



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Julio Cortázar und der Surrealismus“

Verfasserin

Nuray Çakır

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 347 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium/Französisch/Deutsch

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Johanna Borek

Danksagung

Ich möchte mich bei meiner Betreuerin, A.o. Univ-Prof. Dr. Johanna Borek, die mich beim Entstehen dieser Arbeit sehr unterstützt und motiviert hat, sehr herzlich bedanken.

Ein großes Dankeschön an meine Eltern, meine Schwestern Canan, Tülay und Nihal, die immer für mich da waren und an meine Freundinnen Vlora, Vivi und Karolina, deren Unterstützung ich sehr zu schätzen weiß!

Vielen Dank.

Le livre „pour“ *Manuel*,
qui j'adore.

Meinen Eltern, Hüseyin und Fatma Çakır.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	6
1.1 Problemstellung	6
1.2 Forschungsfrage	7
1.3 Vorgangsweise	7
1.4 <i>Modell</i> der Fragestellung	8
2 Der Surrealismus	9
2.1 Der Surrealismus als Avantgardebewegung	9
2.2 Historischer Kontext	12
2.3 Wege zu einem neuen „Werkbegriff“	16
2.3.1 Beispiele beweglicher Kunstwerke	19
2.3.2 Interaktivität des Kunstwerks	22
2.3.3 Interaktion in der Literatur	22
2.4 Beispiele interaktiver Literatur	23
2.4.1 Cent mille milliards de poèmes	24
2.4.2 Composition n° I	25
2.4.3 <i>Rayuela</i>	25
2.4.4 <i>62/Modelo para armar</i>	26
2.5 Werköffnung bei den Surrealisten	28
2.5.1 Rezeption (Leser)	29
2.5.2 Produktion (Künstler)	31
2.5.3 Darstellung (Kunstwerk)	33
2.5.4 Die Werköffnung durch surrealistische Verfahren	34
2.6 Thematische Neuheiten des Surrealismus	36
2.6.1 Die Bedeutung des Unbewussten	36
2.6.2 Die Bedeutung des Traums für die poetische Theorie	37
2.6.3 Die surrealistischen Verfahren: L'écriture automatique	38
2.6.4 Motive für die Werköffnung	39
2.6.5 Surrealistische Ästhetik und Auflösung der Formen	40
2.7 Exkurs: Werköffnung in den Bildenden Künsten	41
3 Cortázar	43
3.1 Forschungslage der surrealistischen Interpretation Cortázars	43
3.2 Cortázars Texte als fragmentarisch-offene Werke	44
3.2.1 <i>Rayuela</i>	44
3.2.2 Die Dekonstruktion der Literatur	47
3.2.3 <i>62/Modelo para armar</i>	50
3.3 Julio Cortázars Standpunkt zum Surrealismus	54
3.4 Julio Cortázar: Ein Surrealist?	55
3.5 Anti-literarischer Schreibstil Morellis/Cortázars	58
3.6 Verspottung des „literarischen“ Schreibstils	61
3.7 Werköffnung bei Cortázar	66
3.7.1 Leerstellen	68
3.7.2 Ein offenes Ende	71
3.8 Autor – Leser	74
3.9 Eine Absage an die Linearität	76
4 Aleatorik: Das aleatorische Spiel	78

4.1 Die Kombinatorik	79
4.1.1 Zur Produktion	79
4.1.2 Zur Darstellung	80
4.1.3 Zur Rezeption.....	81
4.2 Die Improvisation	82
4.2.1 Zur Produktion	82
4.2.2 Zur Darstellung	83
4.2.3 Zur Rezeption.....	83
4.3 Montage und Collagetechnik bei Cortázar	84
4.4 Der Zufall als Gestaltungsprinzip.....	86
4.4.1 Der Zufall als Indetermination.....	86
4.4.2 Der Zufall als Willkür	86
4.5 Aleatorik bei Cortázar	87
4.6 Spiele und Wirklichkeit.....	91
5 Cortázar und der Surrealismus	96
5.1 Auswahl surrealistischer Intertexte	96
5.1.1 <i>Le paysan de Paris</i>	96
5.1.2 <i>Nadja</i>	97
5.2 L'amour fou.....	97
5.3 Le hasard objectif	98
5.4 Wortspiele und Wortschöpfungen	99
5.5 Die surrealistische Topografie.....	100
5.6 Auf der Suche nach Authentizität und dem Wunderbaren	105
5.7 Der Traum.....	106
6 Intermediale Aspekte	108
6.1 Hypertext und theoretische Grundlagen zur Hyperfictiontheorie	110
6.2 Blog-Leser	119
6.3 Exkurs: Zettelkästen	119
6.4 <i>Rayuela</i> und Computerspiele.....	120
6.5 Der „RAYUEL-O-MATIC“	122
6.6 Kombinatorisch offenes System Hypertext.....	124
6.7 Gemeinsamkeiten mit dem Surrealismus	126
7 Zusammenfassung.....	128
7.1 Zusammenfassung in deutscher Sprache	128
7.2 Zusammenfassung in französischer Sprache	129
8 Literaturverzeichnis und Linkographie.....	140
8.1 Primärliteratur zu Julio Cortázar	140
8.2 Primärliteratur zum Surrealismus	140
8.3 Sekundärliteratur allgemein.....	141
8.4 Zeitschriften.....	147
8.5 Filmographie.....	148
8.6 WorldWideWeb (Linkographie).....	148
9 Curriculum Vitae	149

1 Einleitung

1.1 Problemstellung

Ich möchte mich in meiner Arbeit über Julio Cortázar der Frage widmen, ob Julio Cortázar als surrealistischer Autor bezeichnet werden kann. Dass die surrealistische, avantgardistische Poetik in Cortázars Werk immanent ist, kann nicht bestritten werden. In seinem Essay *Teoría del túnel*¹ liegt das Programm der Poetologie *Rayuelas*. Darin macht er deutlich, dass in den Anfängen seiner literarischen Tätigkeit unter anderen Bewegungen die surrealistische eine sehr bedeutsame für seine ästhetischen Vorstellungen und sein Schaffen gewesen ist. Zwischen 1948 und 1949 veröffentlichte er drei Artikel, die dem Surrealismus gewidmet waren und seine intensive Auseinandersetzung mit dessen Ansätzen bekunden.²

Die Diskussion der Forschungslage zu diesem Thema und das Aufzeigen von Beispielen aus einer Werkauswahl wird nur einem der vielen Aspekte seiner literarischen Vision gerecht werden können. Es wurde bereits sehr viel über Julio Cortázars Schreibkonzeptionen reflektiert und über viele verschiedene Einflüsse spekuliert, darunter fallen der Symbolismus, Expressionismus, Surrealismus, Konstruktivismus, Postmodernismus und Zen-Buddhismus.³

Anbetracht dieser Fülle an Auslegungen wäre es einseitig, würde man ausschließlich eine literarische Strömung, beispielsweise den Surrealismus als „Interpretationsfolie“ für die Ästhetik und Poetologie der Werke Cortázars heranziehen. Da es dennoch berechtigt ist, den surrealistischen Aspekt hervorzuheben und zu untersuchen, möchte ich aus dieser Überlegung heraus Parallelen auf inhaltlicher, wie insbesondere auf formaler Ebene zwischen den wichtigsten

¹ In: Yurkievich, Saúl (Hg.): Cortázar, Julio: Obra crítica. Band 1. Madrid: Editorial Alfaguara 1994. (Colección Unesco de obras representativas. Serie Iberoamericana) Im Rahmen der Arbeit zit. nach: <http://www.lamaquinadeltiempo.com/cortazar/tunel.htm>

² *Muerte de Antonin Artaud*. In: *Sur* 163 (mayo 1948), S. 80-82.; *Un cadáver viviente*. In: *Realidad* año III/5 (mayo-jun. 1949), S. 349-350.; *Irracionalismos y eficacia*, In: *Realidad* año III/6 (set.-dic. 1949), S. 250-259.

³ Vgl. Alazraki (1988), Berg (1991), Hummel (1995), Imo (1981, 1984), Picon-Garfield (1975).

Werken der französischen Surrealisten und Julio Cortázar ziehen, da sich einem diese bei der Lektüre gewissermaßen aufdrängen.

1.2 Forschungsfrage

Inwieweit hat der Surrealismus Julio Cortázar's Ästhetik in *Rayuela* und *62/Modelo para armar* geprägt, und kann aus werkgenetischer Perspektive die Aleatorik als Grundlage, sowohl für surrealistische als auch Cortázar's Texte und in Erweiterung für hypertextuelle Literatur betrachtet werden? Als Hypothese soll das gemeinsame Merkmal der Werköffnung für alle drei Bereiche aufgestellt werden.

1.3 Vorgangsweise

Nach dem Versuch, Bezugspunkte zum Surrealismus aufzuzeigen, widmet sich die vorliegende Arbeit einer weiteren Forschungsfrage:

Ausgehend von der These, dass Cortázar's *Rayuela* als Hyperfiction betrachtet werden könnte, soll untersucht werden, inwieweit der Surrealismus und andere literarische Bewegungen für jene Art von Werköffnung verantwortlich zu machen sind, die Hyperfictions generell als offene Texte charakterisieren. Inwieweit Julio Cortázar die „Öffnung“ seiner Werke wichtig war und wie die Ästhetik der Surrealisten dazu beigetragen hat, soll hier diskutiert werden.

Welche surrealistischen Elemente führen uns zum „Hypertext“ Cortázar's?

Das Ziel der Arbeit ist es, das Einwirken der surrealistischen Ästhetik auf Julio Cortázar's Ästhetik sichtbar zu machen, anschließend einige seiner Werke als Vorläufer von sogenannten Hyperfictions zu lesen, rückwirkend den Surrealismus dafür verantwortlich zu machen und zu untersuchen, ob in diesen drei Bereichen ein gemeinsames Prinzip in werkgenetischer Hinsicht zu finden ist.

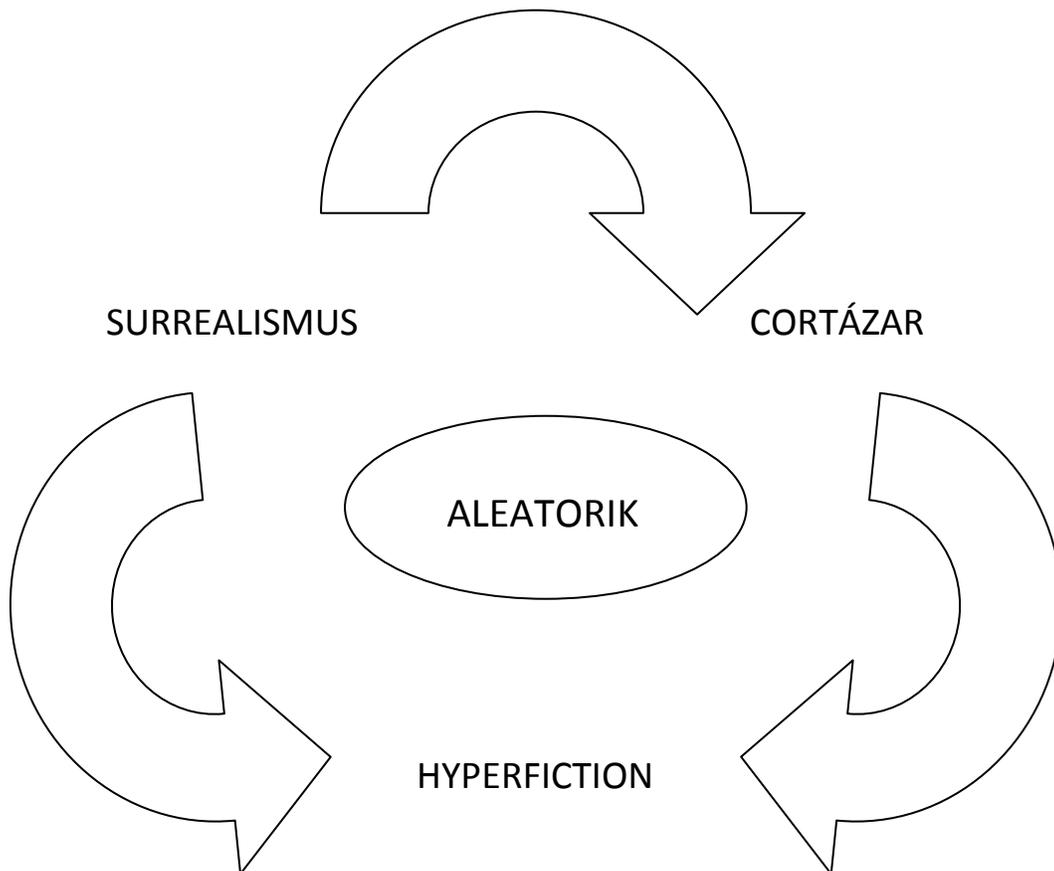
Als Hypothese wird die Aleatorik als gemeinsames Gestaltungsmittel eingebracht und versucht, dies anhand der drei zu besprechenden Themenbereiche Surrealismus – Cortázar - Hyperfiction aufzuzeigen.

Diese Arbeit zeigt den Brückenschlag zwischen der surrealistischen Ästhetik und den Vertretern von hypertextueller Literatur und argumentiert, wie der Surrealismus zum Entstehen von Hyperfictions beigetragen haben könnte.

1.4 *Modell* der Fragestellung

Folgendes Modell soll die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung darstellen:

Folge surrealistischer Werköffnung → Werköffnung bei Cortázar → Cortázar: Wegbereiter der Hyperfiction – Hyperfiction Folge der Werköffnung.



2 Der Surrealismus

2.1 Der Surrealismus als Avantgardebewegung

Die surrealistische Bewegung vertrat eine revolutionäre Kunst- und Weltauffassung, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts, um 1919, von dem Schriftsteller André Breton ins Leben gerufen wurde und mit dem 1924 erschienenen *Manifestes du surréalisme* ihre Anschauungen darlegte. Diese programmatische Schrift umfasst in erster Linie eine Revolution der Anschauungen zur Wirklichkeit und in diesem Zusammenhang, die Konzentration auf die Bereiche des Unbewussten, der Träume und der Wahrnehmung, um diese andersartig zu erfahren.

Zu den herausragendsten Vertretern dieser Bewegung zählen außer André Breton (1896-1966) Paul Eluard (1895-1952), Philippe Soupault (1897-1990), Louis Aragon (1897-1982), Robert Desnos (1900-1945), Roger Vitrac (1899-1952), Antonin Artaud (1896-1948), Benjamin Péret (1899-1959) und der Maler Max Ernst (1891-1976).¹ Ihre Lieblingsthemen kreisen um die Bereiche Liebe, Revolution und Kunst, die den Themen Vaterland, Religion und Familie entgegengehalten werden.²

Im Jahre 1916 lernte Breton im Hôpital de Nantes, wo er als freiwilliger Hilfsarzt in der Neurologie tätig war, Jacques Vaché kennen, welcher ihn zutiefst beeindruckte und der einen großen Einfluss auf den Surrealismus haben sollte. Breton und Philippe Soupault begegneten einander ebenfalls in den Wirren des Ersten Weltkrieges. Der Medizinstudent Breton arbeitete im Pariser Militärhospital Val-de-Grâce, als der als Artillerist einberufene Soupault ins nahegelegene Lazarett eigenliefert wurde, wo ihre Freundschaft 1917 ihren Anfang nahm. Ihrer beider Begeisterung galt dem Dichter Isidor Lucien Ducasse, alias Comte de Lautréamont (1846-1870), dessen *Chants de Maldoror* (1869) sie gleichermaßen begeisterte und sie zu der Entscheidung trieb, ihr Leben der Literatur zu widmen. Breton machte die Bekanntschaft Guillaume Apollinaires und kam durch ihn 1917 zum ersten Mal mit der Zürcher Zeitschrift „Dada“ in

¹ Vgl. Kingner (1990), S. 49.

² Vgl. Grimm/Biermann u.a. (1989), S. 300.

Berührung.

Bretons Künstlertheorie war bis dahin von der symbolistischen Frühavantgarde Rimbauds und Mallarmés geprägt. Den *Chants de Maldoror* entnimmt Breton schließlich den psychischen Automatismus, der dahingehend Erwähnung gefunden hatte, als er dem Verfasser beim Schreiben die Möglichkeit biete, sich eine überwirkliche Welt zu erschließen. Dieser Automatismus und die Nichtintentionalität der literarischen Produktion wurde von Breton und Soupault teilweise kooperativ und in Selbstversuchen erprobt. Das Ergebnis, die ersten drei Exemplare dieser automatisch verfassten Texte, die sich durch ihre ungewöhnliche Bildsprache und Erzählwendungen auszeichneten, wurden 1919 in der, gemeinsam mit Louis Aragon gegründeten Zeitschrift *Littérature*¹ erstmals veröffentlicht, ehe sie im selben Jahr unter dem Titel *Les champs magnétiques* in Buchform veröffentlicht wurden.²

Die surrealistische Bewegung fügt sich somit - chronologisch betrachtet - in die Reihe der vorangegangenen, mitunter nebeneinander existierenden Avantgardebewegungen des Symbolismus, Futurismus, Expressionismus und Dadaismus, die bis dato versucht hatten, mit neuen Ästhetikaffassungen und ihrer Experimentierfreudigkeit einen Bruch mit der traditionellen Roman- und Literaturtradition herbeizuführen.

Es stellt sich die Frage, ob der Surrealismus auch ohne die unmittelbar vorherigen Avantgarden hätte entstehen können, in welcher Weise dies geschehen wäre und wie viele Elemente und ästhetische Anschauungen diesen entnommen sind oder mitunter weiterentwickelt wurden. Die Begründer des Surrealismus hatten den Dadaismus verfolgt, dieser wiederum unmittelbar ablehnend auf den Futurismus und seine Zukunftsgläubigkeit und Technikbegeisterung reagiert.³

Es handelt sich also um jenen Abschnitt der Literatur, der mitunter parallel existierende,⁴ teilweise kurz aufeinanderfolgende unterschiedliche Gruppierungen hervorgebracht hat, die sich manchmal Elemente der anderen bedienend, aber immer eigene Ziele verfolgend, operierten. Maurice Nadeau bemerkt dazu, dass es die surrealistische Bewegung vermutlich auch ohne den

¹ Erscheint von März 1919 bis August 1921.

² Vgl. Schulze (2000), S. 68-69.

³ Vgl. Bürger (1996), S. 43.

⁴ Vgl. Bürger (1996), S. 52.

Dadaismus gegeben hätte, sie sich jedoch völlig anders entwickelt hätte.¹

Anderen Einschätzungen zufolge, konnte es sich lediglich um eine Frage der Zeit handeln, bis die surrealistische Bewegung auch ohne das Eintreffen des Anführers der Dadaisten Tristan Tzara in Paris entstanden wäre. Die Gruppe von jungen Männer um André Breton hatte sich bereits zuvor mit den Grundpfeilern des späteren Surrealismus auseinandergesetzt und das Interesse für die dadaistischen Theorien stellte wohl eher ein Zwischenspiel auf dem Weg zur Entstehung eigener ästhetischer Maximen dar. Bereits zuvor bestand: „(...) *das Interesse an avantgardistischer und außereuropäischer Kunst, an den Produktionen psychisch Kranker, an literarischer Collage und Montage, an anarchistischem Aktionismus und vor allem an Hypnose, freier Assoziation, psychischem Automatismus und automatischem Schreiben.*“²

Allen Übereinstimmungen in einzelnen Anschauungen zum Trotz, Breton und seine Freunde hatten sich anfangs der Pariser Dadaistengruppe angeschlossen, stellen sich bald gravierende Unterschiede zwischen dem Dadaismus und dem Surrealismus heraus. Die Surrealisten wollten nicht den Dadaisten gleich in der reinen Negation bürgerlicher Kultur verharren und konnten entgegen dadaistischer Überzeugung einigen Werten und dem Glauben an die menschliche Vernunft dennoch Sinnvolles abgewinnen.³

So kann Breton der absoluten Ablehnung der Logik seitens Tzaras, die Aufwertung einer anderen Geistestätigkeit – die *imagination* – entgegenhalten. Die Absicht der Befreiung der unterdrückten Seelenkräfte sei laut Breton, nicht durch eine Ablehnung aller Werte und die bloße Wiederholung provokatorischer Akte zu erreichen, die sich die Dadaisten zum Ziel gesetzt hatten.⁴

Die dadaistische Bewegung, die 1916 um Tristan Tzara in Zürich gegründet wurde, übertraf dennoch rückblickend die surrealistische Gruppe in ihrer Kompromisslosigkeit, der Radikalität ihrer Ansichten und der absoluten Negation aller bürgerlichen Werte, die sie durch die Mittel des Protests und der Provokation auszudrücken versuchte. Dennoch lag die Gemeinsamkeit dieser beiden Bewegungen – wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln - in dem Willen, gegen alles

¹ Vgl. Nadeau (1986), S. 26

² Bezzola (2005), S. 10.

³ Vgl. Grimm/Biermann u.a. (1989), S. 300.

⁴ Vgl. Bürger (1996), S.50-54.

Althergebrachte und Autoritäre anzugehen und in der Befreiung des Menschen und der Kunst aus ihren bürgerlichen Fesseln.

Die surrealistische Bewegung, die sich um die Person André Bretons formierte, beschränkte sich schon sehr bald, nicht ausschließlich auf eine rein literarische Bewegung, sondern zog auch weite Fäden in die Bildenden Künste und versuchte sich sogar im politischen Engagement, welches 1927 in dem Beitritt seiner wichtigsten Mitglieder zur Kommunistischen Partei Frankreichs mündete. Das Charakteristikum der Surrealisten, sich auf nichts festlegen zu wollen und heftige ideologische Auseinandersetzungen über die Ausrichtung der Gruppe, erschwerten allerdings die Zusammenarbeit mit der Kommunistischen Partei und führten schließlich dazu, dass sich die Mehrzahl der surrealistischen Dichter schließlich auch von der politischen Diskussion distanzierte und 1933 endgültig aus der Partei ausgeschlossen wurde.

2.2 Historischer Kontext

Betrachtet man das Entstehen der surrealistischen „Bewegung“ aus einer historischen Perspektive, wäre sie wohl nie, oder zumindest nicht in dieser Form, ohne die Erfahrung des Ersten Weltkrieges entstanden. Die späteren Begründer und Mitglieder des Surrealismus sind entschiedene Kriegsgegner, an dem sie sich, wie auch die überwiegende Mehrheit ihrer Generation, dennoch beteiligen mussten, sei es an der Front oder in anderen militärischen Diensten. Breton bezeichnete die kritische Haltung der Surrealisten in der Ansprache *Qu'est-ce que le surréalisme?* (1934) folgenderweise: „*Je dis que ce que l'attitude surréaliste, au départ, a eu de commun avec celle de Lautréamont et de Rimbaud et ce qui, une fois pour toutes, a enchainé notre sort au leur, c'est le défaitisme de guerre.*“¹

Das sinnlose Sterben und Morden des Ersten Weltkrieges hatte zu nichts geführt, unzählige Menschen, Schätzungen zufolge rund 17 Millionen Menschen², hatten ihr Leben gelassen und viele, die überlebt hatten, fanden sich nach Kriegsende nicht mehr zurecht in einer Welt, die nicht mehr dieselbe sein konnte.³

¹ Breton (1992), S. 227.

² Tucker (2005), S. 273.

³ Vgl. Grimm/Biermann u.a. (1989), S. 300.

Gesellschaftlich hatte sich Grundlegendes geändert, eine Rückkehr zur Normalität und bürgerlichen Ordnung schien unmöglich, vor allem nicht für jene beiden Gruppen junger Menschen, die zunächst die dadaistische und später die surrealistische Bewegung ins Leben rufen sollten.

Die Surrealisten sahen sich einer Gesellschaftsordnung gegenüber, die nach dem Krieg nicht mehr aufrechterhalten werden konnte. Ihre Misstrauen galt den Institutionen Staat, Politik, Kirche und Familie, die hinterfragt werden mussten. Der Krieg und seine Mittäter waren gleichbedeutend mit dem Verrat an den eigenen Heerscharen von jungen Menschen, die nun mit Recht, ihren eigenen Vätern misstrauten, alles vorher Verehrte geringschätzten und sich losreißen wollten von althergebrachten Vorbildern, Vorstellungen, jeglichen Prinzipien von Moral und Ethik und einen Bruch mit allem Vergangenen, Alten, Traditionellen, Konventionellen und Institutionalisierten ersehnten, um von vorne anzufangen.¹ Sie wollten an einer neuen Gesellschaftsordnung elaborieren, bezeichneten den Krieg als großen Verrat und wollten sich nicht länger den bürgerlichen Fesseln fügen, die Breton in *Qu'est-ce que le surréalisme* beim Namen nennt:

Par-delà l'incroyable stupidité des arguments qui tendaient à légitimer notre participation à une entreprise comme la guerre, entreprise de l'issue de laquelle nous nous désintéressions complètement, ce refus portait [...] sur toute la série des obligations intellectuelles, morales et sociales que de tous cotés et depuis toujours nous voyions peser sur l'homme d'une manière écrasante. Intellectuellement c'était le rationalisme vulgaire, c'était la logique qu'on enseigne qui faisaient par excellence les frais de notre horreur, de notre volonté de saccage, moralement c'étaient tous les devoirs: familial, religieux, civique; socialement, c'était le travail (...).²

So ließe sich die Gesinnung der Surrealisten, einer Gruppe von Individualisten, beschreiben, die zusammenfanden, um im Kollektiv neue Erfahrungen in allen Lebensbereichen zu suchen. Wie Rosa Fernández Urtasun in ihrer vergleichenden Studie über Vicente Aleixandre und die Surrealisten ganz treffend zum Ausdruck bringt, wollten die Surrealisten das bisherige Menschenbild durch ein neues ersetzen, da die Gesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg nicht

¹ Vgl. Bürger (1996), S. 27-29.

² Breton (1992), S. 226-227.

dieselbe sein konnte wie zuvor. ¹

Dazu wollten sie nur allzu gerne auf die alten, vornehmlich literarischen Vorbilder verzichten, die sie wiederholt attackierten und kritisierten. Dennoch fügt Breton in *Les pas perdus* (1924) hinzu: „*Les moralistes, je les aime tous, particulièrement Vauvenargues et Sade. La morale est la grande conciliatrice. L’attaquer, c’est encore lui rendre hommage.*“²

Das heißt also, dass die literarischen Vorbilder der Surrealisten sowohl Projektions-, als auch Angriffsfläche waren.

Folgende Schriftsteller bezeichnet Breton in *Manifestes du Surréalisme* als seine Vorbilder: „*En littérature, je me suis successivement épris de Rimbaud, de Jarry, d’Appollinaire, de Nouveau, de Lautréamont, mais c’est à Jacques Vaché que je dois le plus.*“³

Resümierend wird der Surrealismus oft als Weiterentwicklung dadaistischer Ansätze, die teilweise modifiziert wurden, betrachtet. Der Dadaismus war womöglich der Nährboden für die surrealistische Bewegung,⁴ oder aber: „*André Breton – und damit die surrealistische Bewegung – ist durch Dada hindurch gegangen (...)*“⁵, bildeten doch Aragon, Breton, Eluard und Péret bis 1922 die französische Gruppe des Dadaismus.⁶

Festzuhalten ist, dass die surrealistische Bewegung unter den anderen avantgardistischen Kunstauffassungen einzigartig und innovativ war, da sie für die Kunst jenen Aspekt entdeckte, der bis dahin weitgehend ignoriert wurde und den sie in ihren Werken thematisieren wollten: Die Forderung nach einer neuen Wahrnehmung der Welt und des Menschen.⁷

Worin die Revolutionierung des Menschen besteht, kann folgende Stelle aus *Qu’est-ce que le*

¹Vgl. Urtasun (1997), S. 18. [Im Orig.: „*Según ellos, las concepciones que había habido hasta entonces sobre qué es el hombre no podían ser correctas, puesto que habían conducido al mundo a la guerra. Había que romper con todas ellas y buscar la verdadera.*“]

²Breton (1924), S. 10.

³Ibid., S. 9.

⁴Vgl. Kigner (1990), S. 49

⁵Bezzola (2005), S. 10.

⁶Vgl. Nadeau (1986), S. 12.

⁷Vgl. Urtasun (1997), S. 8. [im Orig.: „*Su verdadera originalidad fue el descubrimiento para el arte de una dimensión de la vida hasta entonces ignorada, su concepción profunda del mundo y del hombre.*“]

surréalisme erhellen:

(...) qu'aujourd'hui plus que jamais la *libération de l'esprit*, fin expresse du surréalisme, aux yeux des surréalistes exige pour première condition *la libération de l'homme*, ce qui implique que toute entrave à celle-ci doit être combattue avec l'énergie du désespoir, qu'aujourd'hui plus que jamais les surréalistes comptent pour cette libération de l'homme en tout et pour tout sur la Révolution prolétarienne.¹

Ebenso eine neue Wahrnehmung fordernd, interessierte die Surrealisten daher die Revolutionierung der Literatur und des Werkbegriffs. Die Art zu schreiben war ihr Spiegel für die Wirklichkeitswahrnehmung und bereits den Dadaisten ging es darum, dass sich der Dichter nicht mit der Wiedergabe der Wirklichkeit befassen, sondern Werke schaffen sollte, die selbst ein Stück Wirklichkeit waren.² Um diese zu ändern, musste es folglich auch einen Bruch mit der bisherigen Roman- und Literaturtradition und ihren berühmtesten Vertreter geben und der Begriff des Werks und seiner Koordinaten Autor-Werk-Leser mussten von Grund auf erneuert werden.³

Nadeau folgert ganz richtig, dass es für die Revolution der Sprache nötig ist, mit der Zerstörung des Althergebrachten zu beginnen: „*Was sie von sich geben, läßt sich mit dem, was Dichter vor ihnen schufen, nicht mehr vergleichen. Weil sie sich nicht scheuten, rücksichtslos zu zerstören, was zerstört werden mußte, konnten sie wie bei einer neuen Erschaffung der Welt ganz neuartige Werte setzen.*“⁴

Das Unbewusste sollte mittels der, durch die automatische Schreibweise gewonnenen Sprache erkundet werden. Somit sollte die absolute Wirklichkeit erreicht werden, wie Breton in den *Manifestes du Surréalisme* schreibt: „*Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire.*“⁵

¹ Breton (1992), S. 230.

² Vgl. Bürger (1996), S. 47.

³ Vgl. Bürger (1996), S. 31.

⁴ Nadeau (1986), S. 20.

⁵ Breton (1987), S.24.

2.3 Wege zu einem neuen „Werkbegriff“

Im folgenden Kapitel sollen Beispiele für Auflösungsversuche des Werkbegriffs betrachtet und der surrealistische Beitrag dazu aufgezeigt werden.

Seit jeher lassen sich in der gesamten Literaturgeschichte zahlreiche Bestrebungen aufzeigen, die Grenzen des Werkbegriffs auszuloten. Als offen werden Kunstwerke dann bezeichnet, wenn die traditionellen Gegebenheiten, beispielsweise eines Printtextes, nicht den bisherigen Leseerfahrungen oder -erwartungen entsprechen. Es ist davon die Rede, dass sich ihre Form auflöst, da es sich beispielsweise um Bücher handelt, die zwar über Seiten verfügen, aber eine Paginierung verweigern.

Andere Beispiele offener Werke spielen mit dem Materialcharakter. Die Seiten muten eher wie Karten an, die es zu mischen und in einer bestimmten Reihenfolge aufzulegen gilt. All dieses kehrt den Spielcharakter der Lektüre hervor: Literatur soll das sein, was man sich selbst zusammenfügt und „erspielt“.

Bereits vor dem Aufkommen der literarischen Avantgarden des 20. Jahrhunderts wandten sich Schriftsteller experimentelleren Schreibweisen zu, die auf der Ebene der Produktion, Darstellung und Leserbeteiligung mehr Freiheit und Offenheit erzielen sollten¹ und die Mehrdeutigkeit der Bedeutungen zum Ziel des Werkes erklärt hatten.²

Für Umberto Eco bedeutet dies folglich, dass „(...) die modernen Künstler sich bei der Realisierung dieses Wertes häufig an Idealen von Informalität, Unordnung, Aleatorik, Unbestimmtheit der Ergebnisse orientieren (...)“³. Ecos Konzept des offenen Kunstwerks erklärt die musikalische Kompositionslehre, die Bildenden Künste, und die Literatur zum Gegenstandsbereich seiner Studien.

Geht man von einem offenen Kunstwerk aus, so wie es Eco versteht, muss betont werden, dass es

¹ Vgl. Heibach (2003), S. 41.

² Vgl. Eco (1993), S. 8.

³ Eco (1993), S. 8.

sich dabei weniger um ein definitives Modell zur Trennung von „offenen“ und „geschlossenen“ Werken, als um die Beleuchtung von Strukturgleichheiten von Werken handelt, die Ähnlichkeiten in ihren Beziehungen von Künstler-Werk-Konsument aufweisen. Folglich ist dieses Modell „(...) rein theoretisch und unabhängig von der tatsächlichen Existenz als „offen“ bestimmbarer Werke [...]“¹ und es „(...) gibt nicht eine angebliche objektive Struktur der Werke wieder, sondern die Struktur einer Rezeptionsbeziehung (...)“², die dadurch erweitert wird, als darin „(...) ein Kunstwerk die größte Mehrdeutigkeit verwirklichen und vom aktiven Eingriff des Konsumenten abhängen kann, ohne damit aufzuhören, Kunstwerk zu sein.“³

Die große Veränderung durch die Öffnung eines Kunstwerkes realisiert sich somit in mehreren Dimensionen gleichzeitig: Aus der traditionellen Relation von Autor-Leser und Leser-Werk werden interaktive Beziehungen, da der Leser an der Komposition des Werkes beteiligt wird und somit aus einer passiven Rezeptions-, und Konsumationsrolle heraustritt. Das Werkzeug dazu wird ihm vom Autor angeboten, der mit seinen Lesern an seinem Werk kollaborieren möchte.

Auch wenn Eco vom modernen Künstler spricht, sollte stets bedacht werden, dass es den Untersuchung offener Kunstwerke nicht darum geht, „(...) die Kunstwerke in gültige („offene“) und wertlose, überholte, häßliche („geschlossene“) zu scheiden [...] und „(...) daß die Offenheit im Sinne einer fundamentalen Ambiguität der künstlerischen Botschaft eine Konstante jedes Werkes aus jeder Zeit ist.“⁴

Bevor wir uns einigen Beispielen, die innerhalb der Literatur den Strukturmerkmalen des „offenen Kunstwerkes“ entsprechen und gewissermaßen in den Kanon desselben eingegangen sind, zuwenden, soll gemäß Ecos Studien dessen unverbindlicher „Kriterienkatalog“, der keiner sein will, zum besseren Verständnis des offenen, und als spezieller Form des offenen; sich in „Bewegung befindlichen Kunstwerkes“ vorangestellt werden. Eco kommt zu dem Ergebnis,

(...) daß I. die „offenen“ Kunstwerke, insoweit sie *Kunstwerke in Bewegung* sind, gekennzeichnet sind durch die Einladung, zusammen mit ihrem Hervorbringer das *Werk*

¹ Eco (1993), S. 16.

² Eco (1993), S. 15.

³ Eco (1993), S. 8.

⁴ Eco (1993), S. 11.

zu machen; 2. Jene Werke in einen umfassenderen Bereich (als Gattung zur Art „Kunstwerk in Bewegung“) gehören, die zwar schon physisch abgeschlossen, aber dennoch „offen“ sind für ständige Neuknüpfungen von inneren Beziehungen, die der Rezipierende im Akt der Perzeption der Reiztotalität entdecken und auswählen soll; 3. jedes Kunstwerk, auch wenn es nach einer ausdrücklichen oder unausdrücklichen Poetik der Notwendigkeit produziert wurde, wesensmäßig offen ist für eine virtuell unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, *Ausführung* neu belebt.¹

Es bleibt also daran zu erinnern, dass jedes Werk, gleich, ob wir es als „offenes“ oder „traditionell geschlossenes“ Werk betrachten, stets unweigerlich eine Sinnggebung durch den Rezipierenden und dadurch eine unendliche Möglichkeit an Interpretationen erfährt, die außerhalb des Kontrollbereiches des Autors liegen. Wir wollen uns allerdings Formen von Literatur zuwenden, unseren Betrachtungswinkel also auf jene Beispiele fokussieren, in welchen „(...) trotz der Entscheidung des Ausführenden, noch Raum für eine weitere Entscheidung [bleibt], zu der das Publikum eingeladen ist.“²

Wir meinen also Werke, die offen sind im Interpretationsradius und dynamisch in ihrer Struktur, Mehrdeutigkeit und Ambiguität durch ihre Unbestimmtheit und Unbeständigkeit erzeugen und innerhalb welcher die Lösung von Problemen „(...) aber aus der bewußten Mitarbeit des Publikums hervorgehen [muss].“³ Daher kann es nicht darum gehen, dass der Autor solcher Werke seine Leser, durch von ihm getätigte Kunstgriffe zu einer bestimmten ideologischen Weltansicht leitet⁴, sondern darum, dass er sein Werk ganz bewusst öffnet. Diese offenen, und in unserem Fall „in Bewegung befindlichen Kunstwerke“ bestehen:

(...) nicht aus einer abgeschlossenen und definiten Botschaft, nicht aus einer eindeutig organisierten Form, sondern bieten die Möglichkeit für mehrere, der Initiative des Interpreten anvertraute Organisationsformen; sie präsentieren sich folglich nicht als geschlossene Kunstwerke, die nur in einer einzigen gegebenen Richtung ausgeführt und aufgefaßt werden wollen, sondern als „offene“ Kunstwerke, die vom Interpreten im gleichen Augenblick, in dem er sie vermittelt, erst vollendet werden.“⁵

¹ Eco (1993), S. 57.

² Eco (1993), S. 29.

³ Eco (1993), S. 41.

⁴ Vgl. Eco (1993), S. 32.

⁵ Eco (1993), S. 29.

2.3.1 Beispiele beweglicher Kunstwerke

Von Lautréamont stammt die Aussage „*La poésie doit être faite par tous.*“

Mit dem Symbolismus war ein Interesse an der Öffnung des literarischen Kunstwerkes zu beobachten. Rimbaud, Lautréamont und Mallarmé waren in diesem Zusammenhang gewissermaßen auch Vorbilder für die surrealistischen Dichter, welchen sie den freien Vers hinterließen.

Laut Eco weist folgender Text die Poetik des beweglichen Kunstwerks auf: In Stéphane Mallarmés (1842-1898) unvollendetem Projekt „*Le Livre*“¹ sollen durch den Leser kombinatorische Systeme angewendet werden. Das Werk besteht aus vorgegebenem Material und anzuwendenden Auswahlregeln, um gelesen zu werden.

Bei Mallarmés *Livre* handelt es sich um lose Blätter, deren Reihenfolge erst durch den Leser bestimmt wird. Der Autor bietet das Material an, aber der Leser kombiniert die einzelnen Teile des Buches. Mallarmé deutete darauf hin, dass der Ausbruch aus den festen künstlerischen und literarischen Koordinaten mittels einer delineaeren Schreibkonzeption eine neue Möglichkeit sei, die Wirklichkeit anders wahrzunehmen.

In diesem Sinne beurteilt Eco die Möglichkeiten, die dieses Buch leisten könnte:

Indem es die Permutabilität von Elementen eines schon an sich zur Andeutung offener Beziehungen fähigen Textes gestattete, wollte das *Livre* eine beständig sich wandelnde Welt sein, die sich vor den Augen des Lesers ständig erneuert und ihm dabei stets neue Aspekte jener Vielfalt des Absolutums darbietet, die es nicht ausdrücken, sondern, so kann man es sagen, vertreten und verwirklichen möchte.²

Es handelt sich also darum, dass die zustande kommenden Passagen keine eindeutige Bedeutung haben. Es kann folglich weder darum gehen, dass der Autor beabsichtigt, sinnvoll Zusammenhängendes zusammenzustellen, noch, dass der Leser versucht, ausschließlich eindeutig Kohärentes aus dem Material zu „filtern“, um zu einer eindeutigen Narration zu gelangen. Gerade die Ambiguität und Flexibilität solcher Texte soll der Leser als Einladung zu mehr Autonomie, zu

¹ Vgl. Scherer (1957).

² Eco (1993), S. 45.

einem „Gespräch“ mit dem Autor und möglicherweise als ein Angebot für eigene Handlungsmöglichkeiten verstehen.

