, in den Fuß gebissen wird. Von stechendem Schmerz begleitet, klettert das tödliche Gift schnell das Bein hoch und breitet sich im ganzen Körper aus:

Los dolores fulgurantes se sucedían en continuos relampagueos y llegaban ahora a la ingle. La atroz sequedad de garganta que el aliento parecía caldear más, aumentaba a la par. Cuando pretendió incorporarse, un fulminante vómito lo mantuvo medio minuto con la frente apoyada en la rueda de palo.

An dieser Stelle sieht der Mann noch klar und beschließt, um sich vor dem sicheren Tod zu retten, in seinem Kanu den Paraná stromabwärts nach Tacurú-Pucú zu fahren, wo er sich wohl erhofft, ein Gegengift zu bekommen. Dem Mann schafft es, bis in die Mitte des Flusses zu gelangen, doch dort verlassen ihn seine Kräfte und er wird erneut von einem Brechreiz überfallen. Die Schwellung in seinem Bein ist inzwischen so weit fortgeschritten, dass seine Kleidung aufreißt. Dem Mann wird klar, dass er es ohne Hilfe nicht nach Tacurú-Pucú schaffen wird. Erleichtert durch die Fließrichtung des Paraná kann er am Ufer anlegen, von wo er zu seinem alten Freund Alves gelangen will. Kriechend schafft er es nur zwanzig Meter weit und seine Hilferufe werden nur von der Stille des Urwaldes beantwortet. Er kann sich mit letzter Kraft zu seinem Kanu zurückschleppen, das vom Strom ergriffen und zurück in die Abdrift getragen wird. Diese Stelle markiert eine Zäsur in der Erzählung. Offensichtlich gemacht wird dies dadurch, dass das Ende des Absatzes, „*A la deriva*“, der Erzählung ihren Titel gibt. Bisher wurde die Handlung aktiv vom Protagonisten, dem der Ernst seiner Lage bewusst ist und der sich aufmacht, um sein Leben zu

retten, vorangetrieben. Dies ändert sich nun. Die Erzählung wechselt von einem schnell voranschreitenden Handlungsverlauf, in dessen Mittelpunkt der Protagonist steht, zu einer Beschreibung des Paraná:

“El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte.”

Der Mann gibt an dieser Stelle, wo er vom Strom in die Abdrift mitgerissen wird, seine Protagonistenrolle für einen Absatz an den Fluss ab, der in dieser Darstellung zu einer Metapher für den Tod wird. Wie schon in der Erzählung „*El almohadón de plumas*“, gibt auch hier ein Absatz Aufschluss über den weiteren Verlauf der Geschichte. Die hohen Wände dieser „gewaltigen Grube,“ in der der Paraná umgeben von Totenstille liegt, steigen steil in die Höhe wie die Wände eines Grabes. In diesem Kontext wird das Kanu des Mannes zu seinem Sarg. Doch ganz gegensätzlich zu den metaphorischen und isotopischen Hinweisen, die der Text uns gibt, scheint sich der Zustand des Mannes zu verbessern. Nach einem heftigen Anfall von Schüttelfrost fühlt er sich auf einmal merklich besser und hat keinen Zweifel daran, dass das Gift anfängt, seinen Körper zu verlassen. Der Mann entspannt sich und seine Gedanken driften zu fernen Erinnerungen ab, so wie er selbst in seinem Kanu abdriftet. Die nebensächlich wirkenden Überlegungen des Mannes darüber, wann er Freunde und Bekannte aus der Vergangenheit zum letzten Mal gesehen hat, tragen dazu bei, den Leser Glauben zu machen, die Lebensgefahr wäre gebannt. Doch die Wahrnehmung des Mannes über sein Befinden entspricht nicht den Tatsachen. Der Tod ereilt ihn überraschend, für ihn genau wie für den Leser. Indem die Dinge aus der Sicht des Mannes dargestellt werden, mit seinem subjektiven und eingeschränkten Blick auf die Welt, wird der Leser auf eine falsche Fährte geführt. Diese falsche Fährte stellt eine alternative Realität dar, präsentiert dem Leser das, was Bruner als eine mögliche Welt bezeichnet. In dieser möglichen Welt kann der Körper des Mannes das Gift der

Schlange besiegen. Doch sie läuft konträr zu dem, was tatsächlich vorgeht. Die Stelle, an der eine mögliche Welt als Täuschung entlarvt wird, enthält oft eine überraschende, weil unvorhergesehene Wende, einen Überraschungseffekt. Die überraschende Wende in der Geschichte folgt auf einen Absatz, der im Hinblick auf den tatsächlichen Ausgang fast spöttisch mit einem Ausdruck der Sicherheit endet:

„Eso sí, seguramente.

De pronto sintió que estaba helado hasta el pecho.

¿Qué sería? Y la respiración...”

Der Gegensatz zwischen der Auffassung des verwundeten Mannes von der Realität und der Realität selbst wird verstärkt durch den Kontrast zwischen den scheinbar nebensächlichen Gedanken des Sterbenden und dem Ernst seiner Lage. Nur scheinbar deshalb, weil auch in seinen Gedanken Hinweise auf seinen Tod enthalten sind:

„Al recibidor de maderas de mister Dougald, Lorenzo Cubilla, lo había conocido en Puerto Esperanza un viernes santo... ¿Viernes? Sí, o jueves...”

Neben der Ebene der Realität und der Ebene der Wahrnehmung des Mannes, also den Ebenen der zwei Landschaften, kann man in dieser Erzählung noch eine weitere Ebene ausmachen. Auf dieser dritten Ebene wird eine dunkle Vorahnung erzeugt. Dazu gehört neben den schon erwähnten Metaphern, die in der Beschreibung des Flusses vorkommen, die Referenz auf den Gründonnerstag, den Sterbetag Jesu Christi. Dass der Hafen, in dem er Lorenzo Cubilla kennengelernt hat, den Namen *Esperanza*, Hoffnung trägt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Darüber hinaus werden alle der drei eben genannten Ebenen in diesem einen Satz zusammengeführt: Die Hoffnung des Mannes bald, gesund in Tacurú-Pucú einzutreffen, ist die Ebene der Wahrnehmung des Mannes. Die Referenz auf den Gründonnerstag und den damit verbundenen baldigen Tod gehört zur Ebene der Wirklichkeit. Die Tatsache, dass diese zweite Ebene in eine Metapher verpackt impliziert wird, hebt den Satz auf die dritte Ebene.

## 2.3 Präsupposition

Die erzählte Welt eines literarischen Textes ist nie zur Gänze explizit im Text enthalten, sondern muss vom Leser während der Lektüre erst vervollständigt werden. Dies möchte ich im Folgenden anhand der Kurzgeschichte „*La Insolación*“ von Horacio Quiroga erläutern. Die Geschichte handelt vom Tod eines Siedlers an einem gnadenlos heißen Sommertag, wahrgenommen aus der Sicht seiner Hunde.

Ausgehend von den Informationen, die tatsächlich ausdrücklich im Text enthalten sind, erdenkt sich der Leser den unausgesprochenen Rest dazu und konstruiert so die vollständige narrative Welt, in der sich die Handlung abspielt. Dabei handelt es sich zum Einen um Informationen, die keine direkte Bedeutung für die Thematik der Erzählung haben. Zu diesen zählen einmal Informationen, die durch *literarische Konventionen* über die Gattung des Textes selbst gewonnen werden. Was die Geschichte „*La Insolación*“ angeht, greift der Leser auf sein Wissen um Fabeln zurück, um zu verstehen, dass die Geschichte aus der Sicht der Tiere erzählt wird. Zum Anderen enthalten die expliziten Informationen andere analytisch bzw. pragmatisch ableitbare Informationen. Analog zum Beispiel des Rotschopfes von Martínez/Scheffel (wo aus dem Namen selbst analytisch hervorgeht, dass es sich bei der als Rotschopf bezeichneten Person um jemanden mit roten Haaren handelt), geht aus der Semantik des Begriffs *cachorro* analytisch ableitbar hervor, dass es sich bei der Figur „*Old*“ um einen jungen Hund handelt. Daraus kann wiederum pragmatisch auf eine Menge von Eigenschaften geschlossen werden, die mit dem Begriff „Jugend“ einhergehen, wie Unerfahrenheit und Naivität. Diese Attribute sind zunächst unbestimmt vorhanden, werden aber, wie wir weiter unten sehen werden, im weiteren Verlauf der Handlung aktiviert und spielen später eine zentrale Rolle zum Verständnis der Erzählung.

Zum Anderen enthält ein literarischer Text eine Vielzahl von Informationen, die direkt mit der Thematik der Erzählung zu tun haben, aber dennoch nicht explizit gemacht werden. Sie werden vielmehr auf „unaufdringliche“, weil subtile Weise als implizierte Voraussetzung, als Präsuppositionen, in eine Aussage eingewoben, um zu

verhindern, dass der Leser sozusagen plump mit der Nase auf sie gestoßen wird, wie dies in einem nicht-literarischen Text üblich ist.

Unter einer Präsupposition versteht Bruner also eine Information, die nur implizit im Text enthalten ist. Um die Funktionsweise von Präsuppositionen zu verstehen, ist es sinnvoll, zuerst auf die konversationellen Implikaturen von Paul Grice einzugehen. Grice formulierte das Kooperationsprinzip, das von drei so genannten Konversationsmaximen bedingt wird, die in allen alltäglichen Unterhaltungen eingehalten werden<sup>16</sup>:

Die Maxime der Quantität:

- Mache deinen Gesprächsbeitrag so informativ, wie es für den anerkannten Zweck des Gesprächs nötig ist.
- Mache deinen Beitrag nicht informativer, als es für den anerkannten Zweck des Gesprächs nötig ist.

Maxime der Qualität:

Versuche einen Gesprächsbeitrag zu liefern, der wahr ist.

Sage nichts, wovon du glaubst, dass es falsch ist.

Sage nichts, wofür du keine hinreichenden Anhaltspunkte hast.

Maxime der Relevanz

Sage nur Relevantes.

Die Existenz dieser Maximen macht es möglich, durch absichtlichen Verstoß gegen sie eine Aussage mit mehr oder weniger Bedeutung zu versehen oder ihr eine andere Bedeutung zuzuschreiben als explizit in ihr enthalten ist. Diesen absichtlichen Verstoß nennt Grice konservationale Implikatur, da sie es dem Sprecher erlaubt, nur anzudeuten, eben zu implizieren, was er meint. Es liegt am Gesprächspartner oder

---

<sup>16</sup> vgl.: Meggle (1993:243ff)

Leser, die wahre Bedeutung, die Präsupposition, zu ergänzen. Dan Sperber und Deirdre Wilson (Relevance Theory, in G. Ward and L. Horn (eds) Handbook of Pragmatics. Oxford: Blackwell, 607-632) haben festgestellt, dass wir in einem Gespräch normalerweise davon ausgehen, dass das, was unser Gesprächspartner sagt, Sinn machen muss. Wenn uns dieser Sinn entgeht, versuchen wir eine Interpretation zu finden, die der Aussage einen Sinn gibt.

Diese Maximen gelten nicht nur in einem Gespräch, sondern auch für literarische Texte. Jede Information, die in einem Text enthalten ist – und dies gilt insbesondere für die Kurzgeschichte, die sich Abschweifungen von ihrer Thematik, anders als andere literarische Gattungen wie zum Beispiel der Roman kaum erlauben kann –, ist nicht ohne Grund vorhanden, und muss daher vom Leser als auf irgendeine Weise relevant eingestuft werden. Wenn sich ihre Bedeutung nicht automatisch erschließt, eben weil sie nur impliziert und nicht ausdrücklich gemacht wurde, und der Leser auf sein Welt- sowie literarisches Wissen zurückzugreifen muss, um den Sinn zu verstehen, wurde Subjunktivität erreicht. Dies kann auf der Makroebene des Textes passieren, wie im oben genannten Beispiel von „*La Insolación*“, wo der Leser aufgefordert wird, sein literarisches Vorwissen einzubringen, um zu verstehen, dass es sich hier um eine Erzählung handelt, die ein zentrales Attribut der Fabel einsetzt. Um Literarizität zu erreichen, muss die aktive Mitarbeit an der Konstruktion der Erzählung im gesamten Text auch auf der Mikroebene vom Leser gefordert werden. Dies gelingt laut Bruner durch den Einsatz von Präsuppositionsauslösern.

## 2.4 Präsuppositionsauslöser

Per Definitionem ist eine Präsupposition „eine implizierte Behauptung, deren Gehalt invariabel ist, egal, ob die explizite Behauptung, in die sie eingebettet ist, wahr oder falsch ist.“<sup>17</sup> Eine Präsupposition ist eine Aussage, die eine Information implizit, also nicht ausdrücklich wiedergibt, mit anderen Worten: es wird mehr

---

<sup>17</sup> Bruner (1986:27)

kommuniziert als tatsächlich gesagt wird. Dadurch wird ein „präsuppositionaler Hintergrund“<sup>18</sup> geschaffen, auf den der Leser nicht direkt hingewiesen wird, auf den aber später zurückgegriffen werden kann. In folgendem Absatz aus „*La Insolación*“ wird der präsuppositionale Hintergrund aktiviert, den der Leser im ersten Absatz aus seinem pragmatischen Wissen um die Unerfahrenheit und Naivität, die einen Welpen ausmacht, abgeleitet hat.

Reverberaba ahora adelante de ellos un pequeño páramo de greda que ni siquiera se había intentado arar. Allí, el cachorro vio de pronto a Mister Jones que lo miraba fijamente, sentado sobre un tronco. Old se puso en pie meneando el rabo. Los otros levantáronse también, pero erizados.

-Es el patrón -dijo el cachorro, sorprendido de la actitud de aquéllos.

-No, no es él -replicó Dick.

Los cuatro perros estaban apiñados gruñendo sordamente, sin apartar los ojos de mister Jones, que continuaba inmóvil, mirándolos. El cachorro, incrédulo, fue a avanzar, pero Prince le mostró los dientes:

-No es él, es la Muerte.

Zu Beginn des Abschnitts sieht der Leser die Welt mit den Augen von Old, der glaubt, seinen Herrn zu sehen und sich wundert, warum sich die anderen Hunde so eigenartig verhalten. Wenn kurz darauf die Auflösung folgt und klar wird, warum die anderen Hunde so abwehrend auf die vermeintliche Präsenz ihres Herrn reagieren, wundern wir uns nicht, warum Old als einzigem nicht bewusst ist, dass es sich hier nicht um seinen Herrn, sondern um den Tod handelt. Gleich am Beginn der Erzählung wird der Leser dazu veranlasst, die Erklärung dafür pragmatisch aus der Information, dass es sich bei Old um einen Welpen handelt, abzuleiten, indem, wie oben bereits erwähnt, all die üblichen Eigenschaften eines Jungtieres mit dem Welpen Old verknüpft werden.

Es gibt verschiedene Präsuppositionsauslöser, mit denen dies erreicht werden kann. Im Folgenden möchte ich eine Liste von Präsuppositionsauslösern

---

<sup>18</sup> Bruner (1986:25)

wiedergeben, wie sie Stephen Levinson in seinem Buch „Pragmatik“ zusammengestellt hat. Dort, wo die Funktionsweise der Präsuppositionsauslöser selbsterklärend ist, sehe ich davon ab, Levinsons Beispiele dazu aufzuführen. Ich möchte aber versuchen, zu jedem Präsuppositionsauslöser Beispiele aus den Werken von Akutagawa und Quiroga zu finden.

1. Definitive Kennzeichnungen (siehe Strawson 1950, 1952)<sup>19</sup>

(30) Peter sah den Mann mit den zwei Köpfen [nicht]

>> Es gibt einen Mann mit zwei Köpfen

„Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una yaracacusú que, arrollada sobre sí misma, esperaba otro ataque.” („*La Insolación*“)

„Under the broad gate there was no one else, just a single cricket clinging to a huge red pillar from which the lacquer was peeling here and there” („*Rashômon*“)

„Ha cruzado la picada roja y se encamina rectamente al monte a través del abra de espartillo.” („*El hijo*“)

2. Faktive Verben

(*Verben, die sich auf Tatsachen beziehen; Verben mit Satzergänzung*)

bedauern, bewusst sein, erkennen, seltsam/eigenartig/komisch sein, wissen, ignorieren, leidtun, daß, stolz darauf sein, daß, froh darüber sein, daß, traurig darüber sein, daß

*an anderer Stelle gefunden*: angeben, gestehen, bemerken, bereuen

Los perros comprendieron que esta vez todo concluía, porque su patrón continuaba caminando a igual paso como un autómeta, sin darse cuenta de nada. („*La Insolación*“)

I admit I haven't the courage to say yes. („*Kesa to Nôrito*“)

---

<sup>19</sup> Levinson (

It was hard to believe that all of them had once been living human beings, so much did they look like clay dolls, lying there with arms flung out and mouths wide open, eternally mute. („*Rashômon*“)

### 3. Implikative Verben

(*Verben, die eine durch das abhängige Verb bezeichnete Handlung implizieren*)

schaffen, gelingen, vergessen, X tat zufällig Y (X hatte nicht die Absicht Y zu tun), X vermied Y (X sollte Y tun oder tat normalerweise Y)

*an anderer Stelle gefunden:* wagen, misslingen, versäumen

„One way or another, I managed to knock the knife out of her hand without drawing my sword“ („*In a Bamboo Grove*“)

„To do something when there was nothing to be done, he would have to be prepared to do anything at all“ („*Rashômon*“)

### 4. Zustandsveränderungsverben (siehe Sellars 1954, Karttunen 1973)

aufhören, beginnen, fortfahren, anfangen, innehalten, aufgeben, wegnehmen, verlassen, betreten, kommen, gehen

Foxes and badgers came to live in the dilapidated structure („*Rashômon*“)

Pronto Alicia comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras del suelo. („*El almohadón de plumas*“)

### 5. Iterative

etwas *wieder tun*, *nicht mehr* geben, an die Macht *zurückkehren*, noch einmal, wiederkommen, wiederherstellen, zum xten Mal

Los peones volvieron a las dos a la carpición, pues los yuyos no dejaban el algodonal („*La insolación*“)

(6. Beurteilungsverben (siehe Fillmore 1971a)

bezichtigen, vorhalten)

„I know, I know, it may be wrong to pull out dead people’s hair” („*Rashômon*”)

„I don’t think she was wrong to do it.” („*Rashômon*”)

7. Temporalsätze (Frege 1892 (1969), Heinämäki 1972)

bevor, während, seit, nachdem, solange, wann immer, als

Después de atravesar esa isla de monte, su hijo costeará la linde de cactus hasta el bañado, en procura de palomas, tucanes o tal cual casal de garzas, como las que su amigo Juan ha descubierto días anteriores. („*El hijo*”)

The rain had been falling since late afternoon. („*Rashômon*”)

8. Spaltsätze (siehe Halvorsen 1978, Prince 1978a, Atlas & Levinson 1981)

Es war (nicht) Hermann, der Rosi küsste

„-¿Y cómo saben que ése que vimos no era el patrón vivo? -preguntó.” („*La insolación*”)

9. Implizite Spaltsätze mit betonten Konstituenten (siehe Chomsky 1972, Wilson & Sperber 1979)

Die Linguistik wurde (nicht) von Chomsky erfunden

>> Jemand hat die Linguistik erfunden

(vgl. Es war [nicht] Chomsky, der die Linguistik erfunden hat)

Peter nahm [nicht] an der OLYMPIADE teil

>> Peter nahm irgendwo teil

(vgl. es war nicht die Olympiade, an der Peter teilnahm)

#### 10. Vergleiche und Kontraste (siehe O. Lakoff 1971)

Vergleiche und Kontraste werden durch Akzent (oder andere prosodische Mittel) markiert, durch Partikeln wie *auch*, *seiner-ihrerseits*, *zurück* oder durch Komparativkonstruktionen.

Marianne nannte Alfred einen Chauvi, und daraufhin beleidigte ER SIE.

>> Wenn Marianne Alfred einen Chauvi nennt, ist das beleidigend.

Alfred nannte Marianne ein Naturereignis, und sie machte ihm *auch* ein Kompliment / und sie machte ihm *ihrerseits* ein Kompliment / gab ihm das Kompliment *zurück*.

>> jemanden (oder zumindest Marianne) ein Naturereignis zu nennen, ist ein Kompliment.

Carola ist eine / keine *bessere* Linguistin als Barbara

>> Barbara ist Linguistin

Tim ist [nicht] *so unzuverlässig wie* Ben

>> Ben ist unzuverlässig

„Situating on a thoroughfare as important as Suzaku Avenue [...]“ („*Rashômon*“)

„Especially when it was all over and she lay there crying...as I pulled her up to me she seemed more disgusting than I was.“ („*Kesa to Noritô*“)

#### 11. Nicht-restriktive Relativsätze

Die Azteken, die zwischen 1430 und 1520 ihre Blütezeit hatten, waren große / keine großen Tempelbauer

>> Die Azteken hatten zwischen 1430 und 1520 ihre Blütezeit

## 12. Kontra-faktische Konditionalsätze

*Hätte Hannibal nur zwölf Elefanten mehr gehabt*, würden die romanische Sprachen heute [nicht] existieren

>> Hannibal hatte nicht zwölf Elefanten mehr.

## 13. Fragen

[...] **Ja/Nein-Fragen** haben normalerweise leere Präsuppositionen, nämlich die Diskjunktion ihrer möglichen Antworten, wie in (64). Diese Präsuppositionen von Fragen sind die einzigen, die sich bei Negation nicht verändern. **Alternativfragen** wie (65) präsupponieren die Disjunktion ihrer Antworten, sind in diesem Fall aber nicht leer. Die Präsuppositionen von **W-Fragen** erhält man, indem man das Fragewort durch die passende existentiell quantifizierte Variable ersetzt, beispielsweise *wer* durch *jemand*, *wo* durch *irgendwo* oder *wie* durch *irgendwie*, wie in (66). Diese Präsuppositionen bleiben bei Negation nicht bestehen.

Then why did I make love to a woman who seemed so unattractive? („*Kesa to Noritô*“)

(64) Gibt es am MIT einen Linguistikprofessor?

>> Entweder gibt es am MIT einen Linguistikprofessor oder es gibt keinen

(65) Ist Newcastle in England oder in Australien?

>> Newcastle ist in England oder in Australien

(66) Wer ist der Linguistikprofessor am MIT?

>> Jemand ist der Linguistikprofessor am MIT

## 2.5 Todorovsche Transformationen

Durch die drei Mittel Multiple Perspektivierung, Subjektivierung und Präsupposition also wird Konjunktivität erzeugt. Während letzteres durch den Einsatz von Präsuppositionsauslösern erreicht werden kann, stellt sich die Frage, durch welche sprachlichen Mittel die anderen beiden nun konkret auf der Mikroebene des Texts ausgedrückt werden können? Sehen wir uns zunächst eines von Akutagawas Werken aus seiner späten Schaffensperiode, die Kurzgeschichte „*Death Register*“ näher an. Diese Erzählung ist Teil einer Reihe von Werken, in denen er sich unverhüllt mit seinem eigenen Leben beschäftigt. Die Protagonisten der Erzählungen aus dieser Schaffensperiode ähneln einander in ihrer Überempfindlichkeit und Unfähigkeit, mit den Anforderungen umzugehen, die ihnen die Gesellschaft, die Verpflichtungen als Familienoberhaupt und der schriftstellerischen Arbeit auferlegen. So wie Akutagawa selbst waren sie Kinder einer geisteskranken Mutter und wurden in jungen Jahren adoptiert, ohne aber den Kontakt zu den leiblichen Eltern zu verlieren. In „*Death Register*“ tut er in dies seinem unverwechselbar dunklen Stil: verpackt in eine Aufzählung der Toten in seinem Leben, die ihm nahe standen. Akutagawa verwendet in dieser Erzählung sehr oft Phrasen, die eine Möglichkeit andeuten, die sehr stark subjektivieren. So als hätte er jetzt, wo er nicht mehr Fiktion schreibt, sondern über Begebenheiten, die sich in seinem eigenen Leben zutragen, Angst davor, etwas niederzuschreiben, was nicht der vollen Wahrheit entspricht. Um zu verhindern, im Nachhinein als Lügner bezichtigt zu werden, spannt er sich ein Schutznetz, das ihn bei einem möglichen Fall auffangen kann. So schreibt er nicht, „ich erinnerte mich,“ sondern „ich schien mich zu erinnern,“ verwendet häufig ein einschränkendes „wahrscheinlich“ und weist Erinnerungen auch deutlich als solche aus:

„I can remember neither the anniversary of my birth father’s death two decades later nor his posthumous name. Memorizing such things had *probably* been a matter of pride for me at the age of eleven.”

„On these outings of hers, Little Hatsu would *probably* wear Western dresses, which still, in the Meiji twenties, would have seemed very modish. When I was in elementary school, *I remember*, I used to get remnants of her clothes to put on my rubber doll.”

Es ist interessant, dass dies das genaue Gegenteil der Strategie ist, die verwendet wird, um fiktive Geschichten den Schein von Realität zu geben. Akutagawa selbst hat diese Strategie eingesetzt. In der Erzählung „*In a Bamboo Grove*“ strotzt der Diskurs der einzelnen Befragten von felsenfester Sicherheit (Wenn man vom letzten Satz über die unsichtbare Hand absieht). Und ist es nicht sehr realistisch, dass der Autor seine Charaktere auf diese Weise berichten lässt? Erzählen wir nicht auch auf diese Weise von Dingen, die uns zugestoßen sind, die wir gesehen haben, die wir erlebt haben? Natürlich tun wir das, denn was uns zustoßt, was wir sehen, was wir erleben, halten wir für wahr. Erzählen wir von Dingen, die wir zwar gesehen haben, aber für unmöglich halten, benutzen wir Phrasen wie „ich dachte, meine Augen haben mir einen Streich gespielt,“ „ich konnte meinen Augen kaum trauen“ oder „ich dachte, ich sehe nicht recht“, Ausdrücke also, die auf einen gewissen Grad an Verrücktheit schließen lassen. In diesen Fällen suchen wir dann nach einer Erklärung, die dem scheinbar Unmöglichen eine Rechtfertigung gibt.

Nun ist Literatur aber kein Tatsachenbericht, und will es auch nicht sein. „*In a Bamboo Grove*“ setzt sich zwar aus einzelnen in sich widerspruchsfreien Augenzeugenberichten zusammen, die den Anschein von objektiver Wahrheit erwecken. Wie wir aber gesehen haben, ergibt sich die Literarizität, die Konjunktivität der Erzählung aus den Widersprüchen zwischen den einzelnen Berichten, die es dem Leser überlassen, herauszufinden, was sich nun „wirklich“ zugetragen hat. Oder besser gesagt, zugetragen haben könnte.

Kommen wir nun aber zurück zu unserer eigentlichen Geschichte. Warum verwendet Akutagawa in dieser so offensichtlich autobiografischen Erzählung eine Sprache, die an der Authentizität der Geschehnisse zweifeln lässt? Dazu fällt mir eine Geschichte aus meiner Kindheit ein, und ich möchte mir an dieser Stelle erlauben, sie als Beispiel zu nehmen, um etwas zu veranschaulichen. An einem

Weihnachtsmorgen, ich kann nicht älter als drei Jahre alt gewesen sein, rief meine Mutter mich und meine Schwester ins Vorzimmer, „kommt schnell, Kinder, beeilt euch!“ Wir liefen hin, und als wir angekommen waren, sagte meine Mutter ganz aufgeregt, dass das Christkind gerade da gewesen sei. Dann hielt sie überrascht den Atem an und zeigte auf den Boden. Als wir hinuntersahen, sahen wir einen goldenen Faden. Meine Mutter kniete sich hin, und sagte, „schaut, Kinder, ein Haar vom Christkind!“ Ich war verzaubert. Das Christkind war hier, in unserer Wohnung! Auf einmal rief meine Mutter, „schaut Kinder, da fliegt das Christkind“ und sie zeigte zum Wohnzimmerfenster, und wir schauten hin, aber da war nichts mehr. „Habt ihr gesehen, Kinder?“

So oder so ähnlich sieht die Geschichte aus, wenn ich sie jemandem erzähle. Es hätte auch sein können, dass unsere Mutter uns nicht ins Vorzimmer rief, sondern wir gerade von einem Spaziergang heimgekommen waren und sie den Lamettafaden schon vorher hingelegt hatte. Ob sie meine Schwester und mich auch tatsächlich als “Kinder” angesprochen hat, kann ich nicht mit Sicherheit sagen, aber sie spricht uns bis heute oft so an, also kann es durchaus sein, dass sie es auch damals getan hat. Sicher bin ich mir, dass ein goldener Lamettafaden am Boden lag und meine Mutter gesagt hat, es wäre ein Haar vom Christkind, das es hier verloren hat. Und dass meine Mutter auf einmal auf ein Fenster gezeigt hat und gerufen, “da ist das Christkind!” Ich bin mir vollkommen sicher. Es ist eine meiner frühesten und schönsten Kindheitserinnerungen. Meine Schwester erinnert sich allerdings nicht daran. Genau so wenig wie meine Mutter, der in diesem Fall wohl die größere Glaubwürdigkeit zufällt.

Was ich mit dieser Anekdote zeigen will, ist, dass in vielen Fällen andere Menschen an den Ereignissen unseres Lebens beteiligt sind. Dementsprechend haben auch diese Menschen Erinnerungen an diese Ereignisse, die sich nicht mit den Erinnerungen, wie wir sie gespeichert haben, decken müssen. Oder aber – wie im Fall meiner Anekdote, Die Wahl der Sprache Akutagawas in seiner Erzählung „*Death Register*“ deutet darauf hin, dass er sich dieser Möglichkeit bewusst war. Autobiografische Erzählungen zu schreiben birgt die Gefahr für den Autor, von Menschen, die Teil der

Erzählung und damit der realen Vergangenheit sind, bezichtigt zu werden, etwas falsch darzustellen, oder vielleicht sogar, die Unwahrheit zu sagen. Akutagawa sträubte sich auch lange Zeit dagegen, autobiografisch zu schreiben. Die Wahl von Ausdrücken, welche die Geschehnisse deutlich in seine Wahrnehmung legen, wirft die Frage auf, ob diese wirklich authentisch sind beziehungsweise sich tatsächlich auf diese Weise abgespielt haben. Vielleicht hat Akutagawa diesen Unsicherheitsfaktor absichtlich in die Erzählung einfließen lassen, um mit den Lesern zu spielen. Überhaupt kommen in der Erzählung häufig Stellen vor, die einen herausfordernden Charakter aufweisen. Besonders auffallend sind die Stellen, in denen Akutagawa über seinen Vater schreibt. Er legt offen dar, wie wenig Zuneigung er für ihn verspürte die Wahl der Geschichten, die er über ihn erzählt: Wie er ihn zu überreden versuchte, von seinen Adoptiveltern wegzulaufen, oder wie er beim Ringkampf nicht damit umgehen konnte, seinem Sohn unterlegen zu sein.

Mit dem Einsatz solcher Ausdrücke und der daraus folgenden Unsicherheit erreicht Akutagawa aber noch etwas anderes: dort nämlich, wo auf sie verzichtet wird und Ereignisse in einfachen Aussagesätze wiedergegeben werden, wird deren Authentizität nicht in Frage gestellt. Besonders deutlich wird dies an Stellen, wo sich die beiden Arten der Formulierung gegenüberstehen, wie in folgendem Auszug. Allein die Information über das Todesdatum und den posthumen Namen der Mutter sind nicht auf irgendeine Art modifiziert sind.

„Always I would wake to find the long funeral procession still winding its way through the streets of Tokyo in the autumn sunlight.

The anniversary of my mother's death is 28 November. The priest gave her the posthumous name of Kimyôin Myôjô Nishin Daishi. I can remember neither the anniversary of my birth father's death two decades later nor his posthumous name. Memorizing such things had probably been a matter of pride for me at the age of eleven.”

Wie Akutagawa in „*In a Bamboo Grove*“ zeigt, weiß er um die Vielschichtigkeit von Realität, wenn sie durch das Prisma vieler verschiedener Augen gesehen wird, in diesem Fall vielleicht sogar noch durch die Folgen der Extremsituation oder die

Angst vor dem Ehrverlust verändert. Wie sie dazu neigt, sich zu verändern, wenn sie mit schon vorhandenen Erinnerungen, Sichtweisen und Erfahrungen im Geiste vermischt und im porösen Speicher der Erinnerung gelagert wird, auch dort nicht davor gefeit, von neuen Erfahrungen durchdrungen zu werden.

Wie ich schon gesagt habe, geht es in „*Death Register*“ nun aber nicht um eine objektive oder wahrheitsgetreue Darlegung der Ereignisse. Vielmehr geht es darum, wie der Ich-Erzähler, der in diesem Fall sehr nahe an die Person des Autors herankommt, diese Ereignisse erlebt hat, und wie er sich an sie erinnert; Mit anderen Worten, wie die Ereignisse in seiner Psyche aussehen. In „*Death Register*“ werden sehr häufig Konstruktionen verwendet, die die eigentlichen Handlungen der jeweiligen Sätze auf eine Weise modifizieren, dass sie als Vorgänge in der Psyche des Protagonisten erscheinen: „*I have a fairly clear memory of the events surrounding her death,*“ „*I do seem to recall that [...],*“ „*I struggled to pretend,*“ „*I couldn't keep from breaking down once and again,*“ „*My only thought was that there was a person who let herself be impressed by very strange things.*“ „*She is not, of course, one of those I want to include in this »Death Register«*“ Diese Liste könnte noch weitergeführt werden. All diese Konstruktionen gehören zu den *Todorovschen Transformationen*, die laut Bruner einer der Strategien sind, Sprache zu konjunktivieren.

Todorow geht von einer Aussage aus, die „so simpel, darlegend und ‚unkonjunktiv‘ wie möglich ist, so wie *x commits a crime.*“ Eine solche Feststellung kann derart transformiert werden, dass der Charakter der Aktion, die das Verb beschreibt, verändert wird. Die Aktion wird dann nicht mehr als abgeschlossen wahrgenommen, sondern als ein Vorgang in der Psyche des Charakters. Todorow schlägt sechs einfache und sechs komplexe Transformationen vor, die ich im Folgenden beschreiben möchte, angefangen mit den **einfachen Transformationen**, die in folgende Kategorien unterteilt werden:

**Modus:** durch den Zusatz eines modalen Hilfsverbs (can, could, may, might, must, ought to, shall, should, will, would and need) wie *muss, könnte, würde* wird die

Aktion (des Verbes) subjektiviert. Modale Hilfsverben sind entweder epistemisch, d.h. sie bezeichnen Mögliches oder Notwendiges, oder deontisch, d.h. sie beziehen sich auf moralische Verpflichtungen. Beide dieser Klassen werden weiter unterteilt in Notwendigkeiten und Eventualitäten, wie zum Beispiel *x muss ein Verbrechen begehen* und *x könnte ein Verbrechen begehen*. Transformationen des Modus implizieren immer auch einen Kontext: *x muss* oder *könnte* oder *würde* aus irgendeinem implizierten Grund tun, was das Verb verlangt, in unserem Beispiel eben ein Verbrechen begehen.

„Yet if I had to kill a hated enemy, my conscience wouldn't trouble me, this way. Tonight I must kill a man I do not hate.” („*Kesa to Noritô*”)

„No ordinary person could be burning a light up here in the Rashômon on a rainy night like this.” („*Rashômon*”)

**Intention (Vorhaben):** hier ist die Handlung in ihre Intention eingebettet: *x plant ein Verbrechen zu begehen* (oder *hofft*, *beabsichtigt*, usw.)

„Of course, if you can take the woman without killing the man, all the better. Which is exactly what I was hoping to do yesterday.” („*In a Bamboo Grove*”)

„Now, because of this evil promise I'm going to add murder to all my other crimes!” („*Kesa to Noritô*”)

„Naturally he no longer recalled that, only moments before, he himself had been planning to become a thief.” („*Rashômon*”)

**Ergebnis:** Wie z.B. *x gelang es ein Verbrechen zu begehen*. Mit dieser Transformation werden zwei Dinge erreicht: Zum einen wird eine Absicht, eine Intention vorausgesetzt. Zum anderen wird die Art, wie die Handlung vor sich gegangen ist, präsupponiert, ohne auf den genauen Hergang einzugehen.

„I just barely managed to raise myself on the carpet of dead bamboo leaves, and look into my husband’s face.” („*In a Bamboo Grove*”)

**Manner:** Diese Transformation – wie z.B. *x brennt darauf ein Verbrechen zu begehen* – verleiht der Handlung eine subjektive Perspektive. Darüber hinaus deutet sie auf eine Einstellung des Handelnden hin, die seine Intention im Bezug auf die Handlung modifiziert.

„When Koromogawa told me how hard he worked to win Kesa, I actually thought very kindly of him.” („*Kesa to Noritô*”)

„In the first place, I felt a strange urge to make a conquest of her.” („*Kesa to Noritô*”)

„Every moment I became more anxious to expose her lies.” („*Kesa to Noritô*”)

Mit der Transformation des **Aspekts** kann die Abstraktheit von grammatischer Zeit (engl. *tense*) konkretisiert werden, indem die Handlung in ihrem Vorgehen dargestellt wird, wie z.B. *x beginnt ein Verbrechen zu begehen* oder *ist dabei ein Verbrechen zu begehen*.

„But when I stopped crying and looked up into *his* eyes, my ugliness was still mirrored in them.” („*Kesa to Noritô*”)

„Pronto Alicia comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras del suelo.” („*El almohadón de plumas*”)

„[...] she used to cut snakes into four-inch pieces and dry them and sell them as dried fish at the palace guardhouse.” („*Rashômon*”)

Die Transformation des **Status**, wie z.B. *x begeht (gerade) ein Verbrechen*, spielen auf mögliche Umstände an, die zu dem Verbrechen geführt haben könnten. Unter die Transformationen des Status fällt auch die Negation, die auf eine Fülle möglicher Alternativen schließen lässt.

„No necesita el padre levantar los ojos de su quehacer para seguir con la mente la marcha de su hijo” („*El hijo*”)

„Pasábanse horas sin oír el menor ruido. Alicia dormitaba. Jordán vivía casi en la sala, también con toda la luz encendida. Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con incansable obstinación.” („*El almohadón de plumas*”)

Bei **komplexen Transformationen** wird dem Satz eine Verbphrase hinzugefügt, deren Funktion es ist, der ursprünglichen Verbalphrase *Faktivität* zu verleihen. Unter *Faktivität* versteht Bruner folgendes: „[...] *a state of mental activity to accompany the main verb phrase. They place the activity in a landscape of consciousness.*<sup>20</sup>” Die sechs Transformation sind folgende:

**Anschein:** x gibt vor, ein Verbrechen zu begehen.

„He pretended I hadn’t changed, and talked as seductively as if he really wanted me.” („*Kesa to Noritô*”)

**Wissen:** x erfährt, dass er ein Verbrechen begangen hat.

„Sabe que su hijo, educado desde su más tierna infancia en el hábito y la precaución del peligro, puede manejar un fusil y cazar no importa qué.” („*El hijo*”)

**Annahme:** x sieht voraus, dass er ein Verbrechen begehen wird.

„He’s clever enough to guess what I’ll do if he fails me.” („*Kesa to Noritô*”)

**Beschreibung:** x berichtet, dass er ein Verbrechen begangen hat.

„For another, I said I was afraid of her revenge.” („*Kesa to Noritô*”)

**Subjektivierung:** x glaubt, dass er ein Verbrechen begangen hat.

„Nevertheless, I believed she was lying.” („*Kesa to Noritô*”)

---

<sup>20</sup> Bruner (1986: 30)

**Standpunkt:** x genießt es, ein Verbrechen zu begehen.

„I struggled to say everything I needed to say, but my husband simply went on staring at me in disgust.“ („*In a Bamboo Grove*“)

Ähnlich wie Präsuppositionsauslöser haben auch die simplen und komplexen Transformationen die Funktion, dem Diskurs Bedeutung zu verleihen, ohne diese Bedeutung explizit zu machen: „To put it in Todorov’s words, such a transformation, simple or complex, permits the discourse to acquire a meaning without this meaning becoming pure information.“<sup>21</sup> Bruner geht davon aus, dass eine „reine Information“ eine Art der Darstellung ist, die den Leser davon abhält, sich allzu weit von dem zu entfernen, was als Information tatsächlich im Text enthalten ist. Demgegenüber haben Transformationen die Eigenschaft, das „Netzwerk, das eine Narration zusammen hält zu verstärken, indem sowohl Handlung als auch Bewusstsein dargestellt werden.“<sup>22</sup>

Bruner verdeutlicht die Funktionen der Todorowschen Transformationen anhand eines Vergleichs der Kurzgeschichte *Clay* von James Joyce und einem Kapitel über Rituale aus der wissenschaftlichen Abhandlung *Brothers of Light, Brothers of Blood* von Martha Weigel über den Mönchsorden *Los Penitentes*. Das Ergebnis ist bemerkenswert. Während in *Clay* 117,5 einfache und 84,9 komplexe Transformationen pro 100 Sätzen vorkommen, sind es in Weigels Text 34,6 einfache und 10 komplexe. Nun schränkt Bruner aber ein, dass dieses Ergebnis die Folge des „*most grossly unadorned word counting*“ ist und er den Kontext, in dem die jeweiligen Transformationen vorkommen, völlig missachtet hat. Um Bruners Ergebnis zu überprüfen, habe ich denselben Vergleich zwischen dem ersten Teil – bestehend aus 113 Sätzen – von Akutagawas Kurzgeschichte *Kesa to Noritô* und den

---

<sup>21</sup> Bruner (1986: 30)

<sup>22</sup> Bruner (1986: 30)

ersten 113 Sätzen aus dem Kapitel *Clearing one's name* aus dem Buch „*The Chrysanthemum and the Sword, Patterns of Japanese Culture*“ von Ruth Benedict<sup>23</sup> durchgeführt. Nun ist das Ergebnis, zu dem ich bei diesem Vergleich gekommen bin, nicht ganz so bemerkenswert wie jenes von Bruner. Während in „*Kesa to Noritô*“ 64 einfache und 24 komplexe Transformationen vorkommen, sind es in Ruth Benedicts Abhandlung 55 einfache und 5 komplexe. Das Verhältnis von fast 1:5 der komplexen Transformationen kommt sehr nahe an das Ergebnis von Bruner heran. Wie wir gesehen haben, erzeugen komplexe Transformationen in einem Text Faktivität, das heißt, sie legen die Handlung in das Bewusstsein der Charaktere einer Erzählung. Es ist daher schlüssig, dass komplexe Transformationen in einem wissenschaftlichen Text, der in der Welt objektive und objektiv nachvollziehbare Vorgänge ausmachen will, nicht so häufig vorkommen. In der Erzählung „*Kesa to Noritô*“ dagegen lässt Akutagawa die beiden Protagonisten die Ereignisse, die zu ihrer jetzigen Lage geführt haben, in deren Gedanken Revue passieren. Diese Gedanken sind natürlich geprägt von der subjektiven Sicht der beiden Charaktere, wodurch dem Leser die Ereignisse von zwei völlig verschiedenen Standpunkten präsentiert werden. Die Erzählung ist in zwei Teile geteilt. Der erste Teil erzählt die Begebenheiten aus der Sicht von Noritô, auf die ich mich hier konzentrieren will, der zweite dieselben Begebenheiten aus der Sicht von Kesa. Begebenheiten, die in der Gegenwart der Erzählung dazu führen, dass Noritô Kesas Ehemann umbringen muss. Die Ereignisse, die dazu geführt haben, sind für Noritô nur schwer zu fassen, weshalb er jetzt, kurz vor der Tat, noch einmal alles durchdenkt in einem Versuch, zu begreifen, wie es dazu kommen konnte:

„To think that tonight, for the sake of a woman I don't love, I'm going to murder a man I don't hate!”