Die Rolle der Trias Autor-Werk-Leser erfährt eine nicht zu maßgebliche Verschiebung: Der Autor wird zum Materialsammler, der auf eine eindeutige Botschaft verzichtet. Gerade der Verzicht auf diese Botschaft und der Tausch gegen eine Vielfalt an Aussagen stellt seine Botschaft dar. Damit verzichtet der Autor gleichzeitig auf einen Teil seiner Autorität als Geschichtenerzähler. Das Werk löst sich auf, da es keine Paginierung vorweist, es wird zu einem „Kartenspiel“, in welchem Kausalität, Raum und Zeit zugunsten einer beweglichen Literatur, nicht mehr länger verlässliche Koordinaten sein können. Die Geschichten erzählen sich von selbst und der Leser kann aus dem zur Verfügung gestellten Material eine eigene Auswahl treffen.

Der Auffassung, dass die Freiheit des Lesers tatsächlich gesteigert wird, kann nicht immer eindeutig zugestimmt werden, da sich der Leser lediglich mit Material, das der Autor aufbereitet, konfrontiert sieht und nicht selbst eine Geschichte „schreibt“.

Der Auseinandersetzung mit der Indetermination und Unabgeschlossenheit des „Werks“, als Symbol für eine Wirklichkeit, die ebenso wenig eindeutig ist und mit welcher er sich täglich konfrontiert sieht, muss sich der Leser dennoch stellen.

Ein Textbeispiel, das nicht aus dem frankophonen Raum stammt, aber aufgrund seiner Tragweite unbedingt erwähnt werden muss, ist James Joyces *Finnegans Wake* (1939). Darin arbeitet der Autor mit Querverweisen und mehrdimensionalen narrativen Strängen und präsentiert ein Meisterwerk der topographischen Lektüre.

Bereits seit den Anfängen der Literatur lassen sich in literarischen Werken Diskontinuitäten in der Linearität und Brüche des Raum- und Zeitgefüges beobachten.

Schon immer reizte es Autoren, an die Grenzen des Mediums Buch zu gehen. Die Fixierung eines Printtextes schafft für alle Beteiligten; den Autor, Text und den Leser gewisse „Regieanweisungen“. Für den Autor linearer und „geschlossener“ Erzählungen bedeutet es das Einhalten eines kanonisierten Regelkatalogs, der die Erfüllung einer bestimmten Textgattung und

eines Textinventars vorsieht. Lineares Schreiben führt zu linearer Lektüre, nach dem Prinzip eines „Rollbildes“, das von Anfang bis Ende, von oben bis unten, von einem „Empfänger“ gelesen wird. Die Trennung nach Gattungen, das Einhalten der Kategorien von Raum, Zeit und Ort stellen Einschränkungen dar, die der interpretativen Reaktion des Lesers zwar keine Grenzen auferlegen, aber grundsätzlich nicht an der Partizipation des Lesenden und an dessen „Arbeit am Werk“ interessiert sind. Multilineare Erzählstränge konnten in der traditionellen Werkauffassung nicht effizient umgesetzt werden und daher wurde im Rahmen der Werköffnung auf andere Möglichkeiten der Darstellung zurückgegriffen.

Die Rezeption betreffend, führt die Fixierung eines Textes dazu, dass die Kommunikation zwischen Autor und Leser „gestört“ ist. Es gibt weder eine echte dialogische, partizipative oder kollaborative Zusammenarbeit, noch eine Kommunikation zwischen den Beteiligten. Der Leser muss sich ausschließlich mit den Botschaften des Textes zufrieden geben, ist aber nicht in der Lage, mit dem Autor über den Text zu „diskutieren“. Die materiellen Bedingungen eines fixierten Textes sehen es nicht vor, einen Dialog zwischen Autor und Leser zu initiieren, was Heibach als „Rückkopplungsarmut“ bezeichnet.¹

Im Surrealismus war die Assoziation die neue Technik, die die surrealistischen Dichter für das Verfassen ihrer Texte heranzogen. Assoziativ-delineare Texte sind kein ausschließliches Proprium der literarischen Avantgarden. Es lassen sich sowohl davor, als auch danach, zahlreiche Beispiele in der literarischen Moderne und Postmoderne finden, die den Bruch in der zeitlichen und räumlichen Sequenz narrativer Erzählstränge vollziehen und gleich den Surrealisten, auf eine seit jeher bestehende Tradition zurückgreifen. Somit kann der Feststellung, dass die Werköffnung keine surrealistische Erfindung war, zugestimmt werden.

Christiane Heibach führt als eines der ersten Beispiele assoziativ-delinearer Texte den Talmud und randkommentierte Codices des Mittelalters an.²

Die literarischen Avantgarden, der Dadaismus, als auch der Surrealismus stechen besonders durch ihre revolutionären Konzepte in produktionsästhetischer Hinsicht hervor. Ihre wichtigsten Anliegen waren die Veränderung der Künstlerrolle und die Versuche, aus dem Werkbegriff

¹ Vgl. Heibach (2003), S. 90-91.

² Vgl. Heibach (2003), S. 48.

auszubrechen, indem in produktionsästhetischer Hinsicht dem Künstler mehr Spielräume und Freiheiten ermöglicht wurden. Die Loslösung vom Künstlerbegriff wurde zum Ziel. Auch in darstellungs- und rezeptionsästhetischer Hinsicht gab es neue Anstöße. Doch lassen sich in der Literatur Beispiele aufzeigen, die vornehmlich den letzteren Bereich, die Rezeption, weittragender revolutionierten als die Surrealisten, und daher im Laufe der vorliegenden Arbeit als Beispiele interaktiver Literatur Erwähnung finden werden.¹

2.3.2 Interaktivität des Kunstwerks

Führen wir nun die drei Bereiche Produktion, Darstellung und Rezeption (=Leserbeteiligung) wieder zusammen, lässt sich an dieser Stelle somit der Begriff der Interaktivität einführen, der die „Auflösung der Trennung zwischen Künstler und Rezipient durch direkte Rückkopplung zwischen Künstler und Betrachter bzw. zwischen Kunstwerk/-projekt und Betrachter“² meint.

Die wichtigsten Merkmale von Interaktivität sind die Einbeziehung des Betrachters in den künstlerischen Prozess und das Ausmaß dieser Beteiligung, die sowohl verschiedene Formen, als auch Gradierungen annehmen kann. Wir interessieren uns für jene Konzepte von Interaktivität, die dem Rezipierenden eine aktivere Rolle zusprechen und ihn für den künstlerischen Prozess als ebenso wichtige Komponente wie den Autor und das Werk betrachten.³

2.3.3 Interaktion in der Literatur

Hält man nun daran fest, dass die Konzepte der Interaktion und Interaktivität der Idee geschuldet sind, die Autorität von Künstlern zu mindern, wird klar, welche Rolle die Avantgarden, und in unserem besonderen Fall - die Surrealisten - in diesem Zusammenhang gespielt haben.

Historisch beherrschend sind Interaktionskonzepte jedoch in erster Linie in Formen kollaborativer bzw. kooperativer künstlerischer Produktion, die jedoch zwangsläufig auf

¹ Siehe dazu Kapitel 2.4 dieser Arbeit.

² Heibach (2003), S. 66.

³ Vgl. Heibach (2003), S. 68-69.

abgegrenzte Gruppen beschränkt bleiben, auch wenn die Visionen zum Teil anders lauteten.¹

Wenn wir uns an die Zusammenarbeit der Surrealisten erinnern, die im Kollektiv Traumprotokolle, Schreibexperimente wie das „cadavre exquis“ und die ersten automatisch verfassten Texte erstellten, wird der Zusammenhang zwischen surrealistischen und interaktiven Konzepten deutlich.

Tatsächlich ist es aber so, dass es den Surrealisten nicht gelungen ist, die Interaktivität zwischen Werk/Leser und Autor/Leser zu erhöhen. Es gab zwar Anleitungen, um selbst Poesie herzustellen, jedoch darf man dies nicht als Interaktion mit dem Leser missverstehen. Der Leser surrealistischer Werke wurde nicht in den literarischen Produktionsprozess einbezogen. Es fanden Kooperationen zwischen Künstlern beim Produktionsprozess einzelner surrealistischer Dokumente statt, doch waren surrealistische Texte nicht dazu angelegt, die Partizipation der Leser herauszufordern.

Das Hauptanliegen der Surrealisten, und darin liegt sehr wohl ein Appell an die Leser, bestand darin, die Trennung zwischen Leben und Kunst zu sprengen. Womöglich liegt darin auch die Ursache, keine interaktive Literatur zu schaffen. Ganz im Gegenteil; die Literatur sollte zerstört werden. Ein Realisierungsbereich dieses Anliegens war das Theater, wo die aktive Einbeziehung des Publikums sehr wohl Bestandteil war; insbesondere bei dadaistischen Aufführungen.² Die Absicht war, das Publikum zu schockieren und zu Reaktionen, in Form von Ausrufen und Protesten zu provozieren, die als Bestandteil der Darbietungen, beabsichtigt waren.

2.4 Beispiele interaktiver Literatur

Die folgenden „Texte“ werden häufig als Standardbeispiele interaktiver Literatur angeführt und stellen lediglich eine Auswahl dar. Weiters stellen sie die Vorläufer von Hyperfictions dar – der literarischen Textsorte von Hypertext.³ In ihrer Rezeption unterscheiden sie sich durch ihre Aufmachung als zum Teil Sammlung „fliegender Blätter“ oder durch eine Gliederung in

¹ Heibach (2003), S. 79.

² Vgl. Heibach (2003), S. 82-87.

³ Vgl. Heibach (2000), S. 215. Siehe dazu Kapitel 6 dieser Arbeit.

Textsequenzen, die vom Leser in eine neue Ordnung gebracht werden müssen.

2.4.1 Cent mille milliards de poèmes

Raymond Queneaus 1961 vorgestellte „Sonett-Maschine“ *Cent mille milliards de poèmes* versteht sich als „Maschine“ zur Herstellung von Gedichten, der auch eine Gebrauchsanweisung beiliegt. Auf zehn Seiten befinden sich zehn Sonette, die der Leser zeilenweise durchblättern und nach Belieben Verse miteinander kombinieren kann, um Sonette entstehen zu lassen.

Mode d'emploi

C'est plus inspiré par le livre pour enfants intitulé *Têtes folles* que par les jeux surréalistes du genre *Cadavre exquis* que j'ai conçu - et réalisé - ce petit ouvrage qui permet à tout un chacun de composer à volonté cent mille milliards de sonnets, tous réguliers bien entendu. C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité; il est vraie que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre).¹

Queneau distanziert sich von surrealistischen Faltgedichten des Typs „cadavre exquis“. Ein anderes surrealistisches Spiel jedoch, und zwar das Schüttelgedicht, weist Gemeinsamkeiten mit Queneaus Experiment auf: In beiden Fällen soll aus bestehendem Material eine Auswahl getroffen und ein Gedicht, oder wie bei Queneau, ein Sonett, angefertigt werden. Daraus ist zu schließen, dass aus losem Material - aus Textfragmenten - ein neuer Text zusammengefügt wird.²

Auf die Gebrauchsanweisung der „Maschine“ folgt die Erklärung der Arbeitsweise Queneaus:

Pour composer ces dix sonnets, il m'a fallu obéir aux règles suivantes:

1) Les rimes ne devaient pas être trop banales (pour éviter platitude et monotonie), non plus trop rares ou uniques (- inze, - onze, - orze, par exemple); il était nécessaire d'avoir dans les quatrains au moins quarante mots différents et dans les tercets vingt. [...]

Comme l'a bien dit Lautréamont, la poésie doit être faite par tous, non par un.³

¹ Queneau (1961), *Mode d'emploi*.

² Vgl. Idensen, In: Matejovski/Kittler (1996), S. 175, Fußnote 24.

³ Queneau (1961), *Mode d'emploi*.

2.4.2 Composition n° I

Marc Saportas 1962 veröffentlichtes *Composition n° I*¹ ist bekannt als „Kartenspielbuch“, da es aus 154 losen und nicht nummerierten Seiten mit Kurzprosa-Fragmenten besteht, die miteinander kombiniert werden können. Die Blätter werden gemischt und sollen nach der entstandenen Reihenfolge gelesen werden. Dieses Experiment stellt eine Verweigerung der materiellen Bedingungen des Buches dar. Die Innovation besteht in der Möglichkeit, durch das offene Ende der einzelnen Seiten unendlich viele Geschichten erzählen zu können. Ob es tatsächlich zu mehr Aktivität des Lesers führt, wird häufig relativiert, da es mitunter schwierig ist, Sinn und Ziel der Narration nachzuvollziehen.² Die Provokation von Ungewissheit und Unbestimmtheit könnte andererseits auch als Kompositionsprinzip des Autors verstanden werden.



Abbildung 1: Composition n° I³

2.4.3 Rayuela

Julio Cortazars *Rayuela* reiht Textsegmente aneinander, die entweder linear gelesen werden können oder nach den Empfehlungen des Autors, der am Ende jedes Abschnitts die Nummer des dann zu lesenden Segements angibt. Natürlich kann der Leser ebenfalls eine andere Reihenfolge wählen, was insbesondere in *62/Modelo para armar /Modelo para armar* in noch höherem Maße realisierbar scheint. Folgendes ist im *Tablero de dirección* von *Rayuela* zu lesen:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes. El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fib. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego

¹ Saporta (1962)

² Vgl. Idensen, In: Matejovski/Kittler (1996), S. 176, Fußnote 28.

³ Bildnachweis: <http://www.flickr.com/photos/35034358497@N01/1697766>

en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente: (...)¹.

Befolgt man die zweite Lesart nach dem *Tablero* wird die Lektüre im Grunde nicht deshalb delinearer, weil sich die Nummerierung der Kapitel geändert hat. *Rayuela* hätte dasselbe Buch sein können mit einer gewöhnlichen Kapitelnummerierung. Doch Ziel des Hin – und Zurückblätterns ist wohl, den Leser aus seinen Lesegewohnheiten zu locken und zu einer eigenen Lesart zu animieren. Aus der Analyse Shoens über die Bedeutung von Spielen in *Rayuela* geht ein Zusammenhang zwischen dem Spiel und der Zerstörung des Romans hervor:

El juego más obvio de *Rayuela*, y bastante gracioso, es el usado para borrar del lector la idea habitual de lo que es una novela. [...] El lenguaje formal y práctico del tablero – “el lector queda invitado” y “con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos...” – contrasta ridículamente con la ineficacia de saltar de un lado al otro con cada capítulo. El autor, al parecer, está disfrutando de su manipulación de los lectores-juguetes aquí. Pero lo hace con el propósito de liberar a los lectores de las normas del juego en el que viven, de acuerdo con las cuales se ha de leer una novela de cierta manera.²

Die Manipulation des Lesers, die Shoen an dieser Stelle beschreibt, soll zu einem neuen Verständnis von Lesen führen.

Die Freiheit, die der Leser im Bereich der Literatur gewinnt, könne er auch auf das „Spiel“ Leben übertragen, indem er nichts mehr so hinzunehmen braucht, wie es ist.

2.4.4 62/*Modelo para armar*

Dieses Werk sieht sich als Einladung, so gelesen zu werden, wie man möchte. Im Vorwort schlägt der Autor eine delineare Leseweise vor:

El subtítulo „Modelo para armar“ podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separados por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunos lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La

¹ Cortázar: *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós. Madrid: Ediciones Cátedra Letras Hispánicas¹² 1998, *Tablero de dirección*. Zitate dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Titelangabe und der Seitenzahl gekennzeichnet.

² Shoen (2007), S. 4.

opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer.¹

Der Leser wird durch diese beiden Anleitungen zu einem selbstbestimmteren Umgang mit Literatur angewiesen. Das Werk, welches dafür nötig ist, muss in dem Sinne offen sein, als es sich wie der Autor erwähnt, kausalen Zusammenhängen entzieht und sich der Sinn erst durch das Kombinieren ergibt. Infolge können mit jeder Kombination neue Bedeutungen entstehen. Zudem wird der Leser zu einem interaktiveren Handeln angeregt, da das Werk aus Versatzstücken besteht, die es zu ordnen gilt. Wie sehr sich der Leser dabei selbst einbringen kann, bestimmt auch den Grad der Interaktivität, die einem Werk zugewiesen wird.

In den letzten beiden Beispielen von Cortázar handelt es sich um Werke, die keine feste Form behalten wollen, sondern mithilfe eines aktiven und selbstbestimmten Lesers neu zusammengesetzt werden sollen. Als interaktive und offene Kunstwerke können sie deshalb bezeichnet werden, da Autor und Leser gemeinsam an diesem Prozess beteiligt sind und sich der Leser intensiv mit dem Material und dessen Potential auseinandersetzen muss. Die bereits oben genannten Merkmale des offenen Kunstwerks im Sinne Ecos, treffen sowohl auf *Rayuela*, als auch *62/Modelo para armar* zu.

Auch Cortázar selbst hat sein Werk im Interview „*Cortázar por Cortázar*“ mit Picon Garfield als ein offenes definiert:

—(...) En *Rayuela* Horacio siempre está pensando en cruzar un puente o llegar al absoluto, al centro, al kibutz, pero la persona que lo puede hacer muy fácilmente es una mujer, la Maga. En el Libro de Manuel parece que otra vez es la mujer, es Ludmilla yendo con la Joda que tiende el puente a Andrés.

—Me parece una excelente hipótesis tuya pero yo no te puedo confirmar. Como pasa siempre con las obras abiertas, es perfectamente posible.²

Cortázar bezeichnet *Rayuela* demnach selbst als offenes Kunstwerk und entzieht sich damit einer eindeutigen Auslegung. Durch die offene Struktur des Werks und sein offenes Ende scheint

¹ Cortázar: *62/Modelo para armar*. Barcelona: EDHASA 1979, S. 7. Zitate dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Titelangabe und der Seitenzahl gekennzeichnet.

² Picon Garfield (1978), In: Cuadernos de Texto Crítico. Universidad Veracruzana, México, 1978, zit.nach: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor.htm>. Zitate dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Autorangabe, der Jahreszahl und dem Quellenverweis gekennzeichnet.

prinzipiell jede Auslegung möglich und liegt im Interesse Cortázar's.

2.5 Werköffnung bei den Surrealisten

Wie anhand von Beispielen gezeigt wurde, handelt es sich um eine literarische Tradition, die Grenzen zwischen der Triade Autor–Werk–Leser (Produktion-Darstellung-Leserbeteiligung) in Frage zu stellen. Sie wurde bereits von den Dadaisten aufgegriffen und erfuhr durch die Surrealisten ein weiteres Mal an Aufmerksamkeit:

(...) einerseits zeichnen sich die Dadaisten – aller Verweigerungsmetaphorik zum Trotz – durch die Verfertigung von Kunstwerken aus, seien es Gedichte und Lautgedichte oder Collagen und MERZ-Bilder. Man bewegt sich darin also in bekannten Formen der Kunstproduktion. Andererseits aber verweigert man sich dem „Werk“, setzt auf Kunstverweigerung und – aktion und übt sich in permanenten Grenzüberschreitungen, um den Bruch zwischen Kunst und Leben zu überwinden.¹

Was an einem Roman so „konstruiert“ erschien; fiktive Charaktere, eine in sich geschlossene Ordnung, räumliche und zeitliche Vorgaben, verstärkten die Hierarchie zwischen Schriftstellern und Lesern in noch höherem Maße. Das Interesse für die Auflösung des Werkbegriffs lässt sich allgemein mit der Abneigung der Surrealisten gegenüber jeglicher Form von Autorität und einer Neudefinition der gesellschaftlichen Funktion von Kunst und Künstlern erklären.

Die folgende Einschätzung von Dinkla skizziert die surrealistische Sehnsucht nach einer anti-autoritären Kunstauffassung und umreißt jene drei Bereiche, die wir uns anschließend aus surrealistischer Perspektive näher ansehen wollen:

Das Konzept des unvollendeten und unbestimmten Werks ist in der Kunst des 20. Jahrhunderts zu einem Topos geworden, der die Trias von Künstler, Kunstwerk und Betrachter nachhaltig in Frage stellt. Diese Verschiebung hat allerdings nicht nur kunstinterne Gründe, sondern spiegelt das generelle Bestreben, autoritätsfreie Kommunikationsstrukturen zu schaffen.²

¹ Fähnders (1998), S. 191.

² Vgl. Dinkla (1997), S. 11, zit. nach: Heibach (2003), S. 66.

Kunst als einen autoritätsfreien Prozess zu betrachten, musste, laut Dinkla, folglich zu einer Auflösung des Werkbegriffs führen, da Unabgeschlossenheit und Indeterminiertheit als Eigenschaften der neuen Lebens- und Kunstauffassung der Surrealisten galten.

Die drei Bereiche: Produktion (Künstler) - Darstellung (Kunstwerk) - Rezeption (Leser, Betrachter) sollen nun nacheinander betrachtet werden.

2.5.1 Rezeption (Leser)

Die Erneuerung des Werkbegriffs fand nicht nur auf Seiten des Autors, also der Produktion, statt, sondern musste folglich auch Konsequenzen auf rezeptionsästhetischer Ebene mit sich bringen.

Bei allen bisherigen Avantgarden war ein gewisses Interesse an der Einbeziehung der Leserschaft zu beobachten gewesen, wobei dem Leser eine aktivere Rolle zugedacht wurde. Durch Anleitungen zum „Nachmachen“ für die Herstellung von Gedichten oder für das assoziative Schreiben von Texten, wollten vor den Surrealisten bereits die Dadaisten die Literatur aus ihrer Exklusivität befreien und jedem zugänglich machen.¹

Pour faire un poème dadaïste.

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.

Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire*^{1 2}

¹ Vgl. Heibach, S. 85.

² Tzara (1975), S. 382.

Das Anliegen der Surrealisten war es nicht, den Leser/Betrachter am Produktionsprozess zu beteiligen, ihm Entscheidungskompetenzen bei der Lektüre zu bieten, oder eine Form von Dialog, Partizipation oder Kooperation vorzuschlagen, wie das beispielsweise bei *Mallarmé* oder anhand anderer benannter Beispiele vorgeführt wurde. Vielmehr sollte das literarische Schreiben prinzipiell jedem offenstehen und das Beherrschen einiger technischer Griffe ausreichen, um beispielsweise ein dadaistisches Gedicht zu verfassen. Der literarische Schaffensprozess wurde somit entmystifiziert und das Verhältnis zwischen Autor und Leser sollte demokratisiert werden, indem versucht wurde, beide einander gleichberechtigt gegenüberzustellen.¹

Die Idee der aktiven Einbeziehung des Publikums verfolgte nicht nur ästhetische Ziele. Der Zuschauer sollte auf sein eigenes Potential, das Leben aktiv mitgestalten zu können, aufmerksam gemacht werden. Dies konnte ihm durch die Synthetisierung der Kunst mit dem Leben vermittelt werden. Die Kunst und das Leben sollten einander damit angenähert werden.²

Bürger sieht weiters in der Entwicklung einer neuen Bildersprache eine Herausforderung des Lesers vonseiten des Autors, der den realistischen Roman und seine Ausrichtung an der Lesererwartung kritisiert und vom Leser mehr fordert, als nur das Erraten des Endes: „*Indem Ausdruck und auszudrückende Sache auseinandertreten, wird die Anstrengung des Lesers gefordert: Verstehen ist kein passives Aufnehmen mehr, sondern verlangt Aktivität.*“³

Die Schreibexperimente der Avantgarden wollten zwar den künstlerischen Produktionsprozess demokratisieren, erreichten aber keine direkte Interaktion zwischen Autor und Leser. An der gewohnten (linearen) Leseweise von surrealistischen Texten änderte sich nichts Grundlegendes und es gelang den Surrealisten nicht, die kollektiven Schreibtechniken für die Beteiligung außerhalb ihrer Kreise zu öffnen, wie Heibach beurteilt:

Ähnlich wie die Gesprächskunst verbleiben kooperative Literaturformen, zu denen auch die mündliche Überlieferung später verschriftlichter Literatur gehört oder – in den modernen Ausformungen – die kollektiven Experimente der Avantgarden, im Bereich abgegrenzter sozialer Räume.⁴

¹ Vgl. Heibach, S. 83-85.

² Vgl. Heibach (2003), S. 85.

³ Bürger (1996), S. 82.

⁴ Heibach (2003), S. 87.

Damit wird kritisiert, dass trotz der Vorstellung, den Zugang zum literarischen Schaffen allen zu ermöglichen, dieses Versprechen nicht auf alle sozialen Kreise ausgeweitet werden konnte, sondern lediglich die Leser der surrealistischen Werke oder Beteiligte, Zeugen dieser neuen ästhetischen Strategien wurden. Dem breiten „Publikum“ blieben diese Konzepte nichtsdestotrotz verborgen, da es nicht direkt angesprochen werden konnte und sich die surrealistischen Aktionen auf literarische Experimente beschränkten.

Auf der Rezeptionsebene setzen die Surrealisten Taten, die dem Leser Spielräume ermöglichten und tendenziell eine Annäherung zwischen Autor-Leser versuchten.

2.5.2 Produktion (Künstler)

Die Surrealisten versuchten, wie auch schon ihre Vorgänger, den Werkbegriff zu lockern, indem sie zunächst die Autorität des Schriftstellers in Frage stellten.

Die wirkliche Revolution fand demnach auf der Seite des Künstlers statt, der sich in neuen Produktions- und Darstellungsformen probierte und als Ergebnis folgende bekannte „Produkte“ hervorbrachte: Dokumente kollektiven Schaffens, die den Verzicht auf Autonomie voraussetzten. Dies war jene Innovation der Surrealisten, die ihnen einen einzigartigen Platz innerhalb der Literaturgeschichte einräumt. Ihre besondere Leistung bestand nicht bloß im Bereich der versuchten allgemeinen Werköffnung, sondern präziser, in der Revolutionierung der Künstlerrolle.

Der Mythos des Schriftstellers als Inspirierten, und wie bereits zuvor des künstlerischen Schaffensprozesses, sollte endgültig zerstört werden. Sie wehrten sich gegen die Auffassung, dass Talent oder eine unerklärliche Inspiration allein, jemanden zum Schreiben veranlasse und zum schönen Schreiben befähige. In *Le Message automatique* (1933) ist nachzulesen, inwieweit die Rolle des Schriftstellers relativiert und diskutiert wird:

Le propre du surrealisme est d'avoir proclamé l'égalité totale de tous les êtres humains devant le message subliminal, d'avoir constamment soutenu que ce message constitue un

patrimoine commun dont il ne tient qu'à chacun de revendiquer sa part et qui doit à tout prix cesser très prochainement d'être tenu pour l'apanage de quelques-uns.¹

Um schreiben zu können, muss man demnach nicht dem exklusiven Kreis der Schriftsteller angehören. Durch diese Vorgehensweise öffnet sich die Dichtung allen, vor allem aber soll sie jenen helfen, die sich nicht mehr einzwängen lassen wollen von literarischen Konventionen, die über den literarischen Wert eines Textes bestimmen. Das kann aber nicht bedeuten, dass jeder, der in diesem Sinne verfährt, auch immer literarisch Wertvolles verfasst.

Daher musste sich dieser Ansatz folglich Kritik seitens Aragons im Rahmen des *Traité du style* (1928) gefallen lassen, der an automatisch oder sonst mit surrealistischen Verfahren erstellte Texte dieselben Ansprüche wie an im herkömmlichen Sinn verfasste Literatur, stellte: „*Ainsi le fond d'un texte surréaliste importe au plus haut point, c'est ce qui lui donne un précieux caractère de révélation. Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécilités, ce sont de tristes imbecilities. Sans excuses.*”²

Bei Heibach wird die Bedeutung der surrealistischen Bewegung für die Kunst folgendermaßen porträtiert:

Insgesamt zielen sie auf die Durchbrechung etablierter kultureller Normen ab: sowohl in produktionsästhetischer als auch in darstellungs- und rezeptionsästhetischer Hinsicht. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die Avantgarden des 20. Jahrhunderts eine herausragende Rolle spielen – Futurismus, Surrealismus und Dadaismus formulieren zum ersten Mal gezielt Programme, die auf eine Veränderung der Künstlerrolle einerseits, auf einen Ausbruch aus dem Werkbegriff andererseits abzielten.³

Die Annäherung an den Leser erfolgt bei den Surrealisten weniger über Zugeständnisse an die Leserautonomie, als über die Veränderung der eigenen Rolle.

¹ Breton (1933), S. 62.

² Aragon (2004), S. 192.

³ Heibach (2000), S. 65.

2.5.3 Darstellung (Kunstwerk)

Da die Surrealisten dazu übergingen, Kunst nunmehr als Prozess wahrzunehmen, also davon abgingen, literarische „Produkte“ für den viel kritisierten Literaturbetrieb zu schaffen, wird die Werköffnung vollzogen. Kunst diene nicht zur Herstellung von Kunstprodukten, einem „Werk“, sondern sei ein Akt, bei dem weder der Autor, das Werk, noch das Leseverhalten eindeutig festgelegt werden.

Umberto Eco schuf eine Definition des offenen Kunstwerkes, die zur Orientierung in der vorliegenden Arbeit übernommen wird.¹

Von „Werköffnung“ wird gesprochen, wenn eine Auflösung der literarischen Konventionen, die für Kunstwerke – im literarischen Kontext an einen Text oder ein Buch - gelten, stattfindet. Dieses durch das Literatursystem etablierte Regelwerk, das zur Erkennung eines literarischen Textes dient, versteht beispielsweise die räumliche, zeitliche und kausale Einheit, die Einheit der Handlung und die Wahrung der Trias Autor-Werk-Leser, als für den Autor verbindliche Vorgaben.

Literatur an sich – das *Literarische* – wurde von den surrealistischen Dichtern verachtet und sollte zerstört werden. Sowohl die dadaistische, als auch die surrealistische Bewegung konnten nichts mehr anfangen mit all jenem, das sie als wirklichkeitsfremd empfanden – mit realistischer Literatur, mit Romanen, mit Schriftstellern, die das Leben Anderer, das sie lediglich aus der Ferne beobachteten, beschrieben oder sich ausdachten. Im *Manifeste du Surréalisme* erklärt André Breton dazu:

L'auteur s'en prend à un caractère, et, celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde. Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet. Les vagues de la vie peuvent paraître l'enlever, le rouler, le faire descendre, il relèvera toujours de ce type humain *formé*.²

¹ Siehe dazu Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

² Breton (1987), S. 18.

Demnach ist zu folgern, dass Breton realistische Darstellungen und Beschreibungen von Geschichten, die ausschließlich aus fiktiven Ereignissen und Beziehungen von Figuren schöpfen, entschieden ablehnt. Die Wirklichkeit soll nicht mehr länger nachgeahmt werden. Durch das automatische Niederschreiben von unbewusst Wahrgenommenem soll sich eine neue; die *absolute* Wirklichkeit manifestieren können.

Eine Dichtung und ein Dichter neuen Typs sollen geschaffen werden, die mit allen literarischen Konventionen und dem, was als literarisch betrachtet wurde, brechen wollte. Vorbild für ihre Literaturtheorie war u.a. Apollinaires Rede *Esprit nouveau* (1918). Darin werden Poeten und die Poesie als etwas völlig Neues definiert:

C'est que poésie et création ne sont qu'une même chose; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure que l'homme peut créer. Le poète est celui qui découvre de nouvelles joies, fussent-elles pénibles à supporter. On peut être poète dans tous les domaines: il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte. Le domaine le plus riche, le moins connu, celui don't l'étendu est infinie, étant l'imagination, il n'est pas étonnant que l'on ait réservé plus particulièrement le nom de poète à ceux qui cherchent les joies nouvelles qui jalonnent les énormes espaces imaginatifs. Le moindre fait est pour le poète le postulat, le point de départ d'une immensité inconnue où flambent les feux de joie des significations multiples. Il n'est pas besoin pour partir à la découverte de choisir à grand renfort de règles, même edictées par le goût, un fait classé comme sublime. On peut partir d'un fait quotidien: un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers.¹

Dies ist als Bereitschaft zu einer thematischen Öffnung zu verstehen. Literarisch verwertbar ist demnach vieles, dessen literarische Darstellung bis dahin nicht in Frage kam. Literatur kann somit alles sein, das den Dichter anspricht ohne einer Überprüfung auf literarischen Anspruch unterzogen zu werden.

2.5.4 Die Werköffnung durch surrealistische Verfahren

Es wurden neue „literarische“ Verfahren, die die Grenzen des Werks sprengen sollten, erfunden und erprobt. Ihre Werke verstanden die Surrealisten aber trotzdem nicht als „literarisch“, da für sie keine Grenze zwischen Literatur und Leben mehr bestand. Breton meint in *Les Pas Perdus*

¹ Apollinaire (1991), S. 950-951.

dazu: „*C'est encore, je sais pourquoi, dans les domaines avoisinant la littérature et l'art que la vie, ainsi conçue, tend à son véritable accomplissement.*“¹

Nicht Literatur sollte produziert werden, sondern die neuen Erfahrungen und Experimente dokumentiert werden, die die Surrealisten im wirklichen Leben machten. Daher verstanden sie ihre Schriften, Bilder, Gedichte, Darstellungen und Texte als „*nicht-literarisch*“.

Ihr Glaube an einen freieren Schaffensprozess und an die Kraft des Unbewussten ließ kollektive Schreibexperimente à la „*cadavre exquis*“, Traumprotokolle und Collagen entstehen.

Die radikale Erneuerung sollte alle Lebensbereiche revolutionieren und oberstes Gebot war die Annäherung der Kunst an das Leben.

Die dadaistische Bewegung hatte schon zuvor versucht, die Bereiche Kunst und Leben wieder einander anzunähern und hat dadurch auch den Surrealismus beeinflusst, wie bei Fährnders nachzulesen ist:

Kollagen, Fotomontagen, Simultanpoesie, Figurengedichte, Klang- und Wortspiele, Lettrismus leiten sich von ihm her: die Institutionalisierung des Zufalls als ästhetisches Prinzip bereitet nicht nur das surrealistische Axiom des „*hasard objectif*“ vor, sondern auch das spätere Happening; vor allem aber befreit Dada die Kunst aus einer lebensfernen Aura der Weihe und macht sie wieder zu einem integralen Bestandteil des Lebens.²

Laut Fährnders lassen sich folgende Elemente als konstituierend für die historische Avantgarde ausmachen:

- Der Gruppen – und Bewegungscharakter;
- Die Aufhebung der künstlerischen Autonomie;
- Die Überführung von Kunst in Leben einschließlich Politisierung;
- Die tendenzielle Auflösung des Werkbegriffs³

¹ Breton (1924), S. 135.

² Grimm/Biermann u.a.(1989), S. 301.

³ Fährnders (1998), S. 7.

2.6 Thematische Neuheiten des Surrealismus

Relevant ist die Auseinandersetzung mit den folgenden surrealistischen Sujets, welche auch Cortázar's Werk beeinflusst haben.

2.6.1 Die Bedeutung des Unbewussten

Einer jener neuen Ansätze, die von der dadaistischen Kunstrichtung verschmäht wurde, aber für das Schaffen der Surrealisten von großer Bedeutung war, ist die Entdeckung des Unbewussten und der Psychoanalyse. Tzara hatte in den *Manifeste Dada 1918* gesagt: „*La psychanalyse est une maladie dangereuse, endort les penchants antiréels de l'homme et systématise la bourgeoisie.*“¹

Die philosophische Grundhaltung der Surrealisten bezieht sich auf Sigmund Freuds Studien, welchen sie enorme Bedeutung beimaßen und an deren Erforschung sie sehr interessiert waren. Nicht umsonst beläuft sich die Großzahl ihrer anfänglichen Veröffentlichungen auf Traumprotokolle und die Schilderung von Wahrnehmungen in veränderlichen Bewusstseinszuständen. In seiner Definition zum Surrealismus heißt es dazu bei Breton:

SURRÉALISME, n. m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.²

Die Surrealisten wurden sich der Kraft bewusst, die das Unbewusste auf den Menschen ausübte und wollten es daher nicht mehr aus ihrem Leben und ihrer Arbeit ausschließen, da sie darin eine bis dahin verschlossen geglaubte Pforte zur Wirklichkeit vermuteten. Träume sollten nicht länger unerforscht bleiben.

ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu

¹ Tzara (1996), S. 208.

² Breton (1987), S. 36.

désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.¹

Die surrealistischen Dichter wollten sich über das freie Assoziieren beim Schreiben Zugang zu ihrem Unbewussten verschaffen. Dieses Experiment lässt sich insbesondere anhand der Traumprotokolle beobachten.

2.6.2 Die Bedeutung des Traums für die poetische Theorie

Mit der Begeisterung für Sigmund Freuds neue Theorien, gewann, wie bereits ausgeführt, der Traum an Bedeutung. Im Bereich ihrer poetischen Theorie gelangen die Surrealisten zu der Auffassung, alle logischen Kategorien aus der Sprache und somit aus den Worten beseitigen zu müssen.

Dem Traum kommt dabei die Aufgabe zu, das logische Denken und die Vernunft auszuschalten. Der Dichter muss nicht mehr auf den Kuss der Muse warten, denn seine Inspiration bezieht er aus seinen Träumen. Er folgt nunmehr dem Diktat des Unbewussten, das er in Traumprotokollen festhält und soll sich nicht länger um Regeln oder literarische Kategorien kümmern, da dies als Unterwerfung unter eine als willkürlich empfundene Ordnung empfunden wird.²

Der Mensch soll aus seinen familiären, moralischen, religiösen und ästhetischen Fesseln befreit werden und dabei zusehen, welche Bilder sein Unbewusstsein zutage fördert. Des Menschen Sehnsüchte, Wünsche, Begierden und sein Verlangen sollen endlich zum Ausdruck kommen und nicht länger unterdrückt werden. Zu diesem Zweck schrieben die Surrealisten ihre Träume in den sogenannten „Traumprotokolle“ nieder, welche weitestgehend auch veröffentlicht wurden.

Breton schreibt in den *Manifestes du surréalisme*: „(...) *la somme des moments de rêve [...] n'est pas inférieure à la somme des moments de réalité (...)*“³. Die Erfahrung des Traums soll dabei helfen, die Welt und somit das menschliche Leben auf eine neue Weise wahrzunehmen. War

¹ Ibid., *ibid.*

² Vgl. Nadeau (1986), S. 189.

³ Breton (1987), S. 21.

noch vor den Entdeckungen Sigmund Freuds dem Traum kaum Beachtung geschenkt worden, begriffen ihn die Surrealisten von nun an als konstituierenden Bestandteil der Wahrnehmung und des Lebens und richteten ihre ganze Aufmerksamkeit auf dessen Erkundung.

Das Heben dieser „Schätze“, die das Unbewusste bereithält, wollten die Surrealisten mit den bereits dargestellten Experimenten vollziehen. Die Arbeitsweise der Surrealisten ist der sogenannte *Automatismus*.

2.6.3 Die surrealistischen Verfahren: L'écriture automatique

Der Automatismus wurde bereits von der dadaistischen Bewegung angedacht und beruht auf drei Prinzipien. Hierbei hat der Verfasser folgendermaßen vorzugehen: Im Vordergrund steht der völlige Verzicht auf ästhetische Ansprüche. Der un gelenkte Gedankenstrom soll zu Papier gebracht werden, ohne vom Autor gestört zu werden. Schließlich dürfen die Worte, die dabei hervorgebracht werden, nicht kontrolliert oder womöglich korrigiert werden. Man tritt in einen Dialog zu den eigenen unbewussten Vorgängen und diesem inneren Diskurs soll gelauscht werden. Innere Monologe gab es schon zuvor in der Literatur, doch Bretons Entdeckung der automatischen Schreibweise stellt eine Innovation dar.

Man muss sich dazu in einen Geisteszustand begeben, der die äußeren Eindrücke der Umgebung unbeachtet lassen und alle Formen von Selbstzensur verhindern soll. Erst durch das Wahrnehmen des inneren Gesprächs und das anschließende Niederschreiben, werden die unbewussten Inhalte ins Bewusstsein gerückt. Man soll sich, die „*Secrets de l'art magique surréaliste*“ befolgend, nicht auf eine Suche nach Bedeutungen begeben, und daher ein Lesen des Geschriebenen vermeiden.¹

Es wird nicht länger an einer „literarischen“ Schreibweise ellaboriert, die für die surrealistischen Ansprüche zu künstlich erscheint, da sie für die Abgehobenheit der Literatur und des Literaturbetriebes steht. Ihre Texte sind explizit als „*nicht-literarisch*“ ausgewiesen. Die automatische Schreibweise fördert einen unerwarteten Reichtum an Bildern zutage, welche die Vorstellungskraft von ihren Schranken befreien sollen.