Wie wir gesehen haben, sind komplexe Todorovsche Transformationen ein sprachliches Mittel, um eine Handlung oder ein Geschehen als psychischen Vorgang darzustellen. Dementsprechend müssten diese Transformationen in der Erzählung „*Kesa to Noritô*“, die sich zum Großteil in den Köpfen der beiden Protagonisten

---

<sup>23</sup> im Anhang angestellt

abspielt, besonders häufig vorkommen. Und tatsächlich kommen in den 113 untersuchten Sätzen 25 komplexe Transformationen vor, wie schon gesagt, fünf mal mehr als in Ruth Benedicts wissenschaftlicher Abhandlung. Im folgenden Absatz, in dem Noritô versucht, sich selbst zu analysieren, um seine Gründe dafür nachzuvollziehen, warum er Kesa überhaupt erobern wollte, kommen allein sechs komplexe Transformationen (kursiv) vor:

„Then why did I make love to a woman who seemed so unattractive? In the first place, I felt a strange urge to make a conquest of her. There sat Kesa, deliberately *exaggerating how much* she loved her husband. But to me it had only a hollow ring. She's vain of him, *I thought*. Or again: *She's afraid* I'll pity her. Every moment *I became more anxious* to expose her lies. Why *did I think* she was lying? *If anyone told me* conceit had something to do with my suspicion, I couldn't very well deny it. Nevertheless, *I believed* she was lying. I still believe it.“

Während das Verhältnis der komplexen Transformationen in den jeweiligen Texten im Verhältnis – wenn auch nicht ganz – an das in Bruners Vergleich herankommt, halten sich die einfachen Transformationen hier aber fast die Waagschale. Zusammengenommen stehen einfache und komplexe Transformationen in einem Verhältnis von 1:1,16, es kommen in der „literarischen“ Erzählung also kaum mehr Transformationen vor als in der wissenschaftlichen Abhandlung. Wenn der Unterschied zwischen den beiden Texten, was den Einsatz von komplexen Transformationen angeht, auch sehr deutlich ist, ist das Gesamtergebnis des Vergleichs nicht so auffällig wie das Ergebnis, zu dem Bruner bei seinem Vergleich gekommen ist. Aus diesem Grund möchte ich nun tun, was Bruner verabsäumt hat, nämlich die Kontexte, in denen die Todorovschen Transformationen auftauchen, näher betrachten.

Im Gegensatz zur Erzählung von Akutagawa, in der die Transformationen gleichmäßig im Text verteilt sind, gibt es in der Abhandlung von Benedict zwei längere Abschnitte – der erste besteht aus 9, der zweite aus 19 Sätzen – in denen nur eine (im ersten der beiden Abschnitte) oder zwei (im zweiten Abschnitt)

Transformationen vorkommen. Außerdem sollte man bemerken, dass die Sätze des wissenschaftlichen Textes deutlich länger sind.

Der wissenschaftliche Text ist eine Abhandlung über den japanischen Ehrbegriff, genauer gesagt über das sogenannte „*giri to one's name*,“ unter dem die „Pflicht verstanden wird, seinen Namen unbefleckt zu halten.“<sup>24</sup> Nun ist der japanische Ehrbegriff im nationalen Bewusstsein verankert, er manifestiert sich aber in jeder einzelnen Person, die dieser Nation angehört und ist insofern eine subjektive Angelegenheit. Darüber hinaus geht es bei Ehre in großem Maße um Verhaltensregeln, also wie man sich in bestimmten Situationen verhalten muss, soll, oder darf, was das Vorkommen vieler Transformationen des Modus erklärt:

„[...] the slur darkens one's good name and *should be* got rid of. It *may be* necessary to take vengeance upon one's detractor or it *may be* necessary to commit suicide, and there are all sorts of possible courses of action between these two extremes.”

Besonders häufig kommt auch die Verneinung, die ja eine Transformation des Status ist, vor. Um dieses „*giri to one's name*“ zu erläutern, stellt die Autorin nicht nur fest, was es ist, sondern auch was es *nicht* ist, und gebraucht dementsprechend häufig Transformationen des Aspekts:

„The Japanese *do not have* a separate term for what I call here ‘giri to one's name.’ They describe it simply as giri outside the circle of *on*. That is the basis of classification, and (*is*) *not the fact* that giri to the world is an obligation to return kindnesses and that giri to one's name prominently includes revenge. The fact that Western languages separate the two into categories as opposite as gratitude and revenge *does not impress* the Japanese. Why *should one virtue not cover* a man's behavior when he reacts to another's benevolence and when he reacts to his scorn or malevolence?“

In den Passagen, in denen kaum Transformationen vorkommen, beschreibt die Autorin auf allgemeiner, das heißt nicht persönlicher Ebene, wie der Ehrbegriff in

---

<sup>24</sup> Ruth Benedict, 1946, S145

Amerika verstanden wird, wo er wann auf ähnliche Weise vorkam oder gibt konkrete Beispiele für Handlungen, die der Ehrerhalt gefordert hat. Selbst wenn diese Handlungen von einzelnen Personen durchgeführt wurden – wie der Bericht über den Tod eines Schuldirektors, der bei einem Brand in seiner Schule umkam, in die er hineinlief, um das Bild des Kaisers zu retten – werden diese Handlungen eben als bloße Tatsachenberichte wiedergegeben, ohne zu beleuchten, was in den Köpfen der Handelnden dabei vorging. Und genau dies erreichen Todorowsche Transformationen: einen Vorgang von der bloßen Ebene der Handlung auf die Ebene des Bewusstseins zu heben, so wie es in dieser Passage aus „*Kesa to Noritô*“ passiert, die ganz am Beginn der Erzählung steht:

*When I think that I'll be a murderer before the night is over, I can't help trembling. Imagine these two hands red with blood! How evil I'll seem to myself then! Yet if I had to kill a hated enemy, my conscience wouldn't trouble me this way. Tonight I must kill a man I do not hate.*

### 3. Gesamtanalyse von „*Rashômon*“ und „*El hijo*“

Nun möchte ich eine Gesamtanalyse versuchen, die alle besprochenen Aspekte von Bruners Theorie einbezieht. Von Akutagawa habe ich dafür *Rashômon*, eine seiner bekanntesten Erzählungen, gewählt, bei deren Analyse ich streng Satz für Satz vorgehen will, und dabei jedem Präsuppositionalauslöser und jeder Todorovschen Transformation auf den Grund gehen möchte.

#### *Rashômon*

*Rashômon* spielt Ende des 12. Jahrhunderts in der damaligen Hauptstadt des japanischen Reiches Heian-kyô. Die Stadt befindet sich am Ende ihrer Blütezeit in einem Stadium des Verfalls. Akutagawa malt ein beklemmend düsteres Bild der Stadt. In dieser Erzählung wird seine Vorliebe für das Düstere und Obskure, die Schattenseiten der menschlichen Existenzen ungeschönt deutlich. In wenigen Sätzen schafft er es, eine unheimliche Atmosphäre aufzubauen:

„He saw the dull, yellow glow flickering against the underside of the roof, where spider webs hung in the corners. No ordinary person could be burning a light up here in the *Rashômon* on a rainy night like this. With all the stealth of a lizard, the servant crept to the top tread of the steep stairway. Then, hunching down and stretching out his neck as much as possible, he peered fearfully into the upper chamber.”

*Rashômon* erzählt die Geschichte eines niedrigen Dieners, dessen Herr gezwungen war, ihn zu entlassen und der nun sehen muss, wie er sein weiteres Leben bestreitet. Um unter den gegenwärtigen Umständen zu überleben, muss er bereit sein, alles zu tun. Doch gerade vor dem, was *alles* umfasst, schreckt der Diener zurück. Denn *alles* umfasst in diesen verzweifelten Zeiten nur eine einzige Möglichkeit: Er muss zum Dieb werden, um nicht zu verhungern.

Die erzählte Zeit sind wenige Stunden einer kalten und verregneten Nacht, die sich an einem einzigen Ort abspielen: dem *Rashômon*, einem großen Tor an einer wichtigen Durchfahrtsstraße von Kioto. Das *Rashômon* ist ein unheimlicher Ort, in dem nicht nur wilde Tiere hausen, sondern wo die Einwohner der Stadt Leichen abladen, für die sich niemand verantwortlich zeigte. An diesem Ort sucht der Diener Schutz vor Wind und Regen und unerwünschter Gesellschaft. Als er die Stufen emporsteigt, die in die Kammer im oberen Stockwerk des *Rashômon* führen, bemerkt er das fahle Flackern eines Lichtes. Vorsichtig erklimmt er die letzten Stufen und mit jedem Schritt wächst seine Angst, bis er einen Blick in die Kammer werfen kann. Dort entdeckt er, zusammengekauert zwischen den toten Körpern, eine alte Frau, die mit einer Fackel in der Hand die Leichen untersucht. Auf einmal gibt sie ihre Fackel aus der Hand und beginnt aus dem Kopf einer Leiche Haare zu zupfen. In dem Diener steigt eine Welle von Hass auf, die seine anfängliche Angst verdrängt. Er vergisst all seine Überlegungen darüber, ein Dieb zu werden, und würde ihn jemand in diesem Moment vor die Wahl stellen, er würde den Hungertod vorziehen, so sehr erfüllte ihn die ihm unerklärliche Tat der alten Frau mit Ekel. Mit einem großen Schritt, sein Schwert gezogen, springt er auf die Alte zu. Sie versucht, an ihm vorbeizukommen, doch er versperrt ihr den Weg. Nach einem kurzen Kampf stellt er sie über ihr Tun zur Rede. Angsterfüllt antwortet sie ihm, dass sie die Haare der Frau verwenden will, um daraus eine Perücke zu fertigen und dass die Frau, der die Leiche gehört, zu Lebzeiten selbst mit unredlichen Mitteln ihren Lebensunterhalt bestritten hat. Sie erklärt weiter, dass sie die Frau deshalb nicht verurteilt, da sie eben tat, was sie tun musste, und dass sie sicherlich ihr Handeln verstehen würde. Im Laufe ihrer Erklärungen war der Gedanke, aus lauterer Motiven den Hungertod zu erleiden, gänzlich aus Denken des Dieners verschwunden. Er macht noch einen Schritt auf das alte Weib zu, packt sie am Hals und sagt zu ihr: „*You won't blame me, then, for taking your clothes. That's what I have to do to keep from starving to death.*“ Daraufhin reißt er ihr das Gewand vom Leib und flieht in die dunkle Nacht.

Im Folgenden werde ich versuchen, alle Verbalkonstruktionen, die unter eine der oben beschriebenen Kategorie von Präpositionalauslösern fallen sowie die Todorovschen Transformationen systematisch zu analysieren. Zu diesem Zweck habe ich die einzelnen Absätze und Sätze der Erzählung durchnummeriert.

Satz 1:

„Evening, and a lowly servant crouched beneath the Rashômon, waiting for the rain to end.”

Dieser Satz liest sich wie eine Bühnenanweisung und bildet einen eigenen Absatz. Auch in *Kesa und Noritô* setzt Akutagawa diese Art szenische Beschreibung ein, genauso wie hier jeweils am Anfang der beiden Teile, welche die Erzählung strukturieren. Gleich in diesem ersten Satz findet sich ein Präsuppositionsauslöser. Dass der Diener auf das Ende des Regens wartet, impliziert, dass es regnete. Diese Präsupposition wird später im Text wiederholt aufgegriffen und zu einem zentralen Merkmal der Erzählung. Zum Einen ist der Regen ausschlaggebend für die düstere Atmosphäre, die in der Erzählung herrscht und ist gleichzeitig Sinnbild für die Zeit der Dekadenz, in der sich die Stadt befindet. Zum anderen wird der Regen an mehreren Stellen aus der Wahrnehmung des Dieners heraus dargestellt und eingesetzt, um einen Übergang zu einer Innensicht des Protagonisten einzuleiten.

Satz 2:

„Under the broad gate there was no one else, just a single cricket clinging to a huge red pillar from which the lacquer was peeling here and there.”

Hier kommt weder ein Präsuppositionsauslöser noch eine Todorovsche Transformation vor. Und trotzdem enthält dieser Satz eine zentrale Information, die für die Erzählung von immenser Bedeutung ist. Die Formulierung, „*Under the broad gate there was no one else... [...]*“,“ enthält den Widerspruch, dass trotz der Größe des Tors – und des grauenvollen Wetters – niemand dort Unterschlupf sucht. Dieser

Widerspruch wirft auf implizite Weise dieselben Fragen auf, die im folgenden Satz durch eine Todorovsche Transformation aufgeworfen werden.<sup>25</sup>

Satz 3:

„Situating on a thoroughfare as important as Suzaku Avenue, the Rashômon could have been sheltering at least a few others from the rain – perhaps a woman in a lacquered reed hat, or a courtier with a soft black cap.”

Hier stoßen wir auf den ersten Präsuppositionsauslöser in Form eines Vergleichs, verknüpft mit einer definitiven Kennzeichnung: „Situating on *a thoroughfare as important as Suzaku Avenue [...]*. Die Präsuppositionen, die sich auch dem Leser erschließen, dem die Suzaku Avenue unbekannt ist, sind zum Einen, dass es eine Suzaku Avenue gibt und zum Anderen, dass diese von gewisser Bedeutung ist. Zusätzlich wird der Schauplatz in einen größeren Kontext gesetzt, das Tor wird nicht mehr als eine separate Einheit gesehen, sondern als Teil einer größeren Welt. Des Weiteren kommt eine Todorovsche Transformation des Modus vor: „[...] *the Rashômon could have been sheltering at least a few others from the rain – perhaps a woman in a lacquered reed hat, or a courtier with a soft black cap.*” Durch diese Formulierung wird der Leser dazu angeregt, sich Fragen zu stellen: warum hält sich niemand sonst im *Rashômon* auf? Wenn sich sonst keiner dort aufhält, welchen Grund hat der Diener, sich dort aufzuhalten? Ist vielleicht er der Grund dafür, dass sonst niemand dort ist? Und was hat er dort vor?

Im letzten Satz dieses Absatzes, Satz 4, kommt kein Präsuppositionsauslöser vor, unterstreicht aber die Tatsache, dass der Mann sich trotz allem allein unter dem Tor aufhielt:

„Yet there was no one besides the man.“

Der ganze folgende Absatz ist eine Beschreibung, aber formal und inhaltlich zweigeteilt. Die ersten beiden Sätze, Sätze 5 und 6, geben Hintergrundinformationen

---

<sup>25</sup> Schon ganz am Anfang der Erzählung zeigt sich, dass Bruners Liste der Konjunktivität erzeugenden sprachlichen Mittel nicht vollständig ist, und Konjunktivität auch noch anders erzeugt werden kann. Dieser Unzulänglichkeit von Bruners Theorie widme ich mich im letzten Kapitel dieser Arbeit.

über die Situation in ganz Kioto und durch welche Umstände sie herbeigeführt wurde:

„This was because Kyoto had been struck by one calamity after another in recent years – earthquakes, whirlwinds, fires, famine – leading to the capital’s extraordinary decline. Old records tell us that people would smash Buddhist statues and other devotional gear, pile the pieces by the roadside with flecks of paint and gold and silver foil still clinging to them, and sell them as firewood.”

Die beiden Sätze wirken etwas statisch, sie lesen sich mehr wie aus einem Geschichtsbuch als einem literarischen Text. Die Einleitung von Satz 5, „*This was because [...]*“, mag stilistisch in einen wissenschaftlichen Text passen, wirkt hier aber plump. Genauso der Anfang von Satz 6, „*Old records tell us [...]*“, dessen schulmeisterhafter Ton fehl am Platz wirkt. Wie in anderen seiner Erzählungen, so zum Beispiel bei jenen mit christlichem Kontext, bedient sich Akutagawa dieses Stils, wenn er seine Erzählung in einen geschichtlichen Kontext einbetten will, um ihnen so den Anschein von historischer Wahrheit zu geben. Analog zu den Ergebnissen des Vergleichs zwischen literarischem und wissenschaftlichem Text im vorherigen Kapitel kommen in diesen beiden Sätzen auch keine Präsuppositionsauslöser vor.

In den folgenden drei Sätzen, Sätze 7 bis 9, wendet sich die Beschreibung dem *Rashômon* zu:

„With the whole city in such turmoil, no one bothered to maintain the Rashômon. Foxes and badgers came to live in the dilapidated structure, and they were soon joined by thieves. Finally, it became the custom to abandon unclaimed corpses in the upper story of the gate, which made the neighborhood an eerie place everyone avoided after the sun went down.”

Satz 7 bildet eine Brücke zwischen diesem und dem vorangehenden Abschnitt, indem hier die sozialen Umstände, die in Kioto herrschen, konkret auf die Verhaltensweise der Einwohner auf das *Rashômon* bezogen werden. Die Beschreibung erhält durch den Einsatz des implikativen Verbs einen anschaulicheren Charakter. Die Einwohner

Kiotos kümmerten sich nicht darum, wie sie es vorher wohl getan hatten, das Rashômon instand zu halten, denn sie hatten an wichtigere Dinge zu denken. Durch den Einsatz zweier Zustandsveränderungsverben in Satz 8 und 9, „*foxes and badgers came to live in the dilapidated structure*“ und „*[...] it became the custom,*“ wird die Zeit, die im Satz 6 durch die Formulierung „*Old records tell us*“ weit weggerückt wurde, wieder näher herangerückt. Der Fokus wird eben auf die Veränderung gelegt, auf einen bestimmten Vorgang. Der spielt sich zwar in einer fernen Vergangenheit ab, wird aber als unmittelbar wahrgenommen. Es gibt also, wie oben vorweggenommen, eine Zweiteilung auf inhaltlicher – Kioto im Allgemeinen und das *Rashômon* im Speziellen – und sprachlich-formaler Ebene – explizit im ersten Teil, implizit im zweiten.

Nachdem die Erzählung in diesem zweiten Teil gegenwärtiger und ein Übergang einer allgemeiner gehaltenen Darlegung von Hintergrundinformation zum eigentlichen Schauplatz der Erzählung, dem *Rashômon*, gemacht wurde, wird dieser Schauplatz in den ersten vier Sätzen, Sätze 10 bis 13, näher beschrieben:

“(10) Crows, on the other hand, flocked here in great numbers. (11) During the day they would always be cawing and circling the roof’s high fish-tail ornaments. (12) And when the sky above the gate turned red after sunset, the crows stood out against it like a scattering of sesame seeds. (13) They came to the upper chamber of the gate to peck the flesh of the dead.”

Während im vorigen Absatz bloß festgestellt wurde, dass das *Rashômon* ein unheimlicher Ort ist, „*an eerie place everyone avoided after sunset,*“ wird das Unheimliche, das Grauen, das das *Rashômon* umgibt, im letzten Satz mit dem Bild der Krähen, die das Fleisch der Toten picken, erst spürbar.

Satz 14:

„Today, however, with the late hour, there were no crows to be seen“

Die Formulierung „*there were no crows to be seen*“ impliziert nicht nur, dass zu dieser späten Stunde keine Krähen um das *Rashômon* kreisten, sondern, dass jemand da war, um dies zu sehen. So wird der Protagonist, von dem in den letzten eineinhalb

Absätzen keine Rede war, auf subtile Weise, nämlich ohne ihn explizit zu nennen, in die Geschichte zurückgeholt. Im folgenden Satz (Satz 15) kommt kein Präsuppositionsauslöser vor:

„The only sign of them was their white droppings on the gate’s crumbling steps, where long weeds sprouted from cracks between the stones.”

Hier werden aber die Stufen beschrieben, auf denen der Diener im folgenden Satz Platz nimmt, was den Eindruck der traurigen Gestalt des Dieners, wie sie im nächsten Satz beschrieben wird, noch elender erscheinen lässt:

Satz 16:

„In his faded blue robe, the man had settled on the topmost of the seven steps and, worrying a large pimple that had formed on his right cheek, fixed his vacant stare on the falling rain.”

Ein wichtiges Detail der Geschichte wird weder als Präsupposition noch eingebettet in eine Todorovsche Transformation wiedergegeben, sondern einfach in einem Attributsatz: „[...] *worrying a large pimple on his right cheek* [...]“ Gerade im Zusammenhang mit der schlimmen Situation des Dieners, der sich seit Tagen in den winterlich kalten Straßen Kiotos herumtreiben muss, deutet ein großer quälender Pickel auf mehr als nur auf ein ungepflegtes Äußeres hin. Später in der Geschichte wird dieser Pickel so beschrieben, dass er deutlicher auf den schlechten Gesundheitszustand des Dieners verweist:

„Firelight from above cast a dim glow on the man’s right cheek – a cheek inflamed with a pus-filled pimple amid the hairs of a short beard.”

Und auch hier kommen weder ein Präsuppositionsauslöser noch eine Todorovsche Transformation vor. Genauso wenig wie an der dritten Stelle, die die Verfassung des Dieners beschreibt:

„The man gave a great sneeze and dragged himself to his feet.”

All diese Hinweise sind gerade bezugnehmend auf den – eigentlich offenen – Ausgang der Erzählung angeht insofern von Bedeutung, als sie die möglichen

Welten, die sich nach seinem Verschwinden im Dunkel der Nacht, auftun, einschränken. Doch diesen Gedankengang möchte ich erst zum Schluss zu Ende führen.

Im Bezug auf Satz 16 ist weiters zu bemerken, dass es hier ganz explizit die Augen des Protagonisten sind, die den Regen wahrnehmen: „[...] *the man [...]fixed his vacant stare on the falling rain.*“ Außerdem wird nun wieder der Regen erwähnt, von dem im allerersten Satz die Rede war, und auch hier auf implizite Weise, worauf ich gleich noch einmal eingehen werde.

Der folgende Absatz (Satz 17 bis 20) beinhaltet eine interessante stilistische Mischung, oder besser gesagt, verbindet die beiden Register, die wir in den vorigen Absätzen ausgemacht haben:

„ (17) We noted earlier that the servant was “waiting for the rain to end,” but in fact the man had no idea what he was going to do once that happened. (18) Ordinarily, of course, he would have returned to his master’s house, but he had been dismissed from service some days before, and (as also noted earlier), Kyoto was in an unusual state of decline. (19) His dismissal by a master he had served for many years was one small consequence of the decline. (20) Rather than say that the servant was »waiting for the rain to end,« it would have been more appropriate to write that »a lowly servant trapped by the rain had no place to go and no idea what to do.«”

Gleich im ersten Satz, Satz 17, verwendet Akutagawa einen Ausdruck, den man eher in einer wissenschaftlichen Abhandlung vermuten würde, wenn er schreibt, *We noted earlier that [...]* Er greift hier also auf den objektiv erläuternden Stil zurück, in dem er schon im dritten Absatz die sozialen Umstände umrissen hat. Im gleichen Satz schwenkt er dann aber in eine Innensicht des Protagonisten: „[...] *but in fact the man had no idea what he was going to do*“ und verbindet so den Gegensatz des Großen und des Einzelnen auch stilistisch. Akutagawa verknüpft die Geschichte einer ganzen Stadt mit der eines einzelnen Mannes, indem er das Schicksal von ganz Kioto am Schicksal des Dieners illustriert. In den folgenden Sätzen 18 bis 20 wird der erläuternde Stil beibehalten und näher auf die Konsequenzen der sozialen Umstände

für den Diener eingegangen. Mit einer Todorovschen Transformation des Modus im Satz 18 entwirft Akutagawa eine andere Welt, eine Welt, wie sie unter anderen, besseren Umständen möglich wäre. Diese Gegenüberstellung einer möglichen mit der tatsächlichen Welt der Erzählung verstärkt deren elenden Eindruck noch.

Satz 21

„The weather, too, contributed to the *sentimentalime* of this Heian Period menial.”

Hier kommt zwar auch keine konjunktivierende Konstruktion vor. Dafür wird durch die Erwähnung des Wetters der Rückgriff auf den impliziert eingeführten Regen vorbereitet, der im nächsten Satz in einer temporalen Konstruktion vorkommt, die der Geschichte eine dauerhaft triste und hoffnungslose Atmosphäre verleiht. Im darauf folgenden Satz wird wie schon an zwei Stellen zuvor der Regen mit dem Diener in Zusammenhang gebracht, wodurch zum einen die Trostlosigkeit auf ihn übertragen und zum anderen wieder in eine Innenansicht übergegangen wird.

Satz 24:

„He was determined to find a way to keep himself alive for one more day – that is, a way to do something about a situation for which there was nothing to be done.”

Hier wird die Innenansicht durch eine Todorovsche Transformation – „*he was determined to find a way to keep himself alive for one more day*” – zum Ausdruck gebracht. Gleichzeitig präsupponiert diese Konstruktion den inneren Konflikt des Dieners, der die Handlung bestimmt: was zu tun sich der Diener bereit sieht, um sich am Leben zu erhalten.

Sätze 25 und 26:

„The rain carried a host of roaring sounds from afar as it came to envelop the Rashōmon. The evening darkness brought the sky ever lower until the roof of the gate was supporting dark, heavy clouds on the ridge of its jutting tiles.”

Die Beschreibung in diesen beiden Sätzen trägt weiter dazu bei, die Atmosphäre noch unheimlicher, noch dunkler erscheinen zu lassen, und geben dem Leser subtil an, auf

welche Weise der folgende Absatz zu lesen ist: Der nicht enden wollende Regen schafft ein externes Gegenstück für die sich immer im Kreis drehenden Gedanken des Protagonisten, deren Implikationen so düster sind wie das Wetter. Durch die Innenansicht, in die im Satz 24 übergegangen wurde, werden die äußerst widrigen Bedingungen nun verstärkt im Bezug auf die inneren Vorgänge des Dieners gelesen und bereiten den Umsprung in seinem Gewissen vor. Dieser Zusammenhang zwischen der Tristesse des Wetters und den Aussichten des Dieners ergibt sich auch durch die spezielle Nachbarschaft des Regenmotivs und der Darlegung des Dilemmas, in dem er sich befindet. Speziell deshalb, weil sie symmetrisch aufgebaut ist. Satz 27 geht nämlich folgendermaßen:

„To do something when there was nothing to be done, he would have to be prepared to do anything at all”

Die beiden Sätze, in denen das Regenmotiv noch einmal ausgearbeitet wird, nehmen einen eigenen Absatz in Anspruch. Dieser Absatz ist eingebettet in zwei Absätze, von denen der letzte Satz des ersten und der erste Satz des zweiten Absatzes nicht nur denselben Inhalt haben, sondern dieser auch identisch formuliert ist: „ [...] *that is, a way to do something about a situation for which was nothing to be done*“ und „*To do something when there was nothing to be done [...]*“

Der nächste Absatz besteht aus vier Sätzen, von denen jeder eine Todorovsche Transformation des Modus beinhaltet, wobei die im ersten und letzten Satz jeweils die stärksten sind.

Satz 27 bis 30:

„To do something when there was nothing to be done, he would have to be prepared to do anything at all. If he hesitated, he would end up starving to death against an earthen wall or in the roadside dirt. Then he would simply be carried back to this gate and discarded upstairs like a dog. But if he was ready to do anything at all –.”

Im Satz 27 sind die Implikationen gänzlich der Vorstellungskraft des Lesers überlassen und seiner Interpretation davon, was „*anything at all*“ konkret beinhalten

kann. Die beiden folgenden Sätze lenken die Interpretationen des Lesers insofern, als sie ihm die Konsequenzen vorzeigen, die ein Zögern des herrenlosen Dieners nach sich ziehen würde. Aber noch immer liegt die Interpretation dessen, wozu der Protagonist bereit sein muss, beim Leser. Dadurch wird eine Spannung erzeugt, die im Satz 30 auf die Spitze getrieben wird: Die Struktur des Satzes verläuft analog zu den beiden vorherigen Sätzen, die jeweils mit einer Kondition eingeleitet sind, deren Konsequenz im Hauptsatz ausgeführt ist. Da der Satz 30 auf die gleiche Weise aufgebaut ist, nimmt der Leser an, dass die Konsequenz, die ein Zögern auf Seiten des Dieners haben würde, explizit gemacht wird. Mit dieser Erwartung spielt Akutagawa: Er führt den Satz nicht zu Ende. Die Todorovsche Transformation und damit das, was der Diener nun wirklich bereit sein muss, zu tun, bleiben unausgesprochen. Dass dieser Satz auch noch der letzte des Absatzes ist, verstärkt den Effekt noch zusätzlich und die Spannung wird in den nächsten Absatz hinüber mitgenommen.

In diesem nächsten Absatz wird diese Konsequenz endlich ausgesprochen. Aber zunächst nicht ausdrücklich.

Satz 31 bis 34:

„His thoughts wandered the same path again and again, always arriving at the same destination. But no matter how much time passed, the »if« remained an »if.« Even as he told himself he was prepared to do anything at all, he could not find the courage for the obvious conclusion of that »if«: *All I can do is become a thief.*”

Nachdem in den Sätzen 31 und 32 die Spannung weiter bestehen bleibt, wird sie in Satz 33 gelöst. Dies aber passiert wiederum eingebettet in gleich zwei Todorovsche Transformationen – eine komplexe und eine einfache Transformation des *manner* – welche die Schlussfolgerung aus dem Dilemma des Dieners in dessen Bewusstsein platziert. Die Tatsache, dass der Diener es sich selbst sagen („*he told himself he was prepared to do anything at all*“), sich selbst fast davon überzeugen muss, zeigt, dass er an seiner Fähigkeit, alles zu tun, zweifelt. Was dieses *Alles* nun konkret meint, wird im letzten Satz endlich explizit: Der Diener muss zum Dieb werden. Allerdings

wird diese Konsequenz, noch bevor sie ausgesprochen wird, für unmöglich erklärt. Denn der Diener konnte den Mut für sie ja *nicht* aufbringen. Interessant ist hier, dass diese Konsequenz trotz ihrer Verneinung später als Entschluss dargestellt wird, wenn es in Satz 72 heißt:

„Naturally he no longer recalled that, only moments before, he himself had been planning to become a thief.“

Die Äußerung als solche, wie sie zum Schluss des Absatzes steht – „*All I can do is become a thief*“ – hat mehr Gewicht als die subtile Verneinung, die ihr vorangeht. Und so kann der Autor später im Text auf diese Äußerung zurückgreifen, als wäre sie eine feststehende Tatsache.

Der restliche Absatz beinhaltet eine Beschreibung des so unfreundlichen und kalten Wetters und dem angeschlagenen Gesundheitszustandes des armen Dieners. Diese Beschreibung ist wichtig, um dessen Entschluss im kommenden Absatz, die Nacht im oberen Stockwerk des Rashômon zu verbringen, zu motivieren:

Satz 35 bis 39:

„(35) The man gave a great sneeze and dragged himself to his feet. (36) The Kyoto evening chill was harsh enough to make him yearn for a brazier full of warm coals. (37) Darkness fell, and the wind blew unmercifully through the pillars of the gate. (38) Now even the cricket was gone from its perch on the red-lacquered pillar. (39) Beneath his blue robe and yellow undershirt, the man hunched his shoulders and drew his head down as he scanned the area around the gate.“

Im ersten Satz (Satz 40) des folgenden Absatzes, kommen zwei Todorovsche Transformationen des Modus vor, und wieder befinden wir uns in einer Innensicht des Protagonisten:

„If only there were some place out of the wind and rain, with no fear of prying eyes, where I could have an untroubled sleep, I would stay there until dawn, he thought“

Den Wunsch, den er in diesem Satz äußert, nämlich dass er einen Platz herbeiseht, an dem er ungestört die Nacht verbringen kann, ist notwendig, um die Informationen in den darauf folgenden Sätzen richtig zu verstehen: Dass der Diener den Treppenaufgang zum oberen Stock des Tors sieht, und sein Gedanke, dass jeder dort oben tot ist, lassen den Leser, in Kombination mit den Informationen über die so unfreundlichen Bedingungen dieser kalten Nacht, sofort schließen, dass er nun einen Ort zum Schlafen gefunden hat. Denn für den Diener ist die Tatsache, dass *jeder dort oben tot ist*, nicht wie für alle anderen ein Grund, um das Tor zu meiden (siehe Satz 9), sondern im Gegenteil, es aufzusuchen:

Satz 41 und 42:

„Just then he caught sight of a broad stairway – also lacquered red – leading to the upper story of the gate. Anybody up there is dead.”

Die Tatsache, dass dieser Treppenaufgang existiert, wird durch einen Präsuppositionsauslöser impliziert: „[...] *he caught sight of a broad stairway*.“ Auf diese Weise wird ihre Existenz als psychologisch relevant für den Protagonisten gekennzeichnet. Bis hierher wird eine mögliche Welt aufgebaut, in der unser Diener eine ruhige Nacht verbringen kann. Doch genau in dem Moment, wo er die Treppe, die zum oberen Stockwerk führt, betritt, wird sein Schwert durch ein implikatives Verb in die Handlung eingeführt:

Satz 43:

„Taking care lest his sword, with its bare wooden handle, slip from its scabbard, the man set one straw-sandaled foot on the bottom step.”

Die Tatsache, dass das Schwert gleich nach dem Satz „*Anybody up there is dead*“ auftaucht, modifiziert dessen Bedeutung nachträglich. Wenn sein ursprünglicher Gedanke auch war, dass er sich inmitten von Toten geschützt fühlen kann, kehrt das Auftauchen einer Waffe, wenn auch nicht gezogen, sondern in der Scheide am Gürtel des Mannes, das Unheimliche an der Vorstellung hervor. Darüber hinaus wird die Erwartungshaltung an den Verlauf der Geschichte beeinflusst: das Auftauchen einer Waffe lässt darauf schließen, dass sie auch benutzt wird.

Die kommenden fünf Sätze zeigen noch einmal, wie Todorovsche Transformationen und Präsuppositionsauslöser das Geschehen in die Wahrnehmung eines Charakters betten, sowie ihre Funktion, Tatsachen zu implizieren:

Satz 44 bis 47:

„(44) A few minutes later, halfway up the broad stairway, he crouched, cat-like, holding his breath as he took stock of the gate’s upper chamber. (45) Firelight from above cast a dim glow on the man’s right cheek – a cheek inflamed with a pus-filled pimple amid the hairs of a short beard. (46) The servant had not considered the possibility that anyone but dead people could be up here, but climbing two or three more steps, he realized that someone was not only burning a light but moving it from place to place. (47) He saw the dull, yellow glow flickering against the underside of the roof, where spider webs hung in the corners.”

Im Satz 44 *sieht* der Diener die Kammer, im Satz 46 wird durch zwei *faktive Verben* impliziert, dass sich eine Person in der Kammer aufhält, im Satz 47 *sieht* er wieder einen matten Schimmer. Und im Satz 48 kennzeichnet das Modalverb *könnte* die Aussage, dass es sich um keine normale Person handeln kann, die ein Licht brennen lässt, als eine Schlussfolgerung des Dieners. Nur im Satz 45 wird die Innensicht des Dieners durch eine Außensicht auf ihn gebrochen. Die Außensicht auf den Diener bereitet den Perspektivenwechsel im weiteren Verlauf der Geschichte vor, in welcher der Charakter der alten Frau eingeführt wird.

Auch im folgenden Absatz kommen wieder definitive Deskriptionen vor, wie wir sie schon gesehen haben:

Satz 51 und 52:

„There he saw a number of carelessly discarded corpses, as the rumors had said, but he could not tell how many because the lighted area was far smaller than he had thought it would be. All he could see in the dim light was that some of the corpses were naked while others were clothed.”

„*There he saw a number of carelessly discarded corpses*” im Satz 51 und „*All he could see in the dim light was that some of the corpses were naked while others*

*where clothed*“ im Satz 52. Satz 51 enthält außerdem einen präsuppositionsauslösenden Kontrast: „[...] *the lighted area was far smaller than he had thought it would be.*“ Im restlichen Absatz entlädt sich die Spannung, die Akutagawa, Meister des Horrors, bisher so sorgsam aufgebaut hat, in einer grausigen Beschreibung dessen, was der Diener im Rashômon vorfindet:

Satz 53 bis 57:

„ (53) Men and women seemed to be tangled together. (54) It was hard to believe that all of them had once been living human beings, so much did they look like clay dolls, lying there with arms flung out and mouths wide open, eternally mute. (55) Shoulders and chests and other such prominent parts caught the dim light, casting still deeper shadows on the parts lower down. (56) The stink of the rotting corpses reached him, and his hand flew up to cover his nose. (57) But a moment later the hand seemed to forget its task when a powerful emotion all but obliterated the man’s sense of smell.”

Nur der erste Satz dieser Beschreibung enthält eine Todorovsche Transformation – „*it was hard to believe ...*“, womit gekennzeichnet wird, dass dies die Gedanken des Dieners sind. Der folgende Satz, Satz 55, enthält keine solche Transformation. Und auch vom Stil unterscheidet er sich vom vorhergehenden Satz. Dort finden wir einen plastischen Vergleich der Leichname mit Tonpuppen mit weit aufgerissenen Mündern. Die Beschreibung im Satz 55 dagegen wirkt zu reflektiert, als dass sie vom Diener selbst kommen könnte, der ob dieser grauenhaften Szene, die sich ihm bietet, unter Schock steht, wie gleich deutlich wird. In den folgenden beiden Sätzen gibt der Diener seine Rolle des Agens ab, als er vom Horror der Szene übermannt wird. Zuerst überfällt ihn der Gestank der faulenden Kadaver, der durch eine definitive Kennzeichnung präsupponiert wird, der so stark ist, dass seine Hand wie von selbst seine Nase bedeckt. Doch dann passiert etwas, das selbst diese elementaren Reaktionen, ja sogar seinen Geruchssinn auszuschalten vermag. Im ersten Satz des nächsten Absatzes wird die Spannung gelöst, mit welcher der vorige Absatz endet.

Satz 58:

„For now the servant’s eyes caught sight of a living person crouched among the corpses.”

Denn nun ist klar, was den Diener in solchem Maße überwältigte, dass er seinen Geruchssinn verlor: Eine lebende Person befindet sich unter den Leichen. Ihre Präsenz wird durch die Formulierung *the servant’s eyes caught sight of a living person* wiederum in die Wahrnehmung des Dieners gelegt. Bemerkenswert in diesem Satz ist, dass die Spannung aus dem vorigen Absatz nicht nur gelöst, sondern gleichzeitig neue Spannung aufgebaut wird: Denn der Leser fragt sich nun, um wen es sich bei dieser Person wohl handeln mag. Und damit ist die Einführung des Charakters der alten Frau vorbereitet.

Was hier am meisten Konjunktivität produziert, ist wohl der Spannung erzeugende Aufbau der Erzählung. Die langsame Enthüllung der Vorgänge, die dem Leser immer nur soviel zeigt, wie der Diener auch wahrnehmen kann, regen den Leser dazu an, sich in jedem Moment auszumalen, was als nächstes passieren könnte, also mögliche Welten zu entwerfen.

Im Rest des Absatzes, der immerhin aus 8 Sätzen besteht, konnte ich nur einen Präsuppositionsauslöser und eine Todorovsche Transformation finden:

Satz 59 bis 66:

„(59) There, dressed in a rusty-black robe, was a scrawny old woman, white-haired and monkey-like. (60) She held a burning pine stick in her right hand as she stared into the face of a corpse. (61) Judging from the long hair, the body was probably a woman’s. (62) Moved by six parts terror and four parts curiosity, the servant forgot to breathe for a moment. (63) To borrow a phrase from a writer of old, he felt as if “the hairs on his head were growing thick.” (64) Then the crone thrust her pine torch between two floorboards and placed both hands on the head of the corpse she had been examining. (65) Like a monkey searching for fleas on its child, she began plucking out the corpse’s long hairs, one strand at a time. (66) A hair seemed to slip easily from the scalp with every movement of her hand.”

Ersterer findet sich im Satz 60 und ist ein Temporalsatz, zweitere eine Transformation des Aspekts, im Satz 65: „[...] *she began plucking out the corpse's long hairs [...]*“

Satz 67 und 69:

„(67) Each time a hair gave way, a little of the man's fear disappeared, to be replaced by an increasingly violent loathing for the old woman. [...] (69) he felt not so much a loathing for the old woman as a revulsion for all things evil – an emotion that grew in strength with every passing minute“

Auch im ersten Satz des darauf folgenden Absatzes, Satz 67, kommt ein Temporalsatz vor. Und im Satz 69 kommt eine Konstruktion vor, die zwar weder in die Kategorie der Todorovschen Transformationen noch unter die der Präsuppositionsauslöser fällt, die aber dennoch denselben Effekt erzielt, wie die eben genannten Konstruktionen: die Formulierung „*an emotion that grew in strength with every passing minute*“ konkretisiert den Verlauf der Handlung in Bezug auf die vergehende Zeit so wie es Bruner bei der Beschreibung der Todorovschen Transformation des Aspekts darstellt.

An dieser Stelle möchte ich die Analyse der Todorovschen Transformationen und Präsuppositionsauslöser beenden. Aus der bisherigen Analyse ist ersichtlich, dass immer an jenen Stellen vermehrt Präsuppositionsauslöser vorkommen, wo aus der Sicht der Charaktere erzählt wird. Im Bezug auf die Sätze 7 bis 9 habe ich festgestellt, dass die Erzählung in ihnen unmittelbarer wird. Präsuppositionsauslöser fordern den Leser dazu auf, ihren impliziten Gehalt explizit zu machen, sie fordern ihn zu Eigenarbeit auf. Da er es ist, der die Geschichte konstruieren muss, wird er Teil der Geschichte. Es ist wohl diese Eigenschaft, die die Unmittelbarkeit, die Greifbarkeit des Erzählten ausmachen. Im Gegensatz dazu kommen an den Stellen, die durch einen erläuternden Stil geprägt sind, keine Präsuppositionsauslöser oder Todorovsche Transformationen vor. Insofern wird das Ergebnis, zu dem Bruner bei seinem Vergleich von Joyces Kurzgeschichte *Clay* und Martha Weigels Abhandlung kommt, hier bestätigt. Des Weiteren lassen sich auch Aussagen über die von Bruner

geforderte Subjektivierung treffen. Zwar wird die Welt in dieser Geschichte zum Teil mit der Stimme eines allwissenden Erzählers wiedergegeben. So wie die ersten drei Absätze, in denen die Welt, in der die Geschichte spielt, beschrieben wird. In weiten Teilen wird sie aber durch die Augen des Protagonisten gesehen dargestellt. Von dem Absatz an, in dem der Diener beschließt, in den ersten Stock des Rashômon hinaufzusteigen, bis zum Ende der Geschichte wird sie zum überwiegenden Teil durch die Augen der Charaktere dargestellt. Dieser Abschnitt der Geschichte zeichnet sich durch einen intensiven Gebrauch von Präsuppositionsauslöser und Todorovschen Transformationen aus.

Was die Forderung Bruners nach den *zwei Landschaften* angeht, gibt es – analog zum Beispiel von Ödipus, das Jerome Bruner zitiert, auch hier eine Veränderung der Sichtweise des Charakters auf eine Realität, die selbst keine Änderung erfahren hat. Und dies sogar zweimal. Anfangs ist der Diener hin und hergerissen zwischen der erdrückenden Notwendigkeit, sich den Umständen zu beugen und zum Dieb zu werden und der Abscheu davor, sich diesem Los zu unterwerfen. Als er jedoch Zeuge der ihm unerklärlichen und abscheulichen Tat der alten Frau im Obergeschoß des Rashômon wird, schwört er sich im Geiste, keine unrechten Taten zu begehen, wenn diese auch die einzige Möglichkeit darstellten, sich am Leben zu erhalten:

„If now someone were to present this lowly fellow again with the choice he had just been mulling beneath the gate – whether to starve to death or turn to thievery – he would probably have chosen starvation without the least regret, so powerfully had the man’s hatred for evil blazed up, like the pine torch the old woman had stood between the floorboards. [...] Naturally he no longer recalled that, only moments before, he himself had been planning to become a thief.”

Nachdem er dann aber die Erklärung der alten Frau gehört hat, dass sie dies aus purer Notwendigkeit heraus täte und die Frau, deren Leiche sie die Haare ausriss, zu ihren Lebzeiten selbst ähnlich verwerfliche Taten beging, ändert er seine Meinung noch einmal und entschließt sich, doch zum Dieb zu werden. Und das alte Weib wird zu seinem ersten Opfer:

„ »You won't blame me, then, for taking your clothes. 125 That's what I have to do to keep from starving to death.«

He stripped the old woman of her robe, and when she tried to clutch at his ankles he gave her a kick that sent her sprawling onto the corpses.”