¹ Vgl. Breton (1988), S. 330

Somit werden die bürgerlichen Vorstellungen von Literatur kritisiert und als Alternative die automatische Schreibweise praktiziert. Die Sätze, die dabei zustande kommen, ergeben auf den ersten Blick eine scheinbar absurde Abfolge von Worten, die keinen Sinn zu ergeben scheint. Breton ließ sich von den psychoanalytischen Methoden inspirieren. Es sollte so zügig als möglich verfahren werden, um jedes kritische Beäugen der eigenen Gedanken zu vermeiden. Er spricht von einer „*pensée parlée*“. Die Absicht war, sich Zugang zum „Unvorstellbaren“ zu verschaffen. Neue Bezüge zur Realität sollen dadurch hergestellt werden, dass man die gewohnte Wirklichkeit durch seine eigene, neu gewonnene Perspektive durchwirkt. Die Verschmelzung der binären Gegensatzpaare von Objektivität-Subjektivität, Bewusstsein-Unbewusstsein, der Wahrnehmung und Repräsentation soll den Menschen wieder zu seiner Einheit führen.¹

Die Barrieren, die der Sprache und im gleichen Zug dem Denken auferlegt wurden, sollen somit überwunden werden. Durch die Erneuerung der Sprache soll auch das Denken und die Wahrnehmung verändert werden.

Vieles, was dem Surrealismus an Verfahren zugeschrieben wird, kann als die Fortführung und Erweiterung von bereits existierenden Theorien verstanden werden, da sich die Surrealisten auf den Erneuerungen der früheren Avantgarden stützten und für sich beanspruchten. Herausragend ist ihre unermüdliche Experimentierfreude an neuen Formen, die die Reproduktion von bereits Vorhandenem strikt ablehnte und deshalb als von Grund auf erneuernd betrachtet werden kann. Ihre Leistung bestand wohlgernekt genau in dem Bestreben, neue Perspektiven und Wirklichkeitsauffassungen zu entwerfen und in der Hinterfragung der Künstlerrolle.

2.6.4 Motive für die Werköffnung

Die Surrealisten wollten essentielle Fragen der Menschheit aus einer neuen Perspektive betrachten. Sie strebten danach, die Wahrheit zu ergründen und durch die Einbeziehung des Traums und des Unbewussten die Wirklichkeit in ihrer ganzen Vielfalt wahrzunehmen. Dieser Anspruch ebnete den Weg zu zahlreichen Experimenten, die vor allem im literarischen Kontext, Neues hervorbrachten. Die Änderung ihrer Perspektive und die Ablehnung autoritärer Strukturen

¹ Vgl. Durozoi/Lecherbonnier (1974), S.10

fürhte zur Entwicklung der *écriture automatique*, deren Vorgang sie enthüllten, um sie theoretisch jedem zugänglich zu machen.

2.6.5 Surrealistische Ästhetik und Auflösung der Formen

Zu den Hauptanliegen der Surrealisten zählte vielleicht nicht der Sturz der Gesellschaftsordnung, aber zumindest ein Bewusstmachen der gesellschaftlichen Missstände, sowie die Befreiung, der durch die Zivilisation unterdrückten Wünsche des Menschen.

Durch ihre Sprachkritik wollten sie auf diese Umstände aufmerksam machen, denn die Grenzen der Wirklichkeitserfassung und der Wirklichkeitsgestaltung sahen sie in sprachlichen Fixierungen, sowie formelhaften und konventionellen Redewendungen. Ziel des surrealistischen Angriffs waren nicht die Worte oder die Zerstörung der Syntax, sondern sprachliche Wendungen, die durch die ständige Wiederholung zu Konventionen geworden waren.

Folglich heißt es in *Les pas perdus*: „*Au sens le plus général du mot, nous passons pour des poètes parce qu’avant tout nous nous attaquons au langage qui est la pire convention.*“¹

Erst durch eine Änderung des Kommunikationssystems sei eine Veränderung des menschlichen Verhaltens möglich.²

Durch die Assoziationstechnik des psychischen Automatismus entstehen nicht-konventionelle³ Metaphern. Die tatsächliche Revolution des Surrealismus bestand nicht bloß in der Entdeckung der assoziativen Schreibtechnik und Werkgenese, sondern in der Erweiterung zu einer „assoziativen Lebensform“. Jene Metaphern und Kunstwerke, die in assoziativer, automatischer, „zufälliger“ Manier entstanden waren, sollen in einen Zustand permanenter produktiver Kombinatorik⁴ münden. Die Metaphern weisen durch ihre vermeintliche Inkohärenz zwischen Bildspender und Bildempfänger Widersprüche auf, welche semantische Leerstellen entstehen lassen. Sie sollen den Betrachter/Leser dazu provozieren, diese zu füllen und miteinander in Verbindung zu bringen.

¹ Breton (1924), S. 77.

² Vgl. Bürger (1996), S. 76.

³ Schulze (2000) S. 73.

⁴ Vgl. Fritz, In: Borchmeyer/Žmegač (1994), S. 406-411.

Die Nicht-Intentionalität der surrealistischen Metaphern bietet jedem einzelnen Betrachter die Möglichkeit, diese Leerstellen ebenso assoziativ zu füllen und sich somit „weltenbaulich“ zu betätigen.¹ Dadurch können unbegrenzt viele Kunstwerke entstehen.

Die Dadaisten hatten bereits ähnliche Verfahrensweisen angewandt, die zu noch radikaleren, absurderen und zu einer scheinbar willkürlichen Aneinanderreihung von gegensätzlichen Worten und Bildern geführt hatten, wie am folgenden Beispiel deutlich wird:

*Exemple: lorsque les chiens traversent l'air dans un diamant comme les idées et l'appendice de la méninge montre l'heure du réveil programme (le titre est de moi)
Prix ils sont hier covenant ensuite tableaux/apprécier le rêve époque des yeux/pompeusement que réciter l'évangile genre s'obscurcit/ (...)².

Die surrealistische Revolution der Gesellschaft war eine Revolution der Wirklichkeit und sollte bei der Veränderung der Sprache ihren Anfang haben. Ihre Sprachkritik konzentrierte sich vornehmlich auf die Veränderung des menschlichen Kommunikationssystems, getragen von einer Skepsis gegenüber sich wiederholenden Sprachwendungen, die nach ihrer Ansicht, das Wirklichkeitsbild prägen. Nach Bürger sind für die Surrealisten: „*Sprachliche Fixierungen, formelhaft eingefrorene Redewendungen [...] die Grenzen der Wirklichkeitserfassung und mithin der Wirklichkeitsgestaltung.*“³

Es ging André Breton weniger um die Zerstörung der Syntax oder der Wörter, als um die Schaffung von Bedingungen für eine neue Wirklichkeitswahrnehmung.

2.7 Exkurs: Werköffnung in den Bildenden Künsten

Die avantgardistischen Kunstbewegungen, so auch die surrealistische, haben im Panorama der Kunstwelt deutliche Spuren hinterlassen.

Die späteren, jetzt aktuelleren Kunstformen, wie die Konzeptkunst, Aktionen, Happenings und

¹ Vgl. Schulze (2000)S. 74-75.

² Tzara (1975), S. 382.

³ Bürger (1986), S.76.

Performances, die in den 60er Jahren im Entstehen begriffen waren, gehen auf die experimentierfreudigen und innovativen Konzepte der Avantgarden zurück. Das surrealistische Erbe hat somit ganz eindeutig Früchte getragen. So wurde die Grundidee, Kunst als Prozess zu betrachten und mit dem Leben zu synthetisieren, damals wieder aufgegriffen und weiter an der Auflösung der bis dato starren und konventionellen Bereiche Künstler–Kunstwerk–Betrachter/Leser gearbeitet.¹

In den Bildenden Künsten war eine Konzentration auf den Betrachter und dessen Teilnahme am künstlerischen Geschehen zu beobachten, und er war z. T. sogar „Objekt“ von Rauminstallationen. In zahlreichen dieser Konzepte wurde der Darsteller durch den direkten Kontakt mit den Installationen selbst zum eigentlichen Initiator von künstlerischen Prozessen. Diese bestanden mitunter aus Objekten, die bis zu diesem Zeitpunkt aus der Kunst ausgeschlossen waren.

Die Erscheinungsformen von sogenannter *indeterminierter* Kunst werden an dieser Stelle allerdings nicht weiter erörtert. Ihre Erwähnung soll lediglich aufzeigen, dass das Anliegen der Werköffnung, insbesondere der Bereich der Ausbruchsversuche aus dem Autoren–Künstler–Modell und alle Formen von Interaktion, stets ein aktuelles Thema waren und bleiben.

Durch die technischen Errungenschaften unseres Zeitalters, insbesondere das WorldWideWeb, erfahren sie ständige Erweiterungen und scheinen eher realisierbar als zu einem früheren Zeitpunkt. Die Grenzen zwischen den einzelnen Instanzen sind verschwimmend. Das WorldWideWeb hat dazu beigetragen, dass zahllose anonyme Beiträge von einem oder mehreren Verfassern im Internet kursieren. Es ist nicht mehr auszumachen, wer und wie viele Personen tatsächlich einen verfasst haben.

¹ Vgl. Heibach (2003), S. 66-67.

3 Cortázar

3.1 Forschungslage der surrealistischen Interpretation Cortázars

Die Frage nach dem surrealistischen Erbe in Cortázars Werk wurde vielfach diskutiert.¹

Picon Garfield postuliert mit ihrer inhaltsbezogenen Studie „¿Es Julio Cortázar un surrealista?“² eine surrealistische Interpretation von Cortázars Werk. Demnach zeigen sich in Cortázars Schaffen eine wiederkehrende Affinität zu surrealistischen Autoren und Werken und Gemeinsamkeiten mit der surrealistischen Wirklichkeitsauffassung. Sie erachtet es als überaus wichtig, eine genaue Berücksichtigung des surrealistischen Einflusses für das Verständnis der Werke Cortázars vorzunehmen, obwohl sich der Autor selbst, weder zum Zeitpunkt der Studie Garfields, noch zu einem späteren Zeitpunkt, zum Surrealismus bekannt hat. Sie bezieht sich für ihre Untersuchung auf zwei bereits w. o. erwähnte Aufsätze Cortázars³, die zu Beginn seines Schaffens verfasst wurden und die die Bedeutung der surrealistischen Ästhetik diskutieren. Daher kam sie zu dem vorläufigen Ergebnis, dass Cortázar ein surrealistischer Autor ist.

Berg⁴ sieht darin ein kompliziertes Unterfangen, da sich der Autor Cortázar selbst nicht als Surrealisten sah und diese Zuordnung daher ablehnte: „*En mi biblioteca encontraré los libros de Crevel, des Jacques Vaché, de Arthur Cravan (¡pero no me fiche pore so como surrealista!)*“⁵ Aber auch er sieht in den beiden, erst 1986 posthum veröffentlichten Texten *El Examen* und *Divertimento* eine gründliche Auseinandersetzung des jungen Cortázar mit der Theorie und Ästhetik des Surrealismus⁶, dem Cortázar gewiss nicht immer zustimmte und auch als Anlass zu Kritik nahm, wie wir in *Rayuela* sehen werden.

In ihrer inhaltsbezogenen Analyse zu Schnittstellen zwischen dem Surrealismus und Cortázar betrachtet Picon Garfield übereinstimmende Motive und Themen, die Parallelen mit dem

¹ Vgl. Picon Garfield (1975), Imo (1981), Alazraki (1983).

² Picon Garfield (1975)

³ *Un cadáver viviente* (1949) und *Muerte de Antonin Artaud* (1948).

⁴ Berg (1991), S. 17.

⁵ Schneider (1963), S. 25.

⁶ Vgl. Berg (1991), S. 81.

Surrealismus aufweisen und versucht, diese mit Beispielen aus der surrealistischen Literatur zu belegen. Als Intertexte zieht sie in erster Linie die Werke *Nadja* und *L'amour fou* von André Breton heran. Aufgrund der dort vorliegenden Ergebnisse wollen wir für die vorliegende Arbeit eine Auswahl an gemeinsamen Motiven treffen. Auch ohne auf die Argumentation Picon Garfields einzugehen, ist ihre Auswahl der im Folgenden angeführten Motive allein selbstsprechend. Es handelt sich um jene, die für die Surrealisten im Zentrum ihrer Arbeit gestanden hatten, wie beispielsweise der Traum, der Zufall, das Spiel, die Vernunft, die Wirklichkeit, das Absurde und die Sprache.

In ihrer Dissertation „*Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázers*“ widmete sich Wiltrud Imo der Untersuchung des surrealistischen Erbes in Cortázers Werk und kam zu dem Ergebnis, dass der Surrealismus die Wirklichkeitserfahrung Cortázers stark geprägt habe. Besondere Ähnlichkeiten sieht sie auch in den beiden Werken *62/Modelo para armar* und *Les vases communicants*. Die Bedeutung und Deutung von Träumen durch Assoziationen Juans sieht sie als Parallelen zum surrealistischen Werk und die Wiederkehr von Motiven aus *Les vases communicants* in Cortázers Werk, beispielsweise den Vampir, eine alte Dame, ein Paket und den Namen Helene, als Beweis dafür.¹

3.2 Cortázers Texte als fragmentarisch-offene Werke

Die Struktur der Werke *Rayuela* und *62/Modelo para armar* lässt sich als fragmentartig und offen beschreiben. Wodurch sich diese Strukturmerkmale auszeichnen, wird nun analysiert.

3.2.1 *Rayuela*

Der 1963 zunächst in Buenos Aires bei Editorial Sudamericana publizierte Roman *Rayuela* (dt.: *Himmel-und-Hölle*)² gilt als der Auslöser des sogenannten „boom“ lateinamerikanischer Literatur. Damit wird generell die Zeitspanne ab 1960 bezeichnet, in welcher die lateinamerikanische Literatur, dank einer gelungenen Vermarktung, Zugang zu einer größeren Leserschaft in Europa fand. Zu den wichtigsten Vertretern des „boom“ zählen außer Julio

¹ Vgl. Imo (1984), S. 33-34.

² In deutscher Übersetzung von Fritz Rudolf Fries erstmals 1981 bei Suhrkamp veröffentlicht.

Cortázar u.a. Vargas Llosa, García Márques, Carlos Fuentes und Ernesto Sabáto.

Die Metaphern des Romans; Kaleidoskop, Rayuela, Labyrinth, der Kibbutz und Brücke verweisen laut Cynthia Stone, wie in ihrem Aufsatz „*El lector implícito de Rayuela y los blancos de la narración*“ nachzulesen ist, auf die fragmentartige Struktur des Romans.¹ Bestehen doch alle drei Figuren aus kleinen Einzelteilen, die sich zu einem Ganzen fügen.

Das Hüpf-Spiel ist in zahlreichen Formen und Varianten vorhanden und besteht stets aus der Anordnung von kleinen abgegrenzten nummerierten Kästchen. Die Brücke ist ein Ganzes, das aus vielen kleinen Einzelteilen besteht und wiederum Dinge, Orte und Menschen miteinander verbindet. Das Kaleidoskop lässt gleichzeitig mehrere Bilder durch kleine Steinchen, Plättchen und ihr Zusammenspiel in einzelnen Facetten entstehen. Es erlaubt eine veränderte Sicht auf ein und dieselbe Sache und lässt sie doch jedesmal anders erscheinen. Das Bild der Dinge, das sich dadurch ergibt, kommt durch das Betrachten von Einzelteilen, Fragmenten zustande.² Aus diesem Grund betrachten wir das Kaleidoskop als eine von mehreren Metaphern des Romans, der erst durch das Kombinieren von einzelnen Teilen eine gewisse Gestalt annimmt.

Der fragmentarische Roman, von dem Stone ausgeht, ist gleichzeitig als Metapher für die Wirklichkeit zu verstehen.

Tatsächlich wob Cortázar mittels der „*capítulos prescindibles*“ fremde Texte in *Rayuela* ein, beispielsweise Zitate (s. Kapitel 59: Claude Lévi-Strauss; Kapitel 70: Meister Eckhardt), und Zeitungsnotizen (Kapitel 62: L'Express), die als Summe eine Art Collage von Morellis Texten und fremden Texten ergeben. Seine Absicht dahinter sprach Cortázar in einem Interview mit Picon Garfield an:

En *Rayuela* son citas literarias o filosóficas o anecdóticas, anuncios de periódico que están pensados en función de la novela. Es decir, de la conducta de los personajes o de los deseos o de las ambiciones de los personajes. Por ejemplo, algunos de los pequeños fragmentos los pongo en *Rayuela* porque lo que dicen es perfecto, no se puede decir mejor. Entonces para qué hacerles hablar a los personajes sobre ese tema cuando ya está escrito, ya está dicho mejor de lo que yo podía hacer.³

¹Vgl. Stone, In: Burgos (1987), S. 180.

²Vgl. Imo (1984), S. 27.

³Picon Garfield (1978), zit.nach: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor.htm>.

Die Gestaltung einer Collage in Reminiszenz an die Surrealisten war demnach nicht ausschlaggebend für das Einbeziehen textfremder Elemente. Dennoch erinnert dieses Mittel sehr stark an surrealistische Werke.

Alazraki interpretiert die Struktur *Rayuelas* als eine bewegliche, die sich nicht auf eine bestimmte Form festlegen möchte. Es wäre nicht richtig, *Rayuela* als formlos zu bezeichnen, denn die Freiheit seiner Form soll eben mehr als nur *eine* Form, Ordnung oder Struktur ermöglichen¹ und ihre ständige Bewegung gewährleisten.

Über *Rayuela* sagte Cortázar einmal: „*Entonces la idea general de Rayuela es la comprobación de un fracaso y la esperanza de un triunfo. El libro no propone ninguna solución; se limita simplemente a mostrar los posibles caminos para echar abajo la pared y ver lo que hay del otro lado...*“² An diesem Beispiel ist zu erkennen, wie unbedeutend für Cortázar das Erzählen einer Geschichte mit konventionellem Verlauf ist. *Rayuela* ist ein offenes Werk, das sich jeglichen Leseerwartungen an einen Roman entzieht, indem es, sowohl in seiner inneren Struktur, als auch in seinem Inhalt, mehrdeutig ist.

Durch eine raffinierte Erzählweise gelang es dem Autor beispielsweise, es der Einschätzung des Lesers zu überlassen, ob der Roman mit dem Selbstmord Horacios endet. Dadurch verschließt er sich einer alleingültigen Auslegung und ermöglicht gleichzeitig mehrere Lesewege. Jeder Leser soll den Inhalt und das für ihn passende Ende finden, obwohl sich der Roman einem solchen entzieht. In diesem Zusammenhang weist Shoen auf Folgendes hin: „*Y en vez de tener un fin, la novela continúa en un „loop infinito“, una „espiral infinita“ como un programa de ordenador mal escrito, yendo desde el capítulo 131 al 58, al 131, etc.*“³

¹ Vgl. Alazraki (1980), S. LVII.

² Picon Garfield (1978), zit.nach: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor.htm>. Mit *el fracaso* meint er das Versagen des abendländischen Weltbildes, die Welt durch logische Kategorien erfassen zu wollen.

³ Shoen (2007), S. 5.

3.2.2 Die Dekonstruktion der Literatur

In *Rayuela* werden dem Leser die Romantheorie Cortázers und die Dekonstruktion des Romans praktisch vor Augen geführt. Beim Hin- und Zurückspringen, den Instruktionen des *Tablero de dirección* folgend, also v.a. bei der Lektüre Morellis Theorien, erfährt der Leser, wie die Methoden und Ziele des Schreibens des Autors Morelli/Cortázar aussehen.

Beim Zurückblättern zur mehr oder minder linear und konventionell gelesenen „Geschichte“ bis zum Ende des Kapitels 56, werden die poetologischen Theorien Morellis konsequent angewandt. Es liegt ein Roman innerhalb des Romans vor. Um es mit Alazrakis Worten auszudrücken: „*Las observaciones sobre la novela incluidas en Rayuela representan su metatexto: son un comentario de la novela y ésta, a su vez, constituye la praxis de ese comentario.*“¹ Theorie und Praxis des Romanprojektes Morellis verschmelzen zu einem. Das Buch, das Morelli reflektiert, ist *Rayuela*, oder wie es Juan-Navarro andeutet: „*(...) al menos, una novela destinada a ser la preceptiva literaria de la imaginaria Rayuela*“.² Morelli erklärt den Roman, den Cortázar mit *Rayuela* geschrieben hat.³

Somit wird deutlich, dass Horacio als der Protagonist von Morellis Romanprojekt betrachtet werden kann, da Protagonisten und Zuschauer miteinander verschmelzen. Hinzu kommt, dass Horacio Morellis Texte liest und er auf gewisse Weise also seine eigene Geschichte *liest*. Der Leser *Rayuelas* findet somit einen Roman im Roman vor, dessen Protagonist zugleich die Hauptfigur von Morellis Romanprojekts ist.

Die Struktur des Romans konzentriert sich, wie auch Juan Navarro festhält, in außerordentlicher Form am Leser und an der Lektüresituation an sich:

Rayuela propone un concepto lúdico del arte y la literatura en el que es indispensable la participación del lector. [...] El fondo y la forma se reflejan mutuamente a través de la búsqueda que comparten los personajes, el lector y la novela misma. [...] La búsqueda de ambos (Horacio, personaje, y Morelli, autor) es, en último término, la misma del lector:

¹ Alazraki, (1988) S. LII.

² Juan-Navarro (1992), S. 236.

³ Vgl. Alazraki (1988), S. LVI.

búsqueda de una nueva dimensión de la realidad, (...)¹.

Ein wichtiges Handlungselement ist demnach die Lektüre des Romans. Der Leser ist von größtem Interesse für Cortázar. Die Art wie und was er liest, bestimmt den Roman, den der Leser am Ende vor sich hat. Hinzu kommt, dass Horacio ebenso ein Lesender ist und sich mit der Lektüre von Morellis Texten auseinandersetzt. Wie bereits oben erwähnt – davon ausgehend, dass Horacio Morellis Protagonist ist – teilt Horacio eine fundamentale Gemeinsamkeit mit dem Leser *Rayuelas*: Er wird in seiner Funktion als Lesender Zeuge von Morellis Thesen und beide, weder die Protagonisten des Romans, noch der Leser, sind noch eindeutig voneinander zu unterscheiden.

Die vorangegangenen Überlegungen geben uns die Möglichkeit, aus dieser Gemeinsamkeit des Lesers mit dem Protagonisten *Rayuelas* zu folgern, dass eine Identifikation beider Instanzen angestrebt wird. Die Sinnsuche und die Fragen, die sich Horacio stellt, sollen gleichermaßen die des Lesers sein und ihn zu eigenen Fragen anregen, auf die der Roman jedoch keine Antworten geben möchte, wie eingangs das Zitat Cortázars erklären sollte.

Sowohl Horacio, als auch Morelli sind Alter Ego Cortázars. Die Fragen, die Morelli durch seine Romantheorien aufwirft und welchen er sich schreibend annähert, sind dieselben, die Horacio in Auseinandersetzungen mit seiner Umwelt stürzen. Um es mit Alazrakis Worten auszudrücken: „(...) *Rayuela es la novela de un escritor que la escribe como su propio mandala pero en la que cada lector puede encontrar también su mandala porque su materia es materia de todos y porque las preguntas que se plantea son preguntas que, en mayor o menor medida, nos las hemos planteado todos.*“²

Horacios Vernunftlastigkeit steht ihm im Weg und ist im Grunde die Ursache für sein konfliktives Dualitäts-Empfinden, sein „Uneins-Sein“. Damit berühren wir einen Aspekt des Zusammenspiels von Horacios Leben und der Literatur: Der Roman, in dem Horacio gefangen zu sein scheint, soll zerstört werden, da er sein vernunftorientiertes Weltbild symbolisiert.

¹ Juan-Navarro (1992), S. 236.

² Alazraki (1988), S. LV.

Es hindert ihn daran, der Maga gleich, intuitiv zu handeln und Dinge so wahrzunehmen, wie sie sind, ohne zuvor sein analytisches Raster heranzuziehen.

Denkbar wäre daher die Möglichkeit, dass sich Horacio deshalb ständig selbst beobachtet und dieser Dualität entkommen möchte, indem er das Zentrum, die „Einheit“ erreichen möchte.

Auch die Maga äußert sich in Kapitel 3 zu dieser ständigen Selbstbeobachtung Horacios: „*Vos sos como un testigo. [...] Vos créés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.*“¹

Horacio ist der Protagonist von Morellis Roman, der sich in seinem Handeln unentwegt selbst beobachtet und daher als Figur nicht wirklich zum Leben erwacht. Denn auch Morelli reflektiert über ihn und benutzt ihn, um Kritik an diesem Weltbild zu üben und seiner Kritik auch Taten folgen zu lassen, wie folgende Stelle bei Alazraki klären kann:

Para reemplazar la visión estática de la novela tradicional, no bastaba una crítica de los contenidos – aunque esa crítica está en la novela como reflexión y premisa - ; era necesario ofrecer alternativas que desde la hechura misma de la obra demostraran que el orden cerrado de la novela equivalía a esos sistemas lógicos criticados por los personajes de *Rayuela* y que si esos sistemas habían dado su medida y en su agotamiento habían provocado situaciones aberrantes y extravíos trágicos, también la novela buscaba nuevas formas de percepción y nuevos conductos de exploración que posibilitaran ver donde el orden cerrado había fallado y salir del empantanamiento donde la novela-film se había detenido.²

Horacio handelt nach dem Geschriebenen. Das Geschriebene bestimmt seine Wirklichkeit und somit gerät er in einen Teufelskreis. Um es mit Bergs Worten zu formulieren, ist *Rayuela*: „(...)ein Roman, der die „dekadent“ provokative Maxime Oscar Wildes „*Life imitates art*“ nicht nur mehrfach wörtlich zitiert, sondern gleichzeitig dem eigenen ästhetischen Modell ironisch integriert.“³

Horacio imitiert sich selbst und ist gefangen innerhalb der Literatur.

Die einzige Möglichkeit, dies dem Leser auch praktisch vorzuführen, sieht Cortázar in der Zerstörung der Illusion, in der Dekonstruktion des „geschlossenen“ Romans. Damit Horacio sich

¹ *Rayuela*, S. 144.

² Alazraki (1988), S. LIX.

³ Berg (1991), S. 38.

befreien kann, wird das Symbol für sein Gefangensein, der Roman als Metapher für ein vernunftorientiertes Weltbild, systematisch zerstört.

Worin die Auflösung des Werkbegriffs zu sehen ist, drückt der Autor in Kapitel 99 mit Horacios Worten folgendermaßen aus: „¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?“¹

Die künstliche Struktur des Romans soll durchbrochen werden und damit auch die als künstlich empfundene Ordnung der Wirklichkeit.

Angenommen, Horacio ist die materialisierte Hauptfigur aus Morellis Buch, sind es also die Vernunft und die Kultur des rationalistisch-pragmatischen Abendlandes, die ihn gefangenhalten. Genau diese Vernunft wollte Cortázar entblößen und wählte die Dekonstruktion des Romans als Versuchsfeld. Darin liegt eine Gemeinsamkeit mit den surrealistischen Vorläufern.

Das Geschriebene und seine konventionelle Form der Darbietung symbolisieren die Vernunft des Abendlandes, die in *Rayuela* angeprangert wird.

Den traditionellen Kategorien Autor-Werk-Leser entzieht sich *Rayuela* somit vehement und überlässt es der Rezeption, sich in diesem Kreislauf, der keine Grenzen hat, zu orientieren.

3.2.3 62/Modelo para armar

Wie bereits *Rayuela*, stellt ein weiterer Anti-Roman Cortázars den Versuch dar, aus den traditionellen Schreib- und Lesegewohnheiten auszubrechen. Der Versuch einer Umkehrung der realistischen Erzählweise wird in *62/Modelo para armar* erneut thematisiert.²

In *62/Modelo para armar* nehmen die erzähltechnischen Vorschläge Morellis, die in Kapitel 62/Modelo para armar von *Rayuela* angedeutet sind, physische Form an. Eine

¹ *Rayuela*, S. 614.

² Vgl. Yurkievich, In. Wittkopf (1993), S. 94.

literaturtheoretische Notiz des theoretischen Alter Ego Cortázar's Morelli bildet die Grundlage für das Werk *62/Modelo para armar*, das sich selbst als Modellbaukasten, also als Spielzeug bezeichnet.

Dieses Romanprojekt, das in *Rayuela* Erwähnung als die Darstellung einiger Menschen, die sich in ihnen unbekanntenen Konstellationen zueinander bewegen und dabei einer geheimen Kraft unterliegen, gefunden hatte, *muss* gewissermaßen auf die Normen traditioneller Erzählweisen verzichten. Der Leser soll sich auf die Suche nach diesen Konstellationen von Geschichten und ihrer Figuren begeben, indem er immerfort Zusammengehöriges zusammenträgt.¹ Es gibt zwar kausale Stränge, doch werden diese dem Leser nicht mittels einer chronologischen Erzählweise preisgegeben. Dies erfordert vom Leser auch eine gewisse Akzeptanz gegenüber kausalen, chronologischen und lokalen Ambiguitäten. Gerade diese Widersprüche ermöglichen erst den Reichtum an Interpretationen, den *62/Modelo para armar* in sich birgt.

Dem Leser geht es in Folge ähnlich wie den Protagonisten von *62/Modelo para armar*, denen diese Zusammenhänge verborgen sind. Als Betrachter des Geschehens kann er versuchen, diese zu entschlüsseln und muss sich infolgedessen damit zufrieden geben, dass es keine endgültige *Lösung* gibt, sondern nur jene, die er selbst vorschlägt.

Anhand einer Passage aus Picon Garfield's Interview „*Cortázar por Cortázar*“ sei das Thema von *62/Modelo para armar* durch Cortázar's eigene Einschätzungen, wie folgt dargelegt: „*Tratar de escribir una novela en la que los elementos psicológicos no ocupan el primer plano sino que los personajes estén dominados por lo que yo llamaba una «figura» o una constelación y actúen haciendo cosas sin saber que están movidos por otras fuerzas.*“²

Die Protagonisten sind bloß Teile eines Ganzen, sind Elemente eines Ganzen, eines Mandala,³ eines Mosaiks, eines Gesamtgefüges. Die Struktur des Romans wirkt durch die unkontrollierbaren Raum- und Zeitsprünge undurchschaubar.

Das Ziel ist das Zentrum, von welchem aus die Sicht auf ein und dieselbe Sache aus

¹ Vgl. Chanady, In: Burgos (1987), S. 71.

² Picon Garfield (1978), zit.nach: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor.htm>

³ Ursprünglich geplanter Titel für *Rayuela*.

verschiedenen Perspektiven ermöglicht wird. Horacios Ziel ist, das Zentrum und somit auch seine eigene Mitte zu erreichen.

Die einzelnen Teile und Geschichten wirken auf den ersten Blick unzusammenhängend und in ihrer Raum-Zeit-Konstellation widersprüchlich, weshalb das Ineinandergleiten von Sequenzen beim Leser Unsicherheit und Verwirrung hervorrufen kann. Dennoch wird durch ein genaues Gleichgewicht der einzelnen in Unordnung geratenen Teile die Rekonstruktion der Geschichten nicht behindert.¹

Wirft man wieder einen Blick auf *Rayuela*, spielt auch hier die Unordnung von Sequenzen eine Rolle. Man wird sich einer vorsätzlichen oder zumindest nicht störenden Unordnung von Morellis Schriften gewahr. In Kapitel 154 drückt Morelli trotz Horacios Sorge, die Blätter des zu ordnenden Manuskripts durcheinander zu bringen, ein Wohlwollen dieser Praxis gegenüber aus:

- Póngale que metamos la pata – dijo Horacio – y que le armemos una confusión fenomenal. En el primer tomo había una complicación terrible, éste y yo hemos discutido horas sobre si no se habrían equivocado al imprimir los textos.
- Ninguna importancia – dijo Morelli -. Mi libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mi me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo major queda perfecto.
- [...] Tomen, ordenen todo esto, ya que vinieron a verme.²

Im Grunde scheint Morelli die Vorstellung zu reizen, dass durch diese Unordnung eine andere und eventuell genau jene Geschichte entstehen würde, die er beabsichtigt, die sich jedoch durch seine Anordnung der Blätter nicht manifestieren kann und durch die Unordnung perfektioniert werden könnte.

Um wieder auf *62/Modelo para armar* zurückzukommen, scheinen die Teile bei diesem Roman sehr wohl durcheinander gekommen zu sein. Die Beschaffenheit der Teile kann durchaus als flexibel und ausgewogen bezeichnet werden und setzt beim Schriftsteller ein hohes Maß an Reflexion und Sensibilität für Auslassungen voraus, die das Herumjonglieren - das Aleatorisieren - mit den einzelnen Teilen bei der Komposition des Werkss erst ermöglichen. Sie müssen

¹ Vgl. Yurkievich, In: Wittkopf (1993), S. 96.

² *Rayuela*, S. 737-738.

ungefähr so sein, wie flexible Puzzle-Teile, die sich zu einem Gesamtbild zusammenfügen, obwohl keine lineare Geschichte erzählt wird. Daher könnte angenommen werden, dass Morellis Kommentar eine Anspielung sowohl auf *62/Modelo para armar*, als auch auf *Rayuela* gewesen sein könnte.

In *62/Modelo para armar* kann auf literaturtheoretischen Reflexionen und allzu collagene Bilder verzichtet werden, da hier realisiert wird, was in Kapitel *62/Modelo para armar* von *Rayuela* bereits angedeutet wurde. Für Saúl Yurkievich ist *62/Modelo para armar*:

(...) eine Erzählung in Bruchstücken, voller Lücken, ein im wahrsten Sinne des Wortes zusammenhangloser Wirrwarr und dennoch Träger eines symbolische Gehalts, der sich in die Nebenbedeutungen integrieren läßt, eine Häufung verstreuter Fragmente, wo Abwesenheit mehr bedeutet als Anwesenheit [...] oder aber eine ungleichmäßige Abfolge von Momentaufnahmen, die schlagartig zu einer zusammenhängenden Totalität auskristallisieren können.¹

Demzufolge kann aus den einzelnen Teilen, diesen sequenzierten Fragmenten wiederum ein Ganzes entstehen. Diese Aufgabe wird dem Leser zuteil und impliziert die Tatsache, dass jeder Einzelne durch ein individuelles Zusammenfügen der Teile sein eigenes Buch „entwirft“.

Die einzelnen Teile der Erzählung sind prinzipiell austauschbar, jedoch geht es im Grunde nicht um ein beliebiges Herumjonglieren mit den einzelnen Teilen, sondern um eine Gesamtansicht, die nach dem Lesen aller Teile entsteht, gibt Martha Paley de Francescato zu bedenken². Eine Vision des „Ganzen“ ist Cortázar's Wunsch. Cortázar stelle Einzelteile vor, die es anzuordnen gilt, wie folgende Analyse betont: „*Wenn Cortázar sagt, daß es dem Leser überlassen bleibt, wie er das Buch lesen will, spielt er darauf an, daß es der Leser ist, der das Kaleidoskop in Händen haben wird, und daß er das Rohr drehen und das Bild verändern kann.*“³ Tatsächlich kann der Leser experimentieren und das Buch unchronologisch lesen. Das Erstaunliche ist, dass es für diese Lesart geeignet ist und auch chronologisch gelesen, nicht weniger mit Vorgriffen und Ungereimtheiten spielt. Expliziter ausgedrückt, besteht die Aufgabe des Lesers darin, ein eigenes

¹ Yurkievich, In: Wittkopf (1993), S. 95.

² Vgl. De Francescato, In: Wittkopf (1993), S. 34.

³ De Francescato, In: Wittkopf (1993), S. 35.

Muster der Handlungsverkettungen zu bilden, die laut Francescato, vorgegeben sind.¹

Erinnert man sich nun an die dadaistischen und surrealistischen Collagen, ist Cortázar's Interesse an deren literarischen Experimenten imminent. Die Surrealisten und Dadaisten hatten den Anfang gemacht, hatten versucht, sich soweit wie möglich von der herkömmlichen Schreibweise zu distanzieren und ihren Werken den bekannten fragmentarischen Charakter verliehen. Cortázar hat oft zu den Surrealisten Stellung bezogen, so wie auch bei folgender Gelegenheit, die wir nun im folgenden Abschnitt näher betrachten werden.

3.3 Julio Cortázar's Standpunkt zum Surrealismus

Das Kapitel 99 in *Rayuela* bietet eine intensive Auseinandersetzung mit dem Surrealismus und kann zur Beantwortung der Frage, in welcher Weise sich Cortázar mit surrealistischen Ansätzen beschäftigte, dienen. Darin wird in erster Linie die surrealistische Sprachkritik kritisiert. Dies kommt im folgenden Absatz sehr klar zum Ausdruck, wo Etienne über den Zusammenhang von Sprache und Wirklichkeit spricht:

Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, [...]. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. [...] Hay que e-vivirlo, no re-animarlo.²

Die Surrealisten seien zwar systematisch daran gegangen, die Sprache zu verändern und sie von ihren Tabus zu befreien, doch darin sehen die Mitglieder des Schlangenclubs im Einklang mit Morellis Standpunkt zur Sprache, einen Irrtum. Es gehe nicht darum, den Worten eine neue Bedeutung zu geben, um in Folge die Wirklichkeit zu verändern. Dies sei nur dann möglich,

¹ Vgl. De Francescato, In: Wittkopf (1993), S. 36.

² *Rayuela*, S. 614.

wenn zuerst die Wirklichkeit und die Sichtweise des Menschen darauf verändert werden, um sich anschließend in der Sprache niederzuschlagen.

Gregorovius bemerkt dazu: „*Del ser al verbo, no del verbo al ser.*“¹ Diesem Prinzip folgt auch Morelli/Cortázar, das er Horacio in den Mund legt, wenn dieser folgert:

Lo único claro en todo lo que ha escrito el viejo es que si seguimos utilizando el lenguaje en su clave corriente, con sus finalidades corrientes, nos moriremos sin haber sabido el verdadero nombre del día. [...] por la práctica el viejo se muestra y nos muestra la salida. ¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lector-hembra, ¿para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?²

Es handelt sich also weniger um die Erfindung einer neuen Sprache oder deren Wiederbelebung durch Sinnveränderung, denn die Erfindung einer neuen Sichtweise. Sowohl die Surrealisten, als auch Cortázar wollten die vorgefertigten Formen in der Sprache und Literatur verändern. So wie die Surrealisten zuvor, kämpfte er mit allen Mitteln gegen einen *literarischen* Schreibstil.³

Doch Cortázars Ambitionen gingen weit über eine bloße Sprachkritik hinaus.

Die Lesegewohnheiten der Leser waren es, die ihm missfielen und die er mittels *Rayuela* aufzeigen wollte. Doch das Aufzeigen und Reflektieren darüber genügten ihm nicht, weshalb er, so wie es über Morelli berichtet wird, Alternativen zu diesen „*hábitos mentales del lector*“⁴ bieten wollte.⁵

Um diese Lesegewohnheiten zu hinterfragen, widmete sich Cortázar auch sprachlichen Experimenten, die dem Leser die Vitalität der Sprache in Erinnerung rufen sollten.

3.4 Julio Cortázar: Ein Surrealist?

Die Verlockung, Julio Cortázar als surrealistischen Autor zu betrachten, ist groß. Einerseits gibt

¹ *Rayuela*, S. 614.

² *Ibid.*, *ibid.* (S. 614)

³ Siehe dazu Kapitel 3.5 dieser Arbeit.

⁴ *Rayuela*, S. 506.

⁵ Siehe dazu Kapitel 3.6 dieser Arbeit.

es bei der Lektüre seiner Werke immer wieder Hinweise auf eine gewisse Sympathie für die surrealistische Sprachkritik. Andererseits betonte der Autor stets, kein Surrealist zu sein, wusste er doch um die Vorliebe der Kritiker für diese Auslegung. Den surrealistischen Stilmitteln maß Cortázar keine große Bedeutung zu. Dennoch lässt sich mit *Rayuela* seine Sympathie für gewisse, eindeutig surrealistische Motive und Themen ganz bestimmt dokumentieren. Die Begegnung und Liebesbeziehung Horacios mit der Magas sind Cortázars Hommage an die surrealistische Idee des „amour unique“ und des „hasard objectif“.