Wie Bruner sagt, “dominiert die psychische Realität die Erzählung.” Die Handlung wird durch Veränderungen in der Psyche des Charakters, bzw. in der Sichtweise des Charakters auf die Realität vorangetrieben. Denn es sind ja eben diese Veränderungen in der Psyche eines Charakters, die ihn zu einer bestimmten Handlung veranlassen.

Im konjunktivischen Modus geht es also nicht darum, feststehende Tatsachen wiederzugeben, sondern sich in den „Möglichkeiten des Menschlichen“<sup>26</sup> zu bewegen. Die Geschichte endet sogar mit einer Vielzahl möglicher Welten. Nachdem der Diener schlussendlich zum Dieb geworden ist, verschwindet er ins Dunkel der Nacht:

„It did not take long for the crone, who had been lying there as if dead, to raise her naked body from among the corpses. [...] Her short white hair hung forward from her head as she peered down toward the bottom of the gate. She saw only the cavernous blackness of the night.

What happened to the lowly servant, no one knows.”

Die übliche Satzstellung ist umgekehrt, sodass der verbale Auslöser zuletzt steht. Was aus dem niederen Diener wurde, weiß niemand. Es obliegt dem Leser, sich auszumalen, welches Schicksal den Diener nun ereilen wird. Ob er sich als Dieb durchschlagen kann oder ob ihn selbst das nicht mehr retten kann. Das Bild der tiefschwarzen Nacht, die den Diener verschluckt zu haben scheint, weist auf kein erfreuliches Ende hin – soweit ein Dasein in einer solch schlimmen Zeit unter solch widrigen Umständen, noch dazu auf einem Verbrechen aufbauend, überhaupt als erfreulich bezeichnet werden kann. Insofern kann das Dunkel der Nacht als Sinnbild

---

<sup>26</sup> Bruner S.26

für die Welt des Verbrechens stehen, in deren Schatten sich der Diener fortan bewegen muss. Es gibt aber noch eine andere Lesart: Dreimal wurde im Text auf den schlechten Gesundheitszustand des Dieners hingewiesen, der von Husten geplagt wird und an einem eitrigen Pickel auf seiner Wange leidet, der auf eine schlimme Krankheit hindeuten könnte. Insofern kann das Schwarz der Nacht als Metapher für den Tod verstanden werden.

### ***El hijo***

In der Erzählung „El hijo“ erzählt Horacio Quiroga vom Tod des 13-jährigen Sohnes eines verwitweten Mannes. An einem heißen Tag in der argentinischen Provinz Misiones macht sich der Junge auf, um auf dem nahen Berg mit seinem Gewehr nach Vögeln zu jagen. Der Vater lässt seinen Sohn trotz dessen jungen Alters mit gutem Gewissen alleine ziehen, denn er hat ihn zu einem verantwortungsvollen Jungen erzogen:

„Sabe que su hijo, educado desde su más tierna infancia en el hábito y la precaución del peligro, puede manejar un fusil y cazar no importa qué.”

Nur kurze Zeit nachdem sich der Junge aufgemacht hat, hört der Vater einen Schuss, dem aber kein weiterer folgt. Dies wird dem Vater aber erst bewusst, als der Junge nicht zur abgesprochenen Zeit heimkehrt. Schon einmal musste der unter Halluzinationen leidende Mann den Tod seines Sohnes vor seinem geistigen Auge miterleben. Mit dieser düsteren Erinnerung macht er sich auf die Suche nach seinem Sohn. Er glaubt ihn schon tot, als er ihn endlich doch auf sich zukommen sieht. Überglücklich nimmt er den Jungen in den Arm. Doch was er sieht, ist nicht sein Sohn, sondern nur eine Halluzination. Denn in Wahrheit ist sein Sohn tot, und das schon seit 10 Uhr früh, dem Zeitpunkt, an dem der Vater den Schuss vernommen hat.

Das Thema der Geschichte ist die Angst eines Elternteils um das Leben seines Kindes, für das die namenlose Figur des Vaters, die keine anderen Eigenschaften

aufweist als ein sich stetig um sein Kind sorgender Vater zu sein, als Allegorie verstanden werden kann. Der Vater wird von einem inneren Konflikt beherrscht: Auf der einen Seite ist da die Stimme der Vernunft, die ihm aufträgt, seinen Sohn zu einem eigenständigen Erwachsenen heranzuziehen, der die Gefahren des Lebens richtig einzuschätzen weiß. Auf der anderen Seite ist da aber die Urangst um die Sicherheit des Sohnes und der daraus resultierende Drang, ihn vor jeder Gefahr beschützen zu wollen. Dieser innere Kampf wird dramatisch noch durch zwei Faktoren verstärkt: Zum Einen handelt es sich bei diesem Vater um einen Witwer, der die Verantwortung für seinen Sohn ganz allein auf seinen Schultern tragen muss. Zum Anderen leidet der schwächliche Mann unter Halluzinationen:

„Ese padre ha debido luchar fuertemente contra lo que él considera su egoísmo. ¡Tan fácilmente una criatura calcula mal, sienta un pie en el vacío y se pierde un hijo! El peligro subsiste siempre para el hombre en cualquier edad; pero su amenaza amengua si desde pequeño se acostumbra a no contar sino con sus propias fuerzas.

De este modo ha educado el padre a su hijo. Y para conseguirlo ha debido resistir no sólo a su corazón, sino a sus tormentos morales: porque ese padre, de estómago y vista débiles, sufre desde hace un tiempo de alucinaciones.“

Die Erzählung hat zwar den Sohn zum Titel, mehr aber als vom Tod des Jungen handelt die Erzählung davon, wie sein Vater dessen Verschwinden erlebt. Es geht in der Geschichte um die psychischen Vorgänge im Vater, die sich nur um den Sohn drehen. Diese Blickweise wird in folgendem Satz deutlich: *¡Tan fácilmente una criatura calcula mal, sienta un pie en el vacío y se pierde un hijo!* Dieses Satzgefüge besteht aus drei Hauptsätzen. Das Subjekt der beiden ersten ist el hijo, doch es wechselt im letzten Hauptsatz unerwartet zum Vater, beziehungsweise zu einer unpersönlichen Vaterfigur. Es heißt nicht wie es zu erwarten wäre z.B. *y muere un niño*. Die Grundinformation der Aussage wäre dieselbe: ein Kind stirbt. Doch ist nicht die Tatsache an sich zentral, sondern wie sie vom Vater wahrgenommen wird. Insofern umfasst der Titel der Geschichte, der in einer ersten Fassung „El padre“

hieß, die Essenz dessen, was die Figur des Vaters ausmacht: [...] *un padre viudo, sin otra fe ni esperanza que la vida de su hijo* [...]

Die Erzählung folgt an keiner Stelle direkt dem Jungen. Vielmehr sind es die Gedanken des Vaters, die dem Jungen folgen:

„No necesita el padre levantar los ojos de su quehacer para seguir con la mente la marcha de su hijo: Ha cruzado la picada roja y se encamina rectamente al monte a través del abra de espartillo.”

Nach einem kurzen Dialog des Abschieds mit seinem Sohn in direkter Rede am Anfang der Erzählung, befinden wir uns in der Wahrnehmung des Vaters, sodass der Leser das Verschwinden des Sohn aus seiner Sicht erlebt. Unterbrochen sind diese Teile der Innenansicht durch solche, die einer allwissenden Erzählerstimme zuzuordnen sind. Diese beiden Erzählperspektiven wechseln einander ab und gehen fließend ineinander über, sodass es an manchen Stellen nicht sofort beziehungsweise nicht klar erkennbar ist, aus welcher Sicht gerade erzählt wird. Dieses Zusammenspiel von subjektivierender Innen- und objektiver Außenansicht, in Bruners Terminologie der Gegensatz zweier Landschaften, ermöglicht das überraschende Ende. Doch darauf werde ich später zurückkommen.

Anfänglich sind die Gedanken des Vaters von positiver, hoffnungsvoller Natur, der in der Beschreibung der Natur am Anfang der Erzählung eingeleitet wird:

Es un poderoso da de verano en Misiones, con todo el sol, el calor y la calma que puede deparar la estacin. La naturaleza, plenamente abierta, se siente satisfecha de s.

Die Figur des Vaters wird mit der Natur in Verbindung gebracht, denn genau wie sie sich öffnet, öffnet er ihr sein Herz. Der Vater wird so Teil der Natur, die in der Erzählung eine symbolhafte Stellung einnimmt. Die Beschreibung der Natur ändert sich im Verlauf der Geschichte und leitet – wie wir sehen werden – immer eine Änderung des Tons in den Gedanken des Vaters ein und strukturiert so die Erzählung. Im ersten Teil erfährt der Leser, wie der Vater seinen Sohn zu einem verantwortungsvollen und eigenständigen Jungen zu erziehen versucht und ihn

deshalb alleine zur Jagd auf den Berg gehen lassen muss. Er schwelgt in Erinnerungen, wie er als sich kleiner Junge selbst ein Gewehr gewünscht hatte, ein Traum, den er jetzt seinem Sohn erfüllen konnte. Ungefähr in der Mitte dieses ersten Teils verändert sich der Ton in den Überlegungen des Vaters und er schränkt ein, dass es, besonders für einen verwitweten Mann wie ihn, nicht immer leicht ist, seinen Sohn auf diese Weise zu erziehen, denn wie er in dem weiter oben schon zitierten Satz sagt, „verschätzt sich ein Kind so leicht, setzt seinen Fuß ins Leere und man verliert ein Kind!“ Der Vater weiß aber, dass es wichtig ist, seinen Sohn so früh wie möglich mit den Gefahren der Welt vertraut zu machen. An dieser Stelle ändert sich die Perspektive und wechselt in eine Außenansicht auf den Vater und man erfährt von den Halluzinationen, unter denen er seit einiger Zeit leidet. Dass diese Information nicht mit der Stimme des Vaters mitgeteilt wird, ist aus zwei Gründen essentiell. Erstens wird die Glaubwürdigkeit des Vaters als Erzählinstanz so noch mehr eingeschränkt, als würde er selbst von der Krankheit berichten. Zwar muss ihm sein Zustand bewusst sein, denn er weiß den Sohn, den er in einer Halluzination einmal sterben sah, jetzt jagend auf dem Berg. Nichtsdestotrotz verstärkt die Wahl der Erzählinstanz den Eindruck von der Unverlässlichkeit seiner Wahrnehmung, da ihm nicht einmal zugetraut wird, selbst davon zu berichten. Der zweite Grund ist, dass sich aus den zwei Landschaften – der subjektivierenden Innensicht des Vaters und der Darstellung eines allwissenden Erzählers, dem in der Logik der Erzählung die höchste Glaubwürdigkeit zufällt – ein Gegensatz ergibt, der die Dramatik dieser Erzählung ausmacht. Denn was der Vater als Wahrheit annimmt, muss nicht tatsächlich der Realität entsprechen. Darüber hinaus sind die Übergänge zwischen den beiden Erzählperspektiven nicht immer beziehungsweise nicht sofort klar zu erkennen. Dadurch wird der Leser gefordert zu bestimmen, wie das Erzählte zu deuten ist. Das Beispiel, das für die Halluzinationen des Vaters gewählt wurde, ist vielsagend: er sah den Tod seines Sohnes, und dies in Verbindung mit der Jagd, wo er sich in der Gegenwart der Erzählung auch gerade befindet:

„Lo ha visto una vez rodar envuelto en sangre cuando el chico percutía en la morsa del taller una bala de parabellum, siendo así que lo que hacía era limar la hebilla de su cinturón de caza. Horribles cosas...“

Die Erzählperspektive wechselt nach diesem Abschnitt wieder zum Vater, und auch hier ist der Übergang fließend und zu erkennen an dem unvollendeten Satz *Horribles cosas...* Als würde er diese dunklen Gedanken bewusst verscheuchen wollen, sagt sich der Vater, dass er sich heute, an diesem schönen Sommertag, ruhig und glücklich fühlt und mit gutem Gefühl in die Zukunft blickt. Genau wie am Anfang der Erzählung der Vater, wird nun der Sohn mit der Natur, *cuyo amor su hijo parece haber heredado*, in Verbindung gebracht, ihrem Lauf unterworfen. Die Ruhe des Sommertages wird aber gleich darauf unterbrochen, als der Vater einen Schuss aus dem Gewehr seines Sohnes vernimmt:

„En ese instante, no muy lejos, suena un estampido. – La Saint-Etienne... - piensa el padre al reconocer la detonación –. Dos palomas menos en el monte...“

Der Vater stempelt das Ereignis als unwichtig und lenkt sich erneut mit seiner Arbeit ab. Dass genau das Gegenteil der Fall ist und dieses Ereignis den Wendepunkt in der Geschichte ausmacht, wird am Ende in äußerst subtiler Weise, die Quirogas sprachliches Genie zeigt, deutlich. Dort nämlich fragt der Vater den vermeintlich noch lebenden Sohn, ob er die Reiher, die er ein paar Tage zuvor entdeckt hatte, erlegt hätte, und bezieht sich natürlich auf den einen Schuss, den er gehört hat. Der Sohn antwortet verneinend. Und auch dies wird als *nimio detalle*, als unwichtiges Detail abgetan. Die Wiederholung des Adjektivs verbindet diese Textstelle mit der vorherigen. So wie Minus und Minus Plus ergeben, kehrt die Verdopplung des Adjektivs seine Bedeutung um: denn die beiden vermeintlich unwichtigen Informationen stellen sich als äußerst wichtig heraus. Der Schuss, den der Vater gehört hat, hat kein Tier erbeutet. Diese Tatsache allein muss nicht zwangsläufig mehr bedeuten. Dass auf dieses Ereignis noch einmal rückverwiesen wird, gibt ihm aber sehr wohl zusätzliche Bedeutung, die zwar nicht explizit gemacht wird, aber

dadurch umso stärker wirkt und lässt den Ausgang der Geschichte erahnen, bzw. bereitet diesen vor.

Des weiteren schwingen in dieser kurzen Formulierung, dass der Vater sich mit Arbeit ablenkt, Informationen mit, die zur Ausprägung des Charakters des Vaters beitragen. Das, was einen Mann üblicherweise zu einem Großteil ausmacht, seine Arbeit, wird in den Hintergrund gerückt, denn sie dient nur dazu, ihn von den Gedanken an seinen Sohn abzulenken. Denn diese Figur existiert nur in Bezug auf die Figur des Sohns, eben als Vater.

Ich möchte noch einmal auf das obige Zitat zurückkommen. So wie vorhin der Satz *horribles cosas...* enden auch hier wieder zwei Sätze unvollständig mit drei Punkten: *La Sainte-Etienne...* und *Dos palomas menos en el monte...* Diese Punkte sind einmal als Stilmittel eingesetzt, mit dem der Autor der Form eines normalen Gedankenganges nahe kommt. Desweiteren versteht man die Präsupposition, die sich hinter diesen drei Punkten verbirgt – nämlich, dass der Sohn auf seiner Jagd zwei Tauben getötet hat – in Verbindung mit dem davor Gesagten, ohne dass dies ausformuliert werden müsste. Und schließlich wird eine Verbindung zu dem vorherigen Satz hergestellt, der auf die gleiche Weise mit drei Punkten geendet hat. An dieser Stelle ist das dem Leser vielleicht noch nicht klar und wird als bloßes Stilmittel wahrgenommen. Doch in weiterer Folge werden diese drei Punkte noch öfter eingesetzt und immer an signifikanten Stellen im Text.

Der hoffnungsvolle Ton, der am Anfang der Erzählung vorherrscht, hat in den letzten Absätzen eine sorgenvolle Färbung genommen. Dies wird durch eine neuerliche Beschreibung der Hitze – diesmal deutlich negativer – unterstrichen.

„El sol, ya muy alto, continúa ascendiendo. Adonde quiera que se mire – piedras, tierra, árboles –, el aire, enrarecido como en un horno, vibra con el calor”

Diese Beschreibung hilft, den nächsten Teil der Erzählung einzuleiten beziehungsweise greifbarer zu machen, in dem die Ängste des Vaters, die in den vorherigen Absätzen beschrieben wurden, nun Realität zu werden scheinen. Es ist schon 12 Uhr Mittags und sein Sohn hätte schon von der Jagd zurückkehren müssen.

Noch bevor diese Information ausdrücklich gemacht wird, wird wieder durch die Wiederholung einer Phrase darauf hingedeutet, dass etwas nicht stimmt. Am Anfang der Erzählung heißt es, dass der Vater seine Augen nicht von seiner Arbeit heben braucht, um im Geiste seinem Marsch zu folgen:

„No necesita el padre levantar los ojos de su quehacer para seguir con la mente la marcha de su hijo: Ha cruzado la picada roja y se encamina rectamente al monte a través del abra de espartillo“

Im Bezug auf diesen Satz erhält der folgende eine zwar nicht explizite, aber umso bedrohlichere Bedeutung:

„El padre echa una ojeada a su muñeca: las doce. Y levanta los ojos al monte.“

Er erhebt seinen Blick zum Berg, da er das blinde Vertrauen in seinen Sohn, sich selbst nicht in Gefahr zu bringen, dieses Vertrauen, zu dem er sich zwingen musste, nicht mehr in sich aufrecht erhalten kann: das Schicksal des Sohnes ist nicht mehr gewiss. Vor dem Hintergrund, dass der Sohn das Vertrauensverhältnis zu seinem Vater niemals durch eine Unachtsamkeit enttäuschen würde, verdichten sich die Ängste und Halluzinationen eines sorgenvollen Vaters zu bösen Vorahnungen. Doch erneut versucht er sich mit Arbeit abzulenken – diesmal muss er sich dazu zwingen – und sucht nach Gründen, die die Verspätung seines Sohnes erklären könnten:

„¡Es tan fácil, tan fácil perder la noción de la hora dentro del monte, y sentarse un rato en el suelo mientras se descansa inmóvil...“

Und wieder endet ein Satz mit drei Punkten. Diese drei Punkte stehen für etwas, das nicht unbedingt explizit gemacht werden muss, um verstanden zu werden, oder für etwas, das zu schrecklich ist, um ausgesprochen zu werden. In jedem Fall führen diese drei Punkte die Gedanken des Lesers über das Gesagte hinaus und zwingen ihn, das Nicht-Gesagte selbst zu formulieren und, wie in diesem Fall, zu interpretieren. Dadurch schreibt sich der Leser selbst in die Erzählung ein, wird Teil der Erzählung. Vielleicht ist dies eine Art, im Leser eine solche Anteilnahme zu erzeugen, die eine Geschichte unvergesslich werden lässt.

Da der Ton der Erzählung an dieser Stelle nicht sehr hoffnungsvoll ist, – und in einer Kurzgeschichte kein Wort unüberlegt eingesetzt wird – liegt eine negative Interpretation nahe: *se descansa inmóvil, está inmóvil, está muerto*. In diesem Satz zeigt sich wieder der ambivalente Charakter der Erzählung, die zwischen dem Willen eines Vaters, seinen Sohn zur Selbständigkeit heranzuziehen, und der Angst, ihn durch diese Erziehung zu verlieren, einerseits, und der Stimme des Vaters, mit der dessen Gedanken und Befürchtungen dargelegt werden und der Erzählerstimme, die erzählt, was tatsächlich passiert oder passiert ist, andererseits schwankt. Während der Vater in diesem Satz nach Gründen für das Fortbleiben seines Sohnes sucht, widerspricht das letzte Wort – *inmóvil* – dem rationalen Gedankengang und nimmt den Ausgang der Geschichte vorweg.

Wie weiter oben bereits erwähnt, haben drei Punkte am Satzende in dieser Erzählung mehr Bedeutung als der – für sich schon überaus wichtigen – den Leser dazu anzuregen den Satz zu vervollständigen und ihn tiefer in die Erzählung hineinzuziehen, sie für ihn greifbarer zu machen. Die drei Punkte markieren den Inhalt – den expliziten wie den nicht-expliziten – des Satzes als besonders bedeutsam. Dies zeigt sich im folgenden Absatz, wo dem Vater auf einmal klar wird, dass er nach dem ersten Schuss keinen weiteren gehört hat. Als der Schuss aus dem Gewehr des Sohnes vorhin erwähnt wurde, suggerierte die Erzählung, dass dieser Schuss den Tod zweier Tauben zur Folge hatte. Diese Stelle wird durch die spätere Erkenntnis des Vaters, dass diesem Schuss nur ungewöhnliche Stille folgte, im Nachhinein zu einer Schlüsselstelle in der Geschichte, an der sich das Schicksal des Sohnes entschieden hat.

Die Tatsache, dass dieser für die Geschichte so essentielle Textabschnitt (sogar zweimal) mit drei Punkten endete, lässt darauf schließen, dass allen anderen Stellen im Mikrokosmos dieser Kurzgeschichte, bei denen dies ebenso ist, eine ähnlich wichtige Bedeutung beigemessen werden muss. So auch dem folgenden Satz:

„Su hijo no ha vuelto, y la naturaleza se halla detenida a la vera del bosque, esperándolo...“

Vorhin habe ich erläutert, wie sowohl Vater als auch Sohn mit der Natur in Verbindung gebracht und ihrem Lauf unterworfen werden. Auch die Natur hat innegehalten und wartet auf das Kommen des Vaters. Denn der bewegungslose Sohn kann selbst nicht mehr zum Vater kommen. Darüber hinaus wird der letzte Teil der Erzählung eingeleitet: die Natur ist – vielleicht ob des tragischen Ereignisses – zum Stillstand gekommen.

Auch der nächste Absatz endet mit drei Punkten. Hier befinden wir uns gänzlich in den Gedanken des Vaters, der sich eingesteht, dass seinem Sohn etwas Schlimmes widerfahren sein muss. So als könnte er den allzu schrecklichen Gedanken nicht zu Ende denken, endet der Satz wieder unabgeschlossen mit drei Punkten:

„Un tiro, un solo tiro ha sonado, y hace ya mucho. Tras él el padre no ha oído un ruido, no ha visto un pájaro, no ha cruzado el abra una sola persona a anunciarle que al cruzar un alambrado, una gran desgracia...”