Die Frauenfigur in *Nadja* weist zudem sehr große Ähnlichkeiten mit Magas Eigenschaften und Charakterzügen auf. Imo bemerkt, dass Nadja möglicherweise die Vorlage für die Figur der Maga gewesen ist, die allein ihren Instinkten folgend, jene Wege zu beschreiten in der Lage ist, die Horacio durch seine verkrampt logisch-rationale Weltsicht versagt bleiben.¹ Sie kümmert sich nicht um Konventionen und folgt bedingungslos ihren Emotionen und wird dabei oft als einfältig beurteilt, wie folgende Aussage Ronalds in Kapitel 142 belegt: „*Para mí su tontería era el precio de ser tan vegetal, tan caracol, tan pegada a las cosas más misteriosas. [...] No se va muy lejos así. Es como ponerse de espaldas a todo el occidente, a las Escuelas.*”² Jedoch sind sich alle Protagonisten im Stillen einig und gleichzeitig verunsichert über Magas Fähigkeit, Dinge so zu erkennen, wie sie sind. Sie sträuben sich dagegen, die Maga ernst zu nehmen, im Wissen, dass sie jene Wege beschreitet, die ihnen verschlossen bleiben.

In diesem Sinne sei folgende Stelle zu lesen, die eine Unterhaltung Etiennes und Ronalds wiedergibt. Etienne: „*Ella estaba más cerca y lo sentía. Su único error era querer una prueba de que esa prueba, primero porque somos incapaces de concebirla, y segundo porque de una manera u otra estamos bien instalados y satisfechos en nuestra ciencia colectiva.*”³

Auch von Nadja geht eine besondere Faszination aus. Sie wird beschrieben als Seherin, die Dinge vorausahnt und dabei Schritt für Schritt der Armut und dem Wahnsinn verfällt.

Zwischen beiden Pärchen, sowohl zwischen Maga und Horacio, als auch zwischen Nadja und

¹ Vgl. Imo (1984), S. 27.

² *Rayuela*, S. 718.

³ *Rayuela*, S. 720.

Breton liegt eine besondere, fast mystische Anziehungskraft, die sie zunächst zufällig zueinander führt und im Folgenden stets zueinanderfinden lässt. In beiden Werken handelt es sich um scheinbar zufällige Begegnungen, die wiederholt auf die Probe gestellt werden und die Protagonisten an eine einzigartige Liebe glauben lassen. Die surrealistischen Motive des „hasard objectif“ und „amour unique“ entfalten sich somit ganz eindeutig in *Rayuela*, wie eine Aussage Horacios in Kapitel 20 darlegt: „ – *Por supuesto que nos encontraremos mágicamente en los sitios más extraños, como aquella noche en la Bastille, te acordás.*“¹

Imo stellt fest, dass Cortázers Werke Gemeinsamkeiten mit surrealistischen Vorläufern haben. Es handelt sich dabei um die Ausklammerung der Vernunft und Logik. Dies soll eine neue Wirklichkeitserfahrung ermöglichen. Dabei gewinnt die Intuition, wie es die Maga vorlebt, an Bedeutung und stellt eine Alternative zur westlichen Lehre dar. Dass dadurch der Traum, das Unbewusste und das Unerklärliche an Terrain gewinnen und ernst genommen werden, ist nur eine natürliche Folge. Horacio analysiert seine bizarren Träume in Kapitel 100.

Der Wahnsinn und jegliche Form des Spiels sind sehr eng miteinander verbunden und werden in *Rayuela* als authentische Erfahrungsbereiche gepriesen². Bereits in *Nadja* war der Zustand von geistiger Verwirrung, der die Protagonistin immer mehr verfällt, thematisiert worden und ähnlich wie die Maga, zeigte bereits Nadja eine Vorliebe für eine besondere Form des Spiels: das Wortspiel. Die Maga geht in ihrem spielerischen Umgang mit der Sprache sogar so weit, dass sie eine eigene Geheimsprache, das *Giglisch* für Horacio und sich erfindet. Imo kommt zu dem Ergebnis, dass schließlich auch nachstehende Bereiche an die Ideen des Surrealismus erinnern:

Es destacar lo espontáneo, lo no-calculable, permite ver en el mundo infantil la encarnación de una facultad especial y en el juego la posibilidad de readquirirla. El mundo de las ilusiones, de las hermosas apariencias en que vivimos se halla representado por el circo. Se hace patente, pues, que por lo que toca a Rayuela, no siempre cabe la misma importancia a las corrientes filosóficas que Cortázar toma como punto de referencia.³

¹ *Rayuela*, S. 223.

² Vgl. Imo (1984), S. 27.

³ Imo (1984), S. 27-28.

Imo bringt damit die Bedeutung des Surrealismus für Cortázar zum Ausdruck. Da es aber nicht darum gehen kann, einen Autor widerstandlos einer Kategorie zuzuordnen, sollte Cortázars Ablehnung gegenüber dieser Rubrizierung Beachtung geschenkt werden. Gewiss hat der Autor die Motive und auch die Sprache der Surrealisten in seinen Werken aufklingen lassen. Er kann aber trotzdem nicht eindeutig als Surrealist betrachtet werden.

Aus der Bereitschaft heraus, etwas am Literaturbetrieb zu ändern, hat die surrealistische Bewegung Vieles in Gang gesetzt und an der Dekonstruktion der Triade Autor-Werk-Leser gearbeitet. Dabei haben sich die Surrealisten in besonderem Maße auf die Rolle des Autors konzentriert, aber nebenbei haben sie auch unkonventionelle und offenere Werke hinterlassen.

Aus ähnlichem Antrieb, Konventionen zu überwinden, bevorzugte es Cortázar jedoch, alle Aufmerksamkeit seinen Lesern zu widmen, ohne dabei in falsche Bescheidenheit zu geraten. Das Ergebnis dieser Bemühungen schlägt sich in den besprochenen Romanen nieder.

3.5 Anti-literarischer Schreibstil Morellis/Cortázars

Nicht unbedeutend erscheint es, an dieser Stelle Cortázar und seine Affinität zur surrealistischen Ästhetik in Erinnerung zu rufen, da gerade die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts (Futurismus, Surrealismus, Dadaismus) bestrebt waren, die Rolle des Künstlers zu modulieren und den Werkbegriff endgültig aufzuheben.¹ Kunst und Leben als Ein- und Dasselbe zu betrachten, war auch für Cortázar selbstverständlich:

„Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; (...)”².

Oder:

„Cuantás horas leyendo estas cosas, probablemente convencida de que eran la vida, y tenías razón, son la vida, por eso habría que acabar con ellas.“³

¹ Vgl. Heibach (2003), S. 65.

² Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Editorial Debate 1991 (Colección Literatura), S. 32. Zitate dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Titelangabe und der Seitenzahl gekennzeichnet.

³ *Rayuela*, S. 342.

Man müsse Schluss machen mit dieser Art von Literatur, die Cortázar in Kapitel 112 als Schundromane und Unterhaltungsliteratur bezeichnet. In Kapitel 34 vergleicht er sie mit Suchtmitteln, da sie ihre Leser süchtig machen: „(...) *me imagino que después de tragarse cinco o seis páginas uno acaba por engranar y ya no puede dejar de leer, un poco como no se puede dejar de dormir o de mear, servidumbres o látigos o babas.*“¹ Würde diese Art von Literatur nicht mehr produziert werden, wäre auch Schluss mit den Lebensumständen und mit all dem Bürgerlichen, so als entziehe man ihm den Nährboden.

Auch Cortázar wehrte sich, gleich den Surrealisten gegen einen „literarischen“ Schreibstil, wenn er in Kapitel 112 darauf zu sprechen kommt: „*Estoy revisando un relato que quisiera lo menos literario posible.*“²

Er überlegt welchem der beiden folgenden Sätze in seiner Erzählung er den Vorzug geben möchte:

„ *Ramón emprendió el descenso...* “

oder:

„ *Ramón empezó a bajar...* “³

Er spricht von einem Widerwillen der Rhetorik gegenüber, also bevorzugt er beim Schreiben die Formulierung „ *Ramón empezó a bajar...* “, denn: „*En suma, lo que me repele en „emprendió el descenso“ es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente; en suma, me repele el lenguaje literario (en mi obra, se entiende).*“⁴

Der Leser erfährt von seiner Abscheu vor der literarischen Sprache. Er möchte, was er im Folgenden als „*describir*“ bezeichnet, eine neue, vitalere Art des Schreibens, die reduziert, statt sich in poetischen Umschreibungen zu üben, und die „*la más simple descripción*“ versuchen. Diese stellt eine Absage an die Rhetorik dar und trotz aller Befürchtungen, dass sein Schreiben dadurch verarme, um „*un desecamiento verbal*“ handle es sich nicht.

¹ *Rayuela*, S. 341.

² *Rayuela*, S. 652.

³ *Rayuela*, S. 652.

⁴ *Rayuela*, S. 652.

Er resümiert: „*Pero a la vez, detrás de esa pobreza deliberada, detrás de ese „empezar a bajar“ que sustituye a „emprender el descenso“, entreveo algo que me alienta. Escribo muy mal, pero algo pasa a través.*“

Mittels des „*describir*“ erteilt er dem „Stil“ eine Absage, denn dieser ist „*(...) un espejo para lectores-alondra; se miraban, se solazaban, se reconocían, como ese público que espera, reconoce y goza las réplicas de los personajes de un Salacrou o un Anouilh.*“¹ Ästhetische Werte entlarvte auch Morelli als Spiegel, in dem sich der bürgerlich-konventionelle Leser gerne betrachtet. Er entdeckt, „*(...) que los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica.*“²

Er möchte keinen bestimmten literarischen Stil imitieren, bloß um einer Erwartungshaltung zu entsprechen, die auf bestimmten literarischen Konventionen beruht und durch die sich die Leser in ihrem Stilempfinden bestätigt fühlen. Denn: „*(...) ya no hay diálogo o encuentro con el lector, hay solamente esperanza de un cierto diálogo con un cierto y remoto lector.*“³

Damit wird klar, dass Cortázar beschlossen hat, nicht *ein* bestimmtes Werk zu schreiben, das allen gefallen sollte, um jeden Leser auf die gleiche Weise anzusprechen und sich somit auf eine bestimmte Aussage zu beschränken. *Rayuela* ist das Bekenntnis von Cortázars Glauben an das Individuum, das sich seinen persönlichen Weg durch sein Werk suchen wird. Bestimmt wird es nicht zwei Individuen geben, die mit *Rayuela* das gleiche Buch in Händen halten werden. Es war nicht als Buch für die „Masse“ konzipiert und ist dennoch zu einem Kultbuch avanciert. Möglicherweise ist dies auf den Themenreichtum und die Indeterminiertheit vieler Elemente in *Rayuela* zurückzuführen.

Es gibt kein eindeutiges und alleingültiges Thema in *Rayuela*. Es beschränkt sich nicht auf *eine* Geschichte und *eine* Botschaft. Ganz gewiss ist das bei allen literarischen Texten der Fall, doch hat Cortázar auch in seiner Erzählweise und durch die Struktur des Romans eine deutlichere Aufforderung als andere Autoren formuliert, sein Buch so zu lesen, wie es beliebt. Durch diese

¹ *Rayuela*, S. 652-653.

² *Rayuela*, S. 653.

³ *Rayuela*, S. 653.

Herangehensweise an die Literatur erübrigt es sich auch, an den Autor Fragen zum Inhalt und vor allem nach dem Ende des Buches zu stellen. Denn ein offenes Ende ermöglicht viele Schlüsse.

3.6 Verspottung des „literarischen“ Schreibstils

In Kapitel 34 von *Rayuela* blättert Horacio in Magas Lektüre. Er liest den Roman *Lo prohibido* des spanischen Romanciers Benito Pérez Galdós (1843-1920), und kommentiert ihn. Cortázar benutzt diesen Autor, um dem Leser zu zeigen, weshalb er einen bestimmten, literarischen Schreibstil ablehnt, der ihm veraltet und verstaubt erscheint und der bereits in Kapitel 112 eingehend erläutert worden war.

Für Horacio ist dieser Roman wie viele andere eine „*sopa fría y desabrida*“, „*lectura[s] increíble[s]*“; ein „*novelón espantoso*“. Er sieht darin eine „(...) *lengua hecha de frases preacñadas para transmitir ideas archipodridas, las monedas de mano en mano, de generación degeneración* (...)“. Er verspottet veraltete literarische Formulierungen wie: „*Y me fui a vivir a Madrid*“/, „*Por fin supe hallar un término de conciliación*“/, „*Gozar del calor de la familia*“ „*polvorosas plazuelas*“/, „*elegantes teatros*“/, „*Impulsando a los que se estacionaban en las mesas*“/, „*lo que en verdad era poco lisonjero para un hombre que...*“/, „*de deludir fatigosamente sus relatos*“/, „*personalidades que ilustraron el apellido de Bueno de Guzmán*“ und kommentiert sie folgendermaßen:

(...) y qué diablos es el Pósito che.[...] (El principal, qué es eso.) [...] ¿ De qué está hablando el tipo? [...] habla de gustos y de fortunas, ya ves, Maga, ya ves [...] no, conmigo no podías contar para eso [...] Lisonjero, desde quién sabe cuándo no oía esa palabra, cómo se nos empobrece el lenguaje a los criollos, de chico yo tenía presentes muchas más palabras que ahora, leía esas mismas novelas, me adueñaba de un inmenso vocabulario perfectamente inútil por lo demás, *pulcro* y *distinguidísimo*, eso sí. [...] (*¿llorando a moco y baba?*, pero es sencillamente asqueroso como expresión). [...] y es dulce de decírtelo con las palabras que te fascinaban porque no creías que existieran fuera de los poemas, y que tuvieramos derecho a emplearlas. [...] pero mirá las cursilerías de este tipo, Maga, cómo podías pasar de la página cinco...), (...) ¹.

Welche Rolle Cortázar seinen Lesern zudachte, soll das folgende Zitat Morellis aus Kapitel 97

¹ *Rayuela*, S. 341-347.

erhellen:

Las formas exteriores de la novela han cambiado, pero sus heroes siguen siendo los avatares de Tristán, de Jane Eyre, de Lafcadio, de Leopold Bloom, gente de la calle, de la alcoba, *caracteres*. [...] Por lo que me toca, me pregunto, si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, el la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.¹

Hier tritt folgender Unterschied zwischen den surrealistischen und Ansprüchen Cortázar hervor: Cortázar lehnt, wie auch bereits die Surrealisten zuvor, die realistische Literatur ab, die den Leser am Geschehen um fiktive Charaktere zusehen lässt, ohne ihn dabei persönlich anzusprechen. Die Surrealisten hatten sich mit der Neupositionierung des Künstlers innerhalb der Literatur und in der Gesellschaft auseinandergesetzt, während Cortázar ein Umdenken bei seinen Lesern provozieren wollte.

Der Roman konzentriert sich weniger auf seine Protagonisten, als auf den eigentlichen Personenkreis, für den sich Cortázar interessiert und den er ansprechen möchte: der Leser als Komplize. In Kapitel 34 wird die Aufmerksamkeit des Lesers ganz besonders angesprochen, da der Lesevorgang durch Cortázar „gestört“ wird. Der Leser wird Zeuge der Reflexionen Horacios über Galdós‘ Text, da sich der Text und Horacios Gedanken, Zeile um Zeile abwechseln. Shoen sieht darin eine weitere Herausforderung an den Leser, nicht nur beim Umblättern neue Lesepraktiken anzusprechen, sondern sogar auf einer einzigen Seite, dem Leser seine eingerosteten Lesegewohnheiten vor Augen zu führen.²

Cortázar gab sich also nicht nur mit der Kritik an Lese- und Schreibgewohnheiten zufrieden, sondern bot auch alternative Praktiken dazu an. Hier handelt es sich um ein Beispiel von Cortázars Zerstörungspraktiken am Roman.

Bisher haben wir von Cortázars Kritik an einem herkömmlichen Schreibstil gesprochen, dem sich gewisse Autoren verpflichtet fühlen und die auch von den Surrealisten verspottet wurden. Im Folgenden widmen wir uns der Betrachtung eines Gestaltungsmittels, das sowohl die Surrealisten, als auch Cortázar interessierte: Der Aspekt des Überraschungsmoments als

¹ *Rayuela*, S. 607-608.

² Vgl. Shoen (2007), S. 5.

Arbeitsmittel war bereits bei der Untersuchung zum Surrealismus besprochen worden¹. Breton bezieht sich in *Les pas perdus* dabei auf Apollinaire, wenn er von der Bedeutung der Verblüffung spricht, die eine ganz alltägliche Situation hervorbringen kann und durchaus Anstöße geben kann um diese literarisch zu thematisieren.

Diese Attitüde ist auch bei Cortázar zu beobachten: Der Überraschungseffekt als elementarster Bestandteil seiner Arbeit zeigt sich besonders in seinen Kurzgeschichten und bildet somit einen Überschneidungspunkt zwischen dem Surrealismus und Cortázars Arbeit.

Er ist der Ansicht, „(...) *que la anécdota de cada relato es también un testimonio de extrañamiento, cuando no una provocación tendiente a suscitarla en el lector.*“²

Sein literarisches Anliegen formulierte Cortázars folgenderweise:

Pero entonces, ¿qué importa que en esos cuentos se narre sin solución de continuidad una acción capaz de seducir al lector, si lo que subliminalmente lo seduce no es la unidad del proceso narrativo sino la disrupción en plena apariencia unívoca? Un eficaz oficio puede avasallar sin darle oportunidad de ejercer su sentido crítico en el curso de la lectura, pero no es por el oficio que esas narraciones se distinguen de otras tentativas; bien o mal escritas, son en mayoría de la misma estofa que mis novelas, aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada es sólito apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido.³

Hier wird deutlich, wie wenig es Cortázars Absicht ist, sein Lesepublikum mit der Lektüre zu „hypnotisieren“: Bei der Lektüre von Morellis Notizen empfindet auch Horacio Misstrauen gegenüber: „(...) *las palabras que tendían a organizarse eufónica, rítmicamente, con el ronroneo feliz que hipnotiza al lector después de haber hecho su primera víctima en el escritor mismo.*“⁴ Cortázar setzt die Irritation als Mittel ein, um seine Leserschaft aus ihren Lesegewohnheiten zu reißen und Verwunderung auszulösen. Schließlich sei noch anhand der Analyse von Shoen dargelegt, wodurch diese Irritation ausgelöst wird: „*El lector que espera ser absorbido en una trama hipnótica está destinado a experimentar la brusca ruptura del relato de*

¹ Siehe dazu Kapitel 2.5.3 dieser Arbeit.

² *La vuelta al día en ochenta mundos*, S. 39.

³ *La vuelta al día en ochenta mundos*, S. 39-40.

⁴ *Rayuela*, S. 503.

los primeros 56 capítulos con los saltos a los demás capítulos.”¹

Die Absicht des Autors, den Leser zu irritieren, kommt in Kapitel 34 am deutlichsten zum Ausdruck.

Wenn wir alle Fragen und Ergebnisse über Cortázers Bezug zur Literatur zusammentragen, handelt es sich darum, zu schreiben, ohne Literatur erfinden zu wollen. Wird also geschrieben, ohne Literatur „machen“ zu wollen, kann Folgendes dahinterstehen, wie in Kapitel 141 bei Morelli nachzulesen ist:

Lo que el libro contaba no servía de nada, no era nada, porque estaba mal contado, porque simplemente estaba contado, era literatura. Una vez más se volvía a la irritación del autor contra su escritura y la escritura en general. La paradoja aparente estaba en que Morelli acumulaba episodios imaginados y enfocados en las formas más diversas, procurando asaltarlos y resolverlos con todos los recursos de un escritor dueño de su oficio. [...] pero de todo lo que llevaba escrito se desprendía [...] la corrosión profunda de un mundo denunciado como falso, el ataque por acumulación y no por destrucción, la ironía casi diabólica que podía sospecharse en el éxito de los grandes trozos de bravura, los episodios rigurosamente contruidos, la aparente sensación de felicidad literaria que desde años venía haciendo su fama entre los lectores de cuentos y novelas. [...] Un mundo suntuosamente orquestado se resolvía, para los olfatos finos, en la nada; pero el misterio empezaba allí porque al mismo tiempo que se presentía el nihilismo total de la obra, una intuición más demorada podía sospechar que no era ésa la intención de Morelli, que la autodestrucción virtual en cada fragmento del libro era como la búsqueda del metal noble en plena ganga. [...] Las alusiones de Morelli a la inversión de los signos, a un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable a una visión más pura (y todo esto en un pasaje resplandecientemente escrito, y a la vez sospechoso de burla, de helada ironía frente al espejo) (...)².

Cortázar reflektiert über die Auflösung seines Werks, das sich mit seinen eigenen Mitteln selbst zerstören möchte und stellt aber gleichzeitig klar, dass die Zerstörung des Romans nicht einem Selbstzweck dient, wie es beispielsweise bei den Dadaisten zu beobachten war. All seine Bemühungen, literarische Konventionen außer Kraft zu setzen, dienen dem Ziel, dem Leser neue Wege und Sichtweisen der Wirklichkeit zu eröffnen.

Die Kausalität, der in seinem Roman beschriebenen Geschehnisse, soll ebenso ihren Stellenwert einbüßen. Daher überrascht die Tatsache, dass dennoch jene Kapitel aus *Rayuela* die Kritik am meisten überzeugten, welche alle Merkmale einer linearen Narration aufweisen. Es ist die Rede von Magas Brief in Kapitel 32 oder der Schilderung Rocamadours Tod in Kap. 28, die so gar

¹ Shoen (2007), S. 4.

² *Rayuela*, S. 716- 717.

nicht zu den Prämissen des Autors zu passen scheinen, der linearen Narration eine endgültige Absage zu erteilen. An der folgenden Aussage Cortázars in einem Interview mit Picon Garfield können wir erkennen, wie sehr diese Episoden gewissermaßen eine Ausnahme in *Rayuela* darstellen.

—Se ha dicho también que lo mejor de Rayuela se halla en los episodios específicamente a modo de cuentos casi. [...] Son los capítulos sobre la muerte de Rocamadour, por ejemplo. ¿Crees que tu largo aprendizaje como cuentista te sirvió en estas escenas de la novela o atribuyes su éxito a otras razones?

—(...) Pero contrariamente a muchísimos lectores a quienes les apasiona Rayuela por esos capítulos y son los capítulos que recuerdan, a mí son los que menos me gustan en el conjunto de Rayuela, porque Rayuela estaba justamente destinada a destruir esa noción, luchaba contra esta noción de relato hipnótico. Yo quería que el lector estuviera libre, lo más libre posible; se dice muchas veces, lo dice Morelli todo el tiempo, el lector tiene que ser un cómplice y no el lector-hembra. Y en esos capítulos, yo traiciono un poco, me dejo llevar por el drama, por la narración y me he dado cuenta más tarde que los lectores quedan absolutamente hipnotizados por la intensidad de ese relato. Yo preferiría que esos capítulos no existieran así. Mi idea era hacer avanzar la acción y detenerla justamente en el momento en que el lector queda prisionero, y sacarlo de una patada fuera para que vuelva objetivamente a mirar el libro desde fuera y tomarlo desde otra dimensión. Ése era el plan. Evidentemente no lo conseguí en su totalidad. Pero esos capítulos son los que menos me gustan a mí desde ese punto de vista.¹

Wie bereits die Surrealisten zuvor, lehnte Cortázar die völlige „Macht“ des Autors über seine Leser ab und wollte die Rolle des Lesers verändern. Die Surrealisten wollten zunächst die Rollen demokratisieren und jedem potentiellen Dichter das Recht geben, zu schreiben. Tatsächlich ist die Demokratisierung aller Beteiligten (durch die Entmystifizierung des Künstlers und eine neue Künstlerrolle) Voraussetzung, um an der gemeinsamen Konstruktion der Romane Cortázars teilzunehmen. Wichtigster Unterschied ist Cortázars Einladung zum gemeinsamen Spiel und die Neuheit, dass man auch als Leser imstande ist, ein Buch „mitzugestalten“.

Die eigentliche Auseinandersetzung findet zwischen dem Leser und dem Text statt, und nicht wie bisher zwischen dem Autor und dem Leser. Der Leser soll sich nicht von einer kausalen Narration ablenken lassen, sondern immer wieder aus dem Roman in den Roman gestoßen werden.

¹ Picon Garfield (1978), zit.nach: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor.htm>

Die Surrealisten hingegen hatten ein Zwiegespräch mit ihrem Unbewussten, also mit sich selbst, geführt und dabei die Leser außer Acht gelassen. Der Leser *Rayuelas* kann sich auf die Spiele einlassen, die ihm der Autor mittels seines Textes anbietet.

Ein weiteres Kinderspiel, das Karussell kann als Lektüremetapher eingebracht werden. Das Auf und Ab auf den Figuren, die auf Bahnen herumkreisen, und dennoch die Möglichkeit bieten, abzusteigen und auf eine andere Figur zu wechseln, erinnert stark an Cortázar's Vision von sich verändernden Perspektiven.

Je nachdem, von welchem Standpunkt aus wir uns selbst und die Welt betrachten, nehmen wir diese auch unterschiedlich wahr. Zudem können wir vom Karussell absteigen, um es als Zuschauer zu betrachten, um anschließend wieder zuzusteigen, wo immer wir möchten. Gemäß Cortázar's Vorstellung würde jeder sein Spiel selbst bestimmen.

3.7 Werköffnung bei Cortázar

Julio Cortázar wollte die Grenzen zwischen den Instanzen Autor und Leser aufheben, dadurch stellte er den klassischen Roman in Frage. Auch das war Ausdruck seiner Suche nach neuen Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen. Jeder einzelne Leser kann sich bei der Lektüre selbstbestimmt einen Weg durch seine Geschichten suchen. Er wollte kein fertiges „Produkt“ schaffen, sondern hinterließ mit jedem seiner Werke „Spielräume“: Spielräume im übertragenen, aber auch im wörtlichen Sinn.

Als wichtiges Element, tritt das Spiel bereits bei den Surrealisten in den Vordergrund. Auch bei Cortázar eröffnen sich dem Leser Räume, die dazu einladen, selbst eine Geschichte zu erzählen, mit jeder erneuten Lektüre eine weitere Geschichte zu entdecken und somit an der Gestaltung seiner eigenen Geschichte aktiv beteiligt zu sein. Es gibt keine bevorzugte Intention oder Botschaft, die der Leser suchen muss. Vielmehr ist er selbst dazu angehalten, sich gemeinsam mit dem Autor auf die Suche zu begeben und neue Sichtweisen zu erkunden. Der Leser hat die Freiheit, den Text zu lesen, wie er möchte und ist dabei als aktiver „Komplize“ gedacht.¹ Hierzu eine Passage aus *La vuelta al día en ochenta mundos*:

¹ Berg (1991), S. 228.

¿Que le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que tratáras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano. Cuando Saint-Exupery sentía que amar no es mirarse el uno en los ojos del otro sino mirar juntos en una misma dirección, iba más allá del amor de la pareja porque todo amor va más allá del amor de pareja si es amor, (...)¹.

Wie sehr die Komplizenschaft des Lesers Cortázar ein Anliegen war, wird durch die folgende Aussage Horacios in Kapitel 9 deutlich: „*Paradójicamente Klee es mucho más modesto porque exige la múltiple complicidad del espectador, no se basta a sí mismo.*“² Der Künstler rückt demzufolge von dem Alleinanspruch auf den Schaffensprozess ab.

Dazu passend charakterisiert Juan-Navarro das Verhältnis zwischen Text und Leser folgendermaßen: „*Los postulados del escritor imaginario de Cortázar tienen su eco en el rechazo postestructuralista de la visión tradicional del autor como origen y única autoridad en relación con el texto.*“³

Im Bezug auf das Autor-Leser-Verhältnis vertritt Bongers die Auffassung, dass Morellis Theorien in *Rayuela* keine fruchtbare, intentionale und damit sinnstiftende Begegnung von Autor und Leser als Sender und Empfänger beabsichtigen, um ein gemeinsames Werk zu schaffen. Vielmehr gehe es um die Praxis des oben erwähnten „*describir*“⁴, des *Zerschreibens*⁵: Es gäbe keine Botschaft, die der Autor als „Allwissender“ dem Leser vermitteln möchte, vielmehr erzählten sich die Geschichten von selbst.

Cortázar selbst schildert in *Último Round I* das Verhältnis zwischen Leser und Autor/Figuren im Bezug auf seine Kurzgeschichten folgendermaßen:

Y si se pregunta: Pero entonces, ¿no hay comunicación entre el poeta (el cuentista) y el lector?, la respuesta es obvia: La comunicación se opera desde el poema o el cuento, no por medio de ellos. Y esa comunicación no es la que intenta el prosista, de teléfono a teléfono; el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta

¹ *La vuelta al día en ochenta mundos*, S. 319.

² *Rayuela*, S. 165.

³ Juan-Navarro (1992), S. 248.

⁴ Bongers (2000), S. 72.

⁵ Siehe dazu Kapitel 3.5 dieser Arbeit.

imprevisible, y sus consecuencias ocasionales el los lectores no se diferencian esencialmente de las que tienen para el autor, primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo.¹

Man könnte anhand dieses Zitats das Autor-Leser-Verhältnis bei Cortázar folgendermaßen verstehen: Ziel war nicht ein Dialog zwischen Autor und Leser, sondern das gemeinsame Spiel am Text. Dem Leser werden erneut, wie bereits von den Surrealisten geplant, Aktivitätsspielräume² eingeräumt, nur dass sie dieses Mal tatsächlich umgesetzt werden.

Darüber hinaus ging jedoch, genauso wie bei den Surrealisten, die Idee der aktiven Einbeziehung des Publikums über rein ästhetische Zeilsetzungen hinaus. Im Zuschauer sollte durch verschiedene Strategien kreatives Potential freigesetzt werden und die Zerstörung der Grenze zwischen Kunst und Leben dazu führen, dass ihm sein eigenes Gestaltungspotential bewusst wird.³

Dies erfolgt durch die Identifizierung des Lesers mit Horacios Suche nach Identität.

Damit dies möglich wird, muss der Text einiges an Strategien aufwenden, die es dem Leser erleichtern, in das Spiel einzusteigen.

Die Mittel, die dabei angewendet werden, werden nun näher betrachtet.

3.7.1 Leerstellen

Eine dieser Strategien besteht darin, dass der Leser im Text „Leerstellen“ vorfindet, deren Inhalt er selbst ausfüllen kann. Diese als Leerstellen bezeichneten Textlücken zeichnen sich durch unvollendete Sätze aus, die mit drei Gedankenpunkten enden und das offene Ende eines Gedanken oder einer Handlung markieren.

Die nun im Folgenden angeführten Textstellen, sollen als Beispiele herangezogen werden.

Aus Kapitel 24 stammt folgende Textstelle:

¹ *Último Round I* (1974), S. 79.

² Vgl. Heibach (2003), S. 54.

³ Vgl. Heibach (2003), S. 85.

„La Maga lo miró asombrada. Verdaderamente Gregorovius era un estúpido. Salvo Horacio (y a veces...)“¹

Es kann darüber spekuliert werden, ob sie nun Gregorovius, Horacio oder eine dritte Person meint. Allen Spekulationen zum Trotz, die wohl bei jeder Lektüre anders ausfallen, entsteht beim Leser eine gewisse Unsicherheit durch derlei Passagen, deren Merkmal die Ambiguität ist.

Das Unausgesprochene zwischen Horacio und der Maga, die sich manchmal auch ohne Worte verständigen können, wird am folgenden Beispiel aus Kapitel 20 vollzogen.

- Lo bueno de todo esto –dijo Horacio- es que no le damos calce al radioteatro. No me mires así, si pensás un poco te vas a dar cuenta de lo que quiero decir.
- Me doy cuenta –dijo la Maga- . No es por eso que te miro así.
- Ah, vos creés que...
- Un poco, sí. Pero mejor no volver a hablar.
- Tenés razón. Bueno, me parece que me voy a dar una vuelta.²

Die Komplizität zwischen Horacio und der Maga kann in diesem Fall auf Worte verzichten. Der Leser jedoch, der Zeuge dieser engen Verbundenheit wird, muss sich damit begnügen, nicht genau zu wissen, was die Figuren einander sagen oder worauf sie anspielen. Er kann diese Lücke mit seiner eigenen Phantasie vervollständigen. Doch der Komplize des Autors antizipiert das Kommende, indem er das bisher Gesagte der Figuren zusammenträgt und sich in die Figuren hineinversetzt. Oder er ergänzt das Fehlende durch Sprünge in die Vergangenheit, indem er zurückblättert. Es liegt am Leser, wie er manche Sätze zu Ende führen möchte.

Dem Leser wird die Sicherheit bestimmter Annahmen oder Gedanken genommen, so wie es auch Horacio und Etienne bei Morelli spüren, als sie Folgendes erkennen:

Las alusiones de Morelli [...] los exasperaba al tenderles la percha de una casi esperanza, de una justificación, pero negándoles a la vez la seguridad total, manteniéndolos en una ambigüedad insoportable. Si algún consuelo les quedaba era pensar que también Morelli se movía en esa misma ambigüedad (...)³.

¹ Rayuela, S. 271.

² Rayuela, S. 225.

³ Rayuela, S. 717.

An einer anderen Stelle möchte die Maga zum großen Missfallen ihres Nachbarn, der sich durch ständiges Klopfen an die Decke bemerkbar macht, zu später Stunde eine Platte auflegen und meint: „*Si me da la gana de oír a Schoenberg, si por un rato...*“¹

Auch hier kann man die Fortsetzung ihrer Aussage lediglich deuten und kann sich dennoch nicht sicher sein, ob sie auch tatsächlich jener entspricht, die vielleicht vom Autor beabsichtigt war.

Zurück zu Morelli, der sich Horacios Empfinden nach, ebenso in dieser Ambiguität befindet, wäre dies eine mögliche Antwort auf die Frage, was die Maga wohl sagen wollte. Vielleicht kann sich der Autor nicht wirklich darauf festlegen, da es für ihn selbst nicht eindeutig ist, was seine „Figur“ in diesem Moment denkt. Somit überlässt er ihr eine gewisse Autonomie und löst sie aus ihrem Figuren-Dasein des Romans und macht sie eine Spur „*wirklicher*“ und der Leser kann ebenso für sich entscheiden, wie dieser Gedanke endet.

Eine weitere Leerstelle ist in folgender Situation zu finden: Horacio und alle Anwesenden, außer der Maga, wissen bereits um den Tod Rocamadours. Horacio und Gregorovius tragen währenddessen ihre Rivalität aus: „*Gregorovius se daba cuenta de que Horacio lo estaba tuteando, y que eso cambiaba las cosas, como si todavía se pudiera...Dijo algo sobre la cruz roja, las farmacias de turno.*“²

Auch hier weist nichts darauf hin, wie Gregorovius' Gedanke zu Ende geführt wird und erneut kann man als Leser diese Lücke beliebig füllen.

Mit dieser simplen Strategie, der Auslassung, schafft der Autor seinen Figuren und dem Leser „Raum“, den es mit eigenen Versatzstücken zu gestalten gilt. Der Rezipierende wird einbezogen, nimmt Teil an den Gedanken und dem Geschehen, wird seiner Teilnahmslosigkeit entrissen und kann somit zumindest kurze Passagen mitgestalten.

Man könnte annehmen, dass sich die Aufmerksamkeit des Lesers mitunter tatsächlich mehr auf die Bedeutungslücken, als auf das bisher Gesagte konzentriert. Der Leser wird gleichermaßen überrascht, provoziert und zur Teilnahme am Spiel animiert.

Auch Juan-Navarro konstatiert in seiner Analyse: „*Un tal Morelli: Teoría y práctica de la*

¹ Rayuela, S. 289.

² Rayuela, S. 297.

lectura en Rayuela, de Julio Cortázar“ einen Zusammenhang zwischen Auslassungen und dem Kommunikationsschema des Werkes. Es geht nicht darum, eine Botschaft des Autors in seinem Werk zu suchen, sondern bedeutet für die Rezeption, sich selbst an der Komposition eines Textes zu beteiligen.

(...) lo que está ausente, lo no dicho o lo negado ocupa un papel central en el esquema comunicativo de la obra. Estos espacios de indeterminación no bloquean, sino que por el contrario estimulan la actividad representativa del lector a todos los niveles: estructural (blanks), cognitivo (gaps) e ideológico (negations).¹

Was Juan-Navarro *blanks* nennt, bezeichnet auf formaler Ebene die Fehlen von Informationen, also Lücken, die Platz für Ambiguität einräumen und gemeinsam mit *gap* und *negation* von Wolfgang Iser entwickelte Begriffe sind.² Die fehlende kausale Verkettung mancher Kapitel bei der zweiten Lesart führt beispielsweise zu diesen weißen Flecken. Es liegt wieder am Leser, diese miteinander in eine Ordnung zu bringen und eine Strukturierung vorzunehmen, um das Gesamte nicht aus den Augen zu verlieren. Nach Juan-Navarro hieße dies: „*El caos narrativo, en el fondo, no hace sino reflejar el caos existencial en el que se desenvuelven los personajes. Corresponde al lector establecer conexiones conducentes a traducir en terminos lógicos lo que en el texto se presenta como un rompecabezas narrativo.*“³

3.7.2 Ein offenes Ende

Die Werköffnung bei Cortázar geschieht nicht aus reiner Zerstörungswut, à la „Dadaismus“, sondern stellt eine Suche dar. Die Dekonstruktion des Romans muss passieren, damit alle Teile gleichberechtigt in eine neue Zusammenfügung einbezogen werden können. Es gibt keine Hierarchie von Einleitung-Hauptteil-Schluss. Es handelt sich nicht um eine absolute Anarchie, wenn Cortázar mit Morellis Worten darstellt, was sein Werkbegriff sein möchte.

Sie spielt sich auf mehreren Ebenen ab. Zunächst wäre da die Absage an die Rhetorik, die bereits im Abschnitt „Anti-literarischer Schreibstil Morellis/Cortázars“ angesprochen wurde. Weiters geht es um die Vernichtung der Literatur und Morellis Abscheu vor dem „Literarischen“, das

¹ Juan-Navarro (1992), S. 235.

² Iser (1978), S. 163-231.

³ Juan-Navarro (1992), S. 237.

seine bürgerliche Leserschaft zu umschmeicheln sucht und um jeden Preis um Wiedererkennung bettelt. In einer Fußnote postuliert Morelli in Kapitel 95, konventionelle Romane seien ein Ärgernis:

(...) nací[d]a más de la manía genérica y clasificatoria del mono occidental que de una verdadera contradicción interna**.

Sin contar que cuando más violenta fuera la contradicción interna, más eficacia podría dar a una, digamos técnica al modo Zen. A cambio del bastonazo en la cabeza, una novela absolutamente antinovelesca, con el escándalo y el choque consiguiente, y quizá con un apertre para los más avisados*.¹

Die Offenheit des Endes auf narrativer Ebene lässt sich bei Cortázar auch auf sein Gesamtwerk übertragen. Der Schluss des Romans, liegt im Auge des Betrachters. Was am Ende mit den Protagonisten geschieht, wird nur angedeutet. Ob es sich bei der Ertrunkenen in der Seine um die Maga handelt und ob Horacio tatsächlich Selbstmord begeht, bleibt der Auslegung des Lesers überlassen. Cortázar will sich nicht festlegen und bevorzugt ein offenes Ende für ein offenes Werk, wie er in dem Interview „*Cortázar por Cortázar*“ mit Picon Garfield beschreibt. Er selbst ist von einem optimistischen Ende überzeugt:

(...) Pero Horacio no se tira, él se queda pensando que lo único que faltaría sería simplemente hacer así, pero yo sé que él no lo hace. Lo que pasa es que yo no lo podía decir, Evie.

—No, decirlo sería destruir todo el libro.

—Destruir todo. Decir que no se mata es destruir todo el libro.

—Si tú no hubieras repetido «ad infinitum» estos dos capítulos al final de la novela pues habrías destruido también el libro.

—La idea es que allí tú o cualquier otro lector es quien decide. Entonces tú, por ejemplo, decides, igual que yo, que Horacio no se mata. Ahora, hay lectores que deciden que sí. Bueno, lástima por ellos. El lector es el cómplice, él tiene que decidir. Claro que es optimista, es un libro muy optimista. Si, sí.²

Einigkeit herrscht auch bei Juan-Navarro, der die Frage nach dem Ende des Romans folgendermaßen beantwortet: „¿*Se suicida la Maga? ¿Se suicida Horacio? Las respuestas carecen de importancia. Lo verdaderamente importante es que el texto quede abierto y que el lector siga buscando.*“³ Gäbe es ein definitives Ende des Romans oder der Geschichte, würde die

¹ Rayuela, S. 600.

² Picon Garfield (1978), zit.nach: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor.htm>.

³ Juan-Navarro (1992), S. 238.

Gesamtstruktur des Romans zerstört werden, wie anhand des Interviews gezeigt werden sollte.

Das Geschriebene, und in besonders hohem Maß das Gelesene, spiegeln die Realität des Lesers wider. Daher muss der Autor (Morelli) auch den Versuch wagen, auf jeden Fall eine Festlegung des Werks zu umgehen, wie in Kapitel 141 beschrieben wird:

De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a espeluznantes harakiris. ¡Banzai!. Hasta nueva orden, o sin garantía alguna: al final había siempre un hilo tendido más allá, saliéndose del volume, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda vision petrificante de la obra.¹

Durch diese Offenheit des Werks wird das Spiel, das Cortázar vorschwebt, ermöglicht.

Die Werköffnung, die bei Cortázar vorliegt, vollzieht sich auf mehreren Ebenen. Das Autor-Leser-Verhältnis ist ein besonders intensives. Der Autor möchte mit seinem Leser über das Werk meditieren. Es ist zudem, wie auch bereits bei den Surrealisten stark umgesetzt, anti-autoritär und beharrt nicht auf literarische Konventionen. Der Leser ist eingeladen, an der Konstruktion der Romane teilzuhaben und hat somit Mitspracherecht. Das offene Ende, die Existenz von Leerstellen und die Verkettung von Handlungssträngen stellen die Voraussetzungen für die Teilnahme des Lesers dar. Das Nichtbeachten temporaler, kausaler und logischer Verknüpfungen sind Bedingungen hierfür.

Kaum ein surrealistisches Werk kann diese Merkmale vorweisen. Sie zeigen dennoch Ansätze, die zu einer Hinterfragung der Autorenfigur geführt haben. Bereits vor dem Aufkommen der Avantgarden gab es Tendenzen, das Werk zu öffnen und deliniare Texte zu schaffen. In welchem Ausmaß tatsächlich der Surrealismus seinen Beitrag dazu geleistet hat, wurde anhand des Aufzeigens von Parallelen bereits veranschaulicht.

Das Fragment und die Collage als Mittel, um die Unabgeschlossenheit eines Werkes zu zeigen, sind eindeutig surrealistische Beiträge, die in den Werken Cortázars ständig wiederkehren.

Das Nebeneinander von Dingen, Menschen, Situationen, Geschichten bekommt durch die Collage ein Gesicht und ist ein beliebtes Stilmittel in Cortázars Romanen und Almanachen *Último Round I/II*.

¹ Rayuela, S. 715-716.

Mitunter sind die Fragmente eher der Öffnung des Werks geschuldet, als ein Bekenntnis an den Surrealismus zu sein. Sie sind jedoch notwendig, um die Mehrdeutigkeit des Lebens zu beschreiben.

Cortázar war kein Surrealist, dennoch hat er fortgeführt, was die Surrealisten begonnen hatten: Die Zerstörung der Literatur mittels Werköffnung, um neue Perspektiven zu ermöglichen.

3.8 Autor – Leser

In Kapitel 95 werden Morellis ästhetische Absichten besprochen. Cortázars Absichten getreu, bietet *Rayuela* dem Leser keine Antworten, sondern soll bei jeder Lektüre neue essentielle Frage aufwerfen.

Der Zen-Buddhismus und die Beziehung zwischen Meister und Schüler faszinierten Morelli/Cortázar und werden als Referenz für diese Idee genannt. Es gibt keine Lektion, die der Meister seinem Schüler vermitteln will und ebensowenig gibt es eine Botschaft, die Cortázar seinem Leser vermitteln möchte: Morelli berichtet von „(...) *respuestas de los maestros a las preguntas de sus discípulos, consistentes por lo común en descargarles un bastón en la cabeza [...]o, en el mejor de los casos, repetirles la pregunta en la cara.*“¹ Laut Morelli sei anzunehmen „(...) *que esas conductas magistrales constituían la verdadera lección, el único modo de abrir el ojo espiritual del discípulo y relevarle la verdad.*“²

Wir wollen diese Auffassung des Autor-Leser-Verhältnis ses als Provokation des Lesers, als Aufforderung zur aktiven Teilnahme an der Sinnbildung verstehen. In diesem Sinne sagt auch Ronald in Kapitel 99 von Morellis Buch: „(...) *su libro es una provocación desvergonzada como todas las cosas que valen la pena.*“³

¹ *Rayuela*, S. 599.

² *Rayuela*, S. 599.

³ *Rayuela*, S. 616.

3.9 Eine Absage an die Linearität

In Kapitel 141 wird festgestellt, dass „(...) Morelli se daba el gusto de seguir fingiendo una literatura que en el fuero interno minaba, contraminaba y escanecía.“¹ Er erteilt der Logik, den Raum- und Zeit-Kategorien eine Absage, wie im Folgenden beschrieben wird:

Morelli avanzaba y retrocedía en una tan abierta abierta violación del equilibrio y los principios que cabría llamar *morales* del espacio, que bien podía suceder (aunque de hecho no sucedía, pero nada podía asegurarse) que los acaecimientos que relatara sucedieran en cinco minutos capaces de enlazar la batalla de Actium con el *Anschluss* de Austria [...], o que la persona que apretaba el timbre de una casa de la calle Cochamba al mil doscientos franqueara el umbral para salir a un patio de la casa de Menandro en Pompeya.²

Nicht nur in Morellis theoretischen Ausführungen kommt es zu Sprüngen. Cortázar setzt diese theoretische Ausführung auch tatsächlich in die Praxis um, wenn er den Leser der ersten Lesevariante mit Vorgriffen konfrontiert, die die Protagonisten des Romans betreffen. Auch hier wird folglich den poetologischen Reflexionen Morellis Folge geleistet. Mit der Erwähnung Gekreptens und Travelers im ersten Teil des Buches wird auf zwei Figuren aus dem zweiten Teil des Buches („*Del lado de acá*“) vorgegriffen. Ihre Bedeutung für die weitere Handlung ist für den Leser des ersten Buches nicht vorauszuahnen. Für den Leser der zweiten Lesart ist sie auch irrelevant. Um einen weiteren Vorgriff aus dem Personen-Inventar handelt es sich bei der Erwähnung Morellis in Kapitel 4, der schließlich im letzten Abschnitt des Buches („*De otros lados*“) zum Protagonisten wird.³

Obschon eher zum Bereich der Intertextualität gehörend, handelt es sich um einen ähnlichen Vorgriff bei der Figur Pericos, der ebenfalls Mitglied des Schlangenclubs ist. Allerdings nimmt er fast unbemerkt und nur am Rande der Ereignisse an den Versammlungen des Clubs teil. Erst in *62/Modelo para armar* kommt der Randfigur Perico eine tragende Rolle zu.

An anderer Stelle heißt es zu Morelli und dessen Absage an die Linearität:

¹ *Rayuela*, S. 715.

² *Rayuela*, S. 715.

³ Vgl. Juan-Navarro (1992), S. 248, Fußnote 9.

Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector. [...] Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra... Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja; se siente que lo ya escrito condiciona apenas lo que está escribiendo, sobre todo que el viejo, después de centenares de páginas, ya ni se acuerda de mucho de lo que ha hecho.¹

Die Absage an die lineare Schreibweise manifestiert sich ganz besonders in *62/Modelo para armar* und lädt zugleich zu einer delineaeren Leseart ein, wie bereits weiter oben dargestellt wurde.

¹ Rayuela, S. 615-616.

4 Aleatorik: Das aleatorische Spiel

Nachdem versucht wurde, Cortázar's motivische und inhaltliche Bezugspunkte zum Surrealismus aufzuzeigen, wird sich das folgende Kapitel der Frage nach werkgenetischen Gemeinsamkeiten von surrealistischen Texten und den Texten Cortázar's widmen. Als gemeinsames Prinzip wird die Aleatorik als Gestaltungsmittel eingebracht. Zunächst muss die Bedeutung dieses Begriffs geklärt werden, um im nächsten Schritt seine Übertragung, sowohl auf die surrealistischen, als auch auf die Texte Cortázar's vorzunehmen.

Der Begriff der Aleatorik (lat. Alea= Würfel; aleator= Würfelspiel) ist ursprünglich ein Terminus aus der Musiklehre und dient als:

Bezeichnung eines musikalischen Kompositionsprinzips, das dem Interpreten Leerstellen zur Verfügung stellt, um derart jeweils andere Ergebnisse erzielen zu können. Doch wird der Begriff inzwischen auch auf die Literatur übertragen und umfasst dabei neben aleatorischer Dichtung auch die *Écriture automatique*, den Zufalls- oder Würfel-, ferner den Computertext, das Cross-Reading und die Cut-up-Methode, bei oft unscharfen Grenzen.”¹

Die Aleatorik umfasst sowohl scheinbar zufällig gefügte Texte, die das zufällig-willkürliche Einbeziehen von Material und Ideen praktizieren, als auch solche, die dem Prinzip des Kombinierens von bereits vorhandenem Material zuzuordnen sind.

Die allerersten Beispiele zufällig gefügter Texten gibt es bereits seit dem Manierismus und Barock.² Es handelt sich innerhalb der Literaturwissenschaft um *literarische Spiele*, die den Leser dazu anhalten sollen, selbst gestalterisch tätig zu sein, anstatt der intentionalen Aussage eines Autors folgen zu müssen. Diese Spiele umfassen diverse Techniken, die von den Lesern ein Zusammenstückeln des vom Autor vorgegeben Materials verlangen. Der Autor stellt seinen Lesern Material vor, das in Form gebracht werden muss, um das Medium Buch und seine Gegebenheiten, wie beispielsweise eine lineare Lesart, zu umgehen. Je nachdem, welche

¹ Döhl, In: Borchmeyer/Žmegač (1994), S. 27.

² Vgl. Ibid., S. 27.

Entscheidungen der Leser trifft, können die zusammengefügte Teile des Buches zu variierenden Ergebnissen führen.

Unter dem Begriff der Aleatorik versteht man die drei unterschiedlichen Aspekte der Kombinatorik, Improvisation und des Zufalls als Gestaltungsmittel eines literarischen Werks. Diese werden nun zur Überprüfung auf Anwendbarkeit für die Forschungsfrage dieser Arbeit geklärt werden.

4.1 Die Kombinatorik

Die getrennte Betrachtung der Bereiche Produktion, Darstellung und Rezeption von literarischen Werken wird auch in diesem Kapitel beibehalten, da die Anwendung aleatorischer Gestaltungsmittel Auswirkungen auf die Darstellung und Rezeptionweise von Texten hat. Auch Schulze unterscheidet diese drei Ebenen und beschreibt die Theorie von der kombinatorischen Produktionsweise „aleatorischer Werke“ folgenderweise:¹

4.1.1 Zur Produktion

Die Kombinatorik: Sie kann auf den Topos zurückgeführt werden, dass Kunstwerke aus einer nüchternen Reflexion über ein zugrundeliegendes Material hervorgehen: streng rational als ein durch Gesetze der Artistik formulierbares Programm. Hier wird die allgemeingültige Regelmäßigkeit eines Kunstwerkes geschätzt, die vermittelnde Distanz, die ein Produzent dazu einnimmt, der hier ein kalkulierend-besonnen produzierender *peta doctus* sein soll.

Qualitätsmerkmal ist ein weitgehendes Ausschließen zufälliger Elemente oder eine Zufallsvermeidung, die als apollinische Klarheit bezeichnet wird. [...]

In der Literatur entstehen Würfel-, Zufalls- und Computertexte der konkreten Poesie, wie sie sich in Emmet Williams *An anthology of concrete poetry* (1967) finden oder in Mary Ellen Solts *Concrete poetry* (1970) [...] ²

Das Credo dieses Typs lautet: „Das Material oder das Programm produziert.“³

Zur Produktionsweise seiner eigenen Werke äußerte sich Cortázar einmal in ähnlicher Weise:

„Poco o nada reflexiono al escribir un relato; como ocurre con los poemas, tengo la impresión

¹ Schulze (2000), S. 32.

² Schulze (2000), S. 33.

³ Schulze (2000), S. 34.

de que se hubieran escrito a sí mismos (...)”¹.

Cortázar beschreibt das Verhältnis zu seinen eigenen literarischen Werken demnach als ein distanzierendes, so, wie es in Schulzes Definition angenommen wird.

4.1.2 Zur Darstellung

Als ein oft zitiertes Musterbeispiel für einen aleatorischen Text wird bei Schulze Mallarmés Projekt „*Le Livre*“ angeführt, das auch im Rahmen der vorliegenden Arbeit bereits als Beispiel für bewegliche Kunstwerke betrachtet wurde² und laut Schulzes Auffassung: „(...) *kombinatorische Systeme der konkreten Dichtung vorweg[nimm]t, besteht es doch lediglich aus einem vorgegebenen Material und anzuwendenden Auswahlregeln. Erst die interpretierenden Leser und Text-Spieler selbst sind es, die sich den Text erspielen oder aleatorisieren, unter Anleitung eines Interpretationsdirigenten, ordinateur genannt.*”³

Aus der Analyse Schulzes geht folglich hervor, dass sich der Autor von seiner Rolle distanziert und lediglich von ihm ausgesuchtes, keiner Reihenfolge unterliegendes Material und eine Anleitung dazu anbietet. Er überlässt es seinem Publikum zu, dieses zu sortieren. Er nennt dies ein „*aleatorisches Materialspiel*“ und lehnt die Bezeichnung „*Buch*“ ab.⁴ Für das vorgegebene Material und die Auswahlregeln gibt es in der Literatur die unterschiedlichsten Realisierungen. Angefangen bei Cortázar, der für das in 155 Kapitel gegliederte Werk *Rayuela* folgende Auswahlregeln im *Tablero de dirección* bereithält:

El lector queda invitado *a elegir* una de las dos posibilidades siguientes: El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. [...]. El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo.⁵

Auch *62/Modelo para armar* wurde bereits im Kontext der Werköffnung in Kapitel 3.2.3 der vorliegenden Arbeit analysiert und präsentiert sich dem Leser als eine Abfolge von Segmenten

¹ *La vuelta al día en ochenta mundos*, S. 41.

² Siehe dazu Kapitel 2.3.1 dieser Arbeit.

³ Schulze (2000), S. 35.

⁴ Schulze (2000), S. 35.

⁵ *Rayuela*, *Tablero de dirección*.

und Abschnitten, die in Folge miteinander kombiniert werden können, um die Struktur des Textes zu ergeben. Doch besitzt die Kombination der Sequenzen keinen materiellen Charakter. Es gilt nicht, Blätter oder Seiten zu „sortieren“ oder Karten zu mischen, wie es bei Marc Saportas *Composition No. 1* erforderlich ist. *62/Modelo para armar* geht in seiner Darstellung subtiler und weniger eindeutig vor, denn erst durch die Lektüre kristallisiert sich die Austauschbarkeit und Beweglichkeit der einzelnen Segmente heraus.

4.1.3 Zur Rezeption

Damit sind wir bei der Rezeptionsebene angelangt. Der Leser, bezeichnet als „Text-Spieler“ oder als „wreader“¹ (Hybrid aus writer und reader), bringt bei kombinatorischen Texten das Interpretations- und Spielmaterial in eine Form. Erst durch ihn entsteht aus bloßem Material ein Werk. Daran wird noch einmal klar, dass der Leser zur Werkentstehung beiträgt.

Bei Cortázar lautet die Einladung dazu folgendermaßen: „*El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes: (...)*“²

Die Bedingungen eines aleatorischen Materialspiels nach Schulzes Verständnis, sind somit bei Cortázar gegeben. Der Leser wird zu einer gestalterischen Tätigkeit aufgefordert, die ihn aus seiner passiven „Empfänger-Rolle“ zu lösen vermag. Der im Vergleich zu anderen Vertretern aleatorischer Texte, beispielsweise „*Le Livre*“, insofern niedrige Aktionsradius sollte dabei nicht allzu sehr auf die Waagschale gelegt werden. Cortázar schwebte eigentlich vor, dass sich der Leser als Komplize, auch seinen Anweisungen im Wegweiser des Buches widersetzt. Indem er die Reihenfolge der Kapitel selbst bestimmt, könne zu einer autonomen Lesart finden. Um es mit Carlos Fuentes Worten auszudrücken: „*(...)esta segunda lectura sólo abre la puerta a una tercera y, sospechamos, al infinito de la verdadera lectura.*“³

Die in diesem Zusammenhang am häufigsten zitierten Beispiele aleatorischer Texte von anderen Autoren, die der Kombinatorik zugeordnet werden, sind:

¹ Vgl. Heibach (2003), S. 50.

² *Rayuela*, Tablero de dirección.

³ Fuentes (1969), S. 69, zit. nach: Juan-Navarro (1992), S.237.

- Raymond Quenau mit „Cent mille milliards poèmes“
- Caroline Bouget mit „Conte à votre façon“
- Konrad Balder Schöffelen mit „Lotterieroman“
- Saporta mit „Composition No. 1“

4.2 Die Improvisation

Folgender Definition kann ob ihrer Genauigkeit als solches übernommen werden:

Die Improvisation: Dieser Zweig der Aleatorik greift den Topos auf, dass Kunstwerke aus einer Inspiration des Künstlers entstehen, durch irrationale und indeterminierbare Prozesse. Es wird die singuläre Authentizität des Kunstwerks geschätzt, die unmittelbare Nähe und Distanzlosigkeit des Produzenten zu seinem Werk (der am besten ein rauschhaft-unbewusst produzierender poeta insanus sein sollte: der Künstler als Märtyrer.) Qualitätsmerkmal eines Kunstwerks ist demnach eine gesteigerte Verwendung zufälliger Elemente, eine Zufallssteigerung, deren Inkonsistenz als *dionysische Dunkelheit* bezeichnet wird.

Innerhalb der Avantgarden wurde dieser Topos radikalisiert zu automatisch oder rein motorisch ablaufenden Verfahren, die ein Artefakt vollkommen unabsichtlich, unvorhersehbar und indeterminiert hervorbringen [...]. Als höchster Ausdruck von Authentizität erscheint ein extrem subjektivistisches und idiosynkratisches Werk, Traumerfahrungen oder Drogen werden als Katalysatoren benutzt. In der Literatur entsteht die *écriture automatique*, die kollektiven Texte und Zufallscollagen aus Buchstaben, Worten oder Sätzen [...]. Im weiteren Umfeld der Avantgarden lässt sich der Typus der aleatorischen Improvisation wiederfinden in hyperrealistisch dokumentierenden Kunstformen und in gelockerter Form auch in Sub- und Countercultures. Das Credo dieses Typs lautet: „Das Un-oder Überbewusste produziert!“¹

4.2.1 Zur Produktion

Auf das Prinzip der Improvisation lässt sich die Schreibweise sowohl der Dadaisten, als auch der Surrealisten zurückführen. Die Improvisation als Gestaltungsmodus tritt bei den „Simultantexten der Dadaisten“ und bei der „écriture automatique“ der Surrealisten hervor, wobei sie in erster Linie die Produktionsebene betrifft, die als assoziativ und nichtintentional in werkgenetischer Hinsicht charakterisiert wird.²

¹ Schulze (2000), S. 32-33.

² Vgl. Schulze (2000), S. 73.

4.2.2 Zur Darstellung

Die Entdeckung des Zufalls für die Darstellungstechnik „zufälliger“ Textproduktion ist für beide Gruppierungen, insbesondere für die Dadaisten, von zentraler Bedeutung. Auf der Darstellungsebene bewegen sich dadaistische und surrealistische Texte zwischen der Montage- und Collagetechnik, die ebenso unter den Begriff der zufälligen Darstellung fallen.

Darin wird scheinbar völlig Unzusammenhängendes zusammengetragen. Die „zufällige Textproduktion“ führt bei den Dadaisten und Surrealisten zu Zeitungscollagen, Simultantexten und Traumprotokollen. Auch Žmegač sieht darin nicht ausschließlich eine Anhäufung von willkürlich oder zufällig gesammeltem Material, das jedem künstlerischen Anspruch entsagt, sondern vermutet eine kritische Auseinandersetzung mit dem präsentierten Inhalt. Der Rezipierende findet das improvisatorisch produzierte Werk als Montage oder Collage wieder: *„Das Disparate wird durch die Montage als etwas nur vermeintlich völlig Unverbundenes gezeigt, so daß die Erkenntnisarbeit des Rezipierenden hier ihren entscheidenden Ansatz findet: in der Kritik der herkömmlichen Rubrizierung.“*¹

4.2.3 Zur Rezeption

Der Leser kann versuchen, die Gemeinsamkeiten des Materials zu entdecken, sofern es denn vorhanden ist. Um die Formelhaftigkeit der literarischen Sprache zu parodieren, kombinierten die Verfasser in ihren „zufällig“ entstandenen Gedichten Worte miteinander, die in dieser Form im üblichen Sprachgebrauch nie zueinander finden würden und schufen damit neuartige Metaphern. Dieses „Entstauben“ der Sprache sollte gleichzeitig erneuernd auf das Denken wirken und dem Literaturbetrieb, der von Grund auf revolutioniert werden sollte, einen Spiegel vorhalten.

Beide Verfahren, sowohl die Montage, als auch die Collage, beziehen fremde Elemente in den Text ein. Die Montage ist gemeinhin als Oberbegriff, die Collage als besondere Spielart der Montage zu sehen. Festzuhalten ist, dass:

¹ Žmegač, In: Borchmeyer/Žmegač (1994), S. 288.

[die] M[ontage] (als *Verfahren* und als *Ergebnis*) untrennbar mit dem Gebrauch von „Fertigteilen“ verbunden ist, d.h. mit Materialien (in der Literatur: mit fremden Texten oder Textteilen), die dann Segmente des neu erstellten Textes (Werkes) sind. [...] M[ontage] sollte man das Verfahren nennen, fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufzunehmen, sie mit eigenem zu verbinden bzw. zu konfrontieren. C[ollage] wäre dagegen insofern ein Extremfall von M[ontage], als der Text (in Analogie zu den Klebeobjekten mit verschiedenen Gebrauchsmaterialien in der bildenden Kunst) *ausschließlich* entlehnte, aus verschiedenen Quellen stammende Elemente enthielte.¹

Zur Collagetechnik heißt es: „*Die Autorenschaft äußert sich hier nicht in der Formulierung, sondern in der Auswahl aus dem Repertoire fertiger Texte sowie in der Anordnung des Materials, in der, sieht man von der Aleatorik ab, Kombinatorik und kritisches Bewusstsein zutage treten.*”²

Rayuela stellt in seinen *capítulos prescindibles*, eine Montage von Texten verschiedenster Autoren dar. Gewiss hat auch Cortázar sich des Mittels der Collage bedient, beispielhaft hierfür sind seine Almanache.

4.3 Montage und Collagetechnik bei Cortázar

Die Collage lässt sich bei *62/Modelo para armar* und *Rayuela* finden, wobei sein Repertoire in *62/Modelo para armar* eigene Textsegmente und in *Rayuela* eine Mischform aus eigenen Zitaten darstellt, die zusammenzufügen sind. Der Autor verfährt diesem Schema folgend, wie andere auch, allerdings mit seinem eigenen Material autoreferentiell. Dazu Berg: „*Auroreferentialität*“ bedeutet, daß die Funktion des Textes nicht länger darauf beschränkt bleibt, mögliche Welten abzubilden, sondern darüberhinaus vor allem den Prozess des Abbildens selbst – den Signifikationsprozeß des literarischen Zeichens sowie seine Grenzen – thematisiert.“³

In *Rayuela* spielt diese Autoreferentialität eine dominante Rolle.⁴ Cortázar schiebt zusätzlich zu Zitaten anderer Autoren in den *capítulos prescindibles* Zitate seines Alter Ego Morellis ein, was als Autoreferentialität besonderer Art bezeichnet werden kann.

¹ Žmegač, In: Borchmeyer/Žmegač (1994), S. 286.

² Žmegač, In: Borchmeyer/Žmegač (1994), S. 290.

³ Berg (1991), S. 22.

⁴ Vgl. Berg (1991), S. 22.

In Kapitel 145 von *Rayuela* wird aus *Ferydurke* zitiert, der sein Werk als eine Collage von Einzelteilen versteht und schreibt, dass seine Weigerung, sich den Regeln und Gesetzen der Kunst zu unterwerfen in der Absicht gründet, diese Auffassung von Kunst zu verspotten und ins Lächerliche zu ziehen. Er möchte sein „*Werk auf dem Fundament von einzelnen Teilen auf[zu]bauen – das Werk als ein Teilchen des Werkes und den Menschen als eine Zusammenfassung von Teilen betrachtend*¹ (...). Diese Auffassung teilte Cortázar offenbar mit Gombrowicz, da auch er seine Werke aus zahlreichen Einzelteilen zusammenfügte, die teils von ihm selbst, und teils von anderen Autoren stammen. Somit sind es viele Stimmen, die in *Rayuela* zu hören sind und die alle scheinbar eine ähnliche Botschaft vermitteln, die wiederum in *Ferydurke* nachzulesen ist: „*Wenn mir nun jemand vorwerfen würde, [...] daß ich, anstatt mich den strengen Gesetzen und Regeln der Kunst zu unterwerfen, mich über sie durch so ein Gespött lustig zu machen suche – dem würde ich antworten, ja, das stimme*(...)“².

Die Option, Unzusammenhängendes mittels der Collage in die Literatur einzubringen, war demnach ein beliebtes Mittel der Provokation und des humorvollen Umgangs mit Kunst, der auch Cortázar wichtig war. Einerseits bietet die Collage die Möglichkeit, die vermeintlichen Grenzen der Kunst aufzuzeigen und andererseits ist sie ein hervorragendes Mittel, viele Themen miteinander zu verbinden.

Von *simultaneistischer* Collage ist im Zusammenhang mit *Rayuela* bei Yurkievich die Rede, wenn auf das Nebeneinander verschiedenartiger Elemente angespielt wird. Cortázar wendet die Mittel der Collage und Assemblage an, deren Komponenten einander durch ihre Andersartigkeit und verschiedene Herkunft nicht im Wege stehen. Die Vielfalt der Collage ist in *62/Modelo para armar* nicht mehr in so starkem Maße vorhanden. Das Werk konzentriert sich stattdessen verstärkt auf die Romanfiguren.³

¹ Gombrowicz (1960), S. 86.

² Gombrowicz (1960), S. 86.

³ Yurkievich, In: Wittkopf, S. 96.

4.4 Der Zufall als Gestaltungsprinzip

Die Bereiche Aktions-, Happening- und Performance-Kunst werden im Rahmen dieser Arbeit nicht einbezogen. Stattdessen soll der Blick ausschließlich auf die Einbeziehung des Zufalls im literarischen Kontext gerichtet werden, der eine Unterscheidung in Indetermination oder Willkür erfährt.

4.4.1 Der Zufall als Indetermination

Im Rahmen der Werköffnung und im Zusammenhang mit prozessualer Kunst, ist bei der Gestaltung künstlerischer Prozesse oftmals von der Einbeziehung des Zufalls die Rede. Dies kann sehr Unterschiedliches bedeuten: Wird bei der *Planung* oder *Ausführung* eines Kunstwerks auf eine intentionierte Unbestimmtheit Wert gelegt und das Werk oder eine künstlerische Handlung nicht mehr in all ihren Einzelheiten geplant, spricht man von struktureller Indetermination und damit „Werklosigkeit“. Das heisst, dass sich dadurch auch die Rolle des Künstlers verändert, der davon abgeht, den Prozess in jeder kleinsten Einzelheit zu bestimmen und festzulegen. Somit wird nicht ein „Kunstprodukt“ in Szene gesetzt, sondern ein Prozess, in dessen Rahmen ein „Kunstwerk“ oder eine Aktion entsteht. Der Künstler unterläuft somit die Werkgrenzen und öffnet das Werk. Er ändert seine eigene Rolle und gibt in manchen Fällen dem Betrachter die Möglichkeit, ein Teil des Geschehens zu werden und an der Gestaltung des Kunstwerks mitzuwirken. Die Rolle des Werks und des Künstlers können somit in Frage gestellt und die Grenzen der traditionellen Ästhetik überschritten werden.

4.4.2 Der Zufall als Willkür

Auch im Zusammenhang mit der *Auswahl und dem Arrangieren* von Elementen, die in ein Werk münden, kann von der Einbeziehung des Zufalls gesprochen werden. Jedoch ist nicht alle prozessuale Kunst zufallsbetont und nicht alle Experimente sind unter Einbeziehung des Zufalls, prozessual.

Bei den Experimenten der Avantgarden kommt eine andere Form des Zufalls zum Tragen. Sowie bei der Entstehung von Collagen in der Literatur, als auch in der Bildenden Kunst, ist also die Auswahl und Anordnung der Materialien nur dem Anschein nach zufallsbetont. In diesen Fällen spricht man von Willkür, statt von Zufall.

Ob es sich auf der Produktionsebene tatsächlich um Zufall handelt, wird bezweifelt, weil dazu die Einsicht in den literarischen Produktionsvorgang nötig wäre. Statt einer gänzlichen Absichtslosigkeit, dürfte es sich eher um willkürliche Entscheidungen handeln, die zur Auswahl und Anordnung von Materialien führen, wie Heibach resümiert: *„Zufall als Willkür [...] richtet sich weniger auf die Auflösung des Werkbegriffes als auf eine Entmystifizierung der künstlerischen Tätigkeit, aber ohne die Rolle des Künstlers wirklich in Frage zu stellen.“*¹

Es wird also unterschieden zwischen dem in Ablauf und Ausführung indeterminiertem Kunstwerk und dem zufällig/willkürlich zusammengestellten Werk.²

Breton nennt ein Beispiel für Willkür bei der Suche nach poetischen Bildern:

Pour moi, la plus forte [image] est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé [...], celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recète une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobe, soit que s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (...)³.

Laut Breton ist der Automatismus für die Gewinnung von Bildern die geeignetste Schreibweise. Nur die automatische Schreibweise ermögliche es, zwei voneinander entfernte Wirklichkeiten einander zu nähern.⁴

4.5 Aleatorik bei Cortázar

Im Vorwort zu *62/Modelo para armar* heißt es:

El subtítulo “Modelo para armar” podría llevar a creer que las diferentes partes del relato

¹ Heibach (2003), S. 116.

² Vgl. Heibach (2003), S. 112-116.

³ Breton (1987), S. 50.

⁴ Vgl. Breton (1987), S. 34.

separados por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer.¹

Dieses Konzept lässt sich somit dem der aleatorischen Kombinatorik zuordnen. Es sollen die literarischen Konventionen von kausalem und temporalem Zusammenhang in Frage gestellt werden. Zudem sollen Zwischenräume geschaffen werden, die es jedem Leser ermöglichen sollen, sein eigenes Modell zu erstellen – wohlgemerkt nicht bloß in der äußeren Anlage des Textes.

Zunächst geschieht dies durch die vom Leser initiierte freie Zusammenstückelung des Textes, was bei *62/Modelo para armar* durchaus möglich ist. Mehr als bloß die einzelnen Textsegmente miteinander zu kombinieren, soll der Leser auch die innere Struktur des Textes für sich kombinieren. Anschließend, so hofft der Autor, könnte der Leser anhand des von ihm „geformten“ Textes eine neue Interpretation des Textes vornehmen, die gleichzeitig eine Veränderung seiner Anschauungen und Sichtweisen reflektieren soll.

Damit diese Praxis realisierbar ist, müssen im Text unterschiedliche Inhalte „schlummern“, die oft nur durch ein willkürliches Zusammentragen sichtbar werden. Durch den Leser werden sie sichtbar gemacht oder überhaupt erst von ihm „geschaffen“. Die Kombinatorik als Gestaltungsmittel beschreibt Cortázar in folgendem Zitat:

-Trátase, oh amigos, de pameos que, en una presentación ideal, deberían fraccionarse en páginas sueltas; el lector podría así barajarlos para que el azar urdiera las muchas metamorfosis posibles de los textos. Como se sabe, el número de combinaciones es enorme, y por ejemplo el poema *720 círculos* que incluí con legítimo entusiasmo en *Ultimo round*, alude al número de permutaciones posibles con los seis cuartetos del meopa considerados como unidades. [...] lo que me queda por agregar es que estos meopas tienen algo de táctil, de tangible en el sentido de piezas de un mosaico que la mano y el ojo pueden recombinar interminablemente; los versos o las estrofas nos son tan sólo bloques semánticos sino que constituyen piezas mentales, dados, peones, elementos que el jugador lanza sobre el tapete del azar. [...] De ninguna manera busco un orden que privilegie una lectura lineal, incluso lamento ciertas secuencias que hubieran podido ser más bellas, pero se trata precisamente de que el lector las encuentre si tiene ganas de jugar. El primer golpe de dados ha sido el mío y soy el lector inicial de una secuencia

¹ *62/Modelo para armar*, S. 7.

dentro de tantas otras posibles. [...] Todo lector que entra en el poema tal como lo verá aquí lo está poseyendo por primera vez; los nuevos juegos se cumplirán después en lo ya conocido, buscarán zonas y posiciones aún ignoradas, (...) ¹.

Es ist nicht davon auszugehen, dass Cortázar nur eine bestimmte Botschaft im Text „versteckt“ hat, die der Rezipierende finden soll. Es handelt sich keineswegs um ein Versteck- und Suchspiel. Denn es handelt sich sowohl bei der Improvisation, als auch der Kombinatorik um „diametral entgegengesetzte aleatorische Spiele“², die die Fixierung des Autors auf eine von vornherein festgelegte Intention oder Botschaft an den Leser lockern.³

Die Intention des Textes sollte so verstanden werden, dass der Autor möglichst viele Komponenten offenhält und sie durch ihre Indeterminiertheit erstfügbar macht für ein Spiel, zu dem der Leser eingeladen ist. Er soll von seinem Recht Gebrauch machen eine eigene Kombination der Spielkomponenten vorzunehmen.⁴

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, lässt sich auch die Absage an zeitliche, kausale und lokale Verbindlichkeiten interpretieren, die die Voraussetzung zum Kombinationsspiel bilden.

Anzunehmen ist, dass der Leser die einzelnen Elemente, „Bausteine“, zufällig zusammenfügt. Dennoch ist es möglich, dass sich der Leser, auf der Suche nach dem Bauprinzip der Geschichte, auch Gedanken über die Form der Darbietung des Textes macht und dabei womöglich die Konstruktion seiner persönlichen Geschichte beginnt.

Das führt beim Leser vielleicht unbewusst zu einem Abbild seiner eigenen Wirklichkeit und er spürt somit vielleicht in manchen Momenten, dass ihm Möglichkeit, dieses Modell zu verändern, auch im realen Leben gegeben ist.

Die aktive Gestaltung befreit den Leser ein Stückchen mehr von der Autor-Autorität und suggeriert, dass die Wirklichkeit mehr ist als nur das, was jeder Einzelne von uns wahrnimmt und auch mehr ist als, die bloße Summe von Einzelwahrnehmungen.

Vermutlich ist das Buch, das jeder Leser anders liest, auch ein Spiegel seiner selbst, und zugleich

¹ Cortázar: *Salvo el crepúsculo*. México: Editorial Nueva Imagen 1984, S. 123-125.

Zitate dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Titelangabe und der Seitenzahl gekennzeichnet.

² Schulze (2000), S. 43.

³ Vgl. *Ibid.*, S. 123.

⁴ Vgl. Alazraki (1988), S. LIV.

ein Abbild und Spiegel unserer Wirklichkeit. Genauso, wie die Maga für Horacio eine Wiederholungsmaschine ist: „*Nunca te llevé a que madame Léonie te mirara la palma de la mano, a lo mejor tuve miedo de que leyera en tu mano alguna verdad sobre mí, porque fuiste siempre un espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones*“¹(...).

Um zur unverfälschten Wirklichkeit zu gelangen, genüge es laut Cortázar nicht, die Welt durch ein Kaleidoskop zu betrachten; denn: „(...) *la gente agarraba el calidoscopio por el mal lado, entonces había que darlo vuelta con ayuda de Emmanuèle y de Pola y de París y de la Maga y de Rocamadour, tirarse al suelo como Emmanuèle y desde ahí empezar a mirar desde la montaña de bosta, mirar el mundo a través del ojo del culo* and you'll see patterns as pretty as they can be (...)“².

Man muss das Kaleidoskop umdrehen, heißt es. Ähnlich ist die Lektüre von *Rayuela* gedacht: Das Buch soll nicht bloß von Anfang bis zum Ende, sondern von seinem „falschen“ Ende gelesen werden. Denn bleibt man bei der üblichen Leseweise, erfährt man ausschließlich die Handlung des Romans, obwohl das Buch tatsächlich das Schreiben desselben thematisiert. Was sich Morelli/Cortázar in der Theorie überlegt, und wozu im Rahmen der *Morelliana* Einblick geboten wird, wird dem Leser von Cortázar praktisch vorgeführt, sofern er sich auf diese Lektüre einlässt. Der Autor kommentiert sein eigenes Werk, legt seine Karten offen, ist ein „offenes Buch“ für jene Leser, die sich dafür interessieren. Darin werden seine literarischen Absichten diskutiert, die seine Hauptfigur Horacio liest und mit ihm gemeinsam die Leser von *Rayuela*.

Horacio liest somit eigentlich seine eigene Geschichte.

Das verbindende Element zwischen den beiden Texten *Rayuela* und *62/Modelo para armar* im Vergleich zu den surrealistischen Texten sind die Kennzeichen der Aleatorik. Cortázars Texte lassen sich als kombinatorische Texte identifizieren, surrealistische Texte hingegen als zufällig-willkürlich geschaffene Texte beschreiben. Der Surrealisten zeichnen sich durch ihre improvisatorische, assoziative und nichtintentionale Werkgenese aus, die Kunstwerke ohne konsistente künstlerische Absichten herstellen.³

¹ *Rayuela*, S. 122.

² *Rayuela*, S. 369.

³ Vgl. Schulze (2000), S. 73.

In *Rayuela* findet sich zudem die Erwähnung Raymond Queneaus als Lektüre Ronalds und Babs¹. Letzere ist bekannt für sein Werk „*Cent mille milliards de poèmes*“, das als repräsentativ für die aleatorische Werkgenese bezeichnet werden darf.

4.6 Spiele und Wirklichkeit

Die vorliegende Arbeit soll versuchen zu klären, ob es Cortázar gelungen ist, einen offenen Text zu gestalten und ob dem in der rein äußeren Anlage des Textes und den dadurch möglichen Sprüngen nachzuspüren ist. Es kann vielmehr sein, dass *Rayuela* weniger von der inhaltlichen Variation des Textes handelt, die bei vielfältigster Lesart an seine Grenzen stößt. Denn man könnte meinen, dass sich an der Handlung nichts ändert, und Cortázar stattdessen wortwörtlich ein Spiel anstrebte.

Das spielerische Element zieht sich durch beide Werke. Auf produktionsästhetischer Ebene geschieht dies durch die Einbeziehung von Spielen als inhaltliche Motive.

Das Himmel-und-Hölle-Spiel, das Kaleidoskop und das Labyrinth sind in *Rayuela* wiederkehrende Motive, die Bongers „*Lektüre-Figuren*“ nennt². Es handelt sich dabei stets um Spiele, die die Wahrnehmung ändern; Perspektivenwechsel bzw. Perspektivenspiel ermöglichen. Die erwähnten Spiele nehmen in seinem Werk stets eine wichtige Position ein und werden von Bongers deshalb als „Lektüre-Figuren“ bezeichnet, da sowohl das Himmel-und-Hölle-Spiel, als auch das Labyrinth, Metaphern für die Lesererfahrungen sein können. Dem Leser sowohl von *Rayuela*, als auch von *62/Modelo para armar*, steht es offen, sich zwischen den Kapiteln oder Abschnitten frei zu bewegen. Die Leseerfahrung kann dabei als ein Hüpfen oder ein Irrweg durch ein Labyrinth empfunden werden. Im übertragenen Sinn soll der Leser dadurch ebenfalls den Bruch im Raum-Zeit-Gefüge vollziehen und sich ebenso wie sein Autor, vom konventionellen Leser- und Autor- Verhalten lossagen.

Als „kaleidoskopisch“ wird die Gesamtgestaltung *Rayuelas* deshalb bezeichnet, da sich der Leser der Möglichkeit gegenüber sieht, aus einer Vielzahl an Perspektiven und Stimmen,

¹ Vgl. *Rayuela*, S. 12.