Und so wie die Sätze, die bisher in drei Punkten geendet haben, enthält dieser eine Information, die – obwohl sie eigentlich nur die Vorstellung des Vaters sind, der die tatsächlichen Vorgänge im Gegensatz zum objektiven Erzähler nicht kennen kann – zusammen mit den Informationen anderer unabgeschlossener Sätze die Geschichte vom Tod des Sohnes ergeben.

*La cabeza al aire y sin machete* – wehrlos gegen die Natur, der er sein Herz geöffnet, der er sich ausgeliefert hat – macht sich der Vater auf zum Berg und auf die Suche nach seinem Sohn. Je weiter er kommt, ohne seinen Sohn zu finden, desto größer wird die Sicherheit, dass er ihn nicht mehr lebend antreffen wird. Dies ist gewissermaßen das letzte Stadium der geistigen Entwicklungen des Vaters: am Anfang stand die positive Gewissheit, dass er seinen Sohn zu einem selbständigen jungen Mann herangezogen hat, *libre en su corto radio de acción, seguro de sus pequeños pies y manos desde que tenía cuatro años*, obwohl dies bedeutete, dass er den natürlichen Ängsten eines Vaters widerstehen musste. Danach kamen, ausgelöst durch die ungewöhnliche Verspätung des Sohnes, konkrete Befürchtungen über dessen Verbleib. Und nun, im letzten Teil der Erzählung, gesteht sich der Vater den Tod seines Sohnes ein:

„[...] ha explorado el bañado en vano, adquiere la seguridad de que cada paso que da en adelante lo lleva, fatal e inexorablemente, al cadáver de su hijo.

Ni un reproche que hacerse, es lamentable. Sólo la realidad fría, terrible y consumada: Ha muerto su hijo al cruzar un...”

Die Informationen im letzten Satz sind die gleichen wie im obigen Zitat (*[...]que al cruzar un alambrado una gran desgracia...*), allein, dass sie hier genau umgekehrt sind. Zum Einen, was die Reihenfolge angeht, in der sie angeordnet sind, und zum Anderen, welche der beiden Informationen ausformuliert und welche unfertig in drei Punkten endet. Im ersten Zitat ist die Essenz der Aussage der Tod des Sohnes und genau dies muss der Leser selbst formulieren. Im zweiten Zitat ist diese Information explizit gemacht, aber die Ursache für den Tod, die Drahtfalle, nicht. Und genau diese Information wird im nächsten Absatz aufgegriffen. Es ist also in beiden Fällen dem Leser überlassen, die an dieser Stelle wichtige Information selbst zu Ende zu formulieren. Wie ich schon weiter oben bemerkt habe, führt dies dazu, die Anteilnahme des Lesers zu vergrößern, da er die Geschichte auf eine Art selbst schreiben muss, sich – wie Bruner es formuliert – selbst in die Geschichte einzuschreiben.

Es folgt ein Absatz, der den Tod des Sohnes, der bis zu diesem Zeitpunkt eine Vermutung des Vaters war, in der Logik der Erzählung und damit auch außerhalb der subjektivierenden Sicht des Vaters besiegelt und gleichzeitig das erzählerische Genie Quirogas zeigen:

„Nada se ganaría con ver el color de su tez y la angustia de sus ojos. Ese hombre aún no ha llamado a su hijo. Aunque su corazón clama por él a gritos, su boca continúa muda. Sabe bien que el solo acto de pronunciar su nombre, de llamarlo en voz alta, será la confesión de su muerte...

– ¡Chiquito! – se le escapa de pronto.”

Die Geschichte des Todes des Sohnes spielt sich eigentlich allein in der Vorstellung des Vaters, in einer subjektivierenden Innensicht ab. Wie schon eingangs gesagt, folgt die Erzählung ja an keiner Stelle direkt dem Sohn, d.h., der objektive Erzähler bleibt

die ganze Erzählung hindurch beim Vater. Trotzdem wissen wir am Ende genau, was dem Sohn zugestoßen ist. Das, was sich eigentlich nur im Kopf des Vaters abgespielt hat, stellt sich als Realität heraus: der Sohn ist tatsächlich so gestorben, wie er es befürchtet hat. Ironischerweise täuscht sich der Vater erst, als er sich aufmacht, um seine Befürchtungen mit eigenen Augen bewahrheitet zu sehen. Denn in dem Moment, in dem er seinen Sohn tot am Fuße eines Masts sieht, springt sein Geist wie zur Rettung ein und wird von einer Halluzination vernebelt, die ihm vorgaukelt, sein Sohn wäre noch am Leben. Und an dieser Stelle kommt der so unauffällig wie sorgfältig aufgebaute Gegensatz zwischen den beiden Erzählinstanzen, der gleichzeitig der Gegensatz zwischen den beiden Landschaften ist, der unpersönliche Erzähler einerseits und der Vater andererseits, zum Tragen. Während das Zusammenspiel der beiden Landschaften erst die vollständige Handlung ergibt, sorgt der Gegensatz zwischen ihnen für den dramatischen Effekt (vom ambivalenten Charakter der Erzählung war an anderer Stelle schon die Rede). Der objektive Erzähler, der in der Erzählung bisher dort am präsentesten war, wo von den Wahnvorstellungen des Vaters die Rede war, springt zum Schluss ein, um diesen einen Irrtum des halluzinierenden Vaters aufzudecken – und beschert der Geschichte ihr überraschendes Ende.

## 4. Kritik

In der Einleitung zu seinem Buch unterscheidet Bruner zwischen zwei wissenschaftlichen Vorgehensweisen. Die eine nennt er „top-down,“ die andere „bottom-up.“ Warum er die beiden Methoden nicht einfach induktiv und deduktiv nennt, möchte ich hier nicht hinterfragen. Bruners Definition der „top-down“ Methode möchte aber nun auch für die Einleitung des letzten Kapitels dieser Arbeit, die ich als eine Art kritisches Resümee anlegen will, bemühen:

„Top-down partisans take off from a theory about story, about mind, about writers, about readers. The theory may be anchored wherever: in psychoanalysis, in structural linguistics,... Armed with an hypothesis, the top-down partisan swoops on this text and that, searching for instances (and less often for counter-instances) of what he hopes will be a right »explanation.« In skilled and dispassionate hands, it is a powerful way to work. It is the way of the linguist, the social scientist, and of science generally, but it instills habits of work that always risk producing results that are insensitive to the contexts in which they were dug up.“

Die Vorgehensweise, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, ist eben diese riskante „top-down“ Methode. Zwar hoffe ich, mit den Texten, die ich im Zuge dieser Arbeit untersucht habe, nicht allzu „unsensibel“ umgegangen zu sein. Doch liegt es in der Natur einer wissenschaftlichen Arbeit mit spezifischer Fragestellung, in der ich es mir zur Aufgabe gemacht habe, mich mit ganz bestimmten Aspekten von literarischen Texten auseinanderzusetzen, andere Aspekte dieser Texte außer Acht zu lassen. Nichtsdestotrotz hoffe ich, dass ich auch Aspekte der verschiedenen Erzählungen beleuchten konnte, die nicht unbedingt unter einen der Punkte von Bruners Theorie fallen. Auch wenn mir dies nicht gelungen sein sollte, mag es mir aus den eben genannten Gründen nicht vorgehalten werden. Einem anderen Vorwurf kann ich mich allerdings nicht so leicht entziehen: Bruner sagt an einer Stelle in seinem Buch, „dass man gut daran tue, das Werk von geübten und begnadeten Schriftstellern zu studieren, um zu verstehen, was es ist, das gute Erzählungen so

stark und fesselnd macht.<sup>27</sup> Diesem Ratschlag habe ich mit der Auswahl der beiden Autoren Horacio Quiroga und Ryûnosuke Akutagawa sicher Folge geleistet. Was jedoch die Auswahl der einzelnen Werke dieser beiden Autoren angeht, bin ich dem Kriterium der Anwendbarkeit von Bruners Theorie gefolgt. Und dies war keineswegs einfach. Für Bruner ist nun die wichtigste Eigenschaft des literarischen Diskurses, dass er offen für die Interpretation des Lesers ist:

The fictional landscape, finally, must be given a “reality” of its own – the ontological step. It is then that the reader asks that crucial interpretive question, “What it’s all about?” But what “it” is, of course, is not the actual text – however great its literary power – but the text that the reader has constructed under its sway. And that is why the actual text needs the subjunctivity that makes it possible for a reader to create a world of his own.<sup>28</sup>

Dieser Anforderung werden alle Erzählungen, die hier besprochen wurden, gerecht. Die Auswahl der Erzählungen erfolgte aber wie schon gesagt dem Kriterium der Anwendbarkeit von Bruners Theorie. Willkürlich irgendwelche Erzählungen auszusuchen, erwies sich als unmöglich, da bei weitem nicht alle Erzählungen diesen Kriterien entsprechen. Das Ziel, das ich mir in dieser Arbeit gesteckt habe, war, den Wert von Bruners Theorie zu überprüfen, um zu versuchen festzustellen, ob mit den besprochenen Mitteln Konjunktivität, so wie Bruner sie versteht, erreicht werden kann. Allein schon die Tatsache, dass es nicht einfach war, passende Erzählungen zu finden, stellt diesen Anspruch infrage, denn es würde ja bedeuten, dass diese Erzählungen nicht als literarisch gelten können. Auch wenn Bruner zugibt, dass es noch andere Mittel gibt, mit denen Konjunktivität erzeugt werden kann, so wie die Metapher, so bedeuten die Schwierigkeiten, die ich bei der Suche nach passenden Erzählungen gehabt habe, zumindest, dass seine Beispiele eben nicht ausreichen:

---

<sup>27</sup> Bruner (1986:15)

<sup>28</sup> Bruner (1986:37)

„There are doubtless other means by which discourse keeps meaning open or „performable“ by the reader – metaphor among them. But the three mentioned suffice for illustration. Together they succeed in *subjunctivizing reality* [...]“<sup>29</sup>

Die Frage, die sich also stellt, ist, ob diese drei Mittel, nämlich Multiple Perspektivierung (die Darstellung der erzählten Wirklichkeit nicht allein aus einer, sondern aus zwei oder mehreren unterschiedlichen Sichtweisen), Subjektivierung (die Darstellung der Ereignisse und Handlungen, wie sie ein Charakter, beziehungsweise Charaktere der Erzählung erlebt/erleben) und Präsupposition (der implizite Gehalt der erzählten Welt, auf den im Text nicht ausdrücklich hingewiesen wird, sondern der durch den Leser als Teil der erzählten Welt erschlossen werden muss) wirklich ausreichen, um die Welt zu konjunktivieren.

Die Schönheit von Bruners Theorie liegt meiner Meinung nach in ihrer Greifbarkeit. Die Forderungen, die er an den literarischen Diskurs stellt, unterlegt er mit genau beschriebenen Techniken beziehungsweise Verfahrensweisen, wie diese Forderungen zu erreichen und – von der anderen Richtung aus betrachtet – zu analysieren sind. Nämlich durch den Einsatz von (beziehungsweise der Suche nach) Präsuppositionsauslösern und Todorovschen Transformationen. Doch die Kritik, die an Bruners Theorie geübt werden kann, ist, ob die drei Wege der multiplen Perspektivierung, der Subjektivierung und der Präsupposition wirklich *ausreichen*, um Konjunktivität zu erzeugen, wie er im obigen Zitat behauptet oder anders formuliert, ob wirklich keine anderen Mittel – wie die zitierte Metapher – *nötig sind*, um dies zu tun.

Da ich es für zu schwierig halte, alle konjunktivitätserzeugenden Stellen, die nicht unter Bruners „Trio“ fallen, aus den einzelnen Erzählungen herauszunehmen, um zu sehen, ob sie dann immer noch in dem Maße konjunktivisch sind, möchte ich die

---

<sup>29</sup> Bruner (1986:26)

Stellen, die mir in diesem Zusammenhang relevant erscheinen, hier zumindest anführen.

Beginnen wir mit der schon ausführlich behandelten Erzählung *Rashômon* und da gleich am Anfang der Erzählung mit dem zweiten Satz:

„Under the broad gate there was no one else, just a single cricket clinging to a huge red pillar from which the lacquer was peeling here and there.”

In diesem Satz kommt keiner von Bruner beschriebenen Präsuppositionsauslösern und auch keine Todorovschen Transformationen vor. Wie ich schon in der Analyse der Erzählung weiter oben gezeigt habe, lässt diese Formulierung aber viele Fragen aufkommen, die ich noch einmal wiederholen will: Wieso hält sich niemand sonst unter dem Tor auf? Was auch immer alle anderen davon abhält, unter dem *Rashômon* Schutz zu suchen, wieso ist es kein Grund für den Diener diesen Ort zu meiden? Oder ist vielleicht der Diener selbst eine so abschreckende Erscheinung, dass er von anderen gemieden wird?

Auch die Wortwahl im ersten Satz hat Anteil am Aufbau der tristen Atmosphäre, von der die Erzählung geprägt ist:

„Evening, and a lowly servant crouched beneath the *Rashômon*, waiting for the rain to end.“

Der niedrige Diener stand nicht, saß nicht, lehnte nicht, nein er kauerte sich unter dem *Rashômon* zusammen. Diese Wahl auf der vertikalen Ebene der Wortwahl, also der paradigmatischen Ebene des Textes, führt bestimmte Assoziationen mit sich, die die Interpretation des Textes lenken. So wie es auch das Bild des heruntergekommenen Tors mit dem abgeblätternen Lack tut. Die Wahl des Wortes „kauern“ und die Beschreibung des Tors mit dem abgesplitterten Lack erwecken einen kläglichen Eindruck. Unter all den Fragen – wieso muss der Diener unter dem Tor ausharren und befindet sich nicht im trockenen Haus seines Herrn? Wurde er vielleicht nur vom Regen überrascht und sucht nun Schutz unter dem Tor, um weiterzugehen, sobald der Regen nachgelassen hat? Oder muss er hier Schutz suchen,

weil er kein anderes Obdach hat? – scheint die letzte am ehesten in Frage zu kommen. Ganz unabhängig von diesen Fragen nach dem Warum, kreierte Akutagawa in nur zwei Sätzen eine Atmosphäre trister Einsamkeit. Und ist es nicht auch die besondere Stimmung in einer Erzählung, die den Leser in ihren Bann zieht?

Es liegt mir fern, in Frage zu stellen, dass der Anteil, den der Leser am Aufbau der Atmosphäre hat, nicht die Bedeutung hat, die Bruner – und Iser und Barthes – ihr zumisst. Aber dass man diese Anteilnahme des Lesers allein durch multiple Perspektivierung, Subjektivierung und Präsupposition erreichen kann, erscheint mir unglaublich. Das Spiel mit den Assoziationen des Lesers, wie wir es gerade gesehen haben, macht einen großen Anteil an der Adaptierbarkeit des Textes an die Erfahrungen des Lesers aus und eine weitere Konstruktion der Geschehnisse in der Erzählung durch den Leser erst möglich.

Ein weiteres Beispiel für die Kraft von Bildern ist die Art, wie die Krankheit des Dieners impliziert wird. An drei Stellen im Text wird sie angedeutet. Zum ersten Mal im Satz 35:

„The man gave a great sneeze and dragged himself to his feet.”

In diesem Satz gibt es gleich zwei Andeutungen auf den schlechten Gesundheitszustand des Protagonisten: Zum Einen natürlich das Niesen; Zum Anderen impliziert wiederum die Wahl auf der paradigmatischen Ebene der Formulierung „*dragged himself to his feet*“ die Schwäche des Dieners. Sowohl das Niesen als auch die Wahl des Verbs erzeugen Konjunktivität, aber keine davon fällt unter die drei Kategorien Bruners. Nun muss das Niesen nicht unbedingt als Indikator für den schlechten Zustand des Dieners sein. Wenn man, unglücklicherweise vom Regen überrascht, ein paar Stunden dem Wind ausgesetzt ausharren muss, kann man sich recht schnell einmal eine kleine Erkältung zuziehen. Die Tatsache, dass der Diener aber nicht nur heftig niesen muss, sondern auch nur sehr mühsam auf die Beine kommt, lassen auf mehr als nur eine leichte Verkühlung schließen. In der Kombination liegt also der Schlüssel zur Interpretation, die die angeschlagene Gesundheit des Dieners impliziert.

Die Tatsache, dass sich die Erzählung während einer regnerischen und kalten Nacht abspielt, lassen den Leser darauf schließen, dass das Wetter Grund für den Gesundheitszustand des Mannes ist. Diese Interpretation ist auf das Weltwissen des Lesers zurückzuführen, das er in die Lektüre einfließen lässt. Es ist nicht nötig, diese Verbindung durch einen der von Bruner zitierten Präsuppositionsauslöser zu implizieren. Allein durch das Nebeneinanderstellen der beiden Tatsachen, Niesen und Regen, wird eine Kausalität erzeugt. Satz 36 (also der Satz, der dem mit dem Niesen folgt) geht folgendermaßen:

„The Kyoto evening chill was harsh enough to make him yearn for a brazier full of warm coals.”

Im gleichen Maße, wie der Leser den Regen als Ursache für das Niesen wahrnimmt, ist das Niesen seinerseits ein Indikator für die rauen Wetterbedingungen. Und so unterstützen und verstärken die Bilder einander gegenseitig und ergeben in ihrer Gemeinsamkeit die Atmosphäre, die die Handlung der Erzählung umgibt. Allein durch das Nebeneinanderstellen von Bildern, wird der Leser also schon angeregt, Verbindungen herzustellen.

Das zweite Mal wird im Satz 46 auf eine Krankheit hingewiesen:

„Firelight from above cast a dim glow on the man’s right cheek – a cheek inflamed with a pus-filled pimple amid the hairs of a short beard.”

Der mit Eiter gefüllte Pickel auf der Wange des Mannes ist ungleich expliziter als das Niesen, von dem er im vorigen Satz geschüttelt wurde und deutet auf ein schlimmeres Leiden als eine bloße Erkältung hin. Aber es ist wiederum „nur“ ein Bild, weder verpackt in einen Präsuppositionsauslöser noch in einer Todorovsche Transformation. Es wird wieder das Weltwissen des Lesers gefordert, der die eitrig entzündete Wange des Dieners als ein Symptom für eine Art Seuche lesen kann. Und auch hier kommt wieder die Kombination von Informationen bei der Interpretation zum Tragen. Zwar wurde der Ausbruch einer Seuche in Kioto nicht ausdrücklich im Text erwähnt. Sehr wohl aber andere Katastrophen, von der die Stadt heimgesucht wurde (Satz 5):

„This was because Kyoto had been struck by one calamity after another in recent years – earthquakes, whirlwinds, fires, famine – leading to the capital’s extraordinary decline.”

In diese Aufzählung von Katastrophen passt eine Seuche sehr gut hinein, sodass die Interpretation, dass der Diener an einer Seuche erkrankt ist, nahe liegt. Darüber hinaus wird mit diesem expliziten Bild der eitrigen Wange ein Ausschnitt des Geschehens gewählt, der besonders ekelerregend und grauenvoll ist, was zum unheimlichen Gesamteindruck der Erzählung beiträgt. Wie ich schon anhand der ersten beiden Sätze gezeigt habe, wird mit Kraft von Bildern eine bestimmte Stimmung erzeugt, die die Interpretation der weiteren Erzählung lenkt.

Die Interpretation des eitrigen Pickels kann sogar noch weiter gehen. Über seine Funktion als spezifische Instanz der Katastrophen, unter denen die Stadt Kioto leidet, kann er als Symbol für all das Schlechte, das der Verfall der Hauptstadt mit sich bringt, gesehen werden. Diese Deutung wird für die Interpretation des nächsten Satzes (Satz 19) interessant, in dem noch einmal auf den eitrigen Pickel hingewiesen wird:

„Meanwhile, his right hand played with the festering pimple on his cheek.”

Dieser Satz steht am Beginn der zweiten Sinneswandlung des Dieners, nachdem er die Erklärung der alten Frau über die Gründe ihrer Tat angehört hat und die damit endet, dass er ihre Kleider raubt. Wenn der Pickel nun symbolisch für den Verfall und das Elend der Stadt steht, beruft sich der Diener mit seiner Geste auf dieses Elend und rechtfertigt oder begründet zumindest damit die Taten, die er sich nun entschlossen hat zu begehen.

Man sieht also, dass die Motivwahl in dieser Erzählung genauso wie Präsuppositionsauslöser und Todorovschen Transformationen Konnotationen und Assoziationen hervorrufen und unabdingbar für eine Interpretation der Erzählung sind. Und noch mehr: Die Krankheit, die in den zitierten Sätzen impliziert wird, liefert eine mögliche Welt nach dem Ende der Geschichte. Wie wir im vorigen

Kapitel gesehen haben, ist das weitere Schicksal des Dieners nach seinem Diebstahl ungewiss:

„He stripped the old woman of her robe, and when she tried to clutch at his ankles he gave her a kick that sent her sprawling onto the corpses. Five swift steps brought him to the opening at the top of the stairs. Tucking her robe under his arm, he plunged down the steep stairway into the depth of the night.

It did not take long for the crone, who had been lying there as if dead, to raise her naked body from among the corpses. Muttering and groaning, she crawled to the top of the stairway in the still burning torchlight. Her short white hair hung forward from her head as she peered down toward the bottom of the gate. She saw only the cavernous blackness of the night.

What happened to the lowly servant, no one knows”

Schließt man die eitrig entzündete Wange des Dieners in seine Überlegungen ein, ist dessen Schicksal doch nicht so ungewiss. Denn wenn der Diener an einer Seuche leidet, war die tiefe Schwärze der Nacht, in die er verschwunden ist, vielleicht eine Metapher für den Tod, den der Diener bald erleiden wird.

Wie Bruner selbst sagt, ist die Metapher ein mächtiges Instrument, um Konjunktivierung zu erzeugen. In der Erzählung „*A la deriva*“ wird dies an zwei Stellen deutlich. Zuerst in folgender Szene, in der der verletzte Mann in seinem Kanu stromabwärts driftet:

“El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte.”