² Bongers (2000), S. 178.

Eindrücken und Geschichten durch ein neues Kombinieren - versinnbildlicht durch die Drehung eines Kaleidoskops - eine neue Sichtweise zu erschließen, die die Wirklichkeit auf ungewohnte und oftmals unerwartete Weise darstellen kann. Das Hinnehmen der Wirklichkeit als solche, soll dadurch durchbrochen werden und der Leser wieder zum Spielen, also eigentlich zum Schaffen einer neuen „Welt“, einer neuen Sichtweise angeregt werden.

Sobald man sich festen Regeln verschreibt, sieht man die Welt durch eine bestimmte, vielleicht eingeschränkte Perspektive, die keine anderen Wahrnehmungen zulässt. In jedem Spiel geht es um Leben oder Tod, so wie es oft bei spielenden Kindern zu beobachten ist, die verzweifelt alles daran setzen, nicht zu verlieren, so als hinge ihr eigenes Leben daran. Doch handelt es sich um ein Spiel, in welchem die Regeln von den Spielern selbst festgelegt werden, ist es möglich, dieses Spiel auch anzupassen und Regeln zu verändern, um neue Wahrnehmungen zuzulassen und dadurch neue Zusammenhänge zu erkennen.

An folgender Stelle können wir uns Brigitte Helbing anschließen, die in ihrer Studie „*Vernetzte Texte*“ zum Beitrag des Lesers und zum Spielcharakter von Literatur anmerkt, dass der Autor als Welterfinder eine Landkarte kartographiere, die Wege durch die Geschichten der Figuren aufzeige. Diese weisen immer wieder unlesbare Stellen auf, weiße Flecken, die den Leser dazu zwingen, selbst einen Weg zu finden. Diese Landkarte diene nicht dazu, die Wege der Lektüre vorzugeben, sondern verdeutliche lediglich Regeln und Bedingungen eines Spiels, in dem sich der Leser selbst, auf die Reise machen muss. Der Leser werde auf die komplexe Vielfalt der Beziehungen zwischen Dingen und Geschehnissen aufmerksam, da er an der Erstellung der Zusammenhänge aktiv beteiligt sei. Dabei geschehe es, dass der fiktive Zusammenhang auch nicht-fiktive Ereignisse reflektiere und auf die Wirklichkeit einwirke. Der Leser verliere sich in dieser fiktiven Welt und finde sich in seiner eigenen wieder, die er nun durch andere Augen sehe. Es komme also zu einem Perspektivwechsel. Der Autor empfinde demnach das Leben nach, und ein offener Prozess der literarischen Welterschaffung ermögliche die Vermengung realer Gegebenheiten mit fiktiven Ereignissen, der durch seine Unabgeschlossenheit mit dem Leben vergleichbar sei.¹

¹ Vgl. Helbling (1995), S. 60-61.

Jede Welterfindung enthält ein Stück weit auch den Wunsch nach Weltveränderung; ein Anspruch, der sich nur in der Folgewirkung von Lektüren erfüllen kann. Das Spiel von Weltenbau ist, als Aufforderung an den Leser, mitzuspielen, mitzudenken, Zusammenhänge zu schaffen, als fortlaufende Spiegelungen von „Wirklichkeiten“ durchaus *ernst* zu nehmen.¹

Das soll also heißen, dass nicht nur bei der „Produktion“ eines Werks etwas „geschaffen“ wird, sondern der Leser gleichermaßen an diesem Prozess, der als Spiel zu verstehen ist, beteiligt ist. Die Bedeutung dieser Spiele sei es, unsere Perspektive und dadurch unsere Wahrnehmung zu ändern.

Ebenso wird man des Spielcharakters gewahr, der in besonderem Maße in *Rayuela* und *62/Modelo para armar* vorhanden ist. Jene Spiele, die bei Cortázar Erwähnung finden, das Kaleidoskop, das Himmel-und-Hölle-Spiel und das Labyrinth sollen dem Spieler neue Perspektiven ermöglichen.

In beiden Werken geht es darum, Welten zu bauen.

Ausgehend davon, dass das Äußere mit dem Inneren, also Form und Inhalt des Romans sich in *Rayuela* aufeinander beziehen und Horacio den ultimativen Sprung in den Himmel und somit den Perspektivenwechsel anstrebt, so wie der Leser ebenfalls hin- und herhüpft im Himmel-und-Hölle-Spiel und bei der spielerischen freien Lektüre, müsste es auch für den Leser ein höheres Ziel geben. Oder bezieht sich die Offenheit des Textes auf diese freie Wahl des Ziels, des Endes und eines unendlichen Spiels?

Jedes Spiel, so möchte man annehmen, hat ein Ziel und somit eigentlich ein „Ende“, wobei rein strukturell in *Rayuela* kein Ende vorgesehen ist.

Doch auch Cortázar gibt Anlass zu der Annahme, dass seinem Spiel ein Ende folgt:

Me aburre argumentar a posteriori que a lo largo de esa dialéctica mágica un hombre-niño está luchando por rematar el juego de su vida: que sí, que no, que en ésta está. Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento –gol, jaque mate, piedra libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hasta la fijación final que la corona?²

¹ Helbling (1995), S. 61.

² *La vuelta al día en ochenta mundos*, S. 33.

Das Himmel-und-Hölle-Spiel steht als Sinnbild für das Leben, in dem jeder in seinen eigenen Himmel gelangen will. Zudem symbolisiert es das ständige Bestreben, aus den starren Strukturen und begrenzten Einheiten auszubrechen, die uns daran hindern, das Leben auch anders wahrzunehmen.

Das Himmel-und-Hölle-Spiel als Metapher für das Leben und die Identitätssuche ganz allgemein und für den Roman, der mit *Rayuela* vorliegt und an dessen Realisierung auch Morelli arbeitet, wird im Kapitel 36 von *Rayuela* näher beschrieben: „(...), y de la Tierra al Cielo las casillas estarían abiertas, el laberinto se desplegaría como una cuerda de reloj rota (...)“¹.

Wenn man nur die passende Perspektive fände; eine Fähigkeit, die beispielsweise die Maga besitzt, könne man bewirken, dass die Grenzen der Spielfelder sich öffnen und man müsste nicht mehr die Bewegung von „unten“ nach „oben“ vollziehen: „(...) como el Cielo estaba en el mismo plano que la Tierra en la acera roñosa de los juegos, (...)“². Das Vorwärtsstoßen dürfe nicht von der Fußspitze ausgehen, sondern würde durch das „ojo del culo“, den Anus, geschehen, was wieder einer „Mitte“; der Körpermitte, entspricht.

Mit den offenen Spielfeldern könnten die Kapitel in *Rayuela* und *62/Modelo para armar* gemeint sein, die nun nicht mehr nummeriert sind, und wenn doch, dies unerheblich ist für das Spiel der Lektüre. Durch die richtige Perspektive, man müsse es ja nicht chronologisch lesen, gelange man ebenso in den Himmel:

(...) no ya subir al Cielo (subir, palabra hipócrita, cielo, flatus vocis), sino caminar con pasos de hombre por una tierra de hombres hacia el kibbutz allá lejos pero en el mismo plano, [...] y un día quizá se entraría en el mundo donde decir Cielo no sería un repasador manchado de grasa, y un día alguien vería la verdadera figura del mundo, patterns as pretty as they can be, y tal vez, empujando la piedra, acabaría por entrar en el kibbutz.³

Öffneten sich die Schleusen, wären die Spielfelder offen und der Eintritt in den Himmel - in die heiß ersehnte Mitte - wäre möglich.

¹ *Rayuela*, S. 369.

² *Rayuela*, S. 369.

³ *Rayuela*, S. 369.

Das Entsagen an ein Oben und Unten im Himmel-und-Hölle-Spiel, das ja Sinnbild für den Roman *Rayuela* und auch Cortázers Philosophie ist, ist somit auch ein Bejahen der offenen Struktur, der Werköffnung; des Verzicht auf ein Vorne und Hinten des Buches und auf die konventionelle, hierarchische Lesart, und eine Bevorzugung gleichwertiger Teile und gleichwertiger Spieler/Autor/Leser.

5 Cortázar und der Surrealismus

Cortázar bezeichnete sich selbst nie als Surrealist, aber betonte stets, von der surrealistischen Bewegung beeinflusst worden zu sein.

Im nachfolgenden Kapitel werden inhaltliche Parallelen zum Surrealismus betrachtet.

5.1 Auswahl surrealistischer Intertexte

Die surrealistischen Vertreter werden hier einer Auswahl unterzogen, da sich die vorliegende Darstellung im Hinblick auf deren Wirken auf Julio Cortázars Schaffen beschäftigt.

5.1.1 *Le paysan de Paris*

Der im Jahre 1926 erschienene Text von Louis Aragon ist für die vorliegende Arbeit deshalb von Relevanz, da er als Intertext zum topographischen Aspekt in Cortázars Text *Rayuela* und *62/Modelo para armar* herangezogen wird. Die Stadt steht im Mittelpunkt des Geschehens und ist ebenso wichtiger Akteur wie die Protagonisten, die oftmals dem Typus des Flaneurs entsprechen. Die Stadt als Raum, in dem sich die Handlung realisiert, ist hier von großer Bedeutung. Das Arrangement des Textes beruft sich auf die Montagetechnik von Zeitungsnotizen, Plakattexten und Gedicht-Collagen.

Die Surrealisten hatten sich von den bürgerlichen Konventionen, von Heim und Herd der Familie losgesagt und eroberten die Stadt für sich, als Ort, der sich ständig verändert und verschiebt. Die wichtigsten Momente realisieren sich nicht in geschlossenen Räumlichkeiten. Bekanntschaften werden im Freien geschlossen und gepflegt und der Ort des Geschehens, der Boulevard Haussmann, wird zum Zentrum einer „mythischen Topographie mit Cafés, Friseurläden, Stundenhotels und Buchhandlungen.“¹

¹ Vgl. Kingner (1990), S. 50.

5.1.2 *Nadja*

Die Beziehung zwischen Leben und Poesie, der Zufall und die Liebe sind die Hauptanliegen, die in diesem Text thematisiert werden. Die Handlung hält die auf realen Tatsachen basierenden Begegnungen zwischen André Breton und einer jungen Frau namens Nadja fest. Er lernte sie zufällig bei einem Spaziergang kennen. Aufgrund ihres geistigen Zustandes wurde sie schließlich in eine Nervenheilanstalt eingewiesen. Nadja übte auf Breton eine große Faszination aus, da sie ihn immer wieder mit geheimnisvollen Voraussagen verblüffte. Ihre Treffen werden in diesem Text geschildert.

Zahlreiche wichtige, bei Cortázar vorhandene Elemente lassen sich bereits in diesem Text auffinden. Viele wichtige surrealistische Prinzipien, sowohl in Form als auch Inhalt sind darin zu finden und geben zu verstehen, dass surrealistische Elemente in einem gewissen Maße Cortázar geprägt haben und als Motive in seinem Werk aufgegriffen wurden.

Formal betrachtet scheint es auch, als könne man *Nadja* zergliedern und die Elemente auf Bretons andere Texte verteilen, ohne dass die allgemeine Absicht seines Werkes dadurch grundlegend verändert würde, denn dieses Werk erscheint uns ja nach seines Autors dringendem Wunsch eher wie Karten, die man in einer unendlichen Zahl von Spielen mischen und austeilen kann, oder wie eine Wegstrecke, auf die seine Schritte ihn manches Mal und immer neu führen, denn als eine Reihe in sich abgeschlossener und in nicht umkehrbarer Chronologie festliegender Bände. Einige dieser Karten können übrigens aus dem Spiel genommen werden, wie es in der *Nadja*-Ausgabe von 1964 geschieht, wo gewisse persönliche Angriffe herausgeschnitten sind, die als gegenstandslos und nie geschehen betrachtet werden.¹

5.2 L'amour fou

Der Surrealismus beschäftigt sich eingehend mit der Thematik „Liebe“ und legt besonderen Wert auf die Definition eines „amour unique“.

¹ Vgl. Bürger (1982), S.124-138.

Die Maga entspricht in einigen ihrer Charakterzüge dem Idealtyp der von den Surrealisten ersonnenen Frau, dennoch ist sie als reale Frau konzipiert.¹ Horacio und die Maga sind ein Liebespaar, doch Nadja und Breton wurden nie eines, da sich Breton nicht von ihr angezogen fühlte. Ihre Liebe zueinander bewegt sich auf einer spirituellen Ebene. Nadja inspiriert Breton und ihr ist ausschließlich die Rolle des Mediums und der Muse und zugeordnet, die Breton als geheimnisvolles und unergründliches Geschöpf anbetete.

Auch der Maga kommt die Rolle als Gefährtin zu. Dennoch ist sie, ohne es zu ahnen, Horacio in vielen Dingen überlegen. Sie verlässt sich auf ihrer Intuition und erfährt dabei Dinge, die Horacio verborgen bleiben.

5.3 Le hasard objectif

Aus *Rayuela* stammt folgender Satz:

“- Por supuesto que nos encontraremos mágicamente en los sitios más extraños, como aquella noche en la Bastille, te acordás.”²

Zwischen dem Liebenden in den surrealistischen Werken besteht eine Art magische Anziehungskraft, die sie „zufällig“ zusammenführt.

Auch in *Rayuela* findet das Paar Horacio/Maga auf ähnliche Weise zueinander und ist überzeugt davon, dass es sich bei ihren scheinbar zufälligen Begegnungen in der Stadt nicht um Zufälle handelt. Vielmehr glauben sie an eine magische Anziehungskraft, die sie Wege nehmen lässt, um zueinanderzufinden, ohne den anderen bewusst zu suchen. Bei der Rekonstruktion dieser Begegnungen stellen sie fest, dass sie aus unerklärlichen Gründen, einer unbestimmten Suche gehorchend, bestimmte Wege eingeschlagen haben. Sie fordern das Schicksal sogar wiederholt heraus, um sich zu beweisen, dass sie immer wieder durch „Zufall“ zueinander finden können.

Sie bewegen sich dabei wie zwei Punkte/Figuren in dem Labyrinth Paris, die sich einerseits offenbar magnetisch anziehen und andererseits abstoßen.

¹ Vgl. Schrittwieser (1991), S. 92.

² *Rayuela*, S. 223.

Die Begebenheiten, die Breton in *Nadja* schildert, muten ähnlich an. Nadja habe seherische Fähigkeiten gehabt und das Paar trifft sich immer wieder zufällig, ohne einen Zeitpunkt oder einen Ort vereinbart zu haben. Es liegt etwas Schicksalhafteres in ihren Begegnungen und Nadja sieht sich als Bretons Gefährtin.

5.4 Wortspiele und Wortschöpfungen

Sprache und Liebe werden von den Surrealisten als Instrumente der Revolution betrachtet. Zu Nadjas Vorlieben zählt ein spielerischer Umgang mit Redensarten und Metaphern. Die Sprache betreibt sie als eine Art Spiel, das sich in neuen Wortschöpfungen und Wortspielen äußert. Auch hier sind laut Schrittwieser¹ wiederum Parallelen zur Maga zu sehen. Die Maga erfindet sogar eine eigene Sprache: das Giglisch.

Der herkömmliche Sinn der Worte wird nicht mehr hingenommen, eine Revolution der „langage“ wird „geleb“. Das Spiel an der Sprache ist Ausdruck für eine mentale Vitalität und Neugierde am Leben. Die Beweglichkeit der Worte und Inhalte wird als Spiel aufgefasst, das alle logischen Regeln außer Kraft gesetzt. Das scheint sowohl bei den Surrealisten, als auch bei Cortázar vornehmlich eine weibliche Eigenschaft zu sein, die diametral zur logischen „Verkrampftheit“ der männlichen Personen steht, die die Frauen um diese irrationale Kraft beneiden.

Die Lust am Spiel mit der Sprache führt die Protagonisten von Rayuela zu immer neuen Erfindungen von Spielen. Die Spiele, die Horacio mit Traveler und Talita spielt, nennen sich:

Das „Friedhofs-Spiel“: *„Como les encantaba jugar con las palabras, inventaron en esos días los juegos en el cementerio, abriendo por ejemplo el de Julio Casares en la página 558 y jugando con la hallulla, el hámag, el haliato, el haloque, el hamez, el harambel, el harbullista, el harca y la harija.“*²

Das „Das-ist-wie-Spiel“, das Traveler und Talita erfunden haben, aber nicht näher beschrieben

¹ Vgl. Schrittwieser(1991), S. 25.

² *Rayuela*, S.385.

wird: „*A veces Talita se sentaba frente a Horacio para hacer juegos con el cementerio o desafiarse a las preguntas-balanza que era otro juego que habían inventado con Traveler y que los divertía mucho.*¹

5.5 Die surrealistische Topografie

Das folgende Kapitel wird sich dem topografischen Element widmen, das sowohl in der surrealistischen Literatur, als auch in Cortázar's Texten zum Ausdruck kommt. Schon in den 20er Jahren ernannten die Surrealisten die Stadt Paris zum Schauplatz objektiver Zufälle und zufälliger Begegnungen und die Stadt zum „*Spielfeld*“². Bretons *Nadja*, *L' Amour fou* und Aragons *Le Paysan de Paris* sind demnach als wichtige Intertexte Cortázar's zu verstehen.

Paris erscheint „*(...) auf der einen Seite als romantisch-surrealistisches Labyrinth der vom modernen Großstadtleben gefangenen und faszinierten Flaneure auf der Suche nach transgressiven Erlebnissen.*“³ Wie bei den Surrealisten wird auch in *Rayuela* ein Spiel gespielt, das in der Stadt seinen Schauplatz findet. Die Geheimnisse dieses Spielorts erschließt sich ein besonderer Typus des Spaziergängers, der Flaneur, wie auch bei Benjamin bereits zu lesen war: „*Die Stadt ist die Realisierung des alten Menschheitstraumes vom Labyrinth. Dieser Realität geht, ohne es zu wissen der Flaneur nach.*“⁴

In einem Interview merkt Cortázar im gleichnamigen Dokumentarfilm *Cortázar* von Tristán Bauers Folgendes über die Rolle der Stadt Paris für sein Schreiben an:

Chaque fois que je me promenais dans le temps quand je pouvais me promener à Buenos Aires et chaque fois que je me promène ici à Paris, seul, surtout la nuit... Je sais très bien que je suis pas le même qui pendant la journée mène une vie ordinaire et normale. Je veux pas faire du romantisme bonmarché, je veux pas parler des états seconds mais il est évident que ce fait de se mettre à marcher dans une ville comme Paris ou Buenos Aires - la nuit - cet état ambulatoire où un moment donné on cesse d'appartenir au monde ordinaire, me situe par rapport à la ville et situe la ville par rapport à moi dans une relation que les surréalistes aimaient appeler "privilegiée". C'est à dire qu'en ce moment-là il se produit le passage, le

¹ *Rayuela*, S. 386.

² Helbling (1995), S. 26.

³ Bongers (2000), S. 171- 172.

⁴ Benjamin (1982), S. 541.

pont, les osmose, les signes, les découvertes. Et tout ce qui finalement a donné une grande partie de ce que j'ai écrit comme roman ou comme nouvelle (...)¹.

Er schildert Paris als einen magischen Ort, der in seinen Werken eine besondere Rolle spielt.

An dieser Stelle soll mithilfe eines weiter oben besprochenen Elements – der Topografie - eine weitere Möglichkeit der Auslegung Cortázar's Werks besprochen werden.

Die Topografie spielt in *Rayuela* und *62/Modelo para armar* eine wichtige Rolle. Auch in diesem Bereich kann man eine inhaltliche Parallele zu den Surrealisten aufzeigen, wobei Cortázar das topografische Element auch auf die strukturelle Ebene seines „Romans“ zu übertragen versteht.

Man stelle sich Cortázar's Texte wie ein Flanieren durch eine Stadt vor. Er selbst spricht im Rahmen eines Interviews davon, dass man durch das „Lesen“ einer Stadt, immer neue Wege beschreiten und dadurch dem Wunderbaren im Alltag begegnen kann. Plakate, Anschriften, Namen, die in jeder Stadt zu sehen sind, könnten für „Verweise“, „Richtungsschilder“ stehen, welchen man entweder folgen kann oder auch nicht. Es steht schlussendlich jedem Einzelnen frei, wie und was er in der Stadt lesen möchte.

Egger sieht in Anlehnung an Aufzeichnungen zum Thema des Flaneurs in Benjamins „Passagenwerk“ Ähnliches:

Geleitet von Straßen und Häusern, von Netzwerken und Räumen, werden dem Flaneur die Orte zu Örtern, zu mnemotechnischen Bezugspunkten im Text der Stadt und dem des Lebens. Ausgefüllt sind beide mit Geschichten und Geschichte, mit Geschichtetem buchstäblich, dessen Spur und Aura sich dem Inspirierten diaphan abzeichnet wie die tieferen Schichten eines Palimpsests oder die geheime Systematik des Labyrinths.²

Dazu die Transkription eines Interviews mit Cortázar:

Aquí por ejemplo, esta cantidad de carteles y afiches que se van amontonando. En general la gente pasa y mira el último el que está pegado encima. Yo no sé, para mí es algo así como una...una pared llena de carteles es...es...tiene algo siempre de mensaje, es como una especie de poema anónimo porque ha sido hecho por todos por montones de pegados de carteles que fueron superponiendo palabras que fueron acumulando imágenes y luego

¹ Bauer (1994), min. 46:05-47:22.

² Egger (1997), S. 24.

algunas caen y otras quedan y los colores se van combinando y ahí arriba por ejemplo hay un verdadero cuadro que se va seguir perfeccionando todavía porque cuando ese cartel se caiga en pedazos va ser todavía más hermoso. Pero este tipo de cosas lo que me daba a mí, lo que siempre me dio cuando yo aprendí lo que es caminar verdaderamente y moverse en una ciudad es...sobre todo...signos. Además de eso que yo llamo el poema anónimo, podrá poner un nombre, es que ese poema tiene un sentido, tiene... hay palabras, hay cosas que continuamente te echan hacia adelante y te echan hacia atrás. Por ejemplo aquí, por pura casualidad, ese cartel de ahí: "Dillinger". Bueno, "Dillinger", para mí es irme inmediatamente treinta o treinta y cinco años atrás en Buenos Aires cuando en los diarios se hablaba todo el tiempo del verdadero „Dillinger“- no de este actor que lo presenta ahora, y aquél que era él?- el enemigo público número uno de Estados Unidos y que, se lo buscaba por todos lados. Eso crea alguna especie de coangulo porque a ver, yo sigo caminando, andando pero creo que durante muchos ratos voy a estar viviendo todavía treinta años atras, lo cual supone todo un juego de recuerdos, de sentimientos.¹

Wo man sich beim Erschließen eines Ortes letztlich wiederfindet, kann man im Voraus nicht wissen und ähnliche Erfahrungen scheinen auch bei der Lektüre von Cortázar möglich zu sein. Da es keine vorgeschriebene oder bevorzugte Lesart seiner Werke gibt (*Rayuela*, 62/*Modelo para armar*), stößt man stets auf Unerwartetes.

Ob man nun den „Hinweistafeln“, die Cortázar möglicherweise nicht immer beabsichtigt, in seinen Texten platziert (und die vermutlich erst durch Kombinationen zu unerwarteten Ergebnissen führen können), folgen möchte, hängt größtenteils von der Wahrnehmung und Bereitschaft des Lesers ab und ob er diese „anonymen Gedichte“ bemerkt und sich in Raum und Zeit versetzten lassen möchte. So lautet demnach auch des Autors Rat an die Leser seines Werkes *Salvo el crepúsculo*:

Lo mejor: no empezar, arrimarse por donde se pueda. Ninguna cronología, baraja tan mezclada que no vale la pena. Cuando haya fechas de pie, las pondré. O no. Lugares, nombres. O no. De todas maneras vos también decidirás lo que te dé la gana. La vida: hacer dedo, auto-stop, hitchhiking: se da o no se da, igual los libros que las carreteras.²

Cortázars Vergleich von Büchern mit Straßen führt zu der Annahme, dass das Lesen als Fortbewegung verstanden wird und in beiden Räumen ähnlich ist. Man kann entweder „fortwärtsgehen“, anhalten, „zurückfahren“ und sogar „autostoppen“.

Ein häufiges Merkmal „topografischer“ Texte ist die Anwendung der Montagetechnik, die

¹ Bauer (1994), min. 38:17- 40:35.

² *Salvo el crepúsculo*, S. 11.

sowohl in *Le paysan de Paris*, als auch den Texten Cortázers zu finden ist.

Der Stadt als elementares Motiv kommt auch in *62/Modelo para armar* eine tragende Rolle zu. Zunächst verblüfft die Unordnung der chronologischen und in besonderem Maße topografischen Koordinaten. Bei der Stadt, dem Lebensraum der Protagonisten handelt es sich gleichzeitig um mehrere Städte: Wien, London und Paris sind gleichermaßen Zonen der Handlung und überlagern sich im Laufe des Romans. Ebenso vermengen sich die Handlungen, Geschichten und zeitlichen Abläufe miteinander und es entsteht der Eindruck eines sich ständig in Bewegung befindlichen Planetensystems, das unerklärlichen Anziehungskräften unterliegt.

Wie sehr sich diese Koordinaten tatsächlich vermischen, lässt sich daran erkennen, dass alle drei wichtigen Schauplätze des Romans, Wien, Paris und London zusammen jenen Ort darstellen, der auch bei jeder anderen Stadt für jedermann aus anderen, aber ganz bestimmten Orten als in erster Linie zu einem mentalen Ort verschmilzt, – zu *der Stadt* werden, den Yurkievich „(...) *den Verbindungsraum, den verbindenden Raum, der die widerspenstigen Ortserfahrungen in Einklang bringt und sie gemäß einer ebenso unwiderruflichen wie hermetischen Kausalität verknüpft*[.]“¹, nennt.

Wie bei den Surrealisten ist auch bei Cortázar die Stadt ein Raum, in dem entscheidende und oftmals zufällige Begegnungen stattfinden² und in der flaniert wird. Zudem ist die Stadt ein Fundort für die Protagonisten der Romane Cortázers: Man findet und sucht einander, man sucht nach Gegenständen, beispielsweise nach roten Fäden und Metallstücken. Man verirrt sich in ihr und es kommt ein Magnetismus zum Tragen, der die Protagonisten einmal voneinander abstößt und andere Male wieder zueinander führt. In *62/Modelo para armar* gibt es ebenso geheimnisvolle Anziehungs- und Abstoßungskräfte – *Zentrifugalkräfte* - die Konstellationen von Figuren und Geschichten innerhalb verschmelzender Städte entstehen lassen.³

Die Stadt an sich gibt es nicht, es gibt aber *die* Städte, die für jeden Einzelnen andere Bilder, Assoziationen und Geschichten ins Gedächtnis rufen. Auch gibt es *das Buch* nicht. Es gibt *viele*

¹ Yurkievich, In: Wittkopf, S. 104.

² Vgl. Yurkievich, In: Wittkopf, S. 104.

³ Vgl. Yurkievich, In: Wittkopf: S. 95-97.

Bücher, die wir bei jedem Lesen mit Cortázar „schreiben“. Lesen und Schreiben sind für Cortázars Leser simultane Vorgänge¹, so als betrachteten wir die Stadt mit den Augen eines Fremden, der sich Wege bahnt, die der gewohnte Spaziergänger oder *Leser* seiner Stadt übersieht. Denn dieser ist durch das Begehen derselben Orte und das Betreten derselben Schauplätze oder das Lesen der sich ständig wiederholenden „Gemeinplätze“ innerhalb der Literatur *blind*.

Wege entstehen erst dadurch, dass sie beschriftet werden. Das gilt auch für Lesepfade in der Literatur.

Für Yurkievich ist die Stadt, die in *62/Modelo para armar* präsentiert wird, die Abbildung eines Innenraums. So wie die Stadt wahrgenommen wird, sieht es im Seelenleben des Flaneurs aus.²

So wie wir das Buch lesen, kann es möglicherweise ein „Stadtplan“ des Innenlebens sein. Nach Yurkievich ist: „Die Stadt [*ist*] *Metapher des Romans*, die Stadt *ist 62/Modellbaukasten*, und die Zone *ist ihre koagulierenden Sequenzen*.“³

Passend zu der Annahme, dass der Leser beim Lesen und Zusammenfügen seiner Geschichte auch ein Modell seiner eigenen Wirklichkeit erstellt, erschafft er auch einen imaginären Stadtplan, der sowohl das Gerüst seiner persönlichen Lektüre, als auch seiner Wahrnehmungen und Gefühle darstellt.

Auch Alrazaki verfolgt eine ähnliche Argumentation, indem er das Mandala als Metapher für den Lesepfad untersucht.

Jeder einzelne Leser befinde sich auf einer Rute, der er folge und die ihn in das Innere, das Zentrum, in die Mitte des Mandalas führe. Beim Aleatorisieren ist also nicht bloß Zufall oder Willkür im Spiel. Jeder Leser folge in ganz individueller Weise einem Plan, der vergleichbar mit einer topographischen Karte sei. Die Art und Weise, wie er beim Lesen vorgehe, gebe auch Aufschluss über dessen Suche und Schritte zu seinem Weg zur Mitte.

Vielleicht lässt sich das auch über unsere Wahrnehmung sagen: Was jeder Einzelne sieht oder übersieht, wird auch in *Rayuela* als „selektive“ Wahrnehmung beschrieben. Was individuell

¹ Juan-Navarro (1992), S. 235.

² Vgl. Yurkievich, In: Wittkopf, S. 105.

³ *Ibid.*, S. 104.

wichtig ist, wird auch wahrgenommen. Folgt nun der Leser seiner eigenen Wahrnehmung, ergibt sich dadurch seine eigene Lesart, die sich als Weg zur Mitte - durch das Mandala und Himmel-und-Hölle-Spiel symbolisiert - sogar als Karte lesen lässt.¹

Geleitet durch diese subjektive Art von Wahrnehmung, die sich auch beim Erleben einer Stadt, eines Ortes manifestiert, wird das Leben jedes Einzelnen und im Besonderen der Figuren in den Romanen Cortázar bestimmt.

5.6 Auf der Suche nach Authentizität und dem Wunderbaren

Für Cortázar wie auch für die Surrealisten, existierte neben der Wirklichkeit, die uns umgibt, noch eine weitere. Sie umfasst die Bereiche der Phantasie, der Wünsche und des Unbewussten und umfasst die Welt der Träume und Assoziationen, die sich nicht durch logische Gesetze erklären lassen. Bei Cortázar überlappen sich diese beiden Bereiche. Das Unerwartete bricht in das Alltägliche ein und das Fantastische ergibt sich erst aus dem Alltag. Der Mensch soll sich auf die Suche nach dem Wunderbaren im Alltäglichen machen und dadurch wird die gewohnte Ordnung von Cortázar als absurd verworfen. In dem eingangs erwähnten Interview spricht er über seine Erfahrungen im nächtlichen Paris und von Momenten, in welchen sich außerordentliche Ereignisse begeben können.

Marcher dans Paris, et c'est pour ça que je qualifiais Paris de ville "mythique", marcher dans Paris signifie avancer vers moi, mais c'est impossible de le dire avec des paroles et des mots. C'est à dire que dans cet état là, où j'avance un peu perdu dans une distraction qui me fait regarder des affiches, des enseignes de bistros, des gens qui passent, et établir tout le temps des relations qui composent des phrases, des bribes, des pensées, des sentiments, tout cela crée un système de constellations mentales et surtout de constellations sentimentales qui déterminent un langage que je [ne] peux pas exprimer par les mots, par les paroles. C'est à ce moment là qu'il il y a à Paris, par exemple, des lieux qui ont toujours été privilégiés pour moi. Je pourrais vous citer le premier qui me vient en mémoire; tout près d'ici, au Pont Neuf, à côté de la statue d'Henri IV, il y a un réverbère dans le fond, là où l'on descend pour prendre le bateau mouche. La nuit, à minuit, quand il n'y a personne dans ce coin là, solitaire, c'est exactement pour moi un tableau de Paul Delvaux. Et il y a le sentiment de mystère qu'il y a dans les tableaux de Paul Delvaux; cette imminence d'une chose qui peut paraître, qui peut se manifester et qui vous met dans une situation qui n'a plus rien à voir avec les catégories logiques et les événements

¹ Vgl. Alazraki (1988), S. LIV.

ordinaires. Je pourrais aussi vous parler du métro à Paris. Le métro a toujours été pour moi un lieu de passage (...)¹.

Die Suche nach Authentizität steht bei Cortázar in Verbindung mit Traum, Kindheit, Spiel und Poesie und hat sich in einer umfassenden Forschung zu diesem Thema niedergeschlagen, die auch im Rahmen dieser Arbeit dargestellt werden könnte. Wie in *Rayuela* systematisch auseinandergesetzt, liegen Zweifel an dem Dualitätsprinzip real-irreal vor. Er trennt diese zwei Bereiche nicht eindeutig voneinander. Der Traum beispielsweise, spielt so auch keine übergeordnete Rolle, wie es bei den Surrealisten zu beobachten war. Die Trennung real-irreal wird aufgelöst durch das Ineinanderübergehen dieser Kategorien. Erst diese Auflösung kann dazu führen, dass unerwartete Dinge aus einer alltäglichen Situation entstehen und wir beginnen, diese auch tatsächlich wahrzunehmen.

5.7 Der Traum

Wie bereits die Surrealisten zuvor, wendet sich Cortázar dem Traum zu. Er tritt auch für eine Vermischung zwischen Traum und Wirklichkeit ein. Für ihn ist der Traum der authentische Teil der Wirklichkeit und keinesfalls Flucht aus der Realität. Zwischen Traum und Wachzustand soll eine Verbindung geschaffen werden. Schon den Surrealisten diente der Traum als Pforte zu neuen ästhetischen Erfahrungen. Zur Veranschaulichung dieses Gedanken soll folgendes Gedicht angeführt werden:

Noticias des mes de mayo²

Ahora noticias
este **collage** de recuerdos.
Igual que lo cuentan
son obra anónima: la lucha
de un punado de pájaros contra la Gran Costumbre.
Manos livianas las trazaron
con la tiza que inventa la poesía en la calle,
con el color que asalta los grises anfiteatros.
Aquí prosigue la tarea
de escribir en los muros de la Tierra: **EL SUEÑO ES REALIDAD.**

¹ Bauer (1994), (47:23- 49:03)

² *Último Round I*, (1974) S. 88.

Bemerkenswert ist, wie sich zwischen diesem Gedicht, das den „Alltag“ als Quelle des Wunderbaren und dem von Cortázar kommentiertem Stadtbild (Plakate, die ein anonymes Gedicht repräsentieren)¹, ein autoreferentieller Bogen spannen lässt.

Im Traum scheint es, wird für Horacio vieles von dem möglich, was ihm in der Wirklichkeit versagt bleibt: „*Hablar de despertarse cuando por fin se está tan bien así dormido.*“²

Ab einem gewissen Zeitpunkt, ab Kapitel 100 und weiters z.B. in den Kapiteln 123 und 132, ist es Horacio ein dringendes Bedürfnis beispielsweise Etienne seine Träume mitzuteilen, um sie mit ihm gemeinsam zu analysieren. Ebenso wird ein Traum Traveleres im Kapitel 143 geschildert. Das häufige Vorkommen von Träumen ist ein Hinweis darauf, dass das Träumen für die Protagonisten ein sehr wichtiger Aspekt ihres Lebens ist, zu welchem sie allerdings nicht immer einen leichten Zugang haben. Für Traveler ist es wichtig, auch in diesem Bereich eine Verbindung zu seiner Frau Talita herzustellen, was ein vergebliches Unternehmen darstellt. Für Cortázar ist der Traum somit ein Teil der Wirklichkeit.

¹ Vgl. dazu Kapitel 5.5 dieser Arbeit.

² *Rayuela*, S. 149.

6 Intermediale Aspekte

Der intermediale Aspekt in Cortázar's Schaffen bietet ein hohes Potential für weitere Auslegungen, da der Autor seine Texte wiederholt mit anderen Textsorten und auch Bildern versetzte und stets an allen neu aufkommenden Technologien reges Interesse zeigte.

Zum Abschluss soll der Zusammenhang zwischen Cortázar's Texten und Internettexen aufgezeigt werden.

Betrachtet man die gegenwärtige mediale Landschaft, soll die These aufgestellt werden, dass Julio Cortázar's Kunstbegriff insofern visionär war, als wir offensichtlich genau jenes in die Tat umsetzen, wozu der Autor seine Leser ermutigen wollte, dies jedoch mangels technischer Mittel noch nicht möglich war.

Die Art und Weise, wie der Hypertext Internet und der WWW-Dienst genutzt werden, weist Gemeinsamkeiten mit den Leseerfahrungen in *Rayuela* und in *62/Modelo para armar* auf. Innerhalb des Hypertextes WorldWideWeb bewegen wir uns von einem Link zum nächsten und springen von einer Seite zur nächsten, ohne dass immer ein bestimmter Pfad vorgegeben ist. Die lineare Leseweise bleibt dabei zwar erhalten, doch ist es einfacher, Inhalte miteinander zu kombinieren. Zum Leidwesen einiger ist die Autorenschaft im Begriff, sich allmählich aufzulösen. Die Verfasser sind nicht immer eindeutig auszumachen, da den Nutzern immer mehr Möglichkeiten an der Werkgenese geboten werden. Ohne genauer auf die Frage der Hypertexttheorie eingehen zu wollen, soll das Gebiet der Hyperfictions betrachtet werden, die oft vereinfacht, ebenfalls als Hypertexte bezeichnet werden.

Es handelt sich dabei um literarische Texte, die im Netz stehen und aufgrund der Möglichkeiten, die das WWW bietet, intermedial agieren können. Sie können zum einen audiovisuelle Elemente integrieren, und zum anderen flexibler in ihrer Struktur auftreten, als dies bei Printtexten der Fall ist. So kann beispielsweise ein Netztext selbstständig Bilder oder Audiodateien aufrufen, oder aber, sie werden vom User aktiviert. Es gibt bereits zahlreiche Versuche, Printtexte als Hypertexte zu lesen. Das Internet bietet viele Arten von Texten, die die Kollaboration von Usern/Spielern/Lesern voraussetzen. Oft kommt dabei ein gewisser Spielcharakter zum Tragen, der das traditionelle Leseverständnis in Frage stellt. Jeder kann selbst entscheiden, welchem Link

er folgen möchte, oder welche Pfade er verwirft. Somit lässt man sich auf das Risiko ein, eventuell nur einen Teil der Geschichte zu lesen, da manche Pfade ungenutzt bleiben.

Wie soll man sich die Zukunft von Texten vorstellen? Wird der zukünftige Leser sowohl Inhalte bestimmen, als auch kontrollieren können oder werden fragmentartige Texte wie *Rayuela* eher eine Ausnahmeerscheinung neben überwiegend linear angelegten Texten bleiben? Haben sich bereits offenere Formen von Texten durchgesetzt, und werden diese auch wahrgenommen?

Das folgende Kapitel widmet sich dem Versuch, einen Bogen zu spannen zwischen surrealistischen Gestaltungsprinzipien, deren „Cortázarschen Erweiterung“ und – grob formuliert - der aktuellsten Form von literarischen Hypertexten, deren Vergleich sich anbietet.

Bisher haben wir von printliterarischen Beispielen gesprochen, die Merkmale der Werköffnung aufweisen. Im Folgenden widmen wir uns den Hyperfictions und vergleichbaren Netztexten. Es soll nun in Anlehnung an Heibachs Ausführungen, eine Zusammenfassung jener Merkmale vorgenommen werden, die Hyperfictions vom herkömmlichen Buchdruck mit seinen Printtexten unterscheiden.

Das Paradigma der Fixierung eines geschriebenen Textes, bedingt durch den Wunsch nach Speicherbarkeit und Dauerhaftigkeit, macht Papier und somit das Buch zu einer rückkoppelungsarmen und zeitversetzten Rezeptionsform. Autor und Leser können nicht unbedingt miteinander interagieren, was dazu führt, dass man von Rückkopplungsarmut und dem Verharren des Lesers in einer passiven Rolle spricht. Bei einer Gegenüberstellung des Mediums Buch mit dem Medium elektronischer Text - in unserem Fall der Hyperfiction - wird man auf grundlegende Unterschiede zwischen diesen beiden Medien aufmerksam.¹

Allgemeines Merkmal elektronischer Texte ist ihre relative Flüchtigkeit, der die dauerhafte Fixierung des geschriebenen Textes gegenübersteht. Diese entsteht durch die Möglichkeit für den Verfasser von Hypertexten, seine Texte entweder jederzeit zu modifizieren oder bei Bedarf sogar aus dem Netz-Verkehr zu ziehen.²

¹ Vgl. Heibach (2003), S. 90.