Wie ich bereits besprochen habe, ist die Landschaft, die den Fluss an dieser Stelle umgibt, eine Metapher für ein Grab und das Boot, in dem der Verletzte dahingleitet, eine Metapher für den Sarg und deutet somit auf seinen bevorstehenden Tod hin. Am

Ende der Erzählung kommt noch eine Todesmetapher vor, als der Sterbende, der sich seines bevorstehenden Todes noch immer nicht bewusst ist, darüber nachdenkt, wann er den *recibidor* seines früheren Arbeitgebers *mister Douglas* zum letzten Mal gesehen hat. Er kommt zum Schluss, dass es an einem Gründonnerstag gewesen sein muss, also an einem der österlichen Feiertage, an denen dem Tod Christi gedacht wird.

Diese beiden Metaphern sind für das Verständnis der Erzählung unerlässlich. Nur in ihnen ist erkennbar, dass der Protagonist mit seinem Glauben an seine kurz bevorstehende Genesung falsch liegt. Auf diesen Metaphern baut die Ebene der Realität auf, wie sie tatsächlich vonstatten geht, im Gegensatz zur Realität, wie sie der Verletzte wahrnimmt. Diese Todesmetaphern konstituieren also eine der *zwei Landschaften*, die einander in der Erzählung gegenüberstehen.

In der Erzählung „*El hijo*“ wird der Leser durch die unvollendeten Sätze dazu bewegt, deren unausgesprochenen Inhalt selbst fertig zu formulieren. Auch in „*Rashômon*“ kommt dieses Stilmittel vor und impliziert eine Tatsache, die der Protagonist nicht wahrhaben oder sich nicht eingestehen will, in jedem Fall aber nicht bereit ist, die Tatsache als solche zu akzeptieren, indem er sie ausspricht.

„But if he was ready to do anything at all –.“

In „*El hijo*“ kommt dieses Mittel ungleich häufiger zum Einsatz und hat – wie ich gezeigt habe – neben der konjunktivierenden noch zwei weitere Funktionen. Zum Einen markieren diese drei Punkte die Textstellen, in denen sie vorkommen als besonders wichtig. Zum Anderen wird ein Zusammenhang zwischen diesen Textstellen hergestellt, sodass die Bedeutung einer Textstelle wichtig ist für die Interpretation einer anderen, wie es bei diesen beiden Stellen der Fall ist:

„Lo ha visto una vez rodar envuelto en sangre cuando el chico percutía en la morsa del taller una bala de parabellum, siendo así que lo que hacía era limar la hebilla de su cinturón de caza. Horribles cosas...“

„¡Es tan fácil, tan fácil perder la noción de la hora dentro del monte, y sentarse un rato en el suelo mientras se descansa inmóvil...“

Neben dem unvollständigen Satz, kommt in der zweiten Textstelle auch eine Metapher vor, die – wie bereits besprochen – auf das Schicksal des Sohnes hindeutet: Die Formulierung „*descansa inmóvil*“ ist ein Euphemismus für „*está muerto*.“

Wie wir sehen, sind andere Mittel als die von Bruner genannten, nicht allein „mächtige Instrumente“ für die Erzeugung von Konjunktivität, sie sind – zumindest wird dies an den hier besprochenen Texten deutlich – dafür sogar unablässig. Darüber hinaus finde ich es fraglich, ob der Begriff des Präsuppositionsauslösers nicht zu eng gefasst ist und das, was Bruner als präsuppositionalem Hintergrund bezeichnet, eben nicht nur durch die Präsuppositionsauslöser gebildet wird, die in der Liste vorkommen. Wird dieser präsuppositionale Hintergrund nicht zu einem großen Teil durch die Wahl bestimmter Begriffe, Motive und Metaphern sowie die Kombination dieser Begriffe, Motive und Metaphern, die bestimmte Konnotationen mit sich führen und Assoziationen auslösen, gebildet? In diesem Zusammenhang ist Iser's Begriff der Leerstelle vielleicht zielführender, weil er nicht so eng gefasst ist. Eine Leerstelle findet sich überall dort, wo eine Beschreibung nicht vollständig ist. Nun ist diese Definition zwar einigermaßen vage, was die Suche nach tatsächlichen Instanzen von Leerstellen in einem spezifischen Text erschweren könnte. Insofern ist die abgeschlossene Liste der Präsuppositionsauslöser ein nützliches Werkzeug. Doch ist es gerade diese Abgeschlossenheit, die Anlass zur Kritik gibt, da wir gesehen haben, dass Präsupposition eben auch mit anderen Mitteln erreicht werden kann.

Für Bruner ist die wichtigste Eigenschaft von Geschichten mit literarischem Anspruch, dass sie Begebenheiten in einer realen Welt auf eine neue Weise darstellen, die sie sonderbar fremd erscheinen lässt. Und sie müssen mit Lücken gefüllt sein, die den Leser anregen, an der Komposition des Textes Anteil zu nehmen. Doch gibt es nicht noch andere Kriterien, die von ebenso hoher Wichtigkeit für die Bewertung einer guten Erzählung sind? Zum Abschluss dieser Arbeit möchte ich zumindest ein Kriterium anführen, das ich in einem literarischen Werk für wichtig erachte.

Es sollen all die eindrucksvollen Bilder erwähnt werden, die uns die Geschichten unvergesslich werden lassen: Die Fahrt des verletzten Mannes auf dem Paraná in seinem kleinen Kanu umgeben von den bedrohlich hohen Wänden, die ihn umschließen wie die Wände eines Grabs in „*A la deriva*.“ Der vor Sorgen kranke Vater, dessen Angst auf dem Berg, seinen Sohn hinter der nächsten Biegung tot aufzufinden, mit jedem Schritt wächst; Die Reflektion des Mondscheins auf dem Vorhang des Schlafzimmers von Kesa, als Norito eintritt, um Kesas Mann zu töten, den er dort glaubt, wo aber Kesa selbst auf den Tod durch Noritôs Klinge wartet. Und natürlich all die Bilder vom Rashômon – schrecklich und faszinierend zugleich – vom armen fröstelnden Diener, der sich vor dem Regen Schutz suchend allein unter dem großen Tor zusammenkauert, von den Licht- und Schattenspielen, die das Licht einer Fackel auf den ineinander verkeilten Leichen zeichnet, von der alten Frau, wie sie einer der Leichen sorgsam ein Haar nach dem anderen auspft und schließlich wie der Diener nach den Wandlungen in seinem Gewissen in das Dunkel der Nacht verschwindet.

Denn es sind vor allem diese Bilder, so düster sie in den hier vorgestellten Erzählungen auch sein mögen, die sich in unser Gedächtnis einprägen und dort zu eigenständigen Erinnerungen werden, die unabhängig von der Erzählung, in der sie vorkommen, existieren.

## Bibliographie

Akutagawa, Ryûnosuke: Death Register. In: Rashomon and seventeen other Stories, London, 2006, S.180-185.

Akutagawa, Ryûnosuke: In a Bamboo Grove. In: Rashomon and seventeen other Stories, London, 2006, S.10-19.

Akutagawa, Ryûnosuke: Kesa and Norito. In: Rashomon and other Stories, Tokyo, 1952, S.76-86.

Akutagawa, Ryûnosuke: Rashômon. In: Rashomon and seventeen other Stories, London, 2006, S.3-6.

Akutagawa, Ryûnosuke: Tobacco and the Devil. In: Tales Grotesque and Curious, Tokyo, 1938<sup>2</sup>.

Benedict, Rugh: The Chrysanthemum and the Sword, Patterns of Japanese Culture, Cambridge, 1946.

Bruner, Jerome Seymour: Actual Minds, Possible Worlds, Cambridge, Massachusetts und London, 1986.

Eagleton, Terry: Literary Theory, An Introduction, Oxford, 1996<sup>2</sup>.

Grice, H.Paul: Logik und Konversation. In: Meggle, Georg (Hg.): Handlung, Kommunikation, Bedeutung, Frankfurt a.M, 1993, S.243-265.

Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München und Göttingen, 2000<sup>2</sup>.

Quiroga, Horacio: A la deriva. In: Cuentos, Caracas, 1981, S.78-80.

Quiroga, Horacio: Al almohadón de plumas. In: Cuentos, Caracas, 1981, S.34-37.

Quiroga, Horacio: El hijo. In: Cuentos, Caracas, 1981, S.294-297.

Quiroga, Horacio: La insolación. In: Cuentos, Caracas, 1981, S.37-42.

## Anhang

### 1 „Clearing one’s name“

Die ersten 113 Sätze des Kapitels „Clearing one’s name“ aus Ruth Benedicts Buch *The Chrysanthemum and the Sword, Patterns of Japanese Culture*

Giri to one’s name is the duty to keep one’s reputation unspotted. It is a series of virtues – some of which seem to an Occidental to be opposites, but which to the Japanese have a sufficient unity because they are those duties which are not repayments on benefits received; they are ‘outside the circle of *on*.’ They are those acts which keep one’s reputation bright without reference to a specific previous indebtedness to another person. They include therefore maintaining all the miscellaneous etiquette requirements of ‘proper station,’ showing stoicism in pain and defending one’s reputation in profession and craft. Giri to one’s name also demands acts which remove a slur or an insult; the slur darkens one’s good name and should be got rid of. It may be necessary to take vengeance upon one’s detractor or it may be necessary to commit suicide, and there are all sorts of possible courses of action between these two extremes. But one does not shrug off lightly anything that is compromising.

The Japanese do not have a separate term for what I call here ‘giri to one’s name.’ They describe it simply as giri outside the circle of *on*. That is the basis of classification, and not the fact that giri to the world is an obligation to return kindnesses and that giri to one’s name prominently includes revenge. The fact that Western languages separate the two into categories as opposite as gratitude and revenge does not impress the Japanese. Why should one virtue not cover a man’s behavior when he reacts to another’s benevolence and when he reacts to his scorn or malevolence?

In Japan it does. A good man feels as strongly about insults as he does about the benefits he has received. Either way it is virtuous to repay. He does not separate the two, as we do, and call one aggression and one non-aggression. To him aggression only begins outside ‘the circle of giri’; so long as one is maintaining giri and clearing one’s name of slurs, one is not guilty of aggression. One is evening scores. ‘The world tips,’ they say, so long as an insult or slur or defeat is not requited or eliminated. A good man must try to get the world back into balance again. It is human virtue, not an all-too-human vice. Giri to one’s name, and even the way it is linguistically combined in Japan with gratitude and loyalty, has been a Western virtue in certain periods of European history. It flourished mightily in the renaissance, especially in Italy, and it has much in common with *el valor Español* in classic Spain

and with *die Ehre* in Germany. Something very like it underlay dueling in Europe a hundred years ago. Wherever this virtue of wiping out stains on one's honor has been in the ascendant, in Japan or in Western nations, the very core of it has always been that it transcended profit in any material sense. One was virtuous in proportion as one offered up to 'honor' one's possessions, one's family, and one's own life. This is a part of its very definition and is the basis of the claim that these countries always put forward that is a 'spiritual' value. It certainly involves them in great material losses and can hardly be justified on a profit-and-loss basis. In this lies the great contrast between this version of honor and the cut-throat competition and overt hostility that crops up in life in the United States; in America it may be that no holds are barred in some political or financial deal but it is a war to get or to hold some material advantage. It is only in exceptional cases, as, for instance, in the feuds of the Kentucky Mountains, where codes of honor prevail which fall in the category of *giri* to one's name.

*Giri* to one's name and all the hostility and watchful waiting that accompany it in any culture, however, is not a virtue that is characteristic of the Asiatic mainland. It is not, as the phrase goes, Oriental. The Chinese do not have it, nor the Siamese, nor the Indians. The Chinese regard all such sensitivity to insults and aspersion as a trait of 'small' people – morally small. It is no part of their ideal of nobility, as it is in Japan. Violence which is wrong when a man starts it out of the blue does not become right in Chinese ethics when a man indulges in it to requite an insult. They think it is rather ridiculous to be so sensitive. Nor do they react to a slur by resolving by all that is good and great to prove the aspersion baseless. The Siamese have no place at all for this kind of sensitivity to insult. Like the Chinese they set store by making their detractor ridiculous but they do not imagine that their honor has been impugned. They say 'The best way to show an opponent up for a brute is to give in to him.'

The full significance of *giri* to one's name cannot be understood without placing in context all the non-aggressive virtues which are included in it in Japan. Vengeance is only one of the virtues it may require upon occasion. It includes also plenty of quiet and temperate behavior. The stoicism, the self-control that is required of a self-respecting Japanese is part of his *giri* to his name. A woman may not cry out in childbirth and a man should rise above pain and danger. When floods sweep down upon the Japanese village each self-respecting person gathers up the necessities he is to take with him and seeks higher ground. There is no outcry, no running hither and thither, no panic. When the equinoctial winds and rain come in hurricane strength there is similar self-control. Such behavior is a part of the respect a person has for himself in Japan even granted he may not live up to it. They think American self-respect does not require self-control. There is *noblesse oblige* in this self-control in Japan and in feudal times more was therefore required of the samurai than of the common people but the virtue, though less exigent, was a rule of life among all classes. If the samurai were required to go to extremes in rising above bodily pain, the common people had to go to extremes in accepting the aggressions of the armed samurai.

The tales of samurai stoicism are famous. They were forbidden to give way to hunger but that was too trivial to mention. They were enjoined when they were starving to

pretend they had just eaten: they must pick their teeth with a toothpick. 'Baby birds,' the maxim went, 'cry for their food but a samurai holds a toothpick between his teeth.' In the past war this became an Army maxim for the enlisted soldier. Nor must they give way to pain. The Japanese attitude was like the boy soldier's rejoinder to Napoleon: 'Wounded? Nay, sire, I'm killed.' A samurai should give no sign of suffering till he fell dead and he must bear pain without wincing. It is told of Count Katsu who died in 1899 that when he was a boy his testicles were torn by a dog. He was of samurai family but his family had been reduced to beggary. While the doctor operated upon him, his father held a sword to his nose. 'If you utter on cry,' he told him, 'you will die in a way that at least will not be shameful.'

Giri to one's name also requires that one live according to one's station in life. If a man fails in this giri he has no right to respect himself. This meant in Tokugawa times that he accepted as part of his self-respect the detailed sumptuary laws which regulated practically everything he wore or had or used. Americans are shocked to the core by laws which define these things by inherited class position. Self-respect in America is bound up with improving one's status and fixed sumptuary laws are a denial of the very basis of our society. We are horrified by Tokugawa laws which stated that a farmer of one class could buy such and such a doll for his child and the farmer of another class could buy a different doll. We accept differences in income and justify them. To earn a good salary is a part of our system of self-respect. If dolls are regulated by income that is no violation of our moral ideas. The person who has got rich buys dolls for his children. In Japan getting rich is under suspicion and maintaining proper station is not. Even today the poor as well as the rich invest their self-respect in observing the conventions of hierarchy. It is a virtue alien to America, and the Frenchman, de Tocqueville, pointed this out in the eighteen-thirties in his book already quoted. Born himself in eighteenth-century France, he knew and loved the aristocratic way of life in spite of his generous comments about the egalitarian United States. America, he said, in spite of its virtues, lacked true dignity. 'True dignity consists in always taking one's proper station, neither too high nor too low. And this is as much within the reach of the peasant as of the prince.' De Tocqueville would have understood the Japanese attitude that class differences are not themselves humiliating.

'True dignity,' in this day of objective study of cultures, is recognized as something which different peoples can define differently, just as they always define for themselves what is humiliating. Americans who cry out today that Japan cannot be given self-respect until we enforce our egalitarianism are guilty of ethnocentrism. If what these Americans want is, as they say, a self-respecting Japan they will have to recognize her bases for self-respect. We can recognize, as de Tocqueville did, that this aristocratic 'true dignity' is passing from the modern world and that a different and, we believe, a finer dignity is taking place. It will no doubt happen in Japan too. Meantime Japan will have to rebuild her self-respect today on her own basis, not on ours. And she will have to purify it in her own way.

Giri to one's name is also living up to many sorts of commitments besides those of proper station. A borrower may pledge his giri to his name when he asks for a loan; a generation ago it was common to phrase it that 'I agree to be publicly laughed at if I

fail to repay this sum.' If he failed, he was not literally made a laughingstock; there were no public pillories in Japan. But when the New Year came around, the date on which debts must be paid off, the insolvent debtor might commit suicide to 'clear his name.' New Year's Eve still has its crop of suicides who have taken this means to redeem their reputations.

All kinds of professional commitments involve giri to one's name. The Japanese requirements are often fantastic when particular circumstances bring one into the public eye and criticism might be general. There are for instance the long list of school principals who committed suicide because fires in their schools – with which they had nothing to do – threatened the picture of the Emperor which was hung in every school. Teachers too have been burned to death dashing into burning schools to rescue these pictures. By their deaths they showed how high they held their giri to their names and their chu to the Emperor. There are also famous stories of persons who were guilty of a slip of the tongue in ceremonious public readings of one of the Imperial Rescripts, either the one on Education or the one for Soldiers and Sailors, and who have cleared their names by committing suicide. Within the reign of the present Emperor, a man who had inadvertently named his son Hirohito – the given name of the Emperor was never spoken in Japan – killed himself and his child.

Giri to one's name as a professional person is very exigent in Japan but it need not be maintained by what an American understands as high professional standards. The teacher says, 'I cannot in giri to my name as a teacher admit ignorance of it,' and he means that if he does not know to what species a frog belongs nevertheless he has to pretend he does. If he teaches English on the basis of only a few years' school instruction, nevertheless he cannot admit that anyone might be able to correct him.

## 2 Resumen en Español

Este trabajo se basa en los dos primeros capítulos del libro “Actual Minds, Possible Worlds” del psicólogo americano Jerome Bruner, en que explica su teoría de la *subjuntividad*. Para Bruner, el subjuntivismo es la cualidad de un texto literario que anima al lector a compartir en la historia, hacerlo un cómplice en la creación misma de la historia. El lector no sólo recibe la historia aún contenido del todo en el texto, sino contribuye activamente a la construcción de la historia en el acto de la lectura. En consecuencia, el texto no debe ser del todo terminante en lo que quiere transmitir. Tiene que contener pasajes indeterminadas, que permiten y aún exigen que el lector, como una respuesta al texto, “inscriba” su propia historia en este texto.

Para hacer más claro ese concepto del subjuntivismo, Bruner compara un texto literario con un texto argumentativo. Ambos tipos de texto pretenden convencer de algo. La diferencia decisivo es de qué quieren convencer. Mientras el texto argumentativo quiere convencer de su veracidad, el texto literario quiere convencer de su verosimilitud, quiere decir que dentro de la lógica interna de la historia todo resulta plausible. El texto argumentativo aspira a exponer un tema tan inequívoco y claro como posible. Por el contrario, en el texto literario esa claridad ha de ser evitada a favor de una indeterminación que permite al lector aportar sus propias experiencias – literarias como no literarias – al texto para participar en la construcción misma del texto. Para Bruner, esta libertad interpretativa es el rasgo determinante de un texto literario. Por lo tanto, Bruner no parte de la narración de una historia sino de su comprensión por el parte del lector. En apego a Roland Barthes, Bruner dice que es el gran regalo del escritor al lector hacerlo un mejor escritor:

“Stories of literary merit, to be sure, are about events in a “real world”, but they render that world newly strange, rescue it from obviousness, fill it with gaps that call upon the reader, in Barthe’s sense, to become a writer, a

composer of a virtual text in response to the actual. In the end, it is the reader who must write for himself what he intends to do with the actual text.<sup>30</sup>

Bruner también se refiere a la obra “El acto de leer” de Wolfgang Iser donde éste dice que el lector absorbe el texto al componerlo. Esto quiere decir que un texto literario trata de algo que aún no es existente, crea algo nuevo que no es una copia de algo ya existente. Por eso, el texto literario no puede mostrar la determinación de un objeto real, sino está caracterizado por su indeterminación. En lugar de hacer explícito su significado el propio texto, el texto literario contiene espacios vacíos, y es esa indeterminación que instiga al lector a llenar el texto con significado. Es ese carácter “performante” que distingue el texto literario de otros tipos de texto, que incita al lector a buscar posibles significados en el texto y componiéndolo así y que Bruner llama subjuntividad, *subjunctivity* en el original inglés. La definición de la subjuntividad la toma del Oxford English Dictionary: “Designating a mood (L. modus subjunctivis) the forms of which are employed to denote an action or wish, command, exhortation, or a contingent, hypothetical, or prospective event.” Por consiguiente, en el modo subjuntivo no se trata de exponer hechos ciertos, sino “moverse en las posibilidades del humano.”<sup>31</sup>

No obstante, el lector no es del todo libre en la interpretación del texto literario. Hay un *aspecto verbal*, quiere decir, el concreto nivel lingüístico, que dirige al lector en la interpretación. El acto de habla narrativo es “una manifestación o un texto cuya intención es dirigir la búsqueda de significado dentro de un espectro de significados posibles.”<sup>32</sup> Para lograr subjuntividad, un texto debe emplear unos medios narrativos específicos, que son: perspectiva múltiple, subjectividad y presuposición. He expuesto estos modos narrativos mediante cuentos diferentes.

---

<sup>30</sup> Bruner (1986:24)

<sup>31</sup> Bruner (1986:26)

<sup>32</sup> Bruner (1986:25)

## Perspectiva múltiple

Como indica el nombre, esto significa que el mundo de la obra no es narrada con una única voz sino a través de dos o más ángulos distintos. Las diferentes perspectivas pueden ser complementario o chocarse, de todas formas estimulan al lector complementar o concordar las varias informaciones que da el texto. Para ejemplificarlo he elegido el cuento “*En el bosque*” de Ryûnosuke Akutagawa. El cuento trata de un crimen que sucedió en un bosque de bambú cerca de un camino animado, donde un leñador ha encontrado cadáver de un joven hombre y es dividido en siete testimonios.

Con un truco ha atraído el bandido Tajômaru a la hermosa joven Masago y a su marido Takehiro a una emboscada. Les contó la mentira de un tesoro que había escondido en un bosque de bambú cerca del camino y que era dispuesto a venderlo por un buen precio. La pareja joven lo siguió. Llegados al bosque, Tajômaru asaltó a Takehiro y le ató a un árbol. Después fue a buscar a Masago, que esperaba con su caballo al borde del bosque. La dirigió al sitio donde esperaba el desafortunado Takehiro y la violaba ante los ojos del indefenso.

En cuanto al tema que tratamos, los últimos tres testimonios son los más interesantes. Son el testimonio del bandido Tajômaru, que fue detenido y está testificando ante un magistrado, la confesión de Masago, que se fugó en un monasterio y el testimonio del espíritu de Takehiro mediante un medio. Mientras los primeros cuatro testimonios del leñador, de un sacerdote, de un policía y de la madre de Masago dan informaciones generales sobre el acontecimiento, todos de los últimos tres testimonios son confesiones del asesino. Tajômaru declara haber asesinado a Takehiro en un duelo, porque Masago le había implorado a hacerlo porque no podía aguantar que dos hombres vivos fueran testigos de su vergüenza. Masago también confiesa ser culpable del asesinato de su hombre, porque no podía soportar el desdén que creía ver en los ojos de su atado y amordazado marido después de su violación, así que lo apuñaló con su puñal. Había intentado suicidarse después, pero sin éxito. El último testimonio es del espíritu de Takehiro, que afirma haberse suicidado porque no aguantó la doble

traición de su mujer. Según él, Masago no sólo había consentido en ir con su violador, sino también había exigido que ése lo matara. Eso era una traición demasiado grande incluso para el bandido, que a continuación preguntó a Takehiro qué solía hacer con su mujer, matarla o dejarla vivir. En ese momento, Masago huyó en la espesura. Tajômaru le desprendió a Takehiro y huyó también. Takehiro cojó el puñal de Masago y se quitó la vida.

Cada una de las versiones es concluyente y diseña un mundo posible y creíble. Hay una discrepancia que resulta de los diferentes testimonios que es una invitación al lector de compartir en la búsqueda de lo que veramente ha sucedido. La pregunta que se debe hacer el lector es, porqué al menos dos de los tres participantes se veían en la necesidad de admitir un crimen que no habían cometido. El motor tras los testimonios es obviamente una cuestión de honor. ¿Quién de los tres habrá menos motivos para mentir? O sea, ¿quién sería más ofendido en su honor si no hubiera cometido el crimen o el suicidio? La respuesta a esta cuestión no se da en el texto. Es el lector quien tiene que contemplar las posibilidades del cuento. Las discrepancias del cuento provocaron al director japonés Akira Kurosawa a formular una nueva versión de los acontecimientos en su película *Rashômon* que se basa en *En el bosque*. Kurosawa diseña un escenario en el que todos los protagonistas se comportaron deshonestamente. Masago se comportó como lo había contado Takehiro. Sin embargo, Takehiro no quería consentir en un duelo con Tajômaru, sino ordenó el suicidio de su mujer. Tajômaru tampoco quería hacer frente a Takehiro en un duelo. Cuando al fin llega al duelo, ambos hombres luchan sin obedecer a las reglas y Tajômaru apuñala a Takehiro cuando el último se encuentra en una posición indefensa. Total que la conclusión de Kurosawa es que todos los tres han mentido para ocultar sus respectivas actitudes deshonestas.

## Subjectividad

Según Bruner, siempre se tiene que construir *dos paisajes* distintos a la vez. Hay un paisaje de la trama, que alberga los personajes, la intención o objetivo, situación, instrumento y algo como una “gramática narrativa.” Además hay un paisaje de la conciencia, que alberga todo lo que los personajes de la obra literario saben, piensan y sienten o no saben, piensan y sienten. El paisaje de la conciencia, la realidad psíquica de la narración, domina el paisaje del trama y lo lleva adelante. La diferencia entre los dos paisajes es esencial. Es la diferencia que existe cuando Edipo comparte la cama con Yocasta sin y con el saber que es su madre.

En el cuento *A la deriva* Horacio Quiroga consigue ese efecto doble de los dos paisajes. La realidad como la experimenta el protagonista es el contrario de lo que realmente está sucediendo. El protagonista de este cuento, un habitante de la provincia Misiones, que solamente se llama “el hombre,” está mordido por una víbora, una *yaracacusú*. Acompañado por un dolor muy fuerte, el veneno se difunde en todo el cuerpo. El hombre decide subir su canoa e ir río abajo a Tacurú-Pucú, donde espera conseguir un antídoto. Al principio, el hombre está sufriendo horribles síntomas que se mitigan en el curso de su viaje. A medida que el dolor y la náusea desaparecen, el hombre se cree fuera de peligro. En este momento en el cuento, el hombre pierde el papel de protagonista para un aparte, que aquí está ocupado por la naturaleza:

“El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte.”

Este aparte es una metáfora para la muerte y da indicaciones isotópicas, que aluden al destino del hombre que es todo lo contrario de que él piensa. De esta antítesis surge la tensión del cuento.

## Presuposición

En un texto literario el mundo narrado nunca es del todo explícito en el texto. Es el lector quien debe completarlo en el acto de leer. Partiendo de las informaciones que da el texto, el lector añade lo que no es explícito en el texto, así construyendo el completo mundo narrativo. De un lado se trata de informaciones que se deducen de convenciones literarias sobre el género literario del texto. En lo que concierne al cuento *La insolación* de Horacio Quiroga, el lector recurre a su conocimiento literario sobre el género de la fábula para entender que la historia está narrado desde la perspectiva de unos perros. De otro lado las informaciones explícitas que da el texto contienen otras informaciones analítica o paradigmáticamente deducibles. De la semántica del término *cachorro* se puede deducir analíticamente que la figura de *Old* es un perro joven. Y de esto se puede deducir varias cualidades, que van acompañado con la noción de juventud, como impericia y ingenuidad.

Un texto literario contiene además muchas informaciones que están directamente relacionadas con la trama de la narración y que aún así no son explícitas. Al contrario, están discretamente entretejido en el texto como una premisa implícito, una *presuposición*, para evitar que el lector calga bruscamente sobre ellos, como es el caso en textos científicos, que no quieren dejar duda sobre un significado.

Bajo la noción de *presuposición* Bruner entiende una información que sólo es implícito. Si el significado no es automáticamente obvio, el lector tiene que recurrir a su saber – lo literario como lo non literario – se ha logrado subjetividad. Para Bruner eso es un criterio literario central: forzar al lector que comparta activamente en la construcción de la narración.

¿Cómo se logra esto en el nivel lingüístico del texto? Si bien Bruner admite que hay otros poderosos medios para lograr subjetividad como la metáfora, para él los dos de más importancia son los “*disparadores presuposicionales*” – los “*presupositional triggers*” – y los transformaciones según Todorov.

## Disparadores presuposicionales

Por definición la presuposición es “una afirmación implícito cuyo contenido es invariable sin perjuicio que la afirmación sea cierto o falso.”<sup>33</sup> Una presuposición es una afirmación, que da una información de un modo implícito, o sea, se está comunicando más que lo efectivamente articulado. Con eso se está creando un “*trasfondo presuposicional*”, que no es indicado directamente, pero al que se puede referir más adelante. Esto sucede en el cuento *La insolación*, cuando la Muerte viene disfrazado de Mister Jones, el dueño de los perros. El cachorro *Old* se pone al pie al ver su dueño para acercarse a él pero todos los otros perros se comportan de un modo hostil y le impiden el paso. *Old* no entiende lo que está pasando y les dice a los otros que es patrón e intenta avanzar. Uno de los otros perros le muestra los dientes y dice que no es él sino la Muerte. Al leer esta parte, el lector no se extraña que *Old* es el único que no entiende lo que está viendo aunque todos los otros perros sí entienden. Ya al inicio del cuento el lector es impelido a deducir la explicación pragmáticamente de la información de que *Old* es un cachorro, concluyendo los usuales rasgos de un animal joven con la figura de *Old*.

Hay varios *presuppositional triggers* y quiero mencionar sólo unos pocos de la lista compilado por Stephen Levinson en el libro *Pragmática*, complementados por ejemplos de los cuentos analizados en este trabajo:

### Identificativos definitivos:

“Saltó adelante, y al volverse con un juramento vio una yaracacusú [...]” (*La insolación*)

La presuposición es que había una yaracacusú.

### Verbos factivos (verbos que se refieren a un hecho, verbos con complemento):

Lamentar, reconocer, saber, ignorar, ser consciente de, ...

“Los perros comprendieron que esta vez todo concluía [...]” (*La insolación*)

La presuposición es el complemento

---

<sup>33</sup> Bruner (1986:27)

Verbos implicativos (verbos que implican una actuación):

Conseguir, lograr, olvidar, evitar, hacer algo por casualidad (no intentar hacer algo),...

“One way or another, I managed to knock the knife out of her hand [...] (*En el bosque*)

Hay varios *triggers* más, como los *iterativos* y *frases temporales*, sin embargo no voy a mencionarlos aquí por falta de espacio. A cambio quiero resumir el otro medio con lo cual se puede lograr subjetividad en un texto literario en el concreto nivel lingüístico:

## **Transformaciones según Todorov**

Todorov parte de una proposición que es tan simple, expositiva y *non-subjuntiva* que posible, como en el ejemplo *x comete un crimen*. Tal proposición puede ser transformado de tal manera que cambia el carácter de la acción que describe el verbo, así que no se percibe la acción como concluído sino como un proceso en la mente de los caracteres. Todorov propone seis transformaciones simples y seis transformaciones complejas:

### **Transformaciones simples:**

Del modo: añadiendo un auxiliar de modo (como deber, podría o en el español el condicional) la acción (del verbo) es “sujetivizado,” o sea, pasa de ser una acción real a ser un proceso mental.

“Yet if I had to kill a hated enemy, my conscience wouldn’t trouble me, this way. Tonight I must kill a man I do not hate.” (*Kesa to Noritô*)

Intención: aquí la acción está colocado dentro de su intención: *x premedita cometer un crimen* (o espera, intenta,...)

“Of course, if you can take the woman without killing the man, all the better. Which is exactly what I was hoping to do yesterday.” (*En el bosque*)

Resultado: como *x logró cometer un crimen*. Con esa transformación se logra dos cosas: primero se presupone una intención y segundo se presupone el modo cómo había desarrollado la acción sin explicarla en más detalle.

“I just barely managed to raise myself on the carpet of dead bamboo leaves, and look into my husband’s face.” (*En el bosque*)

Manera: como *x está ansiando cometer un crimen*. Además de dar la acción una perspectiva subjetiva, indica la actitud del actor, que modifica su intención en cuanto a la acción.

“Every moment I became more anxious to expose her lies.” (*Kesa to Noritô*)

Con la transformación del aspecto se puede concretizar la abstracción del tiempo gramatical representando la acción en su desarrollo, como en *x empieza a cometer un crimen*.

“But when I stopped crying and looked up into *his* eyes, my ugliness was still mirrored in them.” (*Kesa to Noritô*)

La transformación del estatus, como *x está cometiendo un crimen*, aluden a posibles circunstancias que han llevado al crimen. La negación es también una transformación del estatus.

“No necesita el padre levantar los ojos de su quehacer para seguir con la mente la marcha de su hijo” (*El hijo*)

Las **transformaciones complejas** añaden a la acción un sintagma verbal cuyo función es dar *factividad* (“„[...] a state of mental activity to accompany the main verb phrase. They place the activity in a landscape of consciousness.”<sup>34</sup>)

Apariencia: *x finge cometer un crimen*.

“He pretended I hadn’t changed, and talked as seductively as if he really wanted me.” (*Kesa to Noritô*)

Conocimiento: *x se entera de haber cometido un crimen*.

“Sabe que su hijo, educado desde su más tierna infancia en el hábito y la precaución del peligro, puede manejar un fusil y cazar no importa qué.” (*El hijo*)

---

<sup>34</sup> Bruner (1986: 30)

Suposición: *x prevee que cometerá un crimen.*

“He’s clever enough to guess what I’ll do if he fails me.” (*Kesa to Noritô*)

Descripción: *x reporta que ha cometido un crimen.*

“For another, I said I was afraid of her revenge.” (*Kesa to Noritô*)

Subjectivización: *x piensa que ha cometido un crimen.*

“Nevertheless, I believed she was lying.” (*Kesa to Noritô*)

Punto de vista: *x goza cometer un crimen.*

“I struggled to say everything I needed to say, but my husband simply went on staring at me in disgust.” (*En el bosque*)

Como las *disparadores presuposicionales*, las transformaciones tienen la función de añadir un significado adicional al discurso sin hacerlo explícito. “En las palabras de Todorov, tal transformación, simple o complejo, permite que el discurso adopte un significado sin que este significado fuera pura información.”<sup>35</sup> Bruner entiende esa noción de “pura información” como una restricción al lector, para que no se aleje en su interpretación demasiado de las informaciones efectivamente contenido en el texto. Por el contrario, las transformaciones tienen la capacidad de “intensificar la red que une la narración representando tanto la acción como la conciencia.”<sup>36</sup>

El objetivo de este trabajo era averiguar, “porqué la indeterminación [es] tan importante en la literatura” como se ha preguntado la Maga en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar y también examinar, si se puede lograr subjuntividad solamente mediante los medios que consta Bruner. Para esto, he analizado dos cuentos, *Rashômon* de Ryûnosuke Akutagawa y *El hijo* de Horacio Quiroga. El cuento de Akutagawa he analizado frase por frase, buscando cada disparador presuposicional y cada transformación según Todorov, examinándolos con miras a su función en el texto y las indicaciones que tienen en generar subjuntividad. Además he intentado ir

---

<sup>35</sup> Bruner (1986: 30)

<sup>36</sup> Bruner (1986: 30)

más lejos de la teoría de Bruner para ver si hay más medios que los mencionados por Bruner para lograr subjuntividad.

Para Bruner, el rasgo más importante de un texto literario es que es abierto para la interpretación del lector, y eso lo logra mediante la subjuntividad:

The fictional landscape, finally, must be given a “reality” of its own – the ontological step. It is then that the reader asks that crucial interpretive question, “What it’s all about?” But what “it” is, of course, is not the actual text – however great its literary power – but the text that the reader has constructed under its sway. And that is why the actual text needs the subjunctivity that makes it possible for a reader to create a world of his own.<sup>37</sup>

Es verdad que he encontrado todas las instancias de la teoría de Bruner en estos cuentos y que contribuyen a crear subjuntividad. Además creo haber podido mostrar que el concepto de subjuntividad como lo entiende Bruner sí es de una gran importancia literaria. Sin embargo, hay dos cosas limitantes de añadir: Primero, era bastante difícil encontrar cuentos para ilustrar los conceptos de Bruner y más difícil aún, encontrar cuentos que contengan todos los conceptos. Y aunque los cuentos que pude encontrar son maravillosos ejemplos de gran literatura, la conclusión que resulta de la dificultad de encontrarlos es que todos los demás cuentos no son literarios o que hay más que los tres conceptos para conseguir subjuntividad. La segunda cosa que añadir apoya la segunda posibilidad que acabo de constar, y es que he encontrado metáforas, símbolos e imágenes en mi análisis de los cuentos que tienen una gran importancia no sólo en incitar al lector a participar en la construcción de la historia, sino también en crear una atmósfera que captura la atención del lector.

Si tuviera que expresar una sola conclusión de este trabajo, sería la duda que la subjuntividad realmente sea un criterio para la decidir si una obra es literaria o no.

---

<sup>37</sup> Bruner (1986: 37)

### 3 Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der literarischen Theorie des amerikanischen Psychologen Jerome Bruner, das er in den ersten beiden Kapiteln seines Buches „Actual Minds, Possible Worlds“ erarbeitet. Der Theorie zugrunde liegt das Konzept der Konjunktivität. Darunter versteht Bruner die Eigenschaft eines literarischen Textes, den Leser dazu zu veranlassen, die im Text enthaltene Geschichte nicht nur passiv zu rezipieren, sondern im Gegenteil, aktiv an der Konstruktion der Geschichte teilzunehmen. Um diese Beteiligung durch den Leser zu erzielen, muss der Text mit Leerstellen und Unbestimmtheitsstellen gefüllt sein, die es dem Leser erlauben, seine eigenen Erfahrungen, literarische wie nicht-literarische, in den Text einzuschreiben. Im Gegensatz zu einem argumentativen Text, der von seiner *Wahrheit* überzeugen will und dessen Formulierung folglich so klar und explizit sein muss wie möglich, will eine Geschichte von ihrer Lebensähnlichkeit überzeugen:

“Stories of literary merit, to be sure, are about events in a “real world”, but they render that world newly strange, rescue it from obviousness, fill it with gaps that call upon the reader, in Barthe’s sense, to become a writer, a composer of a virtual text in response to the actual. In the end, it is the reader who must write for himself what *he* intends to do with the actual text.”<sup>38</sup>

Laut Bruner muss eine Welt „zwei Landschaften“ konstruieren. Neben einer Landschaft der Handlung, die Handelnde, Ziel, Situation, Instrument und etwas wie eine „Erzählgrammatik“ konstituiert, gibt es eine Landschaft des Bewusstseins. Diese umfasst all das, was die handelnden Figuren wissen, denken oder fühlen oder nicht wissen, denken oder fühlen. Diese beiden Landschaften stehen einander gegenüber, wobei die Landschaft des Bewusstseins, die psychische Realität der Erzählung, ausschlaggebend für die Handlung ist und diese vorantreibt.

---

<sup>38</sup> Bruner (1986: 24)

Bruner beschreibt drei Mittel, mit denen in Verbindung Konjunktivität erzeugt werden kann. Diese sind **Multiple Perspektive**, die Darstellung der erzählten Wirklichkeit nicht allein aus einer, sondern aus zwei oder mehreren unterschiedlichen Sichtweisen, **Subjektivierung**, die Darstellung der Ereignisse und Handlungen, wie sie ein Charakter, beziehungsweise Charaktere der Erzählung erlebt/erleben, und **Präsupposition**, der implizite Gehalt der erzählten Welt, auf den im Text nicht ausdrücklich hingewiesen wird, sondern der durch den Leser als Teil der erzählten Welt erschlossen werden muss. Auf konkret sprachlicher Ebene können diese drei Konzepte durch Präsuppositionsauslöser sowie einfache und komplexe Todorovsche Transformationen erreicht werden.

Das Ziel dieser Arbeit war es, diese Konzepte zuerst anhand von Kurzgeschichten des japanischen Autors Ryûnosuke Akutagawa und des uruguayischen Autors Horacio Quiroga zu erklären und in einem zweiten Schritt in einer genauen Analyse der Kurzgeschichten „*Rashômon*“ von Akutagawa und „*El hijo*“ von Quiroga zu untersuchen. Ich habe gehofft, dadurch herauszufinden, ob ein Text wirklich den Anspruch von *Subjunktivität* gerecht werden muss, um als literarisches Werk gelten zu dürfen und darüber hinaus, ob die von Bruner vorgeschlagenen Mittel der multiplen Perspektive, der Subjektivierung und der Präsupposition tatsächlich ausreichen, um Konjunktivität zu erreichen.

## 4 Abstract

This paper is about a literary concept proposed by the American psychologist Jerome Bruner in the first two chapters of his book “Actual Minds, Possible Worlds.” The concept is about what Bruner calls *subjunctivity*, which is the quality of a “text of literary merit” to prompt the reader to not only passively receive the story, but actively take part in its construction. In order for a text to achieve this participation by the reader, it has to be filled with “gaps” and indeterminacies, which allow the reader to inscribe his own experiences, literary as well as non-literary, into the text. As opposed to an argument, which tries to convince of its truth and therefore strives to be as clear and explicit as possible, a story wants to convince of its lifelikeness:

“Stories of literary merit, to be sure, are about events in a “real world”, but they render that world newly strange, rescue it from obviousness, fill it with gaps that call upon the reader, in Barthe’s sense, to become a writer, a composer of a virtual text in response to the actual. In the end, it is the reader who must write for himself what *he* intends to do with the actual text.”<sup>39</sup>

According to Bruner, a story has to construct what he calls *two landscapes* at once. One is the landscape of action, which includes agent, intention, situation, instrument and something like a “story-grammar.” The second one is the landscape of consciousness, which is constituted by what the agents know, think and feel or don’t know, think and feel. The narrative is governed by this “psychic reality.”

Bruner describes three methods that in conjunction are able to achieve subunctivity. They are **multiple perspective**, which means that the narrated world is related through more than one perspective, **subjectification**, the depiction of reality through the “filter of consciousness of protagonists of the story” and **presupposition**, the implicit creation of meaning as opposed to the explicit statement of a fact. On the

---

<sup>39</sup> Bruner (1986:24)

concrete linguistic level of speech, these concepts are achieved by presupposition and the simple and complex transformations as proposed by Todorov.

The goal of this paper was to first describe and in a second step examine Bruner's theory by applying it to different short stories by the Japanese author Ryûnosuke Akutagawa and the Uruguayan author Horacio Quiroga. Thereby I was hoping to examine if Bruner's concept really does justice to his claim that a text has to be subjunctive in order to achieve literacy and furthermore, if the three means of multiple perspective, subjectivity and presuppositions suffice to do so.

## 5 Lebenslauf der Autorin

Name: Monika Holzner

Geburtsdatum: 6.10.1981

### Ausbildung

Sept. 1991 – Juni 1999  
GRG V. Rainergasse 39  
1050 Wien

Abschluss mit AHS Matura

Okt. 1999 – Juni 2000  
Universität Wien

Studium der Romanistik, Studiengang  
Spanisch  
Studium der Publizistik

Juni 2000 – Okt. 2001

Studienpause aufgrund beruflicher Tätigkeit

Okt. 2001 – Sept. 2004

Studium der Romanistik, Studiengang  
Spanisch

Okt. 2001 – Sept. 2004

Studium Dolmetsch und Übersetzen, Englisch  
und Spanisch

März 2006 -

Studium der Romanistik, Studiengang  
Spanisch  
Besuch von Vorlesungen auf der Japanologie  
Studium Dolmetsch und Übersetzen, Englisch  
und Spanisch

Sept. 2007 – Juni 2008

Besuch von Vorlesungen auf der Germanistik

### Berufserfahrung

Okt. 2008 – jetzt  
Jänner – Sept. 2006  
Sept. 2000 – Sept. 2004

Hopi-Media Medienservice GmbH  
A-1030, Landstr. Hauptstr.151

Sept. 2006 – Okt. 2008

Agentur Regina Maria Anzenberger  
A-1050, Zeinlhoferg. 7

Sept. 2004 – Sept. 2005

Fotografenassistent bei Alexander Gnädinger  
D-10405, Marienburgerstr. 18