² Vgl. Bachleitner (2002), S. 245.

Weiters kommt hinzu, dass mit dem WWW Produktionsformen entstanden sind, die sich nicht mehr ausschließlich auf einen geschlossenen Personenkreis – Künstler und Besucher – beschränken, sondern sich einem potentiell unbegrenzten Publikum öffnen und dadurch von einem vorgegebenen sozialen Raum unabhängig sind.¹ Bachleitner kommentiert diesen Aspekt im Zusammenhang mit digitaler Literatur und Beispielen kollaborativer Autorenschaft folgenderweise: „(...) [es] werden bei Netztexten die Grenzen zwischen professioneller und dilettantischer Autorenschaft aufgehoben, weil mit der Netzgemeinde grundsätzlich die gesamte Leserschaft aufgefordert ist, sich mit Beiträgen an einem Mitschreibeprojekt zu beteiligen.“²

Es gibt unterschiedlichste Formen von Literatur im elektronischen Raum. Die Neuheit des Mediums Internet und des Internetdienstes WWW bedingt, dass es keine wirklich festgesetzten Kriterien gibt, um computer- und internetbasierte Literatur zu kategorisieren, was zu einer großen begrifflichen Unsicherheit bei der Kennzeichnung dieser Literatur führt³ und eine Definition erschwert. Diese soll im Folgenden versucht werden. Zuvor wird noch der Zusammenhang zwischen Cortázar's Texten und Hyperfictions analysiert.

6.1 Hypertext und theoretische Grundlagen zur Hyperfictiontheorie

Immer wieder findet *Rayuela* im Zusammenhang mit der Hypertexttheorie Erwähnung und wird neben anderen Texten als ein bedeutender Vorläufer von Hypertexten bezeichnet. *Rayuela* weist zahlreiche Merkmale eines Hypertextes auf. Julio Cortázar hatte sein Interesse für Medien und Photographie stets auch in seine Arbeit einbezogen. Seine Werke bieten ein „Kaleidoskop“ an Betrachtungsweisen und gerade das in der Offenheit seiner Texte verborgene Potential ermöglicht es, Linien bis in unsere Gegenwart zu ziehen. Wollte er bereits in den 60er Jahren unsere Vorstellungen vom Schreiben und von Literatur im Allgemeinen auflösen, so kann man getrost sagen, dass sich in unserem heutigen Zeitalter Bereiche aufgetan haben, die dies als Gestaltungsprinzip in sich tragen. In Anlehnung an Bachleitner kann somit dem kombinatorischen und offenen Charakter von elektronischen Hypertexten zugestimmt werden:

¹ Vgl. Heibach (2003), S. 89.

² Bachleitner (2002), S. 246.

³ Vgl. Heibach (2003), S. 21.

Der elektronische Hypertext kann zwar auf Vorformen in der Printliteratur zurückgreifen – häufig genannte Beispiele sind Jorge Luis BORGES‘ *El jardín de senderos que se bifurcan*, Marc SAPORTAS *Composition No 1*, Julio CORTÁZARS *Rayuela*, Milorad PAVIC‘ *Das Chasarische Wörterbuch* und Andreas OKOPENKOS *Lexikon Roman*. Auch Umberto Eco beschreibt in seinem Buch über das offene Kunstwerk Beispiele aus dem Bereich der Literatur, Musik und Bildender Kunst, die des Arrangements durch den Leser/Hörer/Beobachter bedürfen. Erst im digitalen Medium wird diese Form des kombinatorisch offenen Textes aber konsequent praktiziert.¹

Damit wird deutlich, dass erst durch die digitalen Errungenschaften des WWW das Potenzial von Texten wie *Rayuela* einfacher auszuschöpfen ist.

Folgende Merkmale des literarischen Hypertextes treffen ebenfalls auf *Rayuela* zu:

- 1- Die nichtlineare Struktur.
- 2- Die Interaktivität: aufgrund der nichtlinearen Anordnung der Texteinheiten entsteht für den Leser die Notwendigkeit durch den Text zu navigieren, einen Weg durch den Text zu wählen und diesen somit neu zusammenzustellen.
- 3- Die Multimedialität: die Verbindung des Texts mit Bildern, Videosequenzen, Virtual Reality und Toneinspielungen zum „Gesamtdatenwerk“.²

Es gestaltet sich als äußerst schwierig, eine allgemeingültige Definition von Hypertext zu formulieren. Wir wollen uns auf den Bereich der literarischen Hypertexte konzentrieren, die für die Literaturwissenschaften eine neue Gattung darzustellen scheinen und schließen uns daher der Definition Nelsons an: „*By Hypertext I simply mean non-sequential writing; a body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not be presented or represented on paper. Hypertext is the generic term for any text, which cannot be printed.*“³

Tatsächlich liegen mit *Rayuela* und *62/Modelo para armar* Texte vor, die sehr wohl als Printtexte konzipiert sind, jedoch einfach in Hypertexte zu verwandeln sind, da sie sowohl in ihrer Struktur, als auch in ihrer Kausalität als offen zu bezeichnen sind.

Die Entwicklung des Hypertextes als neues Kommunikationsmedium versteht sich als Angriff auf die Linearität des Mediums Buch, so wie auch *Rayuela* eine Herausforderung der üblichen

¹ Bachleitner (2002), S. 248.

² Vgl. Bachleitner (2002), S. 248.

³ Nelson (1987), S. 1/17

Lesegewohnheiten darstellt. Aus diesem Grund wird der Roman als ein wichtiger Vorläufer von Hypertexten betrachtet. Mit dem Wunsch nach einer digitalen Universalenzyklopädie wurden lange vor dem Zeitalter des Internets Geräte erfunden, die durch das Vernetzen von Schlagworten über Assoziationsketten, neuartige „Bücher“ entstehen lassen sollten. Einerseits sollten sie sich durch ihre unendliche Erweiterbarkeit durch Hinzufügen auszeichnen, und andererseits sollten sie ein realeres Abbild des menschlichen Gedächtnisses darstellen, welches als Vorbild für diese Konzepte diente. Jene Maschinen sollten Informationen in einer nicht-linearen Struktur abspeichern.

Die Geräte waren für mehr als einen Teilnehmer konzipiert, was folglich zu einer räumlichen Vernetzung von Menschen, die miteinander in Verbindung stehen könnten, führen sollte. Die Rede ist von den Erfindungen der Hypertext-Pioniere und ihren Speichermaschinen, die die Wegbereiter des Internet waren.¹

Vannevar Bushs entwarf im Jahre 1945 ein assoziativ-verkettetes Mikrofilm-Archiv namens „MEMEX“². Es sollte nach dem Muster einer Universalenzyklopädie, über das Speichern von Informationsmaterialien durch Schlagwortketten, ein vernetztes Umgehen mit Wissenschaft ermöglichen. MEMEX war ein vernetzter Speicher, der helfen sollte, Wissen zu verwalten. Die somit entstehenden individuellen Wissenspfade sollten in ihrer netzartigen Tiefenstruktur beliebig erweiterbar sein und rückten von einer linearen Informationsspeicherung ab, die bis dahin über alphabetische oder numerische Indizes sortierte.

Das MEMEX war Vorbild für die Hypertextentwickler Douglas Engelbarts und dessen Computer „AUGMENT“ und v.a. Theodor Holm Nelson und dessen Hypertext-Datenbank „XANADU“. Nelson, der delineaes Schreiben nicht als neues Phänomen betrachtete, sondern lange vor dem Aufkommen des PC, im Jahre 1965 den Begriff des „Hypertextes“ prägte, meinte: „*Many people consider these forms of writing to be new and drastic and threatening. However, I would like to take the position that hypertext is fundamentally traditional an in the mainstream of literature.*“³

¹ Vgl. Krameritsch (2005), S. 131-142.

² Bush, Vannevar (1945): *As we may think*, In: *The Atlantic monthly* 176/1 (July 1945), S. 101-108, hier zit. nach: <http://www.theatlantic.com/doc/194507/bush>.

³ Nelson (1987), S. 1/17.

Zu den, bereits zu Beginn des Abschnitts von Bachleitner angeführten Beispielen literarischer Hypertexte, folgt eine etwas genauere, von Heibach angebotene Auswahl, die die Besonderheiten der einzelnen Texte miteinbezieht und daher Erwähnung verdient:

Als Standardbeispiele für hypertextuelle Literatur in Printform dienen v.a. James Joyce, Jorge Luis Borges (dessen „Garten der Pfade, die sich verzweigen“ von Stuart Moulthrop zu einem Hypertext umgeformt wurde), die Werke der OuLiPo-Künstler¹, v.a. „Cent mille milliards de poèmes“ von Raymond Queneau, und Julio Cortázar „Rayuela“. [...] James Joyce dient als Beispiel aufgrund seiner die Linearität der narrativen Erzählstränge unterlaufenden Schreibweise, Borges‘ Erzählung thematisiert das Problem der Entscheidung zwischen Handlungsweisen, die jeweils unterschiedliche Konsequenzen haben, dargestellt durch eine Erzählung in der Erzählung (die parabelähnliche Geschichte vom unvollendeten Buch mit den unterschiedlichen Handlungsverläufen als Garten sich verzweigender Pfade), während „Cent mille milliards de poèmes“ und „Rayuela“ aufgrund ihrer offenen Strukturen als hypertextuell angesehen werden. Der Gedichtband von Raymond Queneau besteht aus in Streifen geschnittenen Sonettzeilen, die vom Leser beliebig kombiniert werden können; „Rayuela“ aus Textsegmenten (...)².

Der Rezeptionsprozess eines Hypertextes unterscheidet sich vom Lesen eines linearen Textes, da er keine Ordnung, keine Hierarchie der Elemente hat und keine lineare Struktur aufweist. Die Entscheidungen für Textpfade führen bei jedem einzelnen Lesevorgang zu anderen Ergebnissen. Jeder Leser wählt andere Wege und konstruiert dadurch unterschiedliche Texte. Sogar jeder einzelne Leser häuft im Verlauf einer Hypertext-Lektüre unterschiedliche *readings* (Lesewege bzw. Lesarten) an.³ Auf diese Weise vervielfältigen sich die narrativen Möglichkeiten, sowie auch Cortázar's Werke mehr als nur eine Geschichte erzählen können. Im direkten Vergleich zu *Rayuela* kristallisiert sich laut Bachleitner folgender Unterschied heraus: „*Während man auch in Drucktexten nichtlineare Sprünge vollziehen kann, die Entscheidung für einen der Hypertextlektüre angenäherten Sprung möglich ist, wird die Wahl des Lesepfades und damit der Textfortsetzung in Hypertexten regelrecht erzwungen.*“⁴

Somit steht fest, dass literarische Hypertexte die Kollaboration des Lesers unbedingt voraussetzen und den Leser zu zahlreichen Entscheidungen zwingen.

¹ OULIPO(=l'Ouvroir de Littérature Potentielle)

² Heibach, (2000), S. 215-216.

³ Vgl. Bachleitner (2002), S. 249.

⁴ Bachleitner (2002), S. 249.

Rayuela bietet solch einen, der Hypertextlektüre angenäherten, Sprung nach Bachleitners Definition an. Wird dieser vom Leser tatsächlich vollzogen, ergeben sich auch die weiteren narrativen Möglichkeiten, die ansonsten, so wie auch bei Hypertexten, ungenutzt bleiben.

José Tono Martínez sieht darin die Herausforderung an den Leser, der sich mit der Ambiguität des Gelesenen auseinandersetzen muss: „*Cualquiera de las opciones, o cualquiera otra que se nos puede ocurrir, dejará siempre al lector con la sensación de haberse visto obligado a improvisar una hipótesis sobre un escenario que tal vez no era así.*“¹ Dennoch bilden sprunghafte, beispielsweise durch Vor- und Zurückblättern zustande gekommene Lektüren, eine Ausnahme. Drucktexte werden prinzipiell linear gelesen. Auch dies hatte Cortázar in Kapitel 34 von *Rayuela* durch eine unterbrochene Zeilenfolge zu stören versucht. Wie bei *Rayuela*, bleiben beim Springen in Hypertexten die nichtgewählten Pfade verborgen, solange der Leser die restlichen Wahlmöglichkeiten nicht erforscht. Dennoch unterscheiden sich die Sprünge in *Rayuela* von jenen in einfachen Hypertextstrukturen, in der von Bachleitner abgebildeten Weise:²

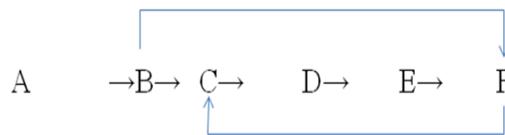


Abbildung 2: Sprünge in linear angeordnetem Text

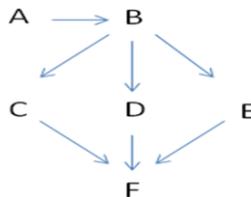


Abbildung 3: Hypertextstruktur

Während in Abbildung 2 jedes Segment ,wenn auch nicht in linearer Reihenfolge, gelesen wird, (Ausnahme in *Rayuela* ist das Kapitel 55, das bei der *Tablero*-Lesart verschwindet), kommt es bei Hypertexten wie in Abbildung 3 zu unentdeckten Lesepfaden, da man mit bestimmten Entscheidungen weitere Pfade ausschließt und durch die Auslassung nicht dazu kommt, weitere

¹Martínez, In: García Gil (2004), S. 83.

² Bachleitner (2002), S. 250.

Lesevarianten zu entdecken. Doch stellt dies im Grunde keinen Nachteil dar, obschon sich der traditionelle Leser durch die oftmals als labyrinthartig empfundene Struktur von Hypertexten und den Zwang zur Entscheidung, verunsichert fühlen kann. Zweck dieser Form von Literatur ist nicht die Verunsicherung des Lesers. Vielmehr stellt sie einen Gleichberechtigungsversuch zwischen Autor und Leser dar und operiert über die Gleichwertigkeit der sie konstituierenden Bestandteile.

Bachleitner hält fest, dass bei Hypertexten um das Finden einer plausiblen Lösung für das Erzählte und weniger um ein vom Autor diktiertes Ende geht. Dieser Freiheit der Auslegung sieht sich auch der Leser von *Rayuela* gegenüber. Er soll selbst abwägen, ob und wie der Roman endet. Der Autor lässt viele Elemente offen und versucht, ein definitives Ende des Romans zu vermeiden. Die Frage nach dem Ende des Romans stellt sich für jeden Leser von Neuem und hängt zudem davon ab, für welche Lesart er sich entscheidet und schließlich auch davon, wie er das Gesamtwerk *Rayuela* empfindet. Einen ähnlichen Vorgang beschreibt Bachleitner im Zusammenhang mit Hypertexten:

Mit der bei jeder Lektüreart jeweils unterschiedlichen physischen Form des Textes ändert sich auch seine Bedeutung. Die Bedeutung jeder Texteinheit ändert sich je nachdem, über welchen Pfad man eine Seite erreicht hat bzw. verlässt, da sie jeweils in neuem Kontext erscheint, ein Effekt, den Derrida bekanntlich als Iterabilität bezeichnet. Wiederholung ist demnach nie Wiederholung, sondern sie erzeugt Differenzen aufgrund des neuen Kontexts des inzwischen Gelesenen.¹

Man könnte meinen, man hält ein anderes Buch in Händen, wenn man sich auf die *Tablero-*Lesart einlässt. Es handelt nicht nur von der Liebesgeschichte zwischen Horacio und der Maga. Das Schreiben von *Rayuela* und die Intentionen des Autors werden ebenso problematisiert.

Geht man davon aus, dass es sich beim WWW um einen elektronischen Raum handelt, heißt das folglich, dass man sich innerhalb dieses Raums „bewegen“ kann. Bachleitner beschreibt den Rezeptionsprozess von Hypertexten mit den Worten, dass man sich als Leser einen Pfad durch den Text bahnt, also „navigieren“ muss.² Das Navigieren in diesen Räumen wird durch verschiedene Hilfsmittel gehandhabt: durch Maus/Touchpad/Joystick/Konsole oder ein Mikrofon

¹ Bachleitner (2002), S. 252.

² Vgl. Bachleitner (2002), S. 248.

bei der Spracheingabe. Die Ähnlichkeit dieser Aktivitäten führte zum häufigen Vergleich zwischen Computerspielern und Hypertextlesern.¹

Dem Benutzer des elektronischen Raums wird ein bisher nicht möglicher Handlungsspielraum geboten. Der Benutzer hat die Möglichkeit, ähnlich wie im realen Raum zu agieren und zu reagieren² und Entscheidungen über den Weitergang einer Geschichte zu treffen. Hierbei handelt es sich unbedingt um eine Kompetenzerweiterung des Rezipierenden, auch wenn das Material ein von außen Vorgegebenes ist und ihm somit Grenzen gesetzt sind. Nur Material, das auch zuvor programmiert wurde, findet Eingang in einen Hypertext. Die Möglichkeit einer Generierung des Materials stößt zuweilen noch an ihre Grenzen und somit auch die Möglichkeit für den Leser, sich autonom als „Geschichtenerzähler“ zu probieren. Heibach verleiht ihrer Skepsis gegenüber dem Potential von Hypertexten, das Handlungsfeld des Rezipierenden zu erweitern, in folgender Weise Ausdruck:

Solange er [der Leser, d. Verf.] die Linkstruktur nicht eigenständig verändern kann, bleibt seine Aktivität auf die Auswahl von Links beschränkt und bewegt sich im Paradigma der initialen Interaktivität, bei der der Benutzer eine Aktion ausführt, deren Ergebnis er nicht beeinflussen kann (die „blinde“ Wahl eines Textsegments). Erst die Unmittelbarkeit der technisch vernetzten Kommunikation in den offen zugänglichen Computernetzwerken scheint die medialen Bedingungen bereitzustellen, um partizipative, kollaborative und dialogische Konzepte von Literatur unabhängig von physischer Präsenz umzusetzen und damit neue Herausforderungen an den Literatur- und Ästhetikbegriff sowie die Bewertungskriterien von Literatur zu stellen.³

Heibach erklärt die Verlagerung von Literatur in den virtuellen Raum mit dem Anliegen, die Grenzen des Buchdrucks hinsichtlich Produktion, Darstellung und Leserbeteiligung zu sprengen. Das Verhältnis zwischen Autor-Leser und Text-Leser in der Buchkultur, wird als „rückkoppelungsarm“ bezeichnet, trotz vielfältiger Versuche aus den Bereichen Kunst und Literatur, dieses Beziehungsverhältnis aufzuweichen. Heibach führt *Rayuela* und den von Cortázar imaginierten Leseautomaten *Rayuel-o-matic*, als ein Beispiel für den Versuch an, die Grenzen des Mediums Buch zu überwinden. Ihrer Beurteilung zufolge, konnten weder der Roman, noch der Automat, dieser Prämisse standhalten, da sie eine wirkliche Auflösung der

¹ Aarseth (1997), zit. nach: Bachleitner, S. 251.

² Turner III (2005), S. 506.

³ Heibach (2003), S. 91.

Trias Autor – Werk – Leser nicht realisiert sieht. Laut Heibach wurden die Grenzen des Buchs zwar exemplarisch sichtbar gemacht und betont, doch nicht tatsächlich aufgelöst. Dass es sich für Cortázar bei den Instanzen Autor und Leser, um sich auflösende Begriffe handelte, kann durch folgende Stelle aus seinem Werk nachvollzogen werden:

A mí se me ocurrió, y sé muy bien que era una cosa difícil, realmente muy muy difícil, escribir- intentar escribir- un libro en donde el lector empiece a leer la novela así consecutivamente tuviera en primer lugar diferentes opciones, lo cual lo situaba ya casi en un pie de igualdad con el autor porque el autor también había tomado diferentes opciones a escribir el libro. Ese libro es una tentativa para ir hasta el fondo de un largo camino de negación de la realidad cotidiana y de admisión de otras posibles realidades y [...] posibles aperturas.¹

Der tatsächliche Freiheitsgrad des Lesers in Hypertexten ist ein häufiges Diskussionsthema, da sich die Frage stellt, wie es Bachleitner erwähnt: „ (...) *ob durch die Wahl des Lesepfades über Links tatsächlich, wie oft behauptet, die „Macht“ über den Text vom Autor zum Leser verschoben wird, die Leser also an Freiheit gewinnen.*“²

Zu berücksichtigen ist, dass Hypertexte keine kohärente Form haben und teilweise sehr starke graduelle Unterschiede in ihrer Verlinkung und dem Angebot an Anknüpfungsmöglichkeiten bieten. Das Bauprinzip jedes Hypertextes kann Aufschluss darüber geben, wie sehr dem Autor die Freiheit des Lesers ein Anliegen war und ob er an lineare Texte anlehrende Strukturen, die wenig verzweigte Anknüpfungs- und Entscheidungsmöglichkeiten bieten, vorzieht. Wie bereits eingangs erwähnt, befinden sich die Grenzen des Hypertextes bei den Wahlmöglichkeiten, der zur Auswahl stehenden Links und Verweise, über die schlussendlich aber doch der Autor bestimmt. Es bleibt zu klären, ob die Merkmale von Hypertexten eher dem Bereich des Spiels oder der Literatur zuzuordnen sind.

Geht man davon aus, dass der Leser das Bauprinzip des Hypertextes finden muss, also auf der Suche nach einer linearen und eindimensionalen Narration ist, weist es am ehesten die Merkmale des Spiels auf, da der Leser lediglich versuche, die vom Autor zu erzählende Geschichte „nachzuerzählen“. In diesem Falle würde es sich nur um „*vom Leser aktualisierte[n] Varianten*“

¹ Bauer (1994), min: (28: 40- 29:19).

² Bachleitner (2002), S. 257.

eines von Michael Joyce als „*master text*“ bezeichneten Textes des Autors handeln und wenig an der zu verwerfenden linearen Lesevariante ändern.¹ Der Leser soll neuartige Erfahrungen machen, wie auch Etienne in Kapitel 99 von *Rayuela* meint: „*La técnica narrativa de tipos como él no es más que una incitación a salirse de las huellas.*“²

Wird von der Freiheit des Lesers gesprochen, handelt es sich nicht um eine messbare Größe, obschon manche Autoren ein größeres Interesse an den unausgeschöpften Möglichkeiten der Rezeption haben. Ein Leser *Rayuelas* wird sich vielleicht nicht unbedingt freier fühlen oder die angebotenen Möglichkeiten der Lektüre sofort wahrnehmen. Eine Lesart ist nicht bedeutender oder richtiger als die andere, sondern kann prinzipiell nur mit Unterschiedlichem aufwarten. Was allerdings doch anziehend wirken kann, ist das Interesse Cortázars an seinem Leser, den er provoziert und dem er Spielräume aufzeigen möchte. Es liegt schlussendlich immer am Leser selbst, wie sehr er sich beteiligen will. Einige Koordinaten sind vom Autor vorgegeben: der Handlungsrahmen und sein Personeninventar. Es stellt sich also die Frage, welche Leseerwartungen der Leser mitbringt und in *Rayuela* oder *62/Modelo para armar* erfüllt wissen will. Genau in diesem Bereich ist die Freiheit des Lesers zu suchen. Dort, wo er es sich selbst erlaubt, sich beispielsweise für oder gegen den Selbstmord Horacios zu entscheiden und mit dieser Entscheidung zu leben.

Das WWW ist ein Raum, der zur Auflösung der Grenzen zwischen Rezeption und Produktion auffordert. Diese Annahme veranschaulicht auch Bongers, wenn er meint: „*Literarische Instanzen wie Autor, Erzähler, Text und Leser werden im Geflecht medialer Konstruktionen zu nicht mehr kalkulierbaren Erzählmaschinen in Kollaboration mit den sie umgebenden Apparaten.*“³

Der Autor führte diesen Aspekt im Zusammenhang des Zusammenspiels von Medien mit Wirklichkeitskonstruktionen an. Wenngleich ein unmittelbarer Einfluss nicht gegeben sein muss, verblüffen doch die Gemeinsamkeiten der Texte Cortázars mit etlichen anderen digitalen Formen von Texten, die im Folgenden betrachtet werden und ebenfalls als „Erzählmaschinen“ bezeichnet werden könnten.

¹ Vgl. Bachleitner (2002), S. 257-258.

² *Rayuela*, S.619.

³ Bongers (2000), S. 190.

6.2 Blog-Leser

Auch das Internet und insbesondere Blog-Räume, lassen sich als „Erzählmaschinen“ definieren. Die Veränderung der Leserbeteiligung an Blog-Räumen wird von Turner¹ kommentiert, der hierzu das Beispiel von Nachrichtensendern anführt, die kontinuierlich online-Umfragen oder email-Beiträge von Zusehern einschalten und somit eine direkte Gestaltung der Sendungen durch Publikumsmeinungen initiieren. Da anschließend darauf Bezug genommen werden kann, finde eine direkte Beteiligung der Leser am Diskurs statt.

Ab dem ersten Eintrag verselbständigen sich Blog-Räume. Es entstehen Collagen und fragmentarische Tagebücher, in die jeder Einblick hat und die von jedem mitgestaltet werden können. Auch hier verschwimmen die Grenzen zwischen den ursprünglichen Blog-Gründern und anderen Nutzern, die nicht-sprachliche Datentypen wie Bilder, Filme und Musik hinzufügen können. So werden Bezüge hergestellt, die sich aber sofort wieder durch andere ersetzen lassen, sich aufeinander beziehen lassen und somit einen ständigen Strom an Bildern und Beiträgen zulassen.

Somit wären wir wieder zu Cortázar gelangt. Er präsentiert diese „kaleidoskopische“ Erfahrungsvielfalt in seinen Werken. Zudem ermöglicht er dem Leser, je nach Erfahrungsstand, Wahrnehmungshorizont oder Bedürfnis, weitere Inhalte zu entdecken, die im Text zu „schlummern“ scheinen.

6.3 Exkurs: Zettelkästen

Zettelkästen stellen eine autonome Form der Verwahrung von Wissen dar. Jeder bestimmt selbst, was sie enthalten und welche Quellen herangezogen werden. Mittlerweile kann man auch auf elektronische Pendant zurückgreifen, deren Vorteil gegenüber linearen Texten darin besteht, dass man seine Einträge durch Schlagworte oder Hyperlinks vernetzen kann. Bibliotheken und das Internet werden auch als große Zettelkästen betrachtet. Ein bekanntes Beispiel dazu ist Niklas Luhmanns Zettelkasten. Er leerte seinen Kasten auf den Boden und ordnete somit Ideen zu einem Thema neu. Es handelt sich dabei um eine beliebig erweiterbare Tiefenstruktur, da immer neue Zettel hinzugefügt werden können. Zettelkästen werden als Vorläufer literarischer Hypertexte

¹ Turner III (2005), S. 507.

angesehen und weisen in erstaunlichem Maße auch Ähnlichkeiten mit dem Konzept von *Rayuela* auf. Auch Morelli träumt davon, dass sein Buch eventuell erst durch das Durcheinanderbringen von Kapiteln und Seiten eine neue, und womöglich die ursprünglich beabsichtigte Ordnung erfährt.¹ Leert man das Material des Zettelkastens aus, so Luhmann, kann es passieren, dass man erst zu diesem Zeitpunkt Zusammenhänge zwischen den einzelnen Ideen entdeckt und sie somit zusammenfügen kann. Natürlich ist die Qualität dieser Methoden eine andere als in *Rayuela*. Bei Luhmann dient dieser Vorgang einer andersartigen Reflexion durch das Materialisieren von Ideen, die wie ein Netz aus Einzelteilen, zusammengefügt werden sollen. Bei *Rayuela* kommt es ebenfalls zu einem Kombinieren von Einzelteilen. Diese ergeben, in einen neuen Zusammenhang gebracht, als Ganzes den Roman, den jeder Einzelne lesen möchte und der sich somit selbst zusammenfügt.

6.4 *Rayuela* und Computerspiele

In seinem Artikel „*Fragmented narration and multiple path readings: towards the creation of reader driven texts*“ stellt Turner mit drei Texten („*Diamond Age*“ von Neal Stevenson, „*Rayuela*“ und „*Die Wiederholung*“ Peter Handkes) und einem Videospiel („*Elderscrolls III: Morrowind*“ des Herstellers Bethesda) Beispiele von „nicht-linearen, offenen Texten vor und vergleicht diese miteinander. Die Beschaffenheit solcher Texte und deren Auswirkungen auf das Leseverhalten werden analysiert, zumal Turner auch die „Grenzen“ ihrer Form zum Ausdruck bringt.

Er sieht im WWW ein Betätigungsfeld, das mit diesen „Textsorten“ anders als bisher umgehen kann: „*Yet, with the digital revolution and the continuing leaps in processing power, a new realm of reader-writer interaction has become possible; that of the digital text.*“²

Er überprüft die vier Beispiele auf ihr Potential hin, das interaktive Verhältnis zwischen Autor und Rezipierendem zu erneuern und sich den Bedürfnissen des Lesers anzupassen. In Anlehnung an *Rayuela* heißt es dazu:

The reader must actively cooperate to form the text. [...] This requires constant, active input on the part of the reader as well as on the part of the author; much like a storyteller

¹ Siehe dazu Kapitel 3.2.3 dieser Arbeit.

² Turner III (2005), S. 495.

who adapts his tale to the shouted suggestions of his audience. This grants the reader a new role, that of creator.¹

Die Möglichkeit des „multiple readings“ sieht er darin, dass: „*In fact the chaotic nature of the chapters with their varying content forces the reader to place each of these chapters into a uniquely personal framework.*“² Ähnlich wie die oben erwähnten Zettelkasten ist der Text: „(...) *no longer linear, but begins to form a web of associations, and since the reader is obliged to form his/her own associations, the text becomes multi-dimensional.*“³

Die Diskussion der anderen, von Turner erwähnten Beispiele sollen an dieser Stelle nicht vorweggenommen werden. Es soll lediglich auf folgende Tatsache aufmerksam gemacht werden: Eine Einschränkung sieht der Autor darin, dass Texte außerhalb des virtuellen Raums noch immer „fixiert“ sind und nicht die Möglichkeiten bieten, die den Nutzern des oben zitierten Spiels „The Elder Scrolls III: Morrowind“ offenstehen:

One of the important innovations of this game is that it is simultaneously open and narrative driven; that is, there is a goal towards which the player must work, and a progression of the story and difficulty of the game [...] the goal itself are mutable and the player can effectively decide how to reach the proposed goals according to his/her own preferences, rather than following a tightly scripted role.⁴

Dennoch relativiert er folgendermaßen:

The game can only interact within the limits of its own world. It is a step forward from the limitations that Cortázar was faced with, but the game is still locked within a certain world. It cannot recreate itself; it can only adjust to the circumstances created by the player.⁵

Diesen Aspekten müsste noch eine detaillierte Analyse gewidmet werden, die anschließend zu exakteren Ausführungen zu den Gemeinsamkeiten *Rayuelas* mit diversen virtuellen Spielen führen würde. Dies würde jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und bietet sich daher als Thema weiterer Betrachtungen an. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf

¹ Turner III (2005), S. 501.

² Ibid., S. 499.

³ Ibid., S. 499.

⁴ Ibid., S. 505.

⁵ Ibid., S. 506.

gedruckte und virtuelle Texte. Es soll hier lediglich festgehalten werden, was auch Bachleitner andenknt: „(...) *dass auch vergleichsweise streng literarische Hypertexte Affinitäten zu Computer- und Videospiele aufweisen.*“¹

6.5 Der „RAYUEL-O-MATIC“²

In *La vuelta al día en ochenta mundos* beschreibt Cortázar eine Erfindung namens „RAYUEL-O-MATIC“, einen Lesebehelf für die Lektüre *Rayuelas*.

Die Idee des „RAYUEL-O-MATIC“ darf jedoch nicht falsch verstanden werden, da es sich dabei eher um einen Scherz Cortázars handelt, wie auch Amoros in seinem Vorwort zu *Rayuela* festhält: „*Algunos se han tomado totalmente en serio esta broma, relacionándola con los objetos artísticos „ready-made“, de inspiración surrealista... En realidad no cabe duda alguna de que se trata de una broma más de un gran „cronopio“. Si alguien se lo toma verdaderamente en serio es que la broma ha tenido más éxito...*“³.

Heibach hatte den Apparat, wie wir oben gesehen haben, ebenfalls als Ausbruchversuch aus den Grenzen der Literatur betrachtet und die tatsächliche Absicht Cortázars verkannt.

Anhand dieser, von Julio Cortázar skizzierten Maschine, soll jenes ermöglicht werden, was bei der Lektüre der gedruckten Version von *Rayuela* von Beginn an Gestaltungsprinzip war:

Durch ihn ergibt sich theoretisch die Möglichkeit, die „*muchos libros*“ zu entdecken. Die Idee hinter dem Apparat ist die indirekte Aufforderung an die Leser, die zwei Lesevarianten zu ignorieren und die Möglichkeit wahrzunehmen, die Reihenfolge der Kapitel nach individuellen Bedürfnissen zu bestimmen, statt sich der automatisiert-konventionellen Lesart zu verschreiben. Bei diesem Automaten steht es dem Leser ebenfalls frei, wie er sein Buch lesen möchte. Sobald man ein gelesenes Kapitel in seine Schublade zurücklegt, öffnet sich automatisch eine andere. Wie die Reihenfolge bestimmt werden soll, muss der Leser selbst einstellen. Entweder kann er sich nach freier Wahl ein Kapitel nach dem anderen aus den nummerierten Fächern nehmen, hält sich an die ursprünglichen zwei Versionen oder er wählt eine zufallsgenerierte Auswahl der Kapitel. Zusätzlich ist der Automat auch in der Lage, diesen Vorgang - die Lektüre- anhand einer

¹ Bachleitner (2002), S. 246.

² Cortázar (1980), S. 101- 103.

³ *Rayuela*, S. 26.

graphischen Skizze zu dokumentieren. An dem Ausgangstext ändert sich jedoch nichts.

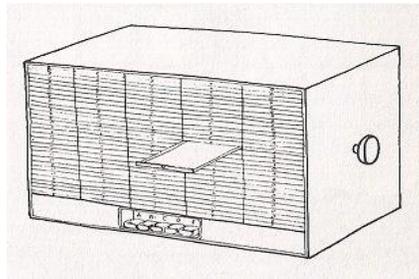


Abbildung 4: Rayuel-o-matic¹

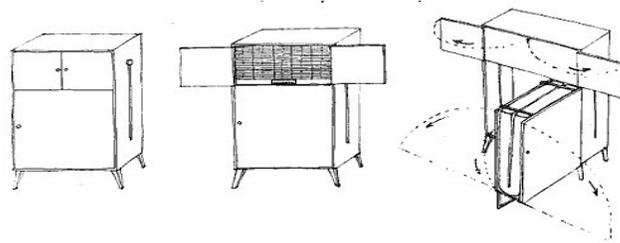


Abbildung 5: Rayuel-o-matic²

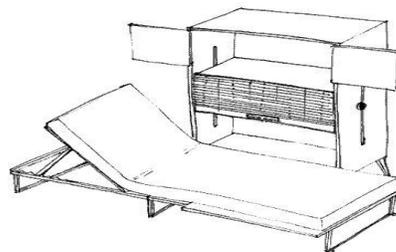


Abbildung 6: Rayuel-o-matic³

¹ *La vuelta al día en ochenta mundos*, S. 102.

² *La vuelta al día en ochenta mundos*, S. 102-103.

³ *La vuelta al día en ochenta mundos*, S. 101.

Der letzte Satz der Gebrauchsanweisung, verrät allerdings die humoristische Note hinter der Erfindung und lässt Zweifel an der Ernsthaftigkeit der Idee aufkommen. Mit der Bedienung des Knopfes „G“ könne der Apparat in die Luft gesprengt werden. Ganz verworfen werden sollte diese Erfindung allerdings nicht, daher wurde sie auch in diese Arbeit aufgenommen. Ihr Funktionsprinzip spielt nämlich auf Cortázars Lektüreempfehlungen und -wünsche an. Es wird suggeriert, dass ein unchronologisches Lesen von *Rayuela* eine mögliche Option wäre. Womöglich macht sich der Autor über die Maschine lustig, um ihre Überflüssigkeit zu betonen. Im Grunde braucht der Leser als Komplize weder den „*Tablero de dirección*“, noch einen mechanischen Apparat, um mutig seinen eigenen Leseweg zu beschreiten. Es stellt sich die Frage, ob der „*RAYUEL-O-MATIC*“ nicht ebenfalls eine Art Zettelkasten ist. Man zieht jene Schublade heraus, die man wünscht und kann sich somit in beliebiger Reihenfolge *Rayuela* erschließen. Was der Leser vorfindet, könnte man als „*Sammlung lauter auf sich selbst verweisender Querverweise*“ bezeichnen.

6.6 Kombinatorisch offenes System Hypertext

Bachleitner spricht von Hypertexten als kombinatorisch offene Systeme¹, die das Arrangement des Rezipierenden durch Auswahl und Entscheidungen als Grundvoraussetzung der Werkgenese verstehen. Wie bereits im Kapitel „Aleatorik“² diskutiert, versteht sich die literarische Kombinatorik als Einladung an den Rezipierenden zum Arrangement, zum Anordnen des literarischen Materials. Welche Motivationen hinter den einzelnen Handlungen, also Entscheidungen des Betrachters/Lesers/Spielers/Rezipierenden stehen können, ist eine komplizierte Frage, da wir keinen Einblick in das Leseverhalten des Einzelnen haben. Handelt es sich um Hypertexte, kann am Ende nachvollzogen, oder aber zumindest rekonstruiert werden, für welche (linearen) Pfade sich der „Spieler“ entschieden hat. Ob es sich dabei um zufällige oder willkürliche Entscheidungen handelt, ist kaum zu beantworten. Auch der „*RAYUEL-O-MATIC*“ bietet theoretisch ein Diagramm an, das den Leseverlauf mechanisch notiert und darstellt.

Wir waren zu dem vorläufigen Ergebnis gelangt, dass in werkgenetischer Hinsicht die Texte der

¹ Bachleitner (2002), S. 248.

² Siehe dazu Kapitel 4 dieser Arbeit.

Surrealisten und Cortázar die Aleatorik gemeinsam haben. *Rayuela* und *62/Modelo para armar* hatten wir demzufolge als aleatorische Texte betrachtet und festgestellt, dass der Leser bei der Lektüre beider Romane aleatorisierend vorgeht. Cortázar schlägt eine Leseanleitung vor, die vordergründig zusammengewürfelt wirkt. Doch ihm Hinblick auf die Planung des Werks, müssen seine Einzelteile vom Autor aufs Penibelste kombiniert werden, um das Zusammenfügen der einzelnen Textsegmente, die in Kapitel unterteilt sind, zu ermöglichen und als „*Tablero de dirección*“ anzubieten. Dem Leser steht es frei, eine individuelle Kombination der einzelnen Kapitel vorzunehmen und somit zu aleatorisieren¹, also eine eigene Mischung vorzunehmen und zu „spielen“. Der Leser ist als „Komplize“ gedacht.

Die surrealistischen Textbeispiele (Collagen aus Zeitungsausschnitten, Gebrauchstexte...) fallen in den Bereich der vordergründig zufällig, aber doch eher willkürlich gefügten Texte und sind somit der Sparte „Zufalls-/Willkürprodukte“ zuzuordnen. Der surrealistische Künstler brachte sein „Kunstwerk“ sehr wohl in eine gewisse Ordnung, indem er Materialien kombinierte. Merkmal der surrealistischen Collagen oder Cut-up-Technik ist, „(...) *dass sie den Zufall mit der Konstruktion kombinieren, den Materialcharakter der Sprache betonen (...)*“².

Der Leser hingegen nimmt nicht teil an der Gesamtkonstruktion des Werks oder an der Entstehung des Prozesses. Er wird nicht „aktiviert“, sondern sieht sich lediglich in seiner Position aufgewertet. Er soll auf Augenhöhe mit den „Künstlern“ stehen und kann selbst künstlerische Prozesse initiieren.³ An der Leserbeteiligung am Produktionsvorgang hat sich zuweilen nichts geändert. Den Lesern und dem Literaturbetrieb sollte unmissverständlich signalisiert werden, dass durch das Befolgen einiger Techniken der künstlerische Prozess von nun an, nicht mehr den „Künstlern“ vorbehalten war, sondern jedem Individuum offensteht.⁴

Hinzu kommt nun, dass auch die Hypertexte nach den Prinzipien der angewandten Aleatorik funktionieren und vom Betrachter aleatorisiert werden.

¹ Vgl. Heibach (2003), S. 90.

² Heibach (2003), S. 84.

³ Vgl. Heibach (2003), S. 85.

⁴ Vgl. Heibach (2003), S. 83-84.

6.7 Gemeinsamkeiten mit dem Surrealismus

Weshalb der Surrealismus in dem zirkulären Modell¹ in beide Bereiche, sowohl Cortázar als auch die Hyperfictions beeinflussend wirkt, soll nun dargestellt werden. Folgende Beispiele kollektiver Kreativität stützen sich auf avantgardistisches Material. Wie bereits eingangs erwähnt, werden im Rahmen dieser Arbeit die Themen Konzeptkunst etc. nicht näher betrachtet. Dennoch ist es an dieser Stelle wichtig, exemplarisch zu veranschaulichen, worin sich der Rückgriff der Moderne auf avantgardistische Prinzipien ausdrückt. Diverse Telekommunikationsprojekte in den 80er Jahren über Computernetze von Künstlern, kollektive Internetprojekte via email und kollektive Schreibprojekte ähneln laut Heibach: *„(...) in der Anlage den surrealistischen Schreibexperimenten, die unter dem Namen „cadavre exquis“ in die Geschichte eingegangen sind – ein Teilnehmer schreibt ein Wort oder einen Satz, versteckt ihn, der nächst schreibt weiter, ohne den vorhergehenden Text zu kennen, und so fort.“*²

Bachleitner sieht Ähnlichkeiten zwischen der Gattung *„(...) Hypertext mit der Filmästhetik und der Literatur der Moderne, die Bewusstseinsvorgänge mit Hilfe der Techniken der Montage und des Bewusstseinsstroms durch Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und Verräumlichung der Zeit nachbilden.“*³

Die Hyperfiction-Pioniere George P. Landow, Michael Joyce, Jay David Bolter und Stuart Moulthrop sind sich einig darüber;

(...) daß Hypertext als literarische Textsorte die Fortführung der avantgardistischen Tendenz zur narrativen Delinearität darstellt und logisch aus den im Laufe des Jahrhunderts immer stärker gewordenen Tendenzen, aus den Beschränkungen des Buches auszubrechen und den Leser als aktiven Partner einzubeziehen, hervorgegangen ist.

Diesem Standpunkt sollte mit der vorliegenden Arbeit Nachdruck verliehen werden.

¹ Siehe dazu Kapitel 1.4 dieser Arbeit.

² Heibach (2003), S. 88.

³ Bachleitner (2002), S. 253.

7 Zusammenfassung

7.1 Zusammenfassung in deutscher Sprache

Das eingangs erstellte Modell in Kapitel 1.4 sollte abbilden, dass die Aleatorik als Gestaltungsprinzip für alle die drei Bereiche (Surrealismus-Cortázar-Hyperfiction) betrachtet werden kann. Die in dieser Arbeit einer eingehenden ästhetischen und werkgenetischen Analyse unterzogenen Werke *Rayuela* und *62/Modelo para armar* können als aleatorische Texte, im Sinne der Kombinatorik eingestuft werden. Sie zeichnen sich in erster Linie durch ihre text-exzentrische Konstruktion aus, die den Leser zum wichtigsten Protagonisten dieser Werke macht, da die Sinnggebung durch ihn erfolgt. Der Surrealismus allerdings, bediente sich jenem Zweig der Aleatorik - der Improvisation - der sich grundlegend von der Kombinatorik unterscheidet, da die geschaffenen Texte vom Unbewussten inspiriert werden und als Grundelement der Zufall als Willkür zum Tragen kommt. Dennoch gibt es Schnittstellen zwischen surrealistischen Texten und den Texten Cortázars. Formal insofern, als die Offenheit der Werke *Rayuela* und *62/Modelo para armar* große Ähnlichkeiten mit den surrealistischen Ausbruchsversuchen aus dem Medium Buch aufweist und gewissermaßen als Fortführung dieser Tendenzen betrachtet werden kann. Es sollte ebenfalls gezeigt werden, dass surrealistische Printtexte durch die erwähnten Techniken der Montage und Collage, das Fragmentarische der Wirklichkeit betonend, wichtige Ansätze für die spätere Entwicklung einer literarischen Hypertexttheorie geliefert haben, was anhand der Intertexte, exemplarisch vor Augen geführt werden sollte. Der Kreis schließt sich dahingehend, als *Rayuela* und *62/Modelo para armar* als Beispiele von Hypertextvorläufern betrachten werden können. Somit kann die surrealistische Auflösung des Werks, aufgegriffen von Cortázar, ihre tatsächlichen Möglichkeiten erst durch eine Realisierung im Hypertext entfalten. Die zeitliche und geographische Gleichzeitigkeit von Geschehen, die die Wahrnehmungsvielfalt des Menschen wohl am besten zum Ausdruck bringt, kann durch eigenständiges Kombinieren und Auswählen von Textpfaden in Hyperfictions endlich demonstriert werden. Es gibt nicht nur eine Geschichte, sondern unendlich viele, deren Grundtendenz, deren Zentrum, es zu ergründen gilt. Der Dreh- und Angelpunkt des Geschehens ist jener Bereich, der Julio Cortázar interessierte und den er durch unendlich viele Lesarten seines Buches und mithilfe seiner Leser, zu fokussieren suchte.

7.2 Zusammenfassung in französischer Sprache

Résumé en français

Julio Cortázar et ses rapports avec la littérature française

Ce travail traite de l'écrivain argentin Julio Cortázar et l'importance du surréalisme dans son œuvre littéraire.

Julio Cortázar est né le 26 août 1914 à Bruxelles. Sa famille décide de déménager en Suisse puis en Espagne pour retourner définitivement à Buenos Aires. Julio Cortázar a quatre ans. Beaucoup plus tard, il émigrera en France où il mourra le 12 février 1984 à Paris.

La littérature française a joué un rôle important dans son écriture et dans sa vie personnelle. Il a passé plus de 20 ans en France, où il a écrit presque toutes ses œuvres. Il était amoureux de Paris, une ville à laquelle il a fait une déclaration d'amour avec son œuvre magistrale *Rayuela*, parue en France sous le titre *Marelle*¹ en 1966.

Comme de nombreux Sud-Américains et surtout Argentins, Cortázar était attiré par l'atmosphère de Paris. Il venait de Buenos Aires, que l'on appelle « le Paris de l'Amérique latine », pour se réfugier dans un « exil volontaire ». Comme il était opposé au gouvernement, la situation politique en Argentine lui était devenue insupportable, et pour échapper à la persécution de Perón, il quitte Buenos Aires en 1951, avant d'être obligé d'abandonner définitivement son pays.

Son pays d'exil est devenu une seconde patrie qui lui a même offert la naturalisation française en 1981, sous le régime de François Mitterrand. Cependant, Julio Cortázar n'est pas considéré un représentant de la littérature française. Jusqu'à la fin de sa vie, sa production littéraire sera rédigée dans sa langue maternelle, l'espagnol argentin.

Pourtant, le français lui a toujours été familier. Dès son enfance, il parlait français avec ses nourrices. Ses parents étaient habitués à voyager en raison des obligations professionnelles de son

¹ Julio Cortázar: *Marelle*. Traduction de Laure Guille-Bataillon (partie roman) et Françoise Rosset (partie essai). Paris: Gallimard 1966. (Collection du Monde entière)

père, qui se dédiait au service diplomatique, et lui-même est né en Belgique où il a appris le français presque comme sa langue maternelle.

Même de retour en Argentine, Julio Cortázar a continué à parler français même si la situation économique ne permettait plus à sa famille d'employer des bonnes d'enfants francophones. Puis il commença peu à peu à remplacer le français par sa langue maternelle d'origine, à savoir l'espagnol. Mais par trop familiarisé avec le français, dont la prononciation laisse des traces, son « r » à la française lui restera toute sa vie comme un souvenir lorsqu'il parlera espagnol.

Son intérêt pour la langue française ne disparaît jamais. Il a été professeur de lycée, et plus tard encore professeur de littérature française de l'Université Cuyo à Mendoza. De plus, il a fait une formation de traducteur d'anglais et de français.

La littérature a toujours joué un rôle très important dans sa vie. En 1951 il a écrit un traité sur la théorie du roman contemporain français dans le vingtième siècle et a gagné une bourse de l'Etat français. Sa formation comme traducteur lui a préparé le chemin pour aller à Paris, et ses connaissances profondes de la littérature française lui ont données la possibilité d'y vivre comme boursier.

L'importance de Paris dans son œuvre

L'image que Julio Cortázar avait de Paris était influencée par ses lectures où Paris était un lieu d'aventures, d'histoires d'amour et de grandes découvertes. Pour lui, c'était un endroit magique et énigmatique, qu'il devait voir avec ses propres yeux, même s'il le connaissait peut-être déjà mieux qu'il ne l'aurait pensé. Il voulait se promener dans ces rues, dont il avait lu si souvent les noms, et dans lesquelles, probablement, Baudelaire et Rimbaud avaient également déambulés.

Pour lui, c'était comme un retour aux sources. Paris, le lieu qui avait toujours eu une place particulière dans sa vie, place acquise à travers ses expériences littéraires.

Il n'écrivait pas en français, mais son admiration pour la littérature française saute aux yeux dans ses livres.

Marelle, par exemple, commence avec une citation de Jacques Vaché où il exprime la grande estime qu'il porte aux auteurs littéraires français, et surtout pour les surréalistes.

« Rien ne vous tue un homme comm d'être obligé de représenter un pays. » (Jacques Vaché, lettre à André Breton.)¹

Julio Cortázar et le surréalisme

Il découvre le surréalisme en 1932 grâce à la lecture d'*Opium* de Jean Cocteau.

Analyser cette relation, les rapports entre les surréalistes et Julio Cortázar était le but de ce travail. Il y a de nombreux critiques littéraires qui ont essayé d'analyser les liens entre Julio Cortázar avec les surréalistes.

Même sans le vouloir, Julio Cortázar était souvent considéré un écrivain surréaliste simplement par le fait d'avoir utilisé des motifs ou des sujets surréalistes dans ses œuvres.

La question qui se pose est la suivante: Peut-on considérer un écrivain comme appartenant à telle ou telle catégorie, alors que cet écrivain voulait se révolter contre toutes ces classifications littéraires?

Il est évident que Julio Cortázar avait un rapport spécial avec le surréalisme et qu'il a dédié beaucoup de ses réflexions aux approches des surréalistes. *Marelle* en est l'une des meilleures preuves. Dans cette œuvre, il a essayé de toucher les bords du roman contemporain.

L'esthétique et la critique surréaliste de la langue l'intéressaient comme le démontrent ses essais et ses œuvres. Mais cependant, il est peu exact de qualifier Julio Cortázar d'écrivain surréaliste. Il utilisait leurs concepts et leurs idées pour concrétiser les siens, en les critiquant et en ajoutant sa propre vision d'une littérature qui était moins distanciée de ses lectures.

Ce travail s'est dédicacé à analyser si l'on peut trouver, néanmoins, des points communs entre l'écrivain argentin et les œuvres d'André Breton ou Louis Aragon par exemple.

Selon les résultats de cette analyse, il est évident que Julio Cortázar a laissé revivre plusieurs motifs narratifs d'origine surréaliste dans ses œuvres.

L'amour unique et l'hasard objectif

¹ *Rayuela*, S. 117.

Pour créer une atmosphère tellement mystérieuse et magique de Paris, il a utilisé les sujets d'un amour unique « fou » et du hasard objectif dans *Marelle*.

Les protagonistes, surtout s'agissant de la figure de Sibylle, rendent hommage à l'idée de la femme dans le surréalisme: des êtres magiques, énigmatiques et intuitifs qui peuvent mener le poète aux endroits secrets de la vie en lui tenant compagnie. Sans s'en rendre compte, Sibylle trouve les réponses aux questions essentielles du poète Horacio qui en a besoin pour atteindre son but.

Les visions féminines jouaient souvent un rôle important dans le surréalisme, comme on l'a déjà vu dans *Nadja* d'André Breton. Même si le poète ne croyait pas aux hasards d'un principe, il se laissait emporter par les facultés de sa compagne qui lui indique un chemin plus intuitif et plus innocent.

Le poète à la recherche de l'innocence; ainsi peut-on également définir le but d'Horacio.

Voilà un motif que Julio Cortázar a pris du surréalisme; la relation d'un couple, dont l'homme est caractérisé par sa défaillance. Mais Sibylle n'est pas une femme idéalisée, comme en rêvent les surréalistes.

Sibylle est décrite comme une femme sans culture qui essaie de rattraper une éducation pour mieux comprendre les conversations entre son amant et ses amis. Mais Horacio Horacio sait très bien qu'il ne faut pas avoir lu beaucoup de livres pour pouvoir vivre la vie et la sentir comme Sibylle le fait. C'est lui qui a besoin d'elle mais il ne peut pas le lui dire. Elle est comme la gardienne des secrets qu'il veut explorer.

Leurs rencontres hasardeuses à Paris, le jeu qu'ils en font s'inspire également des surréalistes. Le couple vagabonde à travers Paris, dont la topographie prend un rôle important dans le roman. Les rencontres importantes se réalisent dans la rue, où Horacio Horacio et Sibylle ont fait connaissance. Cet événement nous est familier si l'on pense à *Nadja*.

Les jeux de langue

Un autre motif des surréalistes est le rapport à la langue et cette envie de jouer avec elle pour inventer une propre et nouvelle langue qui doit mieux exprimer leurs sentiments.

Nadja est également une créatrice de jeux des mots, comme Sibylle qui invente une langue secrète pour Horacio et elle.

Cette vitalité féminine et l'inspiration qui émane d'elle pour le poète sont des idées que les surréalistes ont immortalisé dans leurs écrits et œuvres littéraires. La compagne, la femme, prenait une place toute particulière dans la vie des poètes.

Mais Sibylle est plus qu'une compagne dans l'entendement surréaliste. Elle est la clef pour l'innocence qu'Horacio Horacio poursuit.

Au delà des motifs narratifs correspondants au surréalisme, ce travail tente de montrer des points communs formels entre les œuvres littéraires de Julio Cortázar et des surréalistes.

L'aléatoire

On part de l'idée que les textes surréalistes et les textes de Julio Cortázar ont des particularités communes qu'un troisième genre démontre également: Il s'agit des hypertextes littéraires, également nommés « hyperfictions littéraires », qui partagent deux caractéristiques fondamentales avec les textes surréalistes et ceux de Julio Cortázar.

Le modèle présenté au début de ce travail devait représenter le fait que l'aléatoire peut être compris comme le principe de composition de l'ensemble des trois sujets analysés au long de ce travail: les textes surréalistes, les textes de Julio Cortázar et les hypertextes littéraires.

L'aléatoire explique la manière d'écrire et de lire ces textes et provient initialement de la musicologie.

Dans le contexte musical, elle définit un principe particulier de composition qui, pour ses interprètes, garde des espaces pour la libre combinaison et improvisation. Pour ce motif, le

compositeur offre une série limitée d'éléments que l'interprète peut arranger selon ses propres idées.

D'un côté, cette pratique peut être considérée comme une concession aux interprètes, en leur accordant une part aussi importante dans la construction de l'art que son créateur.

D'un autre côté, la variation de certaines parties d'une œuvre fait qu'elle n'est jamais terminée est qu'elle se retrouve dans un état de « mouvement permanent ». Ce principe de travail permet aussi une adaptation à la littérature, où il est question « d'ouvrir » une œuvre/le livre que le lecteur peut modifier jusqu'à recréer.

L'ouverture de l'œuvre

L'ouverture de l'œuvre est la condition pour écrire des textes caractérisés comme aléatoires qui créent une toute nouvelle compréhension de ce qui est un auteur, une œuvre et les possibilités d'un lecteur.

Tout d'abord, regardons les acquis des surréalistes concernant l'ouverture des œuvres littéraires.

L'ouverture surréaliste

Les surréalistes ne furent pas les premiers à vouloir ouvrir l'œuvre littéraire. Avant eux, les symbolistes, les futuristes, les expressionnistes et les dadaïstes, auxquels ils appartenaient au début avaient essayé de développer de nouvelles conceptions esthétiques. Ils avaient expérimenté de nouvelles formes littéraires qui montraient une volonté de casser avec les idées traditionnelles de ce que doit être un roman ou la littérature en général.

Les découvertes surréalistes

Ils s'intéressaient, comme tous les avant-gardistes, aux formes expérimentales du collage, du montage et peu à peu, étant enfants de leur époque, ils se consacraient aux découvertes de Freud. Leur enthousiasme concernant la découverte de l'inconscient, les révélations des rêves et la libre association mena à de nouvelles formes révolutionnaires d'écriture: l'écriture automatique.

Les surréalistes étaient contre tout type d'autorité, que ce soit dans la société ou dans leur écriture.

Ils voulaient changer la société en changeant leurs propres manières de travailler. Pour se révolter contre le milieu officiel de la littérature, ils voulaient faire une coupure radicale avec les formes littéraires traditionnelles et le roman traditionnel.

Les conséquences de la découverte de l'association libre

L'écriture automatique leur apporta une toute nouvelle langue pleine de métaphores inhabituelles. Pour se libérer de tous les règles du canon littéraire, ils voulaient se libérer aussi des concepts de littérature. Ils ne voulaient plus imiter la réalité en créant une littérature descriptive, mais une littérature qui devrait créer et contribuer à la construction d'une réalité libre de règles, de dogmatismes et d'autorités qui décideront quel auteur devrait être considéré "artiste" ou ce que l'on devrait qualifier d' « art ».

Pour créer une nouvelle littérature, il fallut détruire ses composants; l'auteur, l'œuvre et les compétences du lecteur.

La découverte de la libre association mena aux l'œuvres délinéarisés car l'écrivain écrit sans de contrôle et refuse d'obéir aux catégories temporelles, locales et logiques.

Un nouveau concept d'artiste

Il est évident que l'ouverture de l'œuvre n'était pas une invention des surréalistes mais en ce qui concerne le concept d'artiste, ils en ont esquissés une tout nouvelle image. Pour écrire, il ne fallait plus, selon eux, d'autorisation, l'art devait être un processus libéré de toute autorité. L'outil pour y arriver était l'écriture automatique, qui contribua à un tout nouvel entendement de l'acte créatrice.

Les dadaïstes s'étaient déjà moqués du métier „mythique“ d'un écrivain en expliquant aux lecteurs les pas nécessaires pour écrire un poème dadaïste. Comme les dadaïstes, les surréalistes

voulaient démystifier le processus énigmatique de l'inspiration, et au lieu de se décider à une littérature naturaliste, ils préférèrent la voix de leur inconscient qui devient la source de leur inspiration.

Le rôle du lecteur dans le surréalisme

En ce concerne le lecteur, il est maintenu dans son rôle passif

Les surréalistes permettaient un regard dans leur production littéraire, mais cela ne veut pas dire qu'ils souhaitaient une participation active du lecteur dans la création de leurs œuvres.

Le message surréaliste était la révélation du mystère derrière la production littéraire. Le lecteur, néanmoins, resta spectateur de ce processus.

Mais l'acquisition innovatrice des surréalistes fut la démocratisation du rapport entre l'auteur et le lecteur. Ils étaient considérés comme égaux. Ils proclamèrent l'égalité des participants à la littérature: les écrivains comme les lecteurs.

Les surréalistes essayeront de rapprocher les écrivains des lecteurs mais ils n'ont pas réussi à créer une interaction entre les deux: la lecture des écrits surréalistes est restée linéaire.

Le collage était inhabituel et demandait un certain type de participation active du lecteur. En vue des métaphores surréalistes, des combinaisons étranges et hasardeuses de mots, ils demandaient une compréhension active du lecteur qui devait trouver un rapport entre deux images.

En ce qui concerne l'œuvre d'art et sa représentation, le surréalisme ne voulait plus produire de « produits ». L'art ne devait plus « produire » mais était considéré comme un acte dont l'auteur, l'œuvre et le comportement du lecteur ne sont plus déterminés. Ils n'étaient plus intéressés par les conventions littéraires.

Umberto Eco et la définition de l'œuvre ouverte

Selon Umberto Eco, les œuvres ouvertes ont ceci en commun que le rôle du lecteur devient plus actif. On lui concède la possibilité de participer à la création de l'œuvre car l'auteur, en construisant son œuvre, laisse un espace afin que le lecteur puisse le « remplir ». Des passages

ambigus permettent cette pratique. L'écrivain d'une œuvre ouverte veut collaborer avec ses lecteurs et refuse alors les idées traditionnelles des rapports entre l'auteur, l'œuvre et le lecteur. La composition n'est pas déterminée et pas complètement terminée lorsque le lecteur la lit.

Pour Eco, selon ses définitions dans *l'Œuvre ouverte*, paru en français en 1965, il existe une forme spéciale de l'œuvre ouverte qu'il nomme « l'œuvre ouverte en mouvement ». Il s'agit d'œuvres qui laissent aux lecteurs certaines possibilités de décision et de choix.

Ils ne sont pas porteurs d'un message définitif, ils n'ont pas de forme définitive et ils s'adressent au lecteur, qui, en les lisant, doit se construire sa propre vision du livre et une fin à son propre goût.

Marelle – une œuvre ouverte

Tel est le point commun avec Julio Cortázar, qui avec *Marelle* avait également lancé une œuvre dont la fin n'est pas définie, mais ouverte. Son lecteur peut décider de quelle manière « son » histoire se termine car dans la structure de cette nouvelle, une fin n'est pas prévue si l'on suit les directions de l'auteur. Dans une autre œuvre, *62*, le caractère combinatoire du contenu est un enjeu pour le lecteur.

Avec le « Tablero de dirección » il veut éveiller dans son lecteur l'envie de faire une lecture désordonnée, une lecture sans règles, qui doit lui permettre de sauter d'un chapitre à l'autre.

Marelle offre toutes les caractéristiques d'une œuvre selon la définition d'Eco. L'auteur demande à son lecteur de faire une lecture personnelle de son livre sans l'obligation de suivre strictement les règles de l'écrivain.

Exemples d'œuvres ouvertes

Avant l'apparition du surréalisme, il y avait déjà eu des intentions d'ouverture de l'œuvre, ce que nous développerons dans le paragraphe suivant. Dans ce travail, les exemples de plusieurs écrivains ont été analysés. Parmi eux se trouvent, Raymond Queneau, Stéphane de Mallarmé et Marc Saporta, qui, comme Julio Cortázar dans *Marelle* et *6,2* rejettent la classification de leur œuvre comme « livre ».

En premier plan, ils arrivaient à ce résultat en détruisant les habitudes littéraires telles que pagination, chapitres et cohérence du récit. Le projet « Le livre » de Stéphane de Mallarmé n'a jamais été terminé, mais est considéré comme l'un des exemples illustrés de l'œuvre ouverte. Il consiste en une succession de pages sans ordre.

L'œuvre *Composition n°1* de Queneau est comme un jeu de cartes que le lecteur peut mélanger et mettre dans un ordre personnel.

Conclusion

Les œuvres *Marelle* et *62/Modelo para armar* qui ont été analysées sous l'aspect esthétique et par rapport à leur genèse, peuvent être conçus comme des textes aléatoires, et plus exactement, comme des textes combinatoires. Ils se caractérisent sur tout par leur construction texte-excentrique, qui fait du lecteur le protagoniste plus importante de ces œuvres.

La construction du sens se réalise par la contribution du lecteur. Pourtant, le surréalisme se servait d'un certain champ de l'aléatoire – de l'improvisation- qui, comme nous l'avons déjà souligné se distingue du combinatoire par le fait que les textes créés s'inspirent de l'inconscient de l'écrivain et du hasard « arbitraire » comme élément principal. Néanmoins, il existe des rapports entre les textes surréalistes et cortázariens.

Sous l'aspect formel, le caractère ouvert de *Rayuela* et de *62* renvoie aux intentions surréalistes d'arracher le médium du livre. Pour cette raison ils peuvent être pris comme une continuation de ces intentions. C'est une tendance qui caractérise également le Nouveau Roman.

Le travail devait montrer aussi que les textes expérimentaux des surréalistes ont renforcés, en appliquant les techniques du montage, le collage et le cut-up, un entendement fragmentaire de la réalité.

Ainsi, ils ont contribué au développement d'une théorie de l'hypertexte littéraire, ce que devait démontrer la comparaison exemplaire avec les intertextes hypertextuels.

Concluons par le fait que *Marelle* et *62* peuvent être regardés comme des exemples de préliminaires de l'hyperfiction et qu'une idée innovante des surréalistes par sa réalisation dans

l'hypertexte peut accomplir son vrai destin: La simultanéité temporelle et géographique des événements, qui expriment de la meilleure façon la multitude de la perception humaine, peut être démontrée par la combinaison personnelle et le choix des chemins textuels.

Il n'y a pas seulement une histoire à découvrir, mais une multitude d'histoires, par lesquelles il faut découvrir la tendance fondamentale; le centre.

Le point central des événements était un sujet d'intérêt majeur pour Cortázar qu'il cherchait à focaliser par un nombre infini de manières de lire son livre, et par l'aide de ses lecteurs

8 Literaturverzeichnis und Linkographie

8.1 Primärliteratur zu Julio Cortázar

Cortázar, Julio: *Rayuela*. Edición de Andrés Amorós. Madrid: Ediciones Cátedra Letras Hispánicas¹² 1998.

Cortázar, Julio: *Rayuela*. Prólogo y Cronología Jaime Alazraki. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1988.

ders.: *Salvo el crepúsculo*. México: Editorial Nueva Imagen 1984.

ders.: *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Editorial Debate 1991. (Colección Literatura)

ders.: *Último Round I*. Madrid: Siglo XXI de España Editores⁴, S.A. 1974.

ders.: *62/Modelo para armar Modelo para armar*. Barcelona: EDHASA² 1979.

8.2 Primärliteratur zum Surrealismus

Aragon, Louis: *Le paysan de Paris*. Paris: Éditions Gallimard 2002. (Collection folio)

ders.: *Traité du style*. Paris: Éditions Gallimard 2004. (Collection l'Imaginaire)

Apollinaire, Guillaume: *Œuvres en prose complètes*. Band II. Hg. v. Pierre Caizergues, Michel Décaudin. Paris: Éditions Gallimard 1991.

Breton, André: *L'amour fou*. Paris: Éditions Gallimard 1937.

ders.: *Nadja*. Paris: Éditions Gallimard 1964.

ders.: *Manifestes du surréalisme*. Paris: Éditions Gallimard 1987.(collection folio/essays.Band 5)

ders.: *Les pas perdus*. Paris: Éditions Gallimard¹¹ 1924.

ders.: *Œuvres complètes*. Tome I. Édition établie par Marguerite Bonnet. Avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert u.a. Paris: Éditions Gallimard 1988.

ders.: *Œuvres complètes*. Tome II. Édition établie par Marguerite Bonnet. Avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert u.a. Paris: Éditions Gallimard 1992.

ders.: *Le message automatique*. In: Minotaure 4. (décembre 1933), S. 62.

Tzara, Tristan: *Œuvres complètes*. Tome I (1912-1924). Ouvrage publié avec le concours du Centre National de Lettres. Texte établi, présenté et annoté par Henri Behar. France: Flammarion 1975.

ders.: *Dada est tatou. Tout est Dada*. Introduction, établissement du texte, notes, bibliographie et chronologie par Henri Béhar. Paris: Flammarion 1996. (GF 892)

Queneau, Raymond: *Cent mille milliards de poèmes*. Postface de François Le Lionnais. Paris: Éditions Gallimard 1961.

Saporta, Marc: *Composition n° 1. Roman*. Paris: Éditions du Seuil 1962.

8.3 Sekundärliteratur allgemein

Aarseth, Espen J.: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press 1997.

Asholt, Wolfgang, Walter **Fähnders** (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam – Atlanta: Editions Rodopi 2000. (Avant Garde Critical Studies. 14)

Bachleitner, Norbert: *Hypertext als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Probleme der Rezeption einer Form digitaler Literatur*. In: Foltinek, Herbert/Leitgeb, Christoph (2002), S. 245-266.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Band V-I. *Das Passagen-Werk*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.

Berg, Walter Bruno: *Grenz- Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Hg. v. Walther L. Bernecker, Frauke Gewecke u.a. Frankfurt/Main: Vervuert- Verl. 1991. (Editionen der Iberoamericana: Reihe 3. Monographien und Aufsätze. Band 26) Zugl.: Heidelberg: Univ., Habil.-Schr. 1998.

Bezzola, Tobia: *André Breton. Dossier*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2005.

Bongers, Wolfgang: *Schrift/Figuren. Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik*. Hg. v. Volker Roloff. Tübingen: Stauffenburg - Verl.: 2000. (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft. Band 7)

Borchmeyer, Dieter, Viktor **Žmegač** (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2. neu bearbeitete Auflage. Tübingen: Niemeyer 1994.

Burgos, Fernando (Hg.): *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. Director: A. Porqueras Mayo. Madrid: EDI-6, S. A. 1987. (Colección „Temas y formas de la Literatura“. 4)

Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Um Neue Studien erweiterte Ausgabe. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. 1222)

Chanady, Amaryll: *Julio Cortázar: une respuesta latinoamericana a la „literatura de agotamiento“*. In: Burgos (1987), S. 67-73.

Dinkla, Söke (Hg.): *InterAct! Schlüsselwerke Interaktiver Kunst*. Ausstellung und Workshops Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 17. April bis 15. Juni 1997. Opladen: Hatje Cantz Verlag 1997.

De Francescato, Martha Paley: *Julio Cortázar und ein zu erstellendes Modell, das bereits erstellt ist*. In: Wittkopf (1993), S. 33-42.

Döhl, Reinhard: *Aleatorik*. In: Borchmeyer/Žmegač (1994), S. 27-29.

Durozoi, Gerard, Bernard Lecherbonnier: *André Breton: l'écriture surréaliste*. Collection dirigée par Jacques Demougin. Paris: Librairie Larousse 1974. (thèmes et textes)

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt/Main: Suhrkamp⁶ 1993. (Suhrkamp – Taschenbuch Wissenschaft. 222)

Egger, Irmgard: *Den Faden aus dem Gewebe. Zur Großstadtswahrnehmung in den Wiener Romanen Heimato von Doderers*. In: Sommer, Gerald/Schmidt- Dengler, Wendelin (1997), S. 23-34.

Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart; Weimar: Metzler 1998.

Foltinek, Herbert, Christoph Leitgeb (Hg.): *Literaturwissenschaft: intermedial-interdisziplinär*. Veröffentlichung der Kommission für Literaturwissenschaft, Nr. 22. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002. (Sitzungsberichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Band 697)

Frieling, Rudolf (Hg.): *Medien Kunst Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland*. Wien: Springer 2000.

Fritz, Horst. In: Borchmeyer/Žmegač (1994), S. 406-411.

Fuentes, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F.: Joaquín Mortiz 1969.

García Gil, José Manuel (Hg.): *Caleta. 20 años sin Cortázar*. Diputación de Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz 2004. (Literatura y pensamiento. Segunda época 2004)

Garfield, Evelyn Picon: *Es Julio Cortázar un surrealista?* Dirigida por Damaso Alonso. Madrid: Gredos 1975. (Biblioteca románica hispánica. II. Estudios y Ensayos. 225)

Grimm, Jürgen, Karlheinz **Biermann** u. a. (Hg.): *Französische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler 1989.

Heibach, Christiane: *Literatur im Internet: Theorie und Praxis einer kooperativen Ästhetik*. Berlin: dissertation.de 2000. Zugl.: Heidelberg: Univ., Diss. 2003.

dies.: *Literatur im elektronischen Raum*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1605)

Helbling, Brigitte: *Vernetzte Texte. Ein literarisches Verfahren von Weltenbau. Mit den Fallbeispielen Ingeborg Bachmann, Uwe Johnson und einer Digression zum Comic strip Doonesbury*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995. (Epistemata Reihe Würzburger Wissenschaftliche Schriften: Reihe Literaturwissenschaft. Band 138) Zugl.: Hamburg: Univ., Diss. 1993.

Hummel, Michael: *Schreibkonzeptionen im Frühwerk von Julio Cortázar. „Teoría del túnel“ „Para una poetica“ und benachbarte Texte*. Wien: Univ., Dipl.-Arb. 1991.

Idensen, Heiko: *Die Poesie soll von allen gemacht werden! Von literarischen Hypertexten zu virtuellen Schreibräumen der Netzwerkkultur*. In: Matejovski, Dirk, Friedrich Kittler (1996), S. 143-184.

Imo, Wiltrud: *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázar*. Hg. v. W. Theodor Elwert, Heinz Kröll u.a. Con un resumen en español. Frankfurt/Main: Haag & Herchen 1981. (Untersuchungen zur romanischen Philologie. Neue Folge. Band 1)

Imo, Wiltrud: *Cortázar, poeta camaleón*. Salamanca: Publicaciones del Colegio de España 1984. (Colección „Temas iberoamericanos“. Patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana)

Iser, Wolfgang: *The Act of Reading: A theory of Aesthetic Response*. London: Routledge & Kegan Paul 1978.

Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie einer ästhetischen Wirkung*. München: Wilhelm Fink Verlag⁴ 1994.

Krameritsch, Jakob: *Geschichte(n) im Netzwerk. Hypertext und dessen Potentiale für die Produktion, Repräsentation und Rezeption der historischen Erzählung*. Dissertation. Univ. Wien. 2005.

Kigner, Edwin: *Kleine Geschichte der französischen Literatur*. Düsseldorf: Verlag Buchhändler heute 1990. (Fachwissen, Buchhandel und Verlag)

Martínez, José Tono: *La novela como apología: Cortázar*. In: García Gil (2004), S.81-84.

Matejovski, Dirk, Friedrich **Kittler** (Hg.): *Literatur im Informationszeitalter*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 1996. (Schriftenreihe des Wissenschaftszentrums Nordrhein-Westfalen. Band 2)

Murat, Michel (Hg.): *André Breton*. Les Cahiers de l'Herne paraissent sous la direction de Constantin Tacou. Avec le concours de Marie-Claire Dumas. Iconographie réunie par Jean-Michel Goutier. Paris: Éditions de l'Herne 1998.

Nadeau, Maurice: *Geschichte des Surrealismus*. Hg. v. Burghart König. Deutsch von Karl Heinz Laier. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1986. (Rowohlts Enzyklopädie. 437)

Nelson, Theodor Holm: *Literary Machines 87.1*. South Bend Indiana: Easgate¹⁰ 1987.

Piechotta, Hans Joachim, Ralph-Rainer Wuthenow u.a. (Hg.): *Die literararische Moderne in Europa. Band 2: Formationen der literarischen Avantgarde*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.

Scheffler, Ben: *Film und Musik im spanischsprachigen Roman der Gegenwart. Untersuchungen zur Intermedialität als produktionsästhetisches Verfahren*. Hg. v. Hans-Joachim Lope, Hans Felten u.a.. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang 2004. (Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen. Band 54.) Zugl.: Aachen: Techn. Hochsch., Diss. 2004.

Scherer, Jacques: *Le „Livre“ de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*. Paris: Éditions Gallimard 1957.

Schrittwieser, Sylvia: *Das Frauenbild in der Avantgarde und Neo- Avantgarde am Beispiel von Andre Breton und Julio Cortázars „Rayuela“*. Wien: Univ., Dipl.-Arb. 1991.

Schulze, Holger: *Das aleatorische Spiel. Erkundung und Anwendung der nichtintentionalen Werkgenese im 20. Jahrhundert*. München: Wilhem Fink Verlag 2000.

Sommer, Gerald, Wendelin Schmidt- Dengler (Hg.): *„Erst bricht man Fenster. Dann wird man selbst eines“: Zum 100. Geburtstag von Heimito von Doderer*. Riverside: Ariadne Press 1997.

Stone, Cynthia: *El lector implícito de Rayuela y los blancos de la narración*. In: Burgos (1987), S. 177-184.

Tucker, Spencer (Hg.): *Encyclopedia of World War II: A political, social and military history*. A-C. Santa Barbara u.a.: ABC-Clio 2005.

Urtasun, Rosa Fernández: *La búsqueda del hombre a través de la belleza. Un estudio comparado sobre el surrealismo literario francés y Vicente Aleixandre*. Colección dirigida por Kurt y Roswitha Reichenberger. En colaboración con Rosa Ribas. Kassel: Edition Reichenberger 1997. (Problemata Literaria. 41)

Wittkopf, Rudolf (Hg.): *Kaleidoskop. Beiträge zu Julio Cortázar's Roman 62/Modellbaukasten*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.

Yurkievich, Saúl: *62/Modellbaukasten zur Errichtung rätselhafter Realitäten*. In: Wittkopf (1993), S. 94-110.

Žmegač, Viktor: *Montage/Collage*. In: Borchmeyer/Žmegač (1994), S. 286-291.

8.4 Zeitschriften

Juan-Navarro, Santiago: „*Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en Rayuela, de Julio Cortázar*”. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16. 2 (Invierno 1992), S. 235-252.

Schneider, Luis Mario: „*Entrevista con Julio Cortázar*“. In: *Revista de la Universidad de México*, 17. 9 (mayo 1963), S. 25.

Shoen, Bente: „*El juego en Rayuela: La afirmación y la esperanza de una realidad humana fracasada*.“ In: *Gaceta Hispánica de Madrid* 5 (Primavera 2007), S. 1-8. (<http://www.gacetahispanica.com>)

L. Turner III, Robert: „*Fragmented narration and multiple path readings: towards the creation of reader driven texts*“. In: *Neophilologus* 89.4 (2005) S. 495-508.

8.5 Filmographie

Cortázar. Regie: Tristán Bauer. Argentinien 1994. Produktion: La Zona. Instituto Nacional de Cinematografía de la República Argentina. Buch: Tristán Bauer, Carolina Scaglione. Version: Spanisch. 80 min.

8.6 WorldWideWeb (Linkographie)

Cortázar por Cortázar (Interview) <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor.htm>

<http://www.flickr.com/photos/35034358497@N01/1697766>

<http://www.lamaquinadeltiempo.com/cortazar/tunel.htm>

<http://maximarit.wordpress.com/2007/11/20/die-grosstadt-walter-benjamin-daspassagenwerk-und-der-blog/>

<http://www.theatlantic.com/doc/194507/bush>

Alle URLs zuletzt besucht am 15.11.2009.

9 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Vor- und Zuname: Nuray Çakır

Geburtsdatum: 17.09.1982

Familienstand: ledig

Staatsangehörigkeit: Österreich

Hochschulstudium

seit Wintersemester 2001 Universität Wien

▪ Französisch und Deutsche Philologie (Lehramt).

Erstfach: Französisch.

▪ „DaF- Ausbildung“: Modul „Deutsch als

Fremdsprache/Zweitsprache“

Auslandsaufenthalte

2005-2006 „**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID**“ im Rahmen eines geförderten Auslandsstudiums. (Dauer: 2 Semester)

2004 „**UNIVERSIDAD DE LA SORBONNE NOUVELLE Paris III**“ im Rahmen des universitären Mobilitätsprogramms „ERASMUS“. (Dauer: 1 Semester)

Schulbildung

1993/94-2001 BRG V Reinprechtsdorfer Straße 24/1050 Wien (Neusprachliches Realgymnasium, Matura im Juni 2001)

1989/90-1992/93 Volksschule Bernhardtstalgasse 19/1100 Wien

Berufserfahrung

Seit April 2009 „**ISL Dolphin**“

Sprachtrainerin

▪ Sprachunterricht in Deutsch und Türkisch

04.-30. Juni 2008 „**Wiener Linien**“

Fremdsprachen- Fanbegleiterin

▪ Information und Betreuung ausländischer EM- Besucher

Oktober 2006 bis Februar 2007 **MA 17 „Mama lernt Deutsch“**

Deutsch- Trainerin

▪ Unterricht und Organisation

2003- 2005 „**Sigmund Freud- Privatstiftung**“
Museumsangestellte

- Führungen von Besuchern auf Deutsch, Französisch und Englisch
- Betreuung der Besucher im Museums-Shop und im Empfangsbereich

2001- 2002 „Wiener Kinderfreunde“

Parkbetreuerin

- Ausflüge mit Kindern und Jugendlichen
- Organisation und Betreuung diverser Aktivitäten im täglichen Betrieb
- Gestaltung von Spielen und Festen

Sprachkenntnisse

Türkisch: zweite Muttersprache neben Deutsch.

Französisch: sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift

Spanisch: sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift

Englisch: sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift