



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„¡No lo pienses todo en futuro! -
Erzählerfiguren und Erzählperspektiven im
Werk von Carlos Fuentes am Beispiel von "La
Muerte de Artemio Cruz" und "La Silla del
Águila" sowie ausgewählten Erzählungen“**

Verfasserin

Kristina Frömmer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese Diplomarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Tabellen und Abbildungen.

Danksagung

Ich danke meinen Eltern für ihre Geduld, aber auch dafür, mich wenn nötig gedrängt und angetrieben zu haben.

Meinen Schwestern danke ich für ihre Unterstützung und Mithilfe und dafür, mir den Rücken freigehalten zu haben.

Allen denjenigen, für die ich aufgrund meiner Beschäftigung mit dieser Arbeit keine Zeit gefunden habe, danke ich für ihr Verständnis und ihre Geduld.

Herzlichen Dank auch allen anderen, die das Zustandekommen dieser Arbeit unterstützt, gefördert oder überhaupt erst möglich gemacht haben.

Und vielen Dank für die Durchhalteparolen!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	8
1.1. Begründung der Arbeit	8
1.2. Methode	8
1.3. Forschungsfrage	9
1.4. Aufbau der Arbeit	9
2. Carlos Fuentes und die Literatur des "Boom"	8
2.1. Boom-Literatur	11
2.1.1. Überblick	11
2.1.2. Narratologie in den Hauptwerken der Boom-Literatur	13
2.2. Carlos Fuentes - Biographische Angaben	16
2.3. Carlos Fuentes innerhalb der Boom-Literatur	16
3. Erzähltheorien	18
3.1. Zeit	18
3.1.1. Ordnung	18
3.1.2. Geschwindigkeiten	20
3.1.3. Frequenz	23
3.2. Erzählmodus	25
3.2.1. Distanz	26
3.2.2. Perspektive - Fokalisierung	29
3.3. Stimme	32
3.3.1. Narrative Instanz	32
3.3.2. Zeit der Narration	33
3.3.3. Narrative Ebenen	33
3.3.4. Person	36
3.3.5. Die typischen Erzählsituationen nach Franz K. Stanzel	37
3.3.6. Funktionen des Erzählers	40
3.3.7. Der narrative Adressat	41
3.4. Bewertung der Theorien und Wahl einer Analyseverfahren	42
4. La muerte de Artemio Cruz	44
4.1. Struktur und Aufbau	44
4.2. Zeit	45
4.2.1. Ordnung	45
4.2.2. Geschwindigkeiten	48
4.2.3. Frequenz	49
4.3. Modus	50
4.3.1. Distanz	50
4.3.2. Perspektive (Fokalisierung)	51
4.4. Stimme	52

4.4.1. Die narrative Instanz.	52
4.4.2. Zeit der Narration	53
4.4.3. Narrative Ebenen	54
4.4.4. Person	55
4.4.5. Funktionen des Erzählers	55
4.4.6. Der narrative Adressat	56
4.5. Erzählsituation nach Stanzel	56
5. La Silla del Águila	59
5.1. Struktur und Aufbau	59
Exkurs: Briefromane	60
5.2. Zeit	61
5.2.1. Ordnung	61
5.2.2. Geschwindigkeiten	64
5.2.3. Frequenz	65
5.3. Modus	66
5.3.1. Distanz	66
5.3.2. Perspektive (Fokalisierung)	67
5.4. Stimme	67
5.4.1. Narrative Instanz	67
5.4.2. Zeit der Narration	68
5.4.3. Narrative Ebenen	69
5.4.4. Person	69
5.4.5. Funktionen des Erzählers	70
5.4.6. Der narrative Adressat	70
5.5. Erzählsituationen	73
6. El costo de la vida	74
6.1. Struktur und Aufbau	74
6.2. Zeit	74
6.2.1. Ordnung	74
6.2.2. Geschwindigkeiten	74
6.2.3. Frequenz	76
6.3. Modus	76
6.3.1. Distanz	76
6.3.2. Perspektive (Fokalisierung)	77
6.4. Stimme	78
6.4.1. Die narrative Instanz.	78
6.4.2. Zeit der Narration	78
6.4.3. Narrative Ebenen	78
6.4.4. Person	78
6.4.5. Funktionen des Erzählers	79
6.4.6. Der narrative Adressat	79

6.5. Erzählsituationen	80
7. El día de las madres	81
7.1. Struktur und Aufbau	81
7.2. Zeit	81
7.2.1. <i>Ordnung</i>	81
7.2.2. <i>Geschwindigkeiten</i>	81
7.2.3. <i>Frequenz der iterativen Erzählungen</i>	82
7.3. Modus	83
7.3.1. <i>Distanz</i>	83
7.3.2. <i>Perspektive (Fokalisierung)</i>	83
7.4. Stimme	84
7.4.1. <i>Narrative Instanz</i>	84
7.4.2. <i>Zeit der Narration</i>	84
7.4.3. <i>Narrative Ebenen</i>	84
7.4.4. <i>Person</i>	85
7.4.5. <i>Funktionen des Erzählers</i>	85
7.4.5. <i>Der narrative Adressat</i>	86
7.5. Erzählsituation nach Stanzel	86
8. Vergleich der Werke	88
8.1. Struktur und Aufbau	88
8.2. Zeit	88
8.2.1. <i>Ordnung</i>	88
8.2.2. <i>Geschwindigkeiten</i>	89
8.2.3. <i>Frequenz der iterativen Erzählungen</i>	90
8.3. Modus	90
8.3.1. <i>Distanz</i>	90
8.3.2. <i>Perspektive (Fokalisierung)</i>	90
8.4. Stimme	90
8.4.1. <i>Narrative Instanz</i>	90
8.4.2. <i>Zeit der Narration</i>	91
8.4.3. <i>Narrative Ebenen</i>	91
8.4.4. <i>Person</i>	91
8.4.5. <i>Funktionen des Erzählers</i>	92
8.4.6. <i>Der narrative Adressat</i>	92
8.5. Erzählsituationen nach Stanzel	92
8.6. Andere Gemeinsamkeiten und Besonderheiten	92
9. Conclusio	95
10. Zusammenfassung	97
11. Resumen español	99
11.1. Introducción	99
11.2. Carlos Fuentes y la literatura del Boom	99

11.3. Teoría	100
11.4. Las obras analizadas	103
11.5. Comparación de las obras	104
11.6. Conclusión	107
12. Literaturverzeichnis	108
12.1. Primärliteratur	108
12.2. Sekundärliteratur	108
12.3. Internetressourcen	110
13. Abstract	111
14. Lebenslauf	113

1. Einleitung

1. 1. Begründung der Arbeit

Ausgehend von seinem aufwändig durchkomponierten Roman *La muerte de Artemio Cruz* möchte ich Erzählerfiguren und Erzählperspektiven im Werk von Carlos Fuentes untersuchen. Dabei möchte ich einerseits die Vielseitigkeit des genannten Romans analysieren, andererseits die weitere Entwicklung im Werk des Autors stichprobenartig anhand dreier weiterer Werke beleuchten. Untersuchungsgegenstand sind neben *La muerte de Artemio Cruz* (1962) die beiden Erzählungen *El costo de la vida* (1964) und *El día de las madres* (1981) sowie der späte Roman *La Silla del Águila* (2002).

Franz K. Stanzel (Stanzel 1991: 18) spricht davon, dass in den meisten Schriftstellerbiographien ein gradueller Abfall in der Gestaltung der Mittelbarkeit festgestellt werden kann. Das gleiche Phänomen kommt auch innerhalb eines Romans selbst vor. Dabei handelt es sich um keine Regel, aber eine beobachtbare Tendenz. Diese These möchte ich als Anlass nehmen zu untersuchen, ob auch Fuentes in späteren Jahren der Formgebung des Stoffes weniger Augenmerk zukommen lässt.

Ein weiterer Ansatzpunkt ist die Verortung der untersuchten Romane und Erzählungen innerhalb der Boom-Literatur. Stanzel sieht die Beziehung zur innerhalb einer Epoche oder Strömung häufigsten Form als einen Hinweis auf die für die Gestaltung aufgewendete schöpferische Energie.¹ Daher interessiert mich insbesondere die Relation von *La muerte de Artemio Cruz* zu anderen Hauptwerken der Boom-Literatur.

1.2. Methode

Die genannten Werke werden auf Basis mehrerer Erzähltheorien – allen voran der von Gérard Genette – narratologisch untersucht. Die gewonnenen Ergebnisse

¹ Die jeweils geläufigste Erzählsituation, die also von einem in seiner Zeit verankerten Autor "am wenigsten Aufmerksamkeit und kreative Spannung" fordert, bezeichnet Stanzel als den "Prototyp der Erzählsituation". S. Stanzel 1991: 19.

werden miteinander verglichen. Des Weiteren werden sie in Relation zu den Hauptwerken anderer Autoren des Boom gesetzt.

Die analysierten Werke fallen in verschiedene Entstehungszeiten und sind zwei unterschiedlichen Gattungen zuzuordnen. Im Vergleich soll daher auch die Entwicklung des Autors nachverfolgt und Unterschiede zwischen den – umfangreicheren und weniger umfangreichen – Textarten festgestellt werden. Es ist jedoch festzuhalten, dass die Auswahl der behandelten Werke subjektiv ist und nicht darauf abzielt, alle Facetten des umfangreichen Werks des Autors zu beleuchten.

1.3. Forschungsfrage

Carlos Fuentes ist als einer der zentralen Autoren des Boom von den Hauptwerken seiner Zeit beeinflusst. Gleichzeitig ist es ein Merkmal der Boom-Literatur, sich über Grenzen hinwegzusetzen und neue narratologische Ansätze zu finden. Daher entwickelt Carlos Fuentes in seinem monumentalen Roman aus dem Jahr 1962, *La muerte de Artemio Cruz*, ungewöhnliche und innovative narrative Ansätze.

Die anderen untersuchten Werke sind weniger vielschichtig. Hier möchte ich darlegen, für welche narrativen Möglichkeiten der Autor sich entscheidet und ob er diese über gesamte Werke hinweg beibehält oder die Strukturen sich ändern.

Der Entstehungszeitraum der hier untersuchten Werke umfasst 45 Jahre. Inhaltlich ist Fuentes immer noch innovativ und lässt überraschende Situationen ganz nebenbei in seine Texte einfließen.² Ich möchte untersuchen, ob und inwieweit Carlos Fuentes auch im höheren Alter seine Freude am Gestalten erhalten hat oder ob der von Stanzel angesprochene Abfall der Gestaltung der Mittelbarkeit eingetreten ist.

1.4. Aufbau der Arbeit

Nach dem Einleitungskapitel gebe ich kurze Informationen über die Boom-Literatur sowie den Aufbau und narratologische Aspekte in einigen ihrer Hauptwerke.

² So wird etwa als Nebeninformation erwähnt, dass die Vereinigten Staaten von Amerika eine weibliche Präsidentin haben (Fuentes 2007: 31).

Im folgenden Kapitel werden verschiedene Theorien zur Narratologie zu den für die Analyse der Werke notwendigen Themen wiedergegeben. Am umfangreichsten wird dabei Gérard Genettes Modell geschildert. Darauf folgend beschäftige ich mich mit den Erzähltheorien von Franz K. Stanzel, Michael Scheffel und Matías Martínez sowie Mieke Bal. Am Ende des Kapitels begründe ich meine Wahl der der Analyse zugrunde gelegten Theorien. Es folgt die narratologische Analyse selbst. Dabei beginne ich mit *La muerte de Artemio Cruz*, dem komplexesten, längsten und einflussreichsten der behandelten Werke. Zu Beginn der Analyse des zweiten Romans, *La Silla del Águila*, folgt ein kurzer Exkurs zur Tradition des Briefromans und dessen (geringer) Bedeutung in der spanischsprachigen Literatur, bevor ich mich der Untersuchung des Romans selbst widme.

Die beiden Erzählungen werden in chronologischer Reihenfolge behandelt, die Analyse beginnt mit *El costo de la vida* und wird mit *El día de las madres* fortgesetzt. Schließlich fasse ich die Ergebnisse der Untersuchung noch einmal zusammen.

2. Carlos Fuentes und die Literatur des "Boom"

2.1. Boom-Literatur

2.1.1. Überblick

Die Literatur des "Boom"(1960 - 1979)

Die 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts erlebten den Siegeszug der lateinamerikanischen Literatur um die Welt. Hervorgehend aus den lateinamerikanischen Literaturtraditionen des regionalistischen Neorealismus und des Indigenismus hatte sich ein eigener Stil entwickelt. Die avantgardistischen Erzählungen und Romane der Zeit zwischen 1920 und 1945 waren zwar auch im Ausland übersetzt worden, hatten zu ihrer Zeit aber regional sowie international wenig Beachtung gefunden. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden sie wiederentdeckt und beeinflussten in ihrer offenen Form und mit ihrer Wahl existenzialistischer Themen die Werke der nachfolgenden Generation (s. Günther 1995: 348 – 352, 381 - 383).

Auf dieser Basis, erweitert durch neue Ideen, veröffentlichten zumeist relativ junge lateinamerikanische Schriftsteller in den 1960er- und 70er-Jahren der so genannten *nueva novela* zugerechnete Romane und Erzählungen, die die internationale Aufmerksamkeit auf die Literatur der Region lenkte. Sie zeichnen sich durch innovative, komplexe narrative Techniken und segmentierte Strukturen aus. Der Leser soll nicht mehr rein passiv Literatur konsumieren, sondern er wird – wie das Beispiel *Rayuela* zeigt – zum Mitwirken aufgefordert. Häufig werden existenzialistische oder politische Themen aufgegriffen.

Typisch für die Boom-Literatur ist die Offenheit für Einflüsse aus fremdsprachiger Literatur. So bezeichnet Fuentes Ernest Hemingway und William Faulkner³ als wichtige Wegbereiter und Einflüsse für ihn und seine Zeitgenossen. Er nennt Borges als Überwinder des „literarischen Nationalismus“ (Fuentes 1993: 148):

³ „Many writers in Mexico and the U.S. might oppose the policies of the U.S. or Latin America, or Reagan or Bush, but they adore Hemingway, Faulkner, and Fitzgerald, who have had a tremendous effect on the literary development of Mexico and Latin America. I think that the boom in the Latin American novel is not understandable without Faulkner and Hemingway - most especially Faulkner. We consider Faulkner practically a Latin American writer.” In Raúl Nino - The Booklist interview: Carlos Fuentes.

Borges abolió las barreras de la comunicación entre las literaturas, enriqueció nuestro hogar lingüístico castellano con todas las tesoreras imaginables de la literatura de Oriente y Occidente, y nos permitió ir hacia adelante con un sentimiento de poseer más de lo que habíamos escrito, es decir, todo lo que habíamos leído, de Homero a Milton y a Joyce.
(Fuentes 1993: 145)

Magischer Realismus

Der regionale Roman "erlebte eine Öffnung zur Transzendenz" (Günther 1995: 349) und wurde zum Stil des so genannten Magischen Realismus weiterentwickelt. Die Bezeichnung wurde von der europäisch orientierten Literaturkritik geprägt, später aber auch von den Vertretern des Boom selbst übernommen. Ein weiterer Einfluss war der Surrealismus des Franzosen André Breton. Im entstehenden Stil wurde der Mythen- und Geisterglaube der amerikanischen Urbevölkerung und der angesiedelten afrikanischen Sklaven zur prägenden Wirklichkeitswahrnehmung, ein Realismus mit Offenheit für von Alejo Carpentier im Vorwort zu *El reino de este mundo* so genannte „Wunderbar-Wirkliche“ (*lo real maravilloso*). Inhaltlich werden historische Tatsachen mit Mythen verwoben, formal Epos und Roman verbunden (s. Günther 1995: 349 - 352).

Als Begründer des magischen Realismus gelten der Kubaner Alejo Carpentier und der Guatemalteke Miguel Ángel Asturias. Beide Autoren hatten in ihren frühen Jahren die Welt der schwarzen Bewohner Kubas bzw. der Indios ins Zentrum zumindest eines ihrer Werke gestellt, dann eine prägende Zeit in Paris verbracht, wo sie mit dem Surrealismus um André Breton in Verbindung gekommen waren. Nach der Rückkehr nach Lateinamerika lernten beide verschiedene Länder des Kontinents kennen, Carpentier bereiste unter Anderem Haiti und verbrachte später 14 Jahre in Venezuela. Asturias lebte als Diplomat in Mexiko, Argentinien und El Salvador (s. Günther 1995: 351- 355).

Die ersten und prägenden Romane im Stil des magischen Realismus erschienen beide im Jahr 1949: *El reino de este mundo* von Alejo Carpentier und *Hombres de Maíz* von Miguel Ángel Asturias. Darin wird der Realismus verwoben mit durch die Kultur der Afroamerikaner bzw. indianischen Ureinwohner inspirierten magisch-transzendenten Elementen.

Die Entwicklung eines eigenständigen Stils war ein wichtiger Schritt in Richtung der kulturellen Unabhängigkeit der lateinamerikanischen Literatur. Die Entwicklung des magischen Realismus war ein Katalysator des lateinamerikanischen Literaturboom (s. Günther 1995: 351 - 353).

Vertreter der Boom-Literatur

Zu den wichtigsten Autoren der Boom-Literatur gehören neben Carlos Fuentes der in Brüssel geborene Argentinier Julio Cortázar, der Kolumbianer Gabriel García Márquez sowie der Peruaner Mario Vargas Llosa. Weitere Vertreter sind Jorge Luis Borges, José Donoso, José Lezama Lima, Augusto Roa Bastos, João Guimarães Rosa und Jorge Amado.

(S. Günther 1995: 349; Ertler 2002: 198 - 201)

2.1.2. Narratologie in den Hauptwerken der Boom-Literatur

Wichtige Vorläufer

***El pozo* von Juan Carlos Onetti**

Schon in seinem 1939 erschienenen Roman verzichtete der uruguayische Schriftsteller auf chronologisches Erzählen. Er galt als „Prototyp für die erzählerische Beobachtung fragmentarischer Wirklichkeiten“ (Ertler 2002: 198).

(S. Günther 1995: 307 - 308; Ertler 2002: 198).

***La región más transparente* von Carlos Fuentes (1958)**

Ein zweiter Vorläufer war ein Roman von **Carlos Fuentes** selbst, *La región más transparente* aus dem Jahr 1958. Darin wird die traditionelle chronologische Erzählweise zugunsten einer segmentierten Montagetechnik aufgegeben. An Stelle einer einzelnen treten ständig wechselnde Erzählperspektiven.

Wie später in *La muerte de Artemio Cruz* sind innerer Monolog und „Bewusstseinsstrom“, bei dem die Gedanken einer Figur möglichst unverändert wiedergegeben werden, auch hier schon verwendete Techniken (s. Ertler 2002: 217 - 218; Fuentes Rojo 1995: 273).

Hauptwerke

***Rayuela* von Julio Cortázar (1963)**

Aufbau

Das auch als „Antiroman“ bezeichnete Werk besteht aus drei Abschnitten mit insgesamt 155 Kapiteln. In der Einleitung werden zwei mögliche Lesarten vorgeschlagen, eine in chronologischer Reihenfolge, und eine andere, in der der Leser zwischen den ersten beiden Teilen und den korrespondierenden Kapiteln des dritten Abschnitts wechselt. Die ersten 36 Kapitel gehören dem ersten Abschnitt, „Del lado de allá“, an. Die folgenden Kapitel 37 bis 56 bilden den zweiten Abschnitt, *Del lado de acá* genannt. Der dritte Abschnitt *De otros lados (Capítulos prescindibles)* besteht aus weiteren 98 Kapiteln, die nach der ersten Lesart ausgelassen werden können (s. Ertler 2002: 223 - 226; Günther 1995: 399 - 400; Rössner 1995: 249 - 251).

Erzählperspektive

In den beiden ersten Abschnitten wechseln sich der Ich-Erzähler und Protagonist Oliveira und ein neutraler Erzähler als narrative Instanz ab. Zusätzlich gibt es einen hohen Anteil an Konversation. Der dritte Abschnitt besteht aus Zusatzinformationen in heterogener Form. Ein Teil davon sind „Morellianas“ genannte romantheoretische Notizen eines Autors namens Morelli, des Alter Ego von Cortázar. Insgesamt finden sich im letzten Abschnitt vielfältige Perspektivierungen und häufige Wechsel der narrativen Instanz (s. Ertler 2002: 223 - 226; Günther 1995: 399 - 400; Rössner 1995: 249 - 251).

***Cien años de soledad* von Gabriel García Márquez (1967)**

Aufbau

Der Roman besteht aus 20 in etwa gleich langen Kapiteln. Inhaltlich bilden davon je neun eine Einheit, darauf folgt der aus zwei Schlusskapiteln bestehende Anhang (s. Ertler 2002: 227, 230 - 231; Günther 1995: 385 - 387; Briesemeister 1995: 282 - 283).

Erzählperspektive

Eine neutrale Erzählerfigur wechselt zwischen den Erzählebenen und dabei auch zwischen den Sprachregistern. Der Text ist geprägt von einer Vielzahl an Pro- und Analepsen. Später im Roman entpuppt sich der Erzähler als Figur der Erzählung. Der inzwischen Verstorbene hat die Handlung als Prophezeiung niedergeschrieben. Damit wird erklärt, wieso er trotz seiner Fixierung innerhalb seiner Zeit allwissend über frühere oder spätere Begebenheiten erzählen kann (s. Günther 1995: 385 - 387; Briesemeister 1995: 282 - 283)

***Pedro Páramo* von Juan Rulfo (1955)**

Aufbau

Der Roman ist in 70 Einheiten gegliedert. Darin werden zwei Handlungs- und Erzählstränge ineinander verwoben. Juan Preciado erzählt seine Geschichte aus seiner Perspektive. In diesen Strang werden Blöcke eingefügt, in denen ein extradiegetischer Erzähler und die Toten von Comala über ihre inzwischen vergangene Zeit erzählen. Anfangs sind diese Einfügungen kurz, am Ende des Romans dominiert jedoch dieser zweite Handlungsstrang. Schon innerhalb der ersten Erzähleinheit wird auf den zweiten Handlungsstrang, die Geschichte des Ortes Comala, hingedeutet (s. Rössner 1995: 390 - 391; Günther 1995: 366).

Erzählperspektive

Zu Beginn scheint es sich um eine klassische Ich-Erzählung (Ertler 2002: 186) zu handeln, der Held Juan Preciado schildert als homodiegetischer Erzähler seine eigene Geschichte. Bis zum 37. Fragment ist nicht klar, dass er zu keinem extradiegetischen Leser spricht, sondern sich auf intradiegetischer Ebene mit den Toten seines Geburtsortes Comala unterhält. Dann zeigt sich, dass er aus der personalen Erzählsituation erzählt. Ihm folgt ein extradiegetischer Erzähler. Die Toten kommen in weiterer Folge auch zu Wort, in „diffuser Form“ (Ertler 2002: 186) schildern sie in inneren Monologen die Vergangenheit der Stadt, der Erzähler wird durch sie in den Hintergrund gedrängt. Oft fließen dialogische Elemente ein, auch wenn der Angesprochene nicht anwesend oder tot ist. In unregelmäßigen Intervallen wird nacheinander subjektiv und objektiv erzählt (s. Rössner 1995: 390 - 391; Ertler 2002: 186 - 189).

***La ciudad y los perros* von Mario Vargas Llosa (1962)**

Aufbau

Der Roman ist in zwei Hauptteile zu je acht Kapiteln gegliedert. Die Kapitel sind wiederum in einzelne Segmente oder Episoden geteilt. Den Abschluss bildet ein aus drei Einzelsequenzen bestehender Epilog. Die einzelnen Erzählfäden werden getrennt und später erneut zusammengeführt (s. Graf-Riemann 1995: 412 - 413; Günther 1995: 390).

Erzählperspektive

Mehrere Charaktere treten als intradiegetische, personale Erzähler auf. Sie sind durch ihren Sprachstil und Sprachrhythmus – wenn auch oft nur schwer – unterscheidbar oder werden im Nachhinein identifiziert, geben sich aber meist selbst nicht explizit zu erkennen. Die Verwendung von Slang und Umgangssprache erleichtert die Identifizierung innerhalb der mehrstimmigen Erzählweise.

Analepsen werden in die Schilderungen der Gegenwart eingeflochten und mit ihnen vermischt. Temporale Zuordnungen müssen nicht klar werden, die Hauptfiguren schildern ihre Vergangenheit in gleicher Weise wie ihre Gegenwart (s. Graf-Riemann 1995: 412 - 413; Günther 1995: 390).

2.2. Carlos Fuentes - Biographische Angaben

Carlos Fuentes wurde am 11. November 1928 in Panama Stadt geboren und starb am 15. Mai 2012 in Mexiko Stadt.

2.3. Carlos Fuentes innerhalb der Boom-Literatur

Carlos Fuentes' Roman aus dem Jahr 1958, *La región más transparente*, gilt noch als Vorläufer der Boom-Literatur. Schon darin verzichtet er auf traditionelle Erzählformen und Strukturen und wirkt damit als Inspiration für andere Autoren.

Nach Meinung José Donosos hingegen ist *La región más transparente* bereits der erste Roman des lateinamerikanischen Literaturbooms (s. Graf-Riemann 1995: 412). Nach dieser Auffassung ist Carlos Fuentes ein Mitbegründer des Boom.

Allgemein anerkannt ist er als ein wichtiger Vertreter dieser Strömung (s. Graf-Riemann 1995: 412).

Fuentes beschäftigte sich Zeit seines Lebens mit anderen, speziell lateinamerikanischen, Autoren. Eine persönliche Vorliebe hatte er für Borges, er nennt ihn als starken Einfluss (Fuentes 2011: 145). Mit anderen Hauptvertretern des Boom war er eng befreundet, so reiste er etwa zur Zeit des Prager Frühlings im Jahr 1968 gemeinsam mit Julio Cortázar und Gabriel García Márquez zu Milan Kundera (nach Prag. Sie wollten den erwarteten historischen Moment vor Ort miterleben (Offener Brief an Milan Kundera). Dies verdeutlicht ein weiteres Charakteristikum der Boom-Literatur. Die Grenzen zu fremdsprachigen Literaturen sind gelockert, es besteht Interesse und Anteilnahme am internationalen Geschehen.

Die Beschäftigung mit Werken seiner Kollegen zeigt sich auch darin, dass Carlos Fuentes den Roman *Pedro Páramo* von Juan Rulfo zu einem Drehbuch für die 1967 veröffentlichte Verfilmung adaptierte.⁴

⁴ Er schrieb das Drehbuch gemeinsam mit Manuel Barbachano und Carlos Velo, dem Regisseur des Films (<http://www.imdb.com/title/tt0062108/fullcredits#writers>).

3. Erzähltheorien

Ich möchte einen kurzen Abriss über Gérard Genettes Erzähltheorie liefern und dabei auch auf Unterschiede und Zusätze in den Theorien von Franz K. Stanzel, Matías Martínez und Michael Scheffel sowie Mieke Bal eingehen. Auf Basis dieser Theorien werde ich die Aspekte *Darstellung von Zeit*, *Erzählmodus* und *Eigenschaften der Stimme* in den genannten Werken von Carlos Fuentes untersuchen.

Allgemeines

Anders als andere Theoretiker vor ihm unterscheidet Gérard Genette strikt zwischen dem Erzählmodus (mit den Elementen Distanz und Perspektive) und der Stimme. Martínez und Scheffel sowie Bal greifen zum großen Teil sein Vokabular auf und adaptieren seine Theorie. Genette kritisiert dabei Bals Ansichten über seine Theorie sowie ihre Modifikationen (s. insbesondere Genette 2010: 217 – 219).

3.1. Zeit

Genette untersucht die Dualität *erzählte Zeit* (Zeit der Geschichte) und *Erzählzeit*⁵ (Zeit der Erzählung) anhand der Kategorien Ordnung, Geschwindigkeiten (oder Dauer) und Frequenz.

3.1.1. Ordnung

Die Kategorie der Ordnung beschäftigt sich damit, in welcher Reihenfolge Inhalte in der Erzählung dargestellt werden. Es wird verglichen, in welcher Anordnung Ereignisse in der Narration im Gegensatz zu Ihrer Abfolge in der Geschichte stehen, sofern diese Information aus der Erzählung hervorgeht. Es wird zwischen *chronologischem* und *anachronischem* Erzählen unterschieden (s. Genette 2010: 17 – 18; Martínez/Scheffel 2012: 34).

⁵ Im Fall einer schriftlichen Erzählung ist die Erzählzeit nicht von vornherein festgelegt, sie hängt davon ab wie lange ein Leser braucht um die Erzählung zu „konsumieren“ (Genette 2010: 17).

Anachronien

Folgt die Reihenfolge der Erzählung nicht der der Geschichte treten Anachronien auf. Es gibt zwei Arten von Anachronien, die Analepse und die Prolepse. Sie lassen sich auch kombinieren, was zu komplizierteren Konstrukten führen kann. Am Ende einer Anachronie kehrt der Text üblicherweise wieder zur logischen Abfolge der Erzählung zurück. Anachronien können sich auf der gleichen oder einer anderen narrativen Ebene befinden als die sie umgebende Handlung (s. Genette 2010: 18 - 50, 188; Martínez/Scheffel 2012: 34 - 41).

Gehört die in der Anachronie behandelte Zeit zu der in der Hauptgeschichte geschilderten, so handelt es sich um eine *interne* Ana- oder Prolepse. Reicht sie weiter als der Zeitrahmen der Haupthandlung handelt es sich um eine *externe* Anachronie (s. Genette 2010: 27). Beim *achronischen* Erzählen ist überhaupt keine zusammenhängende Gesamthandlung erkennbar (s. Martínez/Scheffel 2012: 35; Genette 2010: 50).

Arten der Anachronie

a) Analepse (Rückwendung)

Die Analepse blickt in die Vergangenheit zurück. In ihr werden in der Geschichte früher angesiedelte Ereignisse zu einem späteren Zeitpunkt der Erzählung eingefügt (s. Genette 2010: 27; Martínez/Scheffel 2012: 35).

b) Prolepse (Vorausdeutung)

In der Prolepse wird ein zukünftiges Ereignis vorwegnehmend erzählt. Sie wird in der klassischen europäischen Literatur deutlich seltener angewendet als die Analepse (s. Genette 2010: 39, Martínez/Scheffel 2012: 35).

Reichweite und Umfang von Anachronien

Anachronien unterscheiden sich aufgrund ihrer Reichweite und ihres Umfanges.

Die Reichweite ist ein Maß dafür, wie weit sich eine Anachronie zeitlich von ihrem Ursprung, also dem Zeitpunkt, an dem die primäre Erzählung für sie unterbrochen wird, entfernt. Die von ihr abgedeckte Dauer wird Umfang genannt (S. Genette 2010: 26, 189; Martínez/Scheffel 2012: 37). Aufgrund von Umfang und Reichweite können partielle und komplette Anachronien unterschieden werden. Führt die Anachronie lückenlos bis an die Gegenwart der primären Erzählung heran

oder geht von dieser weg, handelt es sich um eine komplette Anachronie. Eine partielle Anachronie erreicht den Handlungszeitraum der Primärerzählung nicht (s. Genette 2010: 36; Martínez/Scheffel 2012: 37). Bal schlägt vor, diesen Aspekt anstelle von absoluten Maßen von Reichweite und Umfang in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen. Neben der Unterscheidung partiell (*incomplete*) oder komplett (*complete*) empfiehlt sie zu untersuchen, ob die Anachronie punktuell oder dauerhaft ist, also nur einen Zeitpunkt oder einen Zeitraum umfasst (s. Bal 2004a: 94).

3.1.2. Geschwindigkeiten⁶

Die zweite Kategorie geht der Frage nach, wie sich die Erzählzeit im Vergleich zur erzählten Zeit verhält (s. Martínez/Scheffel 2012: 34). Da die Erzählzeit keine absolute Zeit ist, ist sie nicht zuverlässig mit der erzählten Zeit vergleichbar. Vielmehr untersucht Genette die *Konstanz der Geschwindigkeit*, also die Änderung im Verhältnis der beiden Größen. Ausgegangen wird dabei von der isochronen Erzählung, in der das Verhältnis zwischen der Dauer der Geschichte und der Länge der Erzählung unverändert, die Geschwindigkeit also gleichmäßig bleibt. Selbstverständlich handelt es sich dabei nur um ein Modell, da keine Erzählung ohne *Rhythmuseffekte* auskommt (s. Genette 2010: 53 – 54).

Summary (summarisches, zeitraffendes Erzählen)

In der summarischen Erzählung wird ein längerer Zeitraum innerhalb von wenig Text geschildert. Handlungen und Reden werden nicht im Detail, sondern nur im Überblick wiedergegeben. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts stellte ein Summary den normalen Übergang zwischen zwei Szenen dar. Den Rhythmus eines Romans machte der Wechsel zwischen zeitraffendem Summary und (mehr oder weniger

⁶ Ursprünglich nennt Genette diese Kategorie *Dauer*. Um die Dauer der Geschichte mit der der Lektüre zu vergleichen müssen jedoch zwei Umwandlungen stattfinden. Zuerst muss die Dauer der Geschichte in die Textlänge verwandelt werden, die dann weiter in die Dauer der Lektüre übersetzt wird. Dieses Verfahren ist umständlich und kommt trotzdem nicht optimal auf den Punkt. Das wirkliche Interesse der Analyse liegt in der *narrativen Geschwindigkeit*, im „Verhältnis der Länge der Erzählung zur Dauer der Geschichte“ (Genette 2010: 191), also wie viele Seiten für die Schilderung eines bestimmten Zeitraumes verwendet werden. Da die narrative Geschwindigkeit innerhalb einer Erzählung so gut wie immer variiert, schlägt Genette retrospektiv den Titel *Geschwindigkeiten* für das ursprünglich *Dauer* genannte Kapitel vor. Meiner Meinung nach wird diese Bezeichnung dem Untersuchungsgegenstand besser gerecht, daher möchte ich den Titel übernehmen.

zeitdeckendem) szenischen Erzählen aus. Genette (Genette 2010: 60) beschreibt die summarische Erzählung treffend als „Bindegewebe par excellence der Romanerzählung“ (s. Genette 2010: 59 – 60; Martínez/Scheffel 2012: 44, 47).

Ellipse (Zeitsprung)

Wird ein Zeitraum innerhalb der Erzählung ausgespart tritt eine zeitliche Ellipse auf. Es handelt sich um die Extremform des zeitraffenden Erzählens. Die Erzählung steht still, während das Geschehen fortgesetzt wird. Wird deutlich, wie viel Zeit nicht wiedergegeben wurde, handelt es sich um eine *bestimmte* Ellipse. Die Zeitbestimmung findet üblicherweise am Anfang oder Ende einer Ellipse statt, sie kann aber auch aus einem anderen Teil der Erzählung deduzierbar sein. Die Dauer von *unbestimmten* Ellipsen lässt sich aus der Erzählung nicht herauslesen. In manchen Fällen gibt die Handlung Aufschluss darüber, wie viel Zeit in etwa vergangen sein muss (s. Genette 2010: 66 -67; Martínez/Scheffel 2012: 45 - 47).

Formal unterscheidet Genette drei Arten der Ellipse.

a) Die *explizite Ellipse* macht sofort klar, dass und wie viel Zeit ausgelassen wurde. Durch die knappe Zusammenfassung von verstrichener Zeit (etwa in der Form „vier Jahre später“) ähnelt sie einem sehr stark raffenden Summary. Hierbei kann auch diegetischer Inhalt transportiert werden, etwa in „vier glückliche Jahre vergingen“ (s. Genette 2010: 67 – 68; Martínez/Scheffel 2012: 45).

b) Die *implizite Ellipse* weist nicht direkt darauf hin, dass eine Auslassung vorliegt. Aufgrund von Lücken in Chronologie und Kontinuität kann der Leser feststellen, dass eine Ellipse vorliegt. Geänderte Umstände weisen oft darauf hin, dass Zeit vergangen ist, geben aber nicht immer Aufschluss darüber, wie viel (s. Genette 210: 68; Martínez/Scheffel 2012: 45).

c) Als noch implizitere Form gibt es die rein *hypothetische Ellipse*. Sie fällt zuerst überhaupt nicht auf. Durch spätere Informationen wird jedoch klar, dass eine Auslassung stattgefunden haben muss, etwa weil ein bisher unbekanntes Ereignis geschildert wird, das innerhalb der erzählten Zeit liegt (s. Genette 2010: 68).

Szene (zeitdeckendes Erzählen)

Die einzige Form, in der Erzählzeit und erzählte Zeit theoretisch übereinstimmen können ist die dramatische Wiedergabe ohne Auslassungen oder Einschübe. Dem am nächsten kommt die szenische Darstellung. In der Szene wird die Geschichte detailreich wiedergegeben. Sie bildet das Kernstück der meisten Erzählungen und ist klassischerweise durch Summaries mit anderen Szenen verbunden. Das Erzähltempo ist langsam, es bleibt Zeit für genaue Schilderungen. Die Erzählzeit kann, speziell in dramatischen Szenen, weitgehend mit der erzählten Zeit übereinstimmen, absolute Isochronie ist jedoch nicht herstellbar. Traditionell werden die wichtigsten Teile der Handlung szenisch geschildert (s. Genette 2010: 69; Martínez/Scheffel 2012: 41 – 42, 47).

Dehnung (zeitdehnendes Erzählen, Slow-down)

Anders als Genette nennen Bal, Martínez und Scheffel die zusätzliche Kategorie der Dehnung. Dabei ist die Erzählzeit deutlich länger als die erzählte Zeit (s. Martínez/Scheffel 2012: 42, 46 – 47; Bal 2004a: 102, 106 – 108).

Pause

In deskriptiven Pausen wird die Handlung unterbrochen um etwas zu beschreiben. Der Abschnitt fällt aus der Zeitlichkeit der Geschichte heraus. Sie stellt den Extremwert der Zeitdehnung dar. Hier steht das Geschehen still während die Erzählung weitergeht. Beschreibungen können auch ohne die Handlung anzuhalten vermittelt werden, etwa wenn eine Figur sich aktiv mit der Umgebung beschäftigt, wenn beschrieben wird wie sie eine Sache wahrnimmt oder dass sie darüber nachdenkt.⁷ Beschreibt, kommentiert oder reflektiert der Erzähler jedoch in seinem eigenen Namen, handelt also keine Person oder kommt eventuell sogar gar keine vor, so handelt es sich um eine Pause (s. Genette 2010: 62 – 63; Martínez/Scheffel 2012: 46 - 47).

⁷ Genette führt hier als Beispiel *A la recherche du temps perdu* an, wo Beschreibungen dann stattfinden, wenn der Held selbst sich beobachtend bei der Sache aufhält oder sich auf mehrere Zeitpunkte der Erzählung beziehen. Genette 2010: 62 – 66.

Schematisch können die verschiedenen Erzählzeiten unter Verwendung mathematischer Zeichen dargestellt werden. Mieke Bal folgend verwende ich hierbei die Zeichen TF für die erzählte Zeit (*time of the fabula*) und TS für die Erzählzeit (*storytime*) ist.

Ellipse:	$TF = n, TS = 0$	\rightarrow	$TF > \infty TS$
Summary:			$TF > TS$
Szene:			$TF \sim TS$
Zeitdehnung (<i>slow-down</i>):			$TF < TS$
Pause:	$TF = 0, TS = n$	\rightarrow	$TF < \infty TS$

Im Einzelnen bedeuten die Formeln:

Bei der Ellipse ist Erzählzeit gleich Null. Währenddessen geht die Handlung weiter, die erzählte Zeit ist also größer als Null, ihr wird der Wert n zugewiesen. Egal wie lange diese ist, sie ist mehr als unendlich Mal so lange wie die Erzählzeit. Die Erzählzeit ist im Fall des summarischen Erzählens größer als die erzählte Zeit, schließlich handelt es sich um eine Raffung. Im Fall der Szene entspricht die Erzählzeit in etwa der erzählten Zeit, üblicherweise stimmen sie aber nicht vollständig überein. Gegenteilig zum summarischen Erzählen ist bei der Zeitdehnung die Erzählzeit kürzer als die erzählte Zeit. Die Pause ist die Extremform der Zeitdehnung. Die erzählte Zeit vergeht überhaupt nicht, sie hat die Größe Null. Damit ist die Erzählzeit mehr als unendlich Mal so groß wie die erzählte Zeit. (s. Bal 2004a: 102; Martínez/Scheffel 2012: 47)

3.1.3. Frequenz

Unter dem Titel der Dichte oder Frequenz beschäftigen sich Genette und die auf seinem System aufbauenden Narratologen mit den Wiederholungsbeziehungen zwischen Handlung und Erzählung (s. Martínez/Scheffel 2012: 34).

Singulativ/iterativ

Ein einmal oder öfter vorkommendes Ereignis kann ein- oder mehrmals wiedergegeben werden. Daraus ergeben sich vier Typen von Frequenzbeziehungen:

a) „*Einmal erzählen, was einmal passiert ist*“, wiedergegeben mit der Formel 1E/1G. Genette führt hierfür die Bezeichnung *singulative* oder *singuläre* Szene ein (s. Genette 2010: 73 – 74; Martínez/Scheffel 2012: 47; Bal 2004a: 113).

b) „*N-mal erzählen, was n-mal passiert ist*“ (nE/nG).

Auch dieser Typ ist de facto *singulativ*, weil jeder Wiederholung eines Ereignisses eine Wiedergabe in der Narration entspricht. Bal nennt ihn *plurisingular* (s. Genette 2010: 74; Bal 2004a: 113; Martínez/Scheffel 2012: 48).

Hier fügt Bal einen weiteren Typ ein: Wiederholt sich ein Geschehen mehrmals und wird auch mehrmals wiedergegeben, unterscheidet sich aber die Anzahl der Wiederholungen (nE/mG), so spricht sie von *varisingular* (s. Bal 2004a: 113).

c) „*N-mal erzählen, was einmal passiert ist*“ (nE/1G).

Ein einmaliges Ereignis wird wiederholt wiedergegeben, ob unverändert oder zum Beispiel unter Veränderung der Perspektive oder des Erzählers. Dies wird *repetitive* Erzählung genannt (s. Genette 2010: 74; Martínez/Scheffel 2012: 48; Bal 2004a: 113).

d) „*Einmal erzählen, was n-mal passiert ist*“ (1E/nG).

Hier werden gleiche oder ähnliche Ereignisse in einer einmaligen Wiedergabe zusammengefasst. Es handelt sich um eine *iterative* Erzählung (s. Genette 2010: 74; Martínez/Scheffel 2012: 48 – 49; Bal 2004a: 113).

asgnhsääifkaö

Determination, Spezifikation und Extension iterativer Erzählungen

Innerhalb einer iterativen Erzählung sind Ereignisse zusammengefasst, die sich in einer iterativen Reihe ereignet haben. Diese Reihen sind durch drei Größen definiert.

Die *Determination* findet durch die diachronische Begrenzung statt. Im Allgemeinen werden Anfang und Ende angegeben. Für die iterative Reihe „jeden Dienstag im Sommersemester“ bilden Semesterbeginn und –ende diachronische

Begrenzungen. Bei diesem Beispiel handelt es sich um eine exakte Determination. In anderen Fällen bleibt die Determination unbestimmt, wie im Beispiel „ein paar Jahre lang“ (s. Genette 2010: 82).

Die *Spezifikation* als zweite Größe bestimmt die „rhythmische Wiederkehr ihrer konstitutiven Einheiten“ (Genette 2010: 82). In obigem Beispiel wäre das jeden Dienstag, also an jedem siebten Tag. Die Spezifikation kann mehr oder weniger exakt sein; Adverbien wie *selten*, *hin und wieder* oder *oft* bedingen eine unbestimmte Spezifikation. Einfache Spezifikationen können durch Verschachtelung mehrerer iterativer Einheiten komplexe Spezifikationen bilden, in denen die Wiederholung eines Ereignisses von mehreren Faktoren abhängt, zum Beispiel „jeden Dienstag bei störungsfreiem Bahnverkehr“ (s. Genette 2010: 83).

Die *Extension* begrenzt die iterative Reihe in sich. Sie bezeichnet die Dauer der einzelnen iterativ wiedergegebenen Ereignisse. Punktuelle Iterationen dauern nur einen Moment an, wie etwa „beim Einschlafen“. Andere iterative Einheiten können sich über einen längeren Zeitraum erstrecken (s. Genette 2010: 83).

Interne und externe Diachronie

Interne Diachronie bezeichnet die Diachronie der „synthetisch-idealen Einheit“ (Genette 2010: 91), der Erzählung. Die externe Diachronie ist die der realen Ereignisse, die die iterative Reihe bilden. Zwischen ihnen kann es zu Überschneidungen kommen (s. Genette 2010: 91 - 92).

3.2. Erzählmodus

Streng genommen muss der einzige oder zumindest charakteristische Modus einer Erzählung der Indikativ sein, schließlich ist ihre Funktion die des Erzählens, eines *Berichts* über wirkliche oder fiktive Tatsachen. Es werden keine Wünsche formuliert, Befehle erteilt oder Bedingungen angegeben.

Geht man von einer weiter gefassten Definition des Modus aus, können aber graduelle Unterschiede in der Behauptung, die sich üblicherweise in modalen Variationen manifestieren, unter der Kategorie Modus untersucht werden. Genette

führt hier folgende Modusdefinition des Littré an (in der Übersetzung von Andreas Knop):

*Bezeichnung für die verschiedenen Verbformen, die benutzt werden, um eine Sache mehr oder weniger nachdrücklich zu behaupten und um auf die verschiedenen Blickwinkel [points de vue] hinzuweisen, unter denen sie betrachtet werden*⁸ (s. Genette 2010: 103).

Es gibt graduelle Unterscheidungen in der Wiedergabe ein und derselben Tatsache oder Begebenheit. So kann die Erzählweise mehr oder weniger detailliert und unterschiedlich direkt sein, es kann eine gewisse scheinbare Distanz zwischen Geschehen und Rezipienten aufgebaut werden. Genette nennt dies den narrativen Modus. Die beiden – metaphorisch gewählten Bezeichnungen – *Distanz* und *Perspektive* benennen "die beiden wesentlichen Weisen jener Regulierung der narrativen Information, die der Modus darstellt" (Genette 2010: 103). Er erklärt die Wahl des Vergleiches: "So wie meine Wahrnehmung eines Gemäldes hinsichtlich ihrer Schärfe von der Distanz zu ihm abhängt, und hinsichtlich ihrer Weite davon, welche partiellen Hindernisse je nach Standort meinen Blick verstellen" (Genette 2010: 103). (S. Genette 2010: 103 - 105, 197 - 198).

3.2.1. Distanz

Die Kategorie der Distanz widmet sich der Frage, wie mittelbar das Erzählte präsentiert wird. Im Zuge der dramatischen Darstellung kann die Präsenz des Erzählers reduziert werden, wodurch die Illusion der Nähe und Unmittelbarkeit erzeugt wird. Im Gegenteil kann durch die auffällige Anwesenheit der Erzählerfigur die Mittelbarkeit betont und damit ein Gefühl der Entfernung zum erzählten Geschehen erzeugt werden (s. Martínez/Scheffel 2012: 50).

⁸ „Nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer non pas le temps, mais les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action.“ Littré, *Mode*; zitierte Übersetzung in *Erzählung* S. 103.

Genette greift die antike Unterscheidung in *Mimesis* und *Diegesis* auf. In der *Mimesis* versucht der Erzähler, durch Nachahmung und Darstellung hinter dem Erzählten zurückzutreten. Daher wird möglichst viel Information weitergegeben, während der Informant selbst nicht oder nur wenig in den Fokus tritt. Die Distanz zum Rezipienten wird scheinbar verringert. Die *Diegesis* hingegen verbirgt den Informanten nicht, er tritt im Vergleich zur Information deutlicher zutage. Dadurch wird die mimetische Illusion abgeschwächt und Distanz zum Narrationsempfänger aufgebaut. Genette fasst die beiden Begriffe so zusammen, dass "die *Mimesis* durch ein Informationsmaximum und ein Informantenminimum, die *Diegesis* durch das umgekehrte Verhältnis definiert ist" (Genette 2010: 106). Es handelt sich um die beiden Extremwerte des Grades der Mittelbarkeit. Mit seiner Definition verweist Genette zusätzlich auf zwei nicht-modalen Größen, die narrative Geschwindigkeit (hohe Informationsdichte führt zu einer geringen Geschwindigkeit und umgekehrt – ein Apekt der Zeit) und den Anwesenheitsgrad der narrativen Instanz, aus dem Bereich der Stimme (s. Genette 2010: 104 – 106).

Erzählung von Worten

Die Wiedergabe von Sprache teilt Genette in drei Grundtypen. Er entwirft die Typologie ohne Unterscheidung sowohl für gesprochene als auch innere Figurenrede. Martínez und Scheffel wählen für die Wiedergabe von Gedankenrede zum Teil andere Bezeichnungen.

a. Die *narrativisierte oder erzählte Rede* ist die Form, die den Eindruck der größten Distanz zum Geschehen erweckt, sie reduziert und verdichtet am stärksten. Martínez und Scheffel teilen die erzählte Rede in zwei Ausprägungen ein. Im Fall der stärksten Raffung und größtmöglichen Distanz wird nur erzählt, dass ein Gespräch stattgefunden hat, nicht aber dessen Inhalt. In der abgeschwächten Form wird auch über den Gesprächsinhalt informiert, dieser aber nicht genau wiedergegeben (s. Martínez/Scheffel 2012: 53 – 54; Genette 2010: 109).

Im Fall der Wiedergabe von Gedanken sprechen Martínez und Scheffel hier vom *Bewusstseinsbericht* um auch nicht ausformulierte Gedanken zu erfassen.

b. Die *transponierte Rede* gibt den Inhalt mimetischer wieder als die narrativisierte Rede, aber nicht wörtlich. Der Rezipient kann der Erzählung nicht entnehmen, wie der tatsächliche Wortlaut der direkten Rede gelautet hat. Nach Martinez und Scheffel sind die beiden Formen dieser Kategorie die *indirekte Rede* sowie die von Genette nicht genannte *erlebte Rede*¹, bei der der Stil des Gesprochenen erhalten bleibt (s. Genette 2010: 110; Martinez/Scheffel 2012: 54 – 57). Die Bezeichnungen für die transponierte Wiedergabe der Gedankenrede unterscheiden sich nicht von denen der gesprochenen Rede.

c. Die dritte Form ist die *berichtete (Genette 2010: 110 - 111) oder zitierte (Martínez/Scheffel 2012: 54) Rede*. Sie ist die mimetischste. Hier versucht der Erzähler den Eindruck zu erwecken, dass nicht er selbst, sondern die handelnde Person direkt redet. Die berichtete Rede zielt als einzige darauf ab, (fiktive oder reale) Worte wörtlich wiederzugeben und reproduzierbar zu machen. Wird eine sprachliche Aussage völlig unverändert in den Text übernommen, so erzählt der Erzähler diese Aussage nicht, sondern kopiert sie. Daher kann in einem solchen Fall laut Genette nicht von einer Erzählung gesprochen werden (s. Genette 2010: 108). Martínez und Scheffel hingegen bezeichnen die wörtliche Übernahme ohne Hinzufügung von Kommentaren oder *verba dicendi* als *autonome direkte Figurenrede*. Diese ist neben der direkten Figurenrede (Wiedergabe des Gesprochenen samt *verba dicendi*) eine der Unterkategorien der zitierten Rede (s. Martínez/Scheffel 2012: 53 – 54).

Werden anstelle von gesprochener Rede Gedanken präsentiert, unterscheiden Martinez und Scheffel hier zwei Formen. Das *Gedankenzitat* entspricht der direkten Rede, das Gedachte wird wörtlich wiedergegeben. Im inneren Monolog werden weniger strukturierte Gedanken ausgedrückt, oft sind Sätze unvollständig oder gehen ineinander über.

Erzählung von Ereignissen

Außersprachliche Gegenstände und Ereignisse sind natürlich völlig von der Nachahmung durch Sprache ausgeschlossen. Anders als Dialoge, die in der dramatischen Wiedergabe wiederholt werden und damit noch einmal Wirklichkeit werden, können stumme Handlungen oder Ereignisse nur mittelbar durch Sprache

wiedergegeben werden. Doch auch dabei lässt sich der Eindruck der Nachahmung, die *mimetische Illusion*, erzeugen. Sie wird erhöht durch die vorgebliche Abwesenheit der narrativen Instanz, indem sie sich nicht oder nur selten als solche zu erkennen gibt.² Detailreichtum verstärkt ebenfalls das Gefühl der unmittelbaren Anwesenheit. Dabei wird der Abbau der Distanz vor allem durch die Schilderung von für die Handlung bedeutungslosen Details gefördert. Entgegengesetzt, kann durch Kommentare, den Übergang vom dramatischen in den narrativen Modus und die Steigerung der Erzählgeschwindigkeit der Eindruck der Entfernung erzeugt werden (s. Genette 2010: 106, 200, 206; Martínez/Scheffel 2012: 51 - 53).

3.2.2. Perspektive – Fokalisierung

Der zweite narrative "Modus der Informationsregulierung" (Genette 2010: 118) ist die Entscheidung, aus welcher Sicht erzählt wird, also ob der Inhalt aus einem einschränkenden oder offenen "Blickwinkel" wiedergegeben wird.

Diese Technik wurde in der Literaturwissenschaft seit dem Ende des 19. Jahrhunderts häufig untersucht, wobei in den Theorien darüber mehrere Aspekte vermengt wurden, die Genette in seiner Theorie unterscheidet. So nimmt er hier explizit die "Stimme" aus dem Forschungsfeld des Modus heraus. Bezüglich der Perspektive untersucht er nur, "welche Figur den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist" (Genette 2010: 119), liefert. Welche Position der Erzähler dabei einnimmt wird hier nicht untersucht, sondern weiter unten unter dem Begriff "Stimme" näher behandelt (s. Genette 2010: 118 - 121).

Um die bildlich-metaphorische Bezeichnung der Perspektive abzulegen wählt Genette hierfür den neutraleren Begriff der Fokalisierung. Er nennt in seiner Typologie drei Stufen der Fokalisierung.

a. Die unfokalisierte Erzählung oder Erzählung mit Nullfokalisierung (Übersicht)

Dieser erste Typ wird als neutralste Fokalisierung dadurch charakterisiert, dass der Erzähler nicht an die Wissenslücken der handelnden Charaktere gebunden ist und dem Rezipienten mehr Wissen vermitteln kann als irgendeiner der Charaktere hat.

Schematisch wird dieser Typ durch die Formel „Erzähler > Figur“ dargestellt (s. Genette 2010: 121; Martínez/Scheffel 2012: 67 – 68).

b. *Die Erzählung mit interner Fokalisierung (Mitsicht)*

Hierbei weiß der Erzähler genau so viel wie eine der Figuren. Er kann fest mit einer bestimmten Figur verbunden sein und deren Blickwinkel von Anfang bis Ende folgen oder zwischen mehreren Figuren wechseln. Außerdem ist eine multiple interne Fokalisierung möglich, wo ein Ereignis nacheinander aus der Sicht verschiedener Figuren geschildert wird. Die interne Fokalisierung wird nur im inneren Monolog und Sonderfällen der Erzählung⁹ konsequent angewendet. Häufiger ist ihre Verwendung in weniger engem Rahmen, in dem die fokale Figur auch zeitweise genannt oder von außen beschrieben wird. Zur Darstellung dient die Formel „Erzähler ≈ Figur“ (s. Genette 2010: 121; Martínez/Scheffel 2012: 67– 69).

c. *Die Erzählung mit externer Fokalisierung (Außensicht)*

Hier folgt die Erzählung einer Figur, ohne jedoch Einblick in ihre Gedanken, Gefühle und Beweggründe zu geben. Dieser Typ wird auch "objektive oder behavioristische Erzählung" (Genette 2010: 121) genannt, da der Leser nicht mehr Informationen bekommt als ein neutraler Beobachter und nur das Verhalten der Figur geschildert wird. Er wird mit der Formel "Erzähler < Figur" wiedergegeben (s. Genette 2010: 121 – 122; Martínez/Scheffel 2012: 67, 69).

Üblicherweise erstreckt sich ein und dieselbe Art der Fokalisierung nicht über einen ganzen Text, sondern nur über einzelne Segmente davon. So wird zum Beispiel die externe Fokalisierung gerne gewählt, um ein Geheimnis um eine Figur zu schaffen oder aufrechtzuerhalten und damit Spannung aufzubauen (s. Genette 2010: 122; Martínez/Scheffel 2012: 70).

Nicht immer ist eine Erzählung einem der Fokalisierungstypen eindeutig zuordenbar. Manche Textsegmente können als verschiedene Typen gelesen werden, so kann zum Beispiel die Schilderung des Helden durch eine andere Figur als

⁹ Genette führt hier als Beispiel *La Jalousie* von Robbe-Grillet sowie als filmische Entsprechung *Lady in the Lake* von Robert Montgomery aus dem Jahr 1946 an. S. Genette 2010: 123.

externe Fokalisierung auf den Helden genauso wie als interne Fokalisierung auf die Nebenfigur verstanden werden. Ebenso liegen Nullfokalisierung und Multifokalisierung, bei der verschiedene Blickpunkte eingenommen werden können, nah beieinander (s. Genette 2010: 123 - 124).

Die Typen der Fokalisierung können auch abwechselnd oder überschneidend eingesetzt werden, es kann also zu Fokalisierungswechseln kommen. Dominiert aber ein Typ, der nur kurzfristig durch einen anderen unterbrochen wird, wird dies bei Genette als *Alteration* bezeichnet. Sie kann in Form einer *Paralipse* (der Erzähler gewährt weniger Einsicht als er aufgrund des dominierenden Modus sollte) oder *Paralepse* (der Rezipient erhält mehr Information als die dominante Perspektive des Erzählers rechtfertigen würde) auftreten. Ebenso kann eine *Prolepse* eingefügt werden, in der der Leser früher als der Kenntnisstand des Objekts der Fokalisierung es erlaubt weitergehende Informationen erhält (s. Genette 2010: 125).

Nicht immer ist in solchen Fällen klar, ob eine Mitteilung noch dem Erzähler zugeschrieben werden kann oder dessen Wissensstand schon so weit übersteigt, dass sie nur vom allwissenden Romancier kommen kann. Genette schlägt hier vor, restriktiv nur das dem Romancier zuzuschreiben, was beim besten Willen nicht dem Erzähler zugeschrieben werden kann, so etwa wenn die letzten Gedanken eines Sterbenden wiedergegeben werden (s. Genette 2010: 133).

Bal kritisiert, dass Genette nicht zwischen der wahrnehmenden Instanz und derjenigen, die einen Sachverhalt verbalisiert, unterscheidet. Aufgrund der Möglichkeit, dass eine Person ein von jemand anderem beobachtetes Geschehen wiedergibt, erscheint diese Unterscheidung ihr notwendig. Sie definiert Fokalisierung als Beziehung zwischen dem Sehenden und dem Gesehenen. Das Subjekt der Fokalisierung ist der Fokalisator (focalizer), der Punkt von dem aus die Objekte der Narration wahrgenommen werden. Er kann mit einer Person

zusammenfallen, dann handelt es sich um interne Fokalisierung (*internal focalization*). Sollte dies nicht der Fall sein, handelt es sich um einen Fall der externen Fokalisierung (*external focalization*). Die Wahrnehmung des fokalisierten Objekts hängt vom Fokalisator und der Beziehung der beiden ab. Als Beispiel nennt Mieke Bal, dass eine Person wohl positiver dargestellt wird wenn die Fokalisierung durch ihren Sohn geschieht, als durch einen völlig Fremden oder einen unbeteiligten Erzähler (s. Bal 2004a: 144 – 160).

Genette kritisiert Bals Modifikationen. So stellt er klar, dass die Begriffe der fokalisierenden und fokalisierten Figur mit seinem Verständnis der Fokalisierung unvereinbar sind: „*fokalisiert* kann nur die Erzählung selber sein, und *fokalisieren* kann demnach nur der, der die Erzählung fokalisiert (oder nicht fokalisiert), d. h. der Erzähler oder, außerhalb der Konventionen der Fiktion betrachtet, der *Autor* selber, der sein Fokalisierungsvermögen an den Erzähler delegiert (oder auch nicht)“ (Genette 2010: 217).

3.3. Stimme

Der narrative Aspekt der Stimme setzt die verbale Handlung in Relation zu ihren Subjekten. Subjekt ist hier einerseits die Figur, die eine Handlung vollzieht oder erleidet, andererseits aber auch diejenige, die von ihr erzählt, die Produktionsinstanz (s. Genette 2010: 138).

3.3.1. Narrative Instanz

Dabei darf die Figur des Erzählers nicht mit dem tatsächlichen Autor verwechselt oder vermischt werden. Untersuchungsgegenstand ist eine autonome Erzählerfigur und die Spuren, die sie im angeblich von ihr stammenden narrativen Diskurs hinterlassen hat. Diese Erzählerfigur kann im Verlauf eines Werkes wechseln oder sich verändern. In der Analyse sind einerseits diese Modifikationen interessant, andererseits aber auch das auffällige Fehlen solcher (s. Genette 2010: 137 - 138).

3.3.2. Zeit der Narration

Es ist so gut wie unmöglich, eine Geschichte zu erzählen, ohne sie in irgendeiner Form zeitlich zu verankern. Schon die Wahl einer grammatikalischen Zeit stellt eine temporale Relation zum Erzähler her. Durch sie wird die narrative Instanz zeitlich in Beziehung zur erzählten Geschichte gesetzt. Dies ist die wichtigste und häufigste Zeitbestimmung. Im Hinblick auf die zeitliche Relation zwischen Erzähler und Erzähltem lassen sich vier Narrationstypen unterscheiden (s. Genette 2010: 139 – 141, 221 – 223; Martínez/Scheffel 2012: 72 - 75):

a) Die spätere Narration erzählt in einer Vergangenheitsform. Sie ist die in der Literatur am häufigsten gewählte zeitliche Perspektive (s. Genette 2010: 140, 142 - 144; Martinez/Scheffel 2012: 74 – 76).

b) Die seltene frühere Narration steht grammatikalisch im Futur oder im Präsens, sie wird in erster Linie für Träume oder Prophezeiungen verwendet (s. Genette 2010: 140, 142; Martinez/Scheffel 2012: 72 – 73).

c) Die gleichzeitige Narration begleitet die Handlung simultan. Hier wird das Präsens verwendet. Aufgrund einer strengen Gleichzeitigkeit können Erzählung und Narration nicht interagieren (s. Genette 2010: 140 – 142; Martinez/Scheffel 2012: 73 – 74).

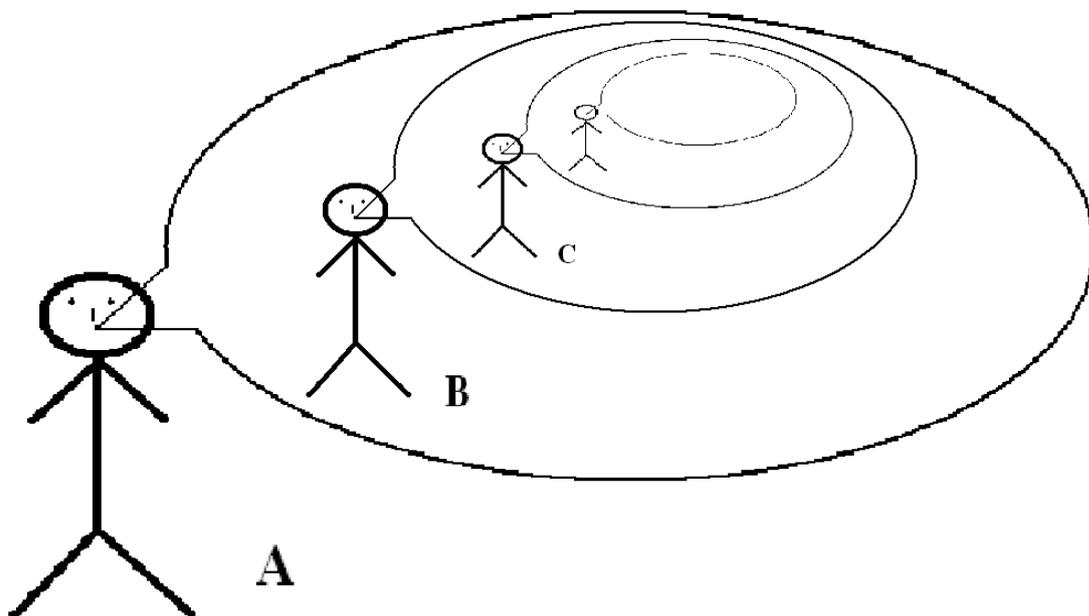
d) Die eingeschobene Narration ist eine komplexe Struktur, bei der die mehrinstanzige Narration mit der Handlung interagieren kann. Ein beispielhaftes Anwendungsgebiet ist der Briefroman, bei dem der Brief zugleich "Medium der Erzählung und Element der Handlung" (Genette 2010: 140) ist (s. Genette 2010: 140 – 141; Martinez/Scheffel 2012: 76 – 78).

3.3.3. Narrative Ebenen

Die Ereignisse und Personen innerhalb einer Erzählung sind von der narrativen Instanz durch eine unüberwindbare - von der Narration selbst gebildete - Schwelle getrennt. Sie befinden sich auf einer höheren narrativen Ebene. Erzählt nun innerhalb der primären Erzählung (in der Grafik ist der primäre Erzähler A) eine der

darin vorkommenden Figuren eine weitere Geschichte, handelt es sich bei dieser um eine Erzählung zweiter Ebene (erzählt durch B). Genette definiert die Unterscheidung und Benennung der Ebenen folgendermaßen: "Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt der Erzählung angesiedelt ist" (Genette 2010: 148).

So ist beispielsweise der Erzähler von *Tausendundeine Nacht* extradiegetisch (A), die von ihm erzählte Geschichte eine Erzählung der ersten narrativen Ebene. Erzählt nun Scheherazade (B) als Protagonistin dieser Geschichte ihrem Sultan Nacht für Nacht Märchen, ist sie die diegetische Erzählerin einer Metaerzählung (Erzählung zweiter Ebene). Die Welt der Metaerzählung (in diesem Fall des Märchens) nennt Genette Metadiegeese. Wird innerhalb eines dieser Märchen durch eine metadiegetische narrative Instanz eine weitere Geschichte erzählt, handelt es sich bei dieser um eine Meta-Metaerzählung. Genettes Bezeichnungen für die verschiedenen Ebenen laufen also in die entgegengesetzte Richtung zu ihrem linguistischen Vorbild, der Metasprache (s. Genette 2010: 147 – 154, 225 - 227; Martínez/Scheffel 2012: 78 – 79).



(Abbildung s. Genette 2010: 225)

Der Übergang (Metalepse) zwischen zwei narrativen Ebenen kann nur von der Narration selbst gestaltet werden.

Zwischen einer metadiegetischen Erzählung und ihrer Primärerzählung können verschiedene Beziehungen bestehen (s. Genette 2010: 150 - 151).

a) Häufig hat die metadiegetische Erzählung eine *explikative* Funktion (*konsekutive* Form der Verknüpfung). In ihr wird erklärt, wie es zu der Situation in der diegetischen Erzählung gekommen ist (s. Genette 2010: 150 – 151; Martinez/Scheffel 2012: 81; Bal 2004a: 53 - 55).

b) Ebenfalls möglich ist eine rein *thematische* Beziehung (*korrelative* Verknüpfung). Weder räumlich noch zeitlich oder personell muss ein Zusammenhang zur diegetischen Erzählung bestehen. Die thematische Verbindung kann auf einem Kontrast oder Ähnlichkeit basieren. Eine Funktion der thematisch verbundenen Metadiegeese kann es sein, die diegetischen Zuhörer zu beeinflussen. Parabel und Fabel basieren auf diesem Prinzip (s. Genette 2010: 151; Martinez/Scheffel 2012: 82; Bal 2004a: 53, 55 - 56).

c) Metadiegetische Erzählungen des dritten Typs stehen in keiner expliziten Beziehung zur niedrigeren Ebene. In diesem Fall steht der Akt des Erzählens selbst im Mittelpunkt. Er kann zur Zerstreuung dienen oder um die Zeit vergehen zu lassen. Ein wichtiges Beispiel ist hierfür *Tausendundeine Nacht*, wo der Inhalt der von Scheherazade erzählten Geschichten egal ist, solange der Sultan sie hören möchte und die Erzählerin dafür weiterleben lässt. Bal nennt diesen Typ nicht, sie zählt nur zwei Arten der Beziehung (s. Genette 2010: 151 – 152; Bal 2004a: 53).

Bal bezeichnet eine innerhalb der primären Erzählung beheimatete Erzählerfigur einer Metaerzählung als *Erzähler der zweiten Ebene*, sie verwendet für ihn das Kürzel CN2. Wenn der primäre Erzähler den sekundären zitiert, kann das schematisch als CN1[CN2] dargestellt werden (Bal 2004a: 44).

3.3.4. Person

Diese Kategorie beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen dem Erzähler und der von ihm erzählten Geschichte. Genette unterscheidet hier folgende Formen der Erzählung:

a) In der *heterodiegetischen* Erzählung steht der Erzähler außerhalb des Textes, kommt in seiner Erzählung nicht vor (Genette 2010: 159; Martínez/Scheffel 2012: 84; Bal 2004a: 22).

b) In der *homodiegetischen* Erzählung ist der Erzähler eine Figur innerhalb der Geschichte, er ist darin anwesend. Dabei gibt es Unterschiede in Bezug auf den Grad des Homodiegetischen. Der Erzähler kann, etwa als einfacher Beobachter, eine Nebenrolle in seiner Geschichte spielen. Ist er hingegen selbst der Held seiner Geschichte wird als *autodiegetische* Erzähler bezeichnet. Martínez und Scheffel unterscheiden vier weitere Abstufungen innerhalb der Gruppe der homodiegetischen Erzähler. Dem heterodiegetischen Erzähler am nächsten kommt ein unbeteiligter Beobachter. Ein beteiligter Beobachter ist dem Geschehen näher. Ist der Erzähler an der Handlung beteiligt kann er die Position einer Nebenfigur einnehmen, eine der Hauptfiguren sein oder die alleinige Hauptfigur darstellen. Nur in letzterem Fall erzählt er autodiegetisch (s. Genette 2010: 159 – 165; Martínez/Scheffel 2012: 84 – 85; Bal 2004a: 22).

Durch die Einordnung in die Kategorien Perspektive und Person (Beziehung zur Geschichte) können vier grundlegende Erzählertypen unterschieden werden (Tabelle s. Genette 2010: 119):

	Von außen beobachtete Ereignisse	Von innen analysierte Ereignisse
Heterodiegetisch	Ein außenstehender Autor erzählt die Geschichte. Der Erzähler kommt in der Erzählung nicht vor und ist durch eine narrative Schwelle von ihr getrennt, wie z.B. in Kafkas <i>Der Prozess</i> .	Der allwissende Autor erzählt die Geschichte. Der Erzähler erzählt eine Geschichte, in der er selbst keine Figur ist, die aber in seiner narrativen Ebene angesiedelt ist. Mehrmals angeführtes Beispiel ¹⁰ ist Scheherazade in <i>1001 Nacht</i> .
Homodiegetisch	Ein Zeuge erzählt die Geschichte des Helden. Der Erzähler ist Figur der Erzählung, schildert aber nicht aus ihr heraus, sondern beispielsweise im Nachhinein wie in <i>L'Étranger</i> .	Der Held erzählt seine Geschichte. Der Erzähler befindet sich beim Akt des Erzählens als Figur innerhalb der Erzählung. Beispielhaft sind Briefromane wie <i>La Silla del Águila</i> .

3.3.5. Die typischen Erzählsituationen nach Franz K. Stanzel

Franz K. Stanzel entwirft anhand von drei Oppositionspaaren drei typische Erzählsituation. In jeder von ihnen herrscht ein anderes Element der Mittelbarkeit vor. Die erste Opposition beruht auf der Person. Hier unterscheidet Stanzel zwischen *Ich-Bezug*, in der die Erzählinstanz Teil des Seinsbereichs der Figuren ist, und *Er-Bezug*, in dem die Seinsbereiche nicht ident sind. Ein weiteres Kriterium stellt die Perspektive dar. Hier wird unterschieden, ob die Geschehnisse aus dem

¹⁰ Etwa in Genette 2010: 151, Martínez/Scheffel 2012: 95 und Bal¹ 2004: 52.

Blickwinkel einer Figur erzählt werden (*Innenperspektive*) oder aus der neutralen *Außenperspektive*. Die dritte Unterscheidung beruht auf dem Erzählmodus. Als *Reflektorfigur* kommentiert oder selektiert die Erzählinstanz das Geschehen aufgrund ihrer Wahrnehmung. Tritt sie hingegen als *Erzähler* auf, liegt das Hauptaugenmerk auf der Wiedergabe des Geschehens, nicht der eigenen Meinung und Beobachtung (s. Stanzel 1991: 82 – 85).

- a) Die *Ich-Erzählsituation* wird dadurch charakterisiert, dass der Erzähler als Mittler ein Charakter der Erzählung ist und daher ganz in der Welt der Handlung beheimatet ist. "Es besteht volle Identität zwischen der Welt der Charaktere und der Welt des Erzählers" (Stanzel 1991: 15 - 16). Hier ist das vorherrschende unterscheidende Element der Mittelbarkeit die "Identität der Seinsbereiche" (Stanzel 1991: 16) der Charaktere und des Erzählers. Die Opposition aus Identität und Nichtidentität der Seinsbereiche entspricht dem Gegensatz zwischen homo- und heterodiegetisch im System von Gérard Genette (s. Stanzel 1991: 15 – 16, 80- 83)
- b) In der *auktorialen Erzählsituation* ist der Erzähler nicht Teil der erzählten Welt. Er schildert aus der Außenperspektive und ist von den handelnden Personen durch eine "ontische Schwelle" (Stanzel 1991: 16) getrennt, wodurch sich eine stärkere Mittelbarkeit ergibt, der Erzähler aber auch nicht den Schranken und Grenzen eines innerhalb der Handlung Gefangenen unterliegt. Das dominante Element der Mittelbarkeit ist die Perspektive (Außen- vs. Innenperspektive), das Charakteristikum der auktorialen Erzählsituation die Außenperspektive (s. Stanzel 1991: 16, 80 – 81, 83 – 84). Im Bezug auf den auktorialen Erzähler betont Stanzel, dass auch dieser grundsätzlich als ein vom Autor geschaffener Charakter anzusehen ist. Erst wenn der Versuch, ihn als eigene Persönlichkeit zu interpretieren, unternommen wurde und eindeutig gescheitert ist, kann er mit dem Autor selbst gleichgesetzt werden (s. Stanzel 1991: 28).

Die Außenperspektive entspricht der Nullfokalisierung, die Innenperspektive der internen Fokalisierung in Genettes Vokabular. Die externe Fokalisierung ist nicht berücksichtigt, sie fällt aufgrund ihrer Verwandtschaft mit der Nullfokalisierung wohl ebenfalls in die Kategorie der Außenperspektive.

c) Die *personale Erzählsituation* hingegen wird dadurch gekennzeichnet, dass der Leser die Erzählung aus der Sicht einer Reflektorfigur wahrnimmt. Diese Reflektorfigur steht innerhalb der Handlung, wo sie "denkt fühlt und wahrnimmt"(Stanzel 1991: 16). Sie wendet sich aber nicht direkt an den Rezipienten, kommentiert also auch nicht. Dadurch entsteht der Eindruck, der Leser könne die Welt der Erzählung durch die Augen des Reflektors unmittelbar wahrnehmen, ohne einen zwischengeschalteten Erzähler. Diese Erzählsituation erzeugt daher die "Illusion der Unmittelbarkeit" (Stanzel 1991: 16). Im Vordergrund der Mittelbarkeit steht hier ihr Modus¹¹, die Opposition Reflektor und Erzähler (s. Stanzel 1991: 16, 80 – 81, 84 – 85).

Die Trennung zwischen Erzähler und Reflektorfigur ist vergleichbar mit der Opposition zwischen narrativem und dramatischem Modus bei Genette (s. Stanzel 1991: 15).

Die drei genannten Erzählsituationen sind Idealtypen, kaum ein Text fällt genau in eine einzige Kategorie. Außerdem kann die Erzählsituation im Lauf einer Erzählung geändert werden, Stanzel nennt dies *Dynamisierung* (Stanzel 1991: 89). Bleibt eine Erzählsituation tatsächlich über eine ganze Erzählung hin beibehalten nennt er dies *Schematisierung* (Stanzel 1991: 103 - 104) der Erzählsituation (s. Stanzel 1991: 89, 103 - 108).

In einer Überarbeitung seiner Theorie stellt Stanzel seine typischen Erzählsituationen in Relation zu einander. In Form eines Typenkreises ermöglicht seine Typologie, einer Erzählsituation zusätzlich zu ihrem dominanten Aspekt sekundäre Eigenschaft zuzuordnen. So wird die Ich-Erzählsituation nicht nur durch die Identität der Seinsbereiche des Erzählers und der Figuren charakterisiert, sondern sekundär auch durch die Unterschiede zu den beiden anderen Typen, also die Innenperspektive und die Präsenz eines Erzählers. Nebenaspekte der auktorialen Erzählsituation sind die Nichtidentität der Seinsbereiche und die Anwesenheit einer Erzählerfigur. Sekundäre Charakteristika der personalen Erzählsituation sind das

¹¹ Zu beachten ist, dass Stanzels hier gebrauchter Begriff des Modus nicht mit dem von Genette übereinstimmt.

die Innenperspektive und die Nichtidentität der Seinsbereiche (s. Stanzel 1991: 86 - 89).

Wolf Schmid kritisiert – meiner Ansicht nach zu Recht – dass in Stanzels Typisierung die Kategorien *Perspektive* und *Modus* in ihrer Definition nicht ausreichend voneinander abgegrenzt werden (s. Schmid 2008: 117). Die Anordnung im Kreis und die Verknüpfung untereinander haben außerdem den Nachteil, dass sekundäre Charakteristika als zwingend mit einem Hauptmerkmal einhergehend unterstellt werden. Der Vorteil der Kreisform ist die leichtere Möglichkeit einer Verortung zwischen den Idealtypen. Diese Eigenschaft wird aber durch die Hinzufügung von Sekundärmerkmalen eingeschränkt. So können manche in der Literatur vorkommende Erzählsituationen nicht in Stanzels Typenkreis eingeordnet werden.¹²

Stanzels Typologie bezieht sich ausdrücklich nur auf die "Oberflächenstruktur" der Erzählung, also "alle jene Erzählelemente, und die Systeme ihrer gegenseitigen Zuordnungen, die der Vermittlung der Geschichte an den Leser dienen" (Stanzel 1991: 32).

3.3.6. Funktionen des Erzählers

Genette unterscheidet fünf Funktionen des Erzählers. Davon ist nur die erste obligatorisch, der Erzähler kann sich auf sie beschränken. In den meisten Fällen erfüllt er aber mehrere davon.

a) Narrative Funktion

Auslöser der Erzählereigenschaft ist der Akt des Erzählens, die Schilderung der Geschichte. Dies ist die wichtigste Funktion des Erzählers (Genette 2010: 166).

b) Regiefunktion

Der Erzähler kann in einem metanarrativen Diskurs seine innere Ordnung der Narration („Gliederungen, Verbindungen und wechselseitige Bezüge“. Genette 2010: 166) deutlich machen (Genette 2010: 166).

¹² Martínez und Scheffel nennen hier als Beispiele E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (in dem der Protagonist eine Reflektorfigur darstellt, das dominante Merkmal der Erzählsituation der Identität der Seinsbereiche zwischen Erzähler und Figuren aber auf eine Ich-Erzählsituation hindeutet) und Albert Camus' *L'Étranger* (in dem die Ich-Erzählsituation mit der Außenperspektive kombiniert wird). Martínez/Scheffel 2012: 93 f.

c) *Kommunikationsfunktion*

Der Erzähler kann versuchen, mit dem narrativen Adressaten in Kontakt zu treten, er kann ihn zusätzlich zur Schilderung der Geschehnisse direkt ansprechen (Genette 2010: 166 - 167).

d) *Testimoniale Funktion (Beglaubigungsfunktion)*

Durch sie gibt der Erzähler preis, wie er zu der Geschichte steht und ob er daran Anteil nimmt. Dabei geht es nicht nur um affektive Anteilnahme, sondern auch darum, wie er moralisch oder intellektuell dazu steht oder ob er die Quelle für glaubwürdig hält (Genette 2010: 167).

e) *Ideologische Funktion*

Mischt der Erzähler sich stärker – direkt oder indirekt – in die Geschichte ein, kann das auch „die didaktischere Form eines autorisierten Kommentars der Handlung annehmen“ (Genette 2010: 167).

3.3.7. Der narrative Adressat

Der narrative Adressat ist ebenso wie der Erzähler ein Element der Erzählsituation. Beide befinden sich auf der gleichen diegetischen Ebene. Daher ist der narrative Adressat nicht zwangsläufig der (virtuelle) Leser. Martínez und Scheffel wählen die Bezeichnung *Sprechsituation* für das Zusammenwirken von Erzähler und Rezipient (s. Genette 2010: 169; Martínez/Scheffel 2012: 87 - 88).

Ist der Erzähler intradiegetisch, verlangt diese Situation auch einen intradiegetischen Adressaten (zum Beispiel einen Gesprächspartner oder den Adressaten eines Briefes). Das schafft eine gewisse Distanz zum Leser, da es für ihn mehr Abstraktion verlangt, sich mit dem fiktiven Adressaten zu identifizieren. Die Sprechsituation ist ein Teil der Geschichte und daher zumindest in Ansätzen konkret gestaltet. Der Erzähler und sein Erzählakt sind Teil der Handlung, ihm wird ein intradiegetischer Empfänger gegenübergestellt und eine Situation, in der sich der Erzählakt zuträgt (s. Genette 2010: 169; Martínez/Scheffel 2012: 87 - 89).

Ein extradiegetischer Erzähler kann sich an einen extradiegetischen narrativen Adressaten wenden. Dies ist der virtuelle Leser, mit dem ein realer Leser sich identifizieren kann. Hier kann die Erzählsituation auch völlig unbestimmt sein.

Sowohl der Erzähler als auch der narrative Adressat sind Teil einer imaginären Kommunikationssituation. Diese kann bestimmt und ausgestaltet sein, im Extremfall aber auch völlig unerwähnt bleiben (s. Genette 2010: 169 – 170; Martinez/Scheffel 2012: 87 - 89).

3.4. Bewertung der Theorien und Wahl einer Analysemethode

Gérard Genette beschreibt sein Modell anhand der Analyse von Marcel Prousts *A la Recherche du temps perdu*, es hat damit starken Praxisbezug. Einzelne Punkte werden über Jahre hinweg auf der Kritik seiner Kollegen aufbauend weiterentwickelt. Daraus ist meiner Meinung nach ein für die konkrete Analyse größtenteils geeignetes kohärentes System entstanden.

Martinez und Scheffel haben in ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* mehrere Theorien betrachtet und stellenweise kompiliert. Da Genette hierbei ein großer Einfluss war und sein System in Einzelheiten durch die Weiterentwicklung bereichert wurde, möchte ich im Zuge meiner Analyse die Theorie von Martínez und Scheffel zumindest im Hinterkopf behalten, um an passenden Stellen darauf zurückgreifen zu können.

Mieke Bal übernimmt in großen Teilen Genettes Modell. Ihre Adaptionen erscheinen mir aber nicht immer damit im Einklang. Auch übernimmt sie sein Vokabular, misst den Bezeichnungen aber teils andere Bedeutungen zu¹³. Daher möchte ich Bals Theorie nicht in meine Analyse mit einbeziehen, um Unklarheiten und Missverständnisse zu vermeiden.

Insgesamt möchte ich meine Analyse der Werke Carlos Fuentes' aufgrund ihrer Kohärenz und Praxisnähe primär auf die Erzähltheorie von Gérard Genette stützen, die Weiterentwicklungen durch Martínez und Scheffel aber nicht unbeachtet lassen.

¹³ So stellt Genette etwa klar, dass die Begriffe der fokalisierenden und fokalisierten Figur mit seinem Verständnis der Fokalisierung unvereinbar sind: „*fokalisiert* kann nur die Erzählung selber sein, und *fokalisieren* kann demnach nur der, der die Erzählung fokalisiert (oder nicht fokalisiert), d. h. der Erzähler oder, außerhalb der Konventionen der Fiktion betrachtet, der *Autor* selber, der sein Fokalisierungsvermögen an den Erzähler delegiert (oder auch nicht).“ Genette 2010: 217.

Franz K. Stanzels erweiterter Typenkreis ist aufgrund seiner Klarheit eine Bereicherung. Daher möchte ich ihn trotz seiner Kritikpunkte, in die Analyse der Kategorie Perspektive einbeziehen. Da Stanzel jedoch andere Schwerpunkte setzt als die anderen der Analyse zugrunde liegenden Narratologen möchte ich die Untersuchungen auf seine Erzählsituationen hin jeweils an das Ende der Analyse eines Werkes stellen.

4. La muerte de Artemio Cruz

Die Analyse folgt dem Abdruck in Band 1 der Gesamtausgabe der Werke Carlos Fuentes' (Fuentes 1986: 1089 – 1408).

4.1. Struktur und Aufbau

Mehrere Erzählstränge greifen ineinander. In der Rahmenhandlung werden die letzten zwölf Stunden¹⁴ im Leben des Artemio Cruz geschildert. Während dieser Stunden nimmt er zeitweise seine Gegenwart wahr, erinnert sich aber auch – geschrieben als spätere Narration – zurück an zwölf prägende Tage seines Lebens. Im dritten Erzählstrang erscheint Artemio Cruz' Unterbewusstsein als narrative Instanz. Es löst die bewusste Wahrnehmung der Gegenwart ab und führt auf die Analepsen hin. In einem Interview vergleicht Carlos Fuentes dieses Unterbewusstsein in seiner Funktion mit Vergil, Dantes Führer durch die Hölle (Pacheco 1962: 19 zitiert nach García 1988: 105).

Die Abfolge der Erzählstränge folgt immer dem gleichen Schema. Beginnend mit dem Wort *yo* schildert der sterbende Artemio Cruz seine Wahrnehmung und Gedanken in der ersten Person Singular. Darauf folgt ein mit dem Pronomen *tú* eingeleiteter Abschnitt, in dem sein Unbewusstsein direkt in der zweiten Person zu ihm spricht und schließlich zu einer Erinnerung hinführt. Zuletzt wird in der dritten Person eine Analepse geschildert. Diese wird mit dem Pronomen *él* eingeleitet.

Diesem Schema folgend, kommt jede der drei Erzählinstanzen zwölf Mal zu Wort, zwölf Erlebnisse aus dem Leben des Artemio Cruz werden geschildert, ihre Reihenfolge ist dabei nicht chronologisch. Anschließend an das letzte (chronologisch das erste – Artemios Geburt) davon kehrt die Erzählung an das Sterbebett zurück. Kurz kommt der Ich-Erzähler zu Wort. Der Tod wird vom

¹⁴ Zur Dauer von Artemio Cruz' Todeskampf gibt es unterschiedliche Thesen, da das genaue Maß aus dem Text nicht erkennbar ist. James Hussar etwa argumentiert sogar mit Erfahrungsberichten von Nahtodüberlebenden, dass die Erinnerung an alle wichtigen Stationen des Lebens innerhalb von kürzester Zeit stattfindet (Hussar 2012: 75 - 77). Carlos Fuentes selbst spricht jedoch in Übereinstimmung mit den zwölf Analepsen von zwölf Stunden (Pacheco 1962: 19 nach García 1988: 105).

Unterbewusstsein (*tú*) eingeleitet und erzählt. Hier ändert sich also die – sonst streng eingehaltene – gewohnte Reihenfolge der Sequenzen.

Am Ende wechseln sich die beiden Erzählinstanzen der ersten und zweiten Person ab und gehen ineinander über. Das allerletzte Wort gehört schließlich dem Bewusstsein des Artemio Cruz (*yo*).

4.2. Zeit

4.2.1. Ordnung

Betrachtet man den gesamten Roman, handelt es sich um die Schilderung von zwölf Stunden erzählter Zeit, unterbrochen durch zwölf Analepsen. Diese haben unterschiedlich große Reichweiten, die den Überschriften der jeweiligen Fragmente zu entnehmen sind. Die am längsten zurückreichende ist die letzte Analepse des Romans, in dem die Geburt des Protagonisten 70 Jahre vor seinem Todeskampf geschildert wird. Die Reichweite jeder Analepse ist bis auf den Tag genau definiert. Der Umfang ist nicht exakt definiert. Keine Analepse umfasst mehr als einen Tag. Innerhalb dessen variiert der Umfang. So beginnt die Geburtsszene damit, dass Artemio Cruz' schon kurz davor ist, den Körper seiner Mutter endgültig zu verlassen, und endet mit seinem ersten Schrei, umfasst also keinen sehr langen Zeitraum. Viel länger dauert die Analepse auf den 11. September 1947. Sie beginnt um sieben Uhr Früh mit Artemios erstem Blick aus dem Fenster und endet, wenn er sich bereitmacht um wieder ins Bett zu gehen. Genau definiert ist der Umfang der Analepse dabei nicht. Die *tú*-Szenen sind zwar im Futur geschrieben, tragen sich aber de facto in der Gegenwart zu. Die Nebenhandlungen sind die gleichen wie die in den Szenen der Gegenwart. Daher handelt es sich dabei nicht um Prolepsen sondern um durch die Wahl der grammatikalischen Zeit verfremdet die Schilderungen der Gegenwart.

Ordnung innerhalb der Analepsen

Innerhalb der Vergangenheitsszenen gibt es keine einheitliche Struktur. So wird etwa der Tag mit Lilia am Meer (11. September 1947; Fuentes 1986: 1233 – 1248) vollkommen chronologisch geschildert. Er beginnt mit der morgendlichen Rasur

und endet abends wieder im Bad. In der Zeit zwischen diesen beiden Fixpunkten folgt die Erzählung den Protagonisten.

Anders geordnet ist die Schilderung des 20. Mai 1919 (Fuentes 1986: 1118 – 1138), als Artemio Cruz erstmals nach Puebla kommt, um dort Don Gamaliel Bernal zu treffen. Hier sind die einzelnen Sequenzen nicht nach chronologischen Gesichtspunkten zusammengeführt.

A. Das Kapitel beginnt mit dem Gespräch zwischen den beiden Männern, Artemio Cruz ist zu Besuch bei seinem zukünftigen Schwiegervater. In dieser Szene lernt er Catalina kennen (Fuentes 1986: 1118 - 1124).

B. Artemio Cruz erinnert sich an die Auskunft eines Einwohners von Puebla darüber, dass Don Gamaliel all seine Besitztümer Benito Juárez' Auflösung der Kirchengüter zu verdanken hat (Fuentes 1986: 1124).

C. Artemio Cruz kommt sechs Tage vor dem Gespräch mit Don Gamaliel in Puebla an (Fuentes 1986: 1124 - 1125).

D. Artemio unterhält sich in einer Bar mit Einheimischen und wird über Don Gamaliels Vermögensverhältnisse informiert. Auf der Straße sieht er das erste Mal Catalina (Fuentes 1986: 1125 - 1126).

E. Artemio sucht den Priester Paéz, einen Vertrauten Don Gamaliels, auf (Fuentes 1986: 1126 - 1129).

F. Nach Paéz' Besuch besprechen Don Gamaliel und Catalina die eben empfangenen Neuigkeiten. Artemio Cruz haben sie noch nicht kennengelernt (Fuentes 1986: 1129 - 1131).

G. Artemio Cruz ist zu Besuch bei Don Gamaliel. Fortsetzung der in Sequenz A begonnenen Szene (Fuentes 1986: 1131 - 1133).

H. Catalina und Don Gamaliel bleiben nach Artemios Besuch alleine zurück und planen die Zukunft. Catalina beschließt, den Tod des Bruders zu rächen (Fuentes 1986: 1133 - 1136).

I. Artemio kehrt am nächsten Morgen zurück. Nachdem er mit Catalina gesprochen hat, unterhält er sich mit ihrem Vater (Fuentes 1986: 1136).

J. Catalina und Artemio besprechen im Patio ihre Zukunft, Catalina befreit ihre Vögel aus den Käfigen und lässt sie fliegen (Fuentes 1986: 1136 - 1138).

Die Abfolge der Ereignisse entspricht nicht der Reihenfolge ihrer Darstellung. Schematisch lässt sich der Ablauf der Geschichte folgendermaßen darstellen:

C – D – B – E – F – A – G – H – J – I.

Interpretiert man die Begegnung zwischen Artemio Cruz und seiner zukünftigen Familie, die am in der Überschrift genannten Tag stattfindet – als primäre Erzählung, werden alle vorherigen Ereignisse in bis zu sechs Tage zurückreichenden Analepsen erzählt. Ab dem zweiten Teil der Besuchsszene wird chronologisch weitererzählt. Das Ende der Schilderung bildet eine interne Analepse, Artemios Gespräch mit Catalina wird erst nach dem mit ihrem Vater geschildert.

(S. Juan Loveluck in Fuentes 1986: 1078 - 1080)

Innerhalb der mit dem Pronomen *yo* eingeleiteten Sequenzen wird Artemio Cruz' Todestag chronologisch geschildert. Seinen Gedanken folgend ist die Erzählung voll von Analepsen und Gedankensprüngen. In den Teilen in der zweiten Person beginnt die Erzählung chronologisch, die Relation zur erzählten Zeit beginnt sich aber aufzulösen. Da keine äußeren Ereignisse, sondern die Gedankenwelt des Sterbenden geschildert werden, ist unklar, wie der Gedankenstrom zur Zeit steht. Oft werden einfach abstrakte Inhalte wiedergegeben:

*caos: no tiene plural
orden, orden: tu te prenderás a las sábanas y repetirás en silencio, dentro de ti, las sensaciones que el orden de tu cerebro aloja [...]*(Fuentes 1986: 1144)

Am Ende jeder tú-Sequenz führen Artemios Gedanken zu einer Analepse hin. Im Chaos seines Unterbewusstseins erscheint eine Erinnerung, an die die Analepse geknüpft wird. So sind etwa die letzten Gedanken vor der Wiedergabe aussichtslosen Situation seines in den Bergen versteckten Trupps und der darauffolgenden Gefangennahme zur Zeit der Revolution folgende:

se sucederán los tómulos de roca y ustedes marcharán cobijados por las sombras, en el cañón de la montaña, descubriendo valles interiores de piedra, hondas barrancas que descansan sobre cauces abandonados, caminos de abrojos y matorrales: ¿quién recordará contigo? ¿Lorenzo sin ti en aquella montaña? ¿Gonzalo contigo en este calabozo? (Fuentes 1986: 1256).

Die Erwähnung Lorenzos zeigt, dass das Unterbewusstsein sich der Erinnerung auf Umwegen nähert.

4.2.2. Geschwindigkeiten

Yo

Die Sequenzen in der ersten Person sind szenisch bis zeitdehnend erzählt. Artemios Wahrnehmungen werden geschildert. Ihre reale Dauer ist oft nicht feststellbar. Beispielsweise kann das geschilderte Erwachen und Augenöffnen sich innerhalb von Sekundenbruchteilen zutragen oder aber Minuten in Anspruch nehmen.

Ahora despierto, pero no quiero abrir los ojos. Aunque no quiera: algo brilla con insistencia cerca de mi rostro. Algo que se reproduce detrás de mis párpados cerrados en una fuga de luces negras y círculos azules. Contraigo los músculos de la cara, abro el ojo derecho y lo veo reflejado en las incrustaciones de vidrio de una bolsa de mujer. (Fuentes 1986: 1089).

Die Beschreibung dessen, was Artemio wahrnimmt, erfolgt in einer *narrativen Pause*, was die Wiedergabe insgesamt dehnt. Die Länge der erzählten Zeit ist nicht mehr feststellbar. Das stimmt mit Artemio Cruz' subjektiver Wahrnehmung überein. Er hat kein Zeitgefühl mehr, ist auf Informationen von außen angewiesen, um dieses wiederherzustellen. Wird im Raum gesprochen oder wie jeden Tag die Aufnahme seiner geschäftlichen Anweisungen wiedergegeben, wird die Verbindung zur Außenwelt wieder aufgenommen.

Narrative Pausen treten – passend zum Inhalt – oft auf, wenn Artemio schildert, was er wahrnimmt oder versucht, sich in seiner Situation zu orientieren („Ése es un pensamiento claro. Muy claro. Piensa ayer. No estás tan loco; no sufres tanto; pudiste pensar eso.” Fuentes 1986: 1092 - 1093).

Tú

Diese Sequenzen sind den mit *yo* eingeleiteten ähnlich. Sie beginnen szenisch, etwa mit

Tú olerás, en el fondo de tu dolor, ese incienso que no acaba de disiparse y sabrás, detrás de tus ojos cerrados, que las ventanas han sido cerradas también, que ya no respiras el aire fresco de la tarde [...]. (Fuentes 1986: 1206)

Große Teile der Sequenzen werden szenisch erzählt, der Text verliert sich jedoch stellenweise in Gedanken und Erinnerungen und gibt seine Form auf:

no tendrás respuesta para los dos códigos opuestos e impuestos;

*tú inocente,
tú querrás ser inocente
tú no escogiste, aquella noche.* (Fuentes 1986: 1210)

In der letzten Zeile dieses Beispiels wird eine Begebenheit summarisch erzählt, also (hier extrem) verdichtet wiedergegeben. Das ist ein innerhalb der Abschnitte in der zweiten Person seltenes Phänomen.

ÉI

Da in den Sequenzen in der dritten Person eine Chronologie feststellbar ist, können erzählte Zeit und Erzählzeit leichter miteinander verglichen werden. Die szenische Erzählung nimmt einen großen Teil der Sequenzen ein. Zwischen den Szenen liegen meist Zeitsprünge. Ein Beispiel hierfür ist die Schilderung des 11. September 1947, mit Lilia am Meer. Dort wird beschrieben wie die beiden frühstücken, dann geht Artemio in sein Zimmer. Hier folgt eine Ellipse, der nächste Absatz beginnt mit der nächsten Szene, in der Lilia und Artemio im Auto auf dem Weg zum Strand sind (Fuentes 1986: 1238). Ebenso entfällt die Schilderung des – wohl ereignislosen – Rückwegs. Artemio beschließt, mit dem Boot an Land zurückzufahren. Im nächsten Satz verabschieden er und Lilia sich am Kai von ihrem Begleiter (Fuentes 1986: 1244).

Summarisches Erzählen kommt seltener vor. In einem Fall folgt zweimal hintereinander darauf eine deskriptive Pause, die narrative Geschwindigkeit wird somit zweimal erhöht und dann sofort wieder gedrosselt:

Habían pasado toda la noche en campo abierto, sin comer. A menos de dos kilómetros se levantaban las coronas de basalto de la sierra, con la raíz hundida en el desierto duro. Desde tres días antes, el destacamento de exploración caminaba sin pedir rumbo ni seña, guiado solo por el olfato del capitán, que creía conocer las mañas y las rutas de las columnas, ahora jironeadas y en fuga, de Francisco Villa. Detrás, a sesenta kilómetros de distancia, quedaron las fuerzas que solo esperaban la llegada [...] (Fuentes 1986: 1256 - 1257).

4.2.3. Frequenz

Yo

Innerhalb der Gegenwarts-Sequenzen wird oft repetitiv erzählt. Gedanken tauchen immer wieder auf, wie etwa die alte Erinnerung an den Abschied von seinem Sohn

Lorenzo, bevor dieser nach Spanien aufbricht, um aus dem Bürgerkrieg nicht mehr zurückzukommen „Esa mañana lo esperaba con alegría. Cruzamos el río a caballo.“
(Fuentes 1986: 1110 ua)

Tú

Manche Überlegungen werden in mehreren Sequenzen getroffen, innerhalb der einzelnen Abschnitte dominiert aber das singulative Erzählen.

Él

Innerhalb der Analepsen wird singulativ erzählt. Hier ist die Struktur am klarsten und die Erzählung folgt einer inneren Logik.

4.3. Modus

4.3.1. Distanz

Yo

In der Gegenwart gesprochenes wird überhaupt nicht verändert, die direkte Rede unterbricht den Fluss des Textes einfach. Da es sich bei dem gesamten Text um den Inhalt von Gedanken handelt, werden diese natürlich auch nicht verdichtet oder in anderer Weise verändert.

Tú

Gesprochene Sprache wird als berichtete Rede wiedergegeben. Damit bleibt der, durch das direkte Ansprechen des Adressaten erweckte, Eindruck der relativen Unmittelbarkeit erhalten.

Él

Auch hier überwiegt die berichtete Rede, die Distanz zum Leser wird durch sie verringert.

4.3.2. Perspektive (Fokalisierung)

Yo

Die interne Fokalisierung liegt ganz deutlich auf dem Protagonisten. Seine Wahrnehmungen und Gedanken werden geschildert.

Tú

Wieder liegt die interne Fokalisierung auf Artemio Cruz. In diesem Fall ist jedoch genau genommen nicht der gesamte Mensch, sondern sein Unterbewusstsein im Zentrum der Fokalisierung. Der Protagonist muss die geschilderten Inhalte nicht zwangsläufig bewusst wahrnehmen. So ist ihm wohl nicht bewusst klar, was während seines Todeskampfes in seinem Körper vor sich geht. Damit könnte er die folgenden Gedanken gar nicht fassen. Das Unterbewusstsein hat aber offenbar größeres Wissen darüber und spricht direkt an, dass Artemio seine Körperfunktionen nicht bewusst sind:

Esa arteria correrá, manchada, espesa, encarnada, durante setenta y un años, sin que tú lo sepas. Hoy lo sabrás. Se va a detener (Fuentes 1986: 1174).

Él

Auch die mit diesem Pronomen eingeleiteten Sequenzen sind intern auf Artemio Cruz fokalisiert. In manchen Szenen wird diese Fokalisierung nicht konstant beibehalten. So wird etwa ein gemeinsamer Einkauf von Catalina und Teresa detailliert geschildert und ihr Gespräch wiedergegeben (Fuentes 1986: 1099 - 1104). Da Artemio zu dem Zeitpunkt nicht mit im Geschäft ist und daher die gesprochenen Worte nicht hören kann, könnte bei konsequenter Fokalisierung auf ihn nur das von Außen Beobachtbare geschildert werden. Später wird sogar Lorenzos Tod in Spanien geschildert, dessen Details den Wissenstand des Protagonisten bei weitem übersteigen (s. Fuentes 1986: 1317 – 1330).

4.4. Stimme

4.4.1. Die narrative Instanz.

Yo

In dieser Erzählinstanz erlebt Artemio Cruz seinen Totenkampf. Er ist sich seiner selbst nicht immer bewusst und droht, das Gefühl für seine Identität zu verlieren („Ayer Artemio Cruz, el [sic!] que solo [sic!] vivió algunos días antes de morir, ayer Artemio Cruz... que soy yo... y es otro... ayer...“ Fuentes 1986: 1093). Er nimmt seine Umgebung speziell am Anfang noch gut wahr, kann aber kaum mit ihr interagieren und wird in seinen Bedürfnissen nicht mehr ernst genommen. Um den Aufbewahrungsort des Testaments zu erfahren bemüht Catalina sich noch um freundliches Verhalten, geht aber nicht auf seine Anliegen ein. Die narrative Instanz erzählt in der Gegenwart, Erinnerungsfetzen, etwa das oft wiederholte „Cruzamos el río a caballo“ stehen in den Zeiten der Vergangenheit. Die Erinnerungen werden durch Eindrücke der schmerzhaften Gegenwart unterbrochen, es kommt zu keinem durchgehenden Gedankenstrom.

Die Erzählinstanz ist der, in der fiktiven Gegenwart des Jahres 1959 gefangene, siebzigjährige Artemio Cruz.

Tú

Hier ist die narrative Instanz Artemio Cruz' Unterbewusstsein. Es ist ein Teil des Protagonisten, aber nicht ident mit den anderen narrativen Instanzen.

Él

Narratologisch scheint die Erzählinstanz heterodiegetisch und unbekannt. Wie Carlos Fuentes erklärt (Pacheco 1962: 19, zitiert nach García 1988: 105) handelt es sich inhaltlich aber auch dabei um einen Aspekt der Persönlichkeit des Protagonisten.

Insgesamt gibt es drei narrative Instanzen, die aber alle auf die Person des Artemio Cruz zurückzuführen sind. Der Erzähler selbst bleibt also der Gleiche, aber es treten unterschiedliche Aspekte und Entwicklungsstufen seiner Persönlichkeit zutage.

Der auf den ersten Blick logische Schluss aus der Änderung der Präpositionen, dass es sich um einen Wechsel des Erzählers handelt, ist damit hinfällig.

4.4.2. Zeit der Narration

Im Roman gibt es drei vorherrschende Erzählzeiten, je nach Erzählstrang ist es eine andere.

Die in der ersten Person erzählten Abschnitte sind in der Gegenwart geschrieben. Der Erzähler reagiert unmittelbar auf seine Umgebung. Er ist sich seiner selbst nicht durchgehend bewusst („No se piensa. Está. Pienso, testigo. Soy, cuerpo.“ Fuentes 1986: 1090).

Nach wenigen Sätzen in an den Inhalt angepassten grammatikalischen Zeiten („Tú, ayer, hiciste lo mismo que todos los días.“ Fuentes 1986: 1093) wird der Erzählstrang der zweiten Person im Futur erzählt. Das bedeutet aber nicht, dass die Handlung dieses Abschnittes völlig in der Zukunft liegt, es kommt sogar zu Paradoxien wie „ayer volarás desde Hermosillo“ (Fuentes 1986: 1093). Die geschilderten Ereignisse passieren in erster Linie in Gegenwart und Vergangenheit, grammatikalisch wird unabhängig davon die Zukunft beibehalten. Dadurch wird die Grenzerfahrung deutlich, die Artemio Cruz durchlebt. Er ist sich seiner Identität und der vergehenden Zeit nicht mehr sicher. Anfangs versucht der Erzähler noch, den Widerspruch von grammatikalischer Zeit und Zeitpunkt der Handlung zu korrigieren; „[...] recordarás eso en particular, porque será (debe ser, no lo pienses todo en futuro desde ahora) una chica muy guapa [...]“ (Fuentes 1986: 1093). Später passiert das Gegenteil, eine grammatikalisch in der Vergangenheit formulierte Erinnerung wird zum Futur hin korrigiert. Damit wird klar, dass Artemio Cruz' Bewusstsein nicht mehr Herrscher über seine Gedanken ist.

Él te preguntó si iban juntos hasta el mar; iban a caballo; te pregunto si irían juntos, a caballo, hasta el mar: te preguntará dónde iban a comer y te dijo – te dirá – papá, sonreirá, levantará [...]. [Hervorhebungen von mir, K.F]
(Fuentes 1986: 1253)

Él

Die mit „él“ eingeleiteten Szenen sind in den Formen der Vergangenheit geschrieben. Auch inhaltlich liegen sie aus der Sicht der primären Erzählung – dem Sterben des Artemio Cruz – in der Vergangenheit, er erinnert sich an sie zurück.

4.4.3. Narrative Ebenen

Yo

Aufgrund der Dichte der Erinnerungen fließen immer wieder Metaerzählungen in den Text ein. In den meisten Fällen werden sie nur kurz angerissen, aber nicht ausgeführt. Wie im Fall des oftmals wiederholten „Cruzamos el río a caballo“ können sie Teil einer später detaillierter geschilderten Erzählung sein.

Eine immer wiederkehrende Metaerzählung schildert die Geschäftsereignisse des vergangenen Tages. Artemio Cruz' Bericht darüber wird von Padilla am Tonband abgespielt. Immer wieder werden Ausschnitte davon in verschiedenen Sequenzen wiedergegeben. Diese Metaerzählung fließt nicht ihres Inhalts wegen ein, sondern sie soll eine für Artemio gewohnte Atmosphäre erzeugen und ihn beruhigen, der Erzählakt steht also im Vordergrund. Das Abspielen der Aufnahme soll den Sterbenden in der realen Welt verankern, sie ist ein Zeichen seiner vergangenen Stärke und Macht, die er nicht aufgeben möchte.

Tú

In den Sequenzen in der zweiten Person gibt es keine Metaerzählungen. Die narrative Schwelle müsste von der Narration selbst gebildet werden. Diese ist in den betreffenden Abschnitten aber fragmentarisch, es entstehen keine Einheiten, die lang oder stark genug wären, um eine Metaerzählung zu tragen.

Él

Innerhalb dieser – selbst auf einer höheren diegetischen Ebene angesiedelten – Sequenzen entspricht die Erzählung am weitesten klassischen realistischen Erzählstrukturen. Da innerhalb einer Analepse jeweils nur ein Tag geschildert wird, sind Metaerzählungen eine der Möglichkeiten, dem Geschehen Tiefe zu verleihen.

Im Zuge einer Metaerzählung schildert seine wenig später ermordete Jugendliebe Regina ihre Version der ersten Begegnung mit Artemio (Fuentes 1986: 1149). Ihre Funktion ist explikativ. Sie scheint zu erklären, wie es zur Beziehung der beiden gekommen ist. Später stellt sich heraus, dass die Metaerzählung eigentlich Reginas Persönlichkeit und die Umstände ihres Lebens beschreibt, indem sie zeigt, dass die junge Frau sich eine romantische Geschichte ausdenken musste, um mit ihrer Vergangenheit leben zu können.

Später erzählt Gonzalo Bernal seinem Zellengenossen Artemio Cruz von seiner Familie in Puebla (Fuentes 1986: 1283 - 1284). Diese Metaerzählung hat nicht nur den Sinn, Hintergrundinformationen über den jungen Bernal zu liefern, sondern wird Artemio Cruz' weiteres Leben grundlegend verändern.

4.4.4. Person

In den Sequenzen in der ersten Person ist der Erzähler Artemio Cruz selbst. Gleichzeitig ist er der Protagonist seiner Erzählung, erzählt also autodiegetisch. Die narrative Instanz in den mit *tú* eingeleiteten Passagen ist Artemio Cruz' Unterbewusstsein. Carlos Fuentes bezeichnet sie in einer Erklärung als Artemios Spiegelbild und seine andere Hälfte (Pacheco 1962: 19, zitiert nach García 1988: 105). In den Paralepsen scheint die narrative Instanz ein heterodiegetischer Erzähler zu sein. Doch Carlos Fuentes bezeichnet auch sie als einen Teil seiner Persönlichkeit des Protagonisten (Pacheco 1962: 19, zitiert nach García 1988: 105).

Funktional gesehen sind also alle Erzähler homodiegetisch und de facto eins. Fuentes umschreibt die Erzählsituation als einen „Spiegeldialog“ zwischen den drei Personen, eigentlich drei Zeiten einer Person:

Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado (Pacheco 1962: 19, zitiert nach García 1988: 105).

4.4.5. Funktionen des Erzählers

Yo

Neben seiner narrativen Funktion versucht der Erzähler, unabhängig vom Inhalt eine Kommunikationsfunktion zu erfüllen. Er spricht die Adressaten direkt an, wobei er nicht nur Inhalte übermittelt sondern auch rein phatische Ausdrücke wie „¿eh, eh?“ (Fuentes 1986: 1249) verwendet.

Tú und él

Die anderen beiden narrativen Instanzen beschränken sich auf die Erzählfunktion.

4.4.6. Der narrative Adressat

Die gesamte Erzählung trägt sich nur im Geist des Protagonisten zu. Es findet kein tatsächlicher Erzählakt statt, Artemio Cruz erinnert sich allein für sich selbst an wichtige Tage in seinem Leben. Dabei weiß das Unterbewusstsein mehr als der bewusste Verstand. Carlos Fuentes vergleicht die Situation mit der Reise durch die Hölle in Dante Alighieris *Divina Commedia*. Das Unterbewusstsein wird dem Führer Vergil gleichgesetzt, es soll Artemio durch die zwölf Kreise seiner eigenen Hölle führen.¹⁵ Das deutet darauf hin, dass der Akt des Erinnerns und Wiedererlebens nur für Artemio von Bedeutung ist und seinetwegen passiert. Eine Wirkung nach Außen ist nicht vorgesehen.

In den Sequenzen in der zweiten Person wird deutlicher, an wen sie gerichtet sind; doch auch im dritten Erzählstrang ist der narrative Adressat niemand anders als Artemio Cruz selbst.

Eine Ausnahme bilden die Sequenzen in der ersten Person. Hier versucht Artemio, die ihn umgebenden Menschen und die Personen in seiner Erinnerung anzusprechen. Weder die einen noch die anderen können ihn hören, die Kommunikation glückt nicht. Gerichtet sind Artemios Worte aber an die Menschen in seinem Leben.

4.5. Erzählsituation nach Stanzel

Yo

Artemio Cruz stellt eine Reflektorfigur dar. Er ist autodiegetischer Erzähler, sein Seinsbereich stimmt also mit dem der geschilderten Figuren überein. Erzählt wird aus der Innenperspektive. Mit diesen Merkmalen gehört die Erzählsituation zu keiner der typischen Erzählsituationen, sondern liegt zwischen Ich-Erzählsituation und personaler Erzählsituation. Ich bezeichne sie hier der Einfachheit halber als innenperspektivische Erzählsituation, weil das Merkmal der Innenperspektive das im Typenkreis schematisch zwischen den beiden anderen Charakteristika liegende

¹⁵ „Hay un tercer elemento, el subconsciente, especie de Virgilio, que le guía por los doce círculos de su infierno” (Pacheco 1962: 19, zitiert nach García 1988: 105).

ist. Stanzel hat im Typenkreis vermerkt, dass die Innenperspektive typisch für das „Ich des inneren Monologs“ ist (Stanzel 1991: nach 339).

Tú

Wie oben erfolgt auch hier die Erzählung aus der Innenperspektive, und die Seinsbereiche von Figuren und narrativer Instanz sind ident. Letztere ist aber im Gegensatz zu den Sequenzen in der ersten Person formal ein Erzähler. Damit finden sich diese Abschnitte – auf den ersten Blick paradoxerweise – in der Ich-Erzählsituation. Das erklärt sich daraus, dass die grammatikalischen Formen nicht aufgrund des Inhalts oder auf die Narration abgestimmt gewählt wurden.

ÉI

Die dritte narrative Instanz erzählt aus der personalen Erzählsituation. Sie ist geprägt durch die Anwesenheit einer Reflektorfigur, sekundär außerdem durch die Nichtidentität der Seinsbereiche und die Innenperspektive.

Da die auktorial-personale Erzählsituation für die Literatur der Mitte des 20. Jahrhunderts den Prototypen der Erzählsituation darstellt (s. Stanzel 1991: 19), ist die Wahl der Erzählsituationen innovativ. Keine davon entspricht dem Prototyp.

Stanzel stellt fest, dass Sterbeszenen eine Neigung zur personalen Erzählsituation aufweisen (s. Stanzel 1991: 292 - 294). Konträr zu dieser Tendenz sind es in *La muerte de Artemio Cruz* gerade die beiden nicht-personalen Erzählinstanzen, die gemeinsam die letzten Momente des Sterbenden schildern. Die dritte, personale, narrative Instanz erzählt nur Analepsen, selbst bei der Schilderung des Todes wird dieses Prinzip nicht fallengelassen. Durch die strenge Beibehaltung der gewählten narrativen Instanzen schränkt Carlos Fuentes seine Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb des Romans auf die der homodiegetischen Erzählinstanzen ein. Daher wird auch der Tod des Protagonisten von diesem selbst geschildert. Dies gelingt durch die Abwechslung der narrativen Instanzen und die Form des Bewusstseinsstroms. Ein Gedankenfetzen folgt unstrukturiert auf den anderen. Aus Erinnerungen werden Halluzinationen. Der Moment des Todes selbst kommt nicht unbemerkt, sowohl das Bewusstsein als auch das Unterbewusstsein kündigen ihn an. Gleichzeitig werden sie sich der Tatsache bewusst, dass sie alle die gleiche

Person sind. So endet der Roman mit den Worten „te traje adentro y moriré contigo... los tres... moriremos... Tú... mueres... has muerto... moriré” (Fuentes 1986: 1408).

5. La Silla del Águila

Carlos Fuentes selbst zählte diesen Roman aus dem Jahr 2002¹⁶ gemeinsam mit *La Cabeza de la Hidra* (1978) und dem nicht abgeschlossenen *El camino de Texas* zu seinem *El tiempo político*-Zyklus.

5.1. Struktur und Aufbau

La Silla del Águila ist ein in 70 jeweils einen Brief umfassende Kapitel unterteilter Briefroman. Ungewöhnlich viele Figuren treten als Briefeschreiber, also Erzähler auf. Von den 16 Erzählern kommen jedoch nur drei mehr als fünfmal zu Wort, drei Verfasser schreiben nur je einen einzigen Brief. Eine Regelmäßigkeit aufgrund der Länge der Kapitel lässt sich nicht feststellen.

Personenregister

Die Handlung beginnt in den ersten Tagen des Jahres 2020 in Mexiko.

María del Rosario Galván: Politikerin, wirkt im Hintergrund. Sie verspricht ihrem jungen Protegé (und späteren Geliebten) Nicolás Valdivia, ihn zum Präsidenten von Mexiko zu machen.

Bernal Herrera: Staatssekretär, Freund und Vertrauter von María del Rosario.

Nicolás Valdivia: Junger politischer Neuling. Aufgrund der Unterstützung von María del Rosario Galván und Bernal Herrera wird er zum zukünftigen Präsidenten.

Tomás Moctezuma Moro: aussichtsreicher Politiker, angeblich 2012 ermordet.

Dulce de la Garza: heimliche Geliebte von Tomás Moctezuma Moro.

Lorenzo Terán: fiktiver mexikanischer Präsident seit 2016.

Expresidente César León: fiktiver mexikanischer Präsident ab 2006.

„*La Pepa*“ *Almazán*: Ehefrau des Finanzministers, heimliche Geliebte des Chefs des Präsidialkabinetts, Tácito de la Canal.

Onésimo Canabal: Präsident des Abgeordnetenhauses

Mondragón von Bertrab: Verteidigungsminister

¹⁶ Carlos Fuentes selbst führt auf seiner Website unter dem Schlagwort *La edad de tiempo. Una bibliografía diseñada por el autor* aus unbekanntem Gründen das Jahr 2003 als Erscheinungsjahr des Romans an (<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/20aguila.htm>).

Exkurs: Briefromane

Die Anfänge der Verwendung der Briefform in der Literatur liegen in der Antike, im griechischen Alexanderroman und im spätantiken Liebesroman. Ein frühes Beispiel für vollständig in Briefform verfasste Romane sind Etienne Pasquiers *Lettres amoureuses* (1555). Erst über hundert Jahre später folgten, wiederum in Frankreich, wichtige Werke wie *Lettres portugaises* (1669) von Guilleragues, *Lettres à Babet* (1669) von Boursault und *Le Roman de lettres* (1667) von d'Aubignac. Im 18. Jahrhundert erlebte der Briefroman in England und Frankreich eine Zeit großer Beliebtheit. In England feierte Samuel Richardson mit *Pamela, or Virtue Rewarded* aus dem Jahr 1740 sowie *Clarissa* (1747/48) und *Sir Charles Grandison* (1753) große Erfolge. Der Stil wurde am Festland aufgegriffen, wo der Schweizer Jean-Jacques Rousseau 1761 *Julie ou la Nouvelle Héloïse* veröffentlichte. Im deutschen Sprachraum erreichte der Briefroman erst mit Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) Popularität. Diese war so groß, dass bis zum Jahr 1800 etwa hundert weitere Briefromane in Deutschland veröffentlicht wurden (s. Spang 2000: 640 – 641; Sauder 1997: 255).

Im spanischen Sprachraum gibt es Beispiele für Briefromane, schon 1553 erschien Juan de Seguras Roman *Proceso de cartas de amores*. Anders als später in anderssprachigen Literaturen entwickelte sich daraus aber keine Strömung. Erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurden in zeitlicher Nähe mehrere Romane in Briefform veröffentlicht. Benito Pérez Galdós schrieb *La incógnita* (1889) und *La estafeta romántica* (1899) in dieser Form, Juan Valera *Pepita Jiménez* (1874). Der Trend war jedoch nie so stark wie in anderen Sprachen.

Im 20. Jahrhundert wurde der Briefroman lange vernachlässigt. Seit den 90er-Jahren sind jedoch einzelne Werke auf Spanisch entstanden, wie *Nubosidad variable* (1997) von Carmen Martín Gaité, *La amigdalitis de Tarzán* (1999) von Alfredo Bryce Echenique und *Querida hija* (1999) von Germán Gullón (s. Spang 2000: 640 - 641).

5.2. Zeit

5.2.1. Ordnung

Die einzelnen Briefe sind nicht datiert. Obwohl der Text zu großen Teilen aus Analepsen besteht, folgt der Leser den Ereignissen in groben Zügen chronologisch. Daher kann angenommen werden, dass die Briefe zumindest größtenteils chronologisch abgedruckt sind. Gegen eine solche Anordnung spricht, dass der Wissensstand aller Erzähler sich zu jedem Zeitpunkt unterscheidet. Um Redundanzen zu vermeiden und die Spannung zu erhalten, kann es daher sinnvoller sein, die Briefe nach dem Zeitpunkt der behandelten Ereignisse zu ordnen als nach dem Zeitpunkt ihrer Abfassung.

Einige der Briefe sind inhaltlich überschneidend oder aufeinander aufbauend, so dass eine Abfolge vorgegeben wird. Manche nehmen jedoch keinen oder nur allgemeinen Bezug auf die Inhalte der anderen Briefe. Unter ihnen sind die persönlichsten, in denen die aktuellen politischen Geschehnisse nicht das Hauptthema bilden.

Ein Beispiel ist der Brief von Dulce de la Garza an Tomás Moctezuma Moro (Fuentes 2002: 149 – 156). Darin wird in erster Linie die persönliche Vergangenheit der beiden behandelt. Ein Anklang an die jüngere Vergangenheit seit Tomás vermeintlichem Tod wird zuerst nur allgemein formuliert: „Nadie me ha querido ayudar.“ (Fuentes 2002: 150). Dies ermöglicht keine zeitliche Verortung.

Später nimmt Dulce de la Garza Bezug auf ihren eigenen Brief: „La señora María del Rosario [...] no contesta mis cartas“ (Fuentes 2002: 155). Damit fixiert sie den besprochenen Brief zeitlich nach dem ersten. Gleichzeitig impliziert sie, dass außerdem noch andere, nicht abgedruckte Briefe an María del Rosario gegangen sind. Dabei ist nicht klar, ob sie vor dem im Roman enthaltenen Brief verfasst wurden oder danach. Schließlich waren sie inhaltlich wohl ähnlich, da auf alle früheren Schreiben die Antwort ausgeblieben war. Hier wird deutlich, dass im Roman nicht jede Kommunikation zwischen den Protagonisten abgedruckt ist.

Andere Briefe sind untereinander verbunden oder aufeinander aufbauend. So lädt beispielsweise María del Rosario ihren jungen Protegé Nicolás Valdivia dazu ein, ihr am kommenden Abend beim Entkleiden zuzuschauen („Esta noche, a las once,

procederé a mi *deshabillé*. [...] Asiste a la cita.“ Fuentes 2002: 24). In seinem nächsten Brief bezieht er sich unmittelbar darauf („No sé qué admirar más, señora, si su belleza o su crueldad.“ Fuentes 2002: 28). So wird deutlich, dass diese Briefe chronologisch abgedruckt sind und in engem zeitlichem Zusammenhang stehen.

Ordnung innerhalb einzelner Briefe

Kapitel 28: Dulce de la Garca a Tomás Moctezuma Moro (Fuentes 2002: 149 – 156).

Innerhalb der Briefe gibt es verschiedene Anordnungen. Ein Beispiel für einen nicht in chronologischer Anordnung erzählten Brief stellt der bereits angesprochene von Dulce de la Garca an Tomás Moctezuma Moro dar. Im gesamten Brief wird zwischen der Gegenwart und zwei zeitlich unbestimmten Phasen der Vergangenheit (Zeit seit Tomás' Tod = V1, Zeit vor seinem Tod = V2) gewechselt. Die Wechsel passieren in unregelmäßigen Abständen, manche Analepsen nehmen nicht mehr Erzählzeit ein als einen Satz. Die Wiedergabe folgt Dulces Gedankenfluss, aufgrund von Assoziationen erinnert sie sich an Begebenheiten aus verschiedenen Perioden ihres Lebens.

Dulce beginnt den Brief mit der Schilderung ihrer gegenwärtigen Situation. Dann wird eine kurze, bis in die Gegenwart reichende Analepse („Nadie ma ha querido ayudar.“ Fuentes 2002: 150; V1) eingefügt. Für einen Satz kehrt die Erzählung in die Gegenwart zurück, nur um gleich wieder in die Vergangenheit zu springen („Sólo existía para tí, porque así lo quisiste tú y lo acepté con agradecimiento yo“ Fuentes 2002: 150). Diesmal reicht die Analepse weiter zurück, in die Zeit vor Tomás' Tod (V2). Der Umfang ist unbestimmt, aber aus der später wieder aufgenommenen Schilderung der Beziehung ist zu schließen, dass sie eine Spanne von mehreren Jahren behandelt. Der Wechsel zwischen den Zeiten setzt sich fort. Bevor die Erzählung wieder in der Gegenwart ankommt, folgen noch zwei Analepsen in die jüngere Vergangenheit („Soborné al guardián del cementerio para dejarme abrir la tumba“ und „Desde que te mataron [...]“, beide Fuentes 2002: 150; V1) und dazwischen eine in die Zeit vor Tomás' Tod (V2).

Schließlich folgt eine längere Analepse. Ihre Reichweite ist größer als die der bisherigen, sie reicht in die Anfangszeit der Beziehung zurück. Der Umfang ist unbestimmt, er scheint die gesamte Zeit der Beziehung zu umfassen („No recuerdo

un solo encuentro entre nosotros en que no me hicieras sentir que en ese momento yo revelaba lo que hasta entonces ignoraba“ Fuentes 2002: 151; V2).

Verbunden durch das Wort *cuerpo* kehrt die Erzählung wieder in die nähere Vergangenheit (V1) zurück, die sich hier bis in die Gegenwart erstreckt („Y es que no soy nadie, mi amor“ Fuentes 2002: 151). Thematisch leitet das Begriffspaar *extrañeza* und *extraña* über in die entferntere Vergangenheit V2.

Es folgt ein kurzer Exkurs in die Gegenwart, bevor über zwei Seiten lang die Geschichte der Beziehung (V2) geschildert wird. Kurz spricht Dulce den Adressaten in der Gegenwart an („Tomás, amor mío, tú sabes que nunca me quejé [...]“ Fuentes 2002: 154) um gleich wieder in eine längere Analepse (V2) zurückzukehren. Es folgt eine ebenfalls eine Seite lange Rückkehr in die primäre Zeit der Erzählung. Für vier kurze Sätze kehrt die Erzählung in die Vergangenheit (V2) zurück, um dann in der Gegenwart zu enden. Für Dulce scheint die Periode ihres Lebens mit Tomás noch so präsent zu sein, dass sie seinen Tod – auch nach acht Jahren – nicht akzeptiert und immer noch mit ihm und über ihn spricht als sei er am Leben. Dies kann als Vorausdeutung auf Tomás Rückkehr gelesen werden. Dass Dulce seinen Tod nicht anerkennt kann daran liegen, dass dieser nur vorgetäuscht war.

Hier kann also von einer chronologischen Abfolge keine Rede sein. Inhaltlich und thematisch begründet wechseln die Zeiten häufig. Die primäre Erzählzeit bleibt die Gegenwart, von ihr aus blickt die Erzählung wird in andere Perioden. Die Vergangenheit vor Tomás' Tod (V2) nimmt aber einen größeren Anteil der Erzählzeit ein (4 vs. 3 Seiten).

Kapitel 18: Bernal Herrera a Maria del Rosario Galván (Fuentes 2002: 101 – 106)

Die erzählte Zeit dieses Briefes umfasst die jüngere Vergangenheit bis zur Gegenwart. Vergangene Geschehnisse werden als Anlass genommen, um über die allgemeine soziopolitische Situation Mexikos nachzudenken. Daher sind die beiden primären grammatikalischen Erzählzeiten *presente* und *pretérito indefinido*. Paralepsen schildern die imaginäre Geschichte der mexikanischen Außenpolitik. Die erste reicht in die Anfangszeit der Regierung des fiktiven Expräsidenten César

León. Sie hat damit eine Reichweite von über 13 Jahren¹⁷, ihr Umfang beschränkt sich aber auf die erste Zeit seiner Präsidentschaft. Die Analepse wird kurz unterbrochen, in Klammer gesetzten erläutert der Verfasser seine gegenwärtige Meinung. Auch hier sind die Zeitsprünge thematisch bedingt. So leitet die Erinnerung an einen Rat zum Umgang mit Kuba die Rückkehr in die Gegenwart ein, in der die momentane Situation der Insel beschrieben wird.

Die nächste Analepse („México fue el malo de la película durante siglo y medio, hasta que apareció el bendito Fidel Castro [...]“ Fuentes 2002: 102) reicht über zwei Jahrhunderte weit in die Vergangenheit und umfasst etwa 200 Jahre, von etwa 1800 bis 2006. Wieder endet sie deshalb, weil ein angesprochenes Thema (Fidel Castros – lange erwarteter aber noch nicht eingetroffener – Tod) den Verfasser dazu veranlasst, die Schilderung für Meinungsäußerungen zu unterbrechen. Danach wird die Analepse fortgesetzt. Schließlich ist endet die Wiedergabe der Vergangenheit und die letzten dreieinhalb Seiten nimmt die Schilderung der im ersten Satz angekündigten nur einen Tag zurückliegende Begegnung ein. Sie erfolgt in den grammatikalischen Zeiten der Vergangenheit.

Hier ist die Dichte und Häufigkeit von Anachronien nicht so groß wie im vorherigen Brief, vor allem sind sie unregelmäßiger verteilt. So folgt auf die konstante Abwechslung am Anfang eine lange Szene ohne jeden Zeitsprung.

5.2.2. Geschwindigkeiten

Aufgrund der Verschiedenartigkeit der Briefe, ihrer Themen, Adressaten und Absender ist kein klarer Trend festzustellen. In den meisten Fällen ändert die Geschwindigkeit sich häufig, der Erzählstil ist wechselhaft. Auch Gegensätze werden kombiniert. So wechseln etwa deskriptive Pausen, in denen der Erzähler über ein Thema philosophiert (Fuentes 2002: 31) oder seine Schule schildert (Fuentes 2002: 382), mit summarischen Erzählphasen. Auch die Zeitdehnung ist überraschend häufig, da die Erzähler dazu neigen, ihre Geschichten nicht durchgehend zu erzählen, sondern je nach Adressat eigene Gedanken oder Höflichkeitsfloskeln einzustreuen.

¹⁷ Die von César León gewonnene Präsidentschaft wird mit 2006 datiert (Fuentes 2002: 103) die primäre Romanhandlung selbst spielt zu Beginn des Jahres 2020.

5.2.3. Frequenz

In den meisten Briefen werden ausschließlich einmalige Ereignisse geschildert, so dass die singulative Wiedergabe überwiegt. Das Hauptthema der politischen Unruhen und Auseinandersetzungen behandeln verschiedene Erzähler. Betrachtet man den Roman im Gesamten, erkennt man Repetitionen. Aufgrund der zahlreichen verschiedenen Erzählsituationen kommt es zu wiederholten Berichten einzelner Begebenheiten. Da die einzelnen Erzähler und Adressaten unterschiedliches Vorwissen haben, unterscheidet sich auch die Darstellung. Alle haben gemein, dass sie nicht umfassend sind, schließlich setzt jeder Erzähler beim Empfänger zumindest eine Grundkenntnis der historisch-politischen Situation voraus. Da diese fiktiv und zukünftig ist, kann sie dem realen Leser zumindest am Anfang nicht bekannt sein. Hier zeigt sich eine Folge davon, dass die Erzähler nicht für einen unbeteiligten realen Leser, sondern für andere Figuren des Romans erzählen.

Im Fall der repetitiven Erzählung kommt es in *La Silla del Águila* zu Erzählerwechseln, so dass die Perspektiven sich unterscheiden. Je nach Begebenheit wirkt sich das auf die Wiedergabe aus oder nicht. So wird etwa die Reaktion der USA auf den mexikanischen Protest gegen die US-amerikanische Okkupation Kolumbiens von jedem Erzähler nahezu gleich interpretiert. Innenpolitische oder persönliche Inhalte hingegen klingen aus den verschiedenen Perspektiven unterschiedlich.

Auch innerhalb einzelner Briefe gibt es Ausnahmen vom singulativen Erzählen. So erzählt beispielsweise Dulce de la Garza (Fuentes 2002: 149 – 156) viele Szenen nur einmal, die aber regelmäßig vorgekommen sind, so etwa – wenn auch negativ formuliert – in „No recuerdo un solo encuentro entre nosotros en que no me hicieras sentir que en ese momento ya revelaba lo que hasta entonces ignoraba“ (Fuentes 2002: 151). Die iterative Handlung ist dabei nur ungenau determiniert, da der Zeitpunkt des Kennenlernens nicht bekannt ist. Ihr Ende liegt wohl knapp vor dem Tod von Tomás Moctezuma Moro. Auch die Häufigkeit ihrer Begegnungen ist nicht bekannt, die Spezifikation daher sehr ungenau. Das gleiche gilt für die Extension der einzelnen Treffen. Waren es nur wenige Stunden oder ganze Tage, die der Politiker mit seiner Geliebten verbracht hat? Aus dem Text ist es nicht erkennbar, auch wenn Dulce de la Garza von einer sehr engen, vertrauten Beziehung spricht.

Durch unbestimmte iterative Wiedergabe ist es schwer, eine Chronologie zu erkennen. Auch wenn die Zeit seit Tomás Tod inzwischen viel länger ist als die ihrer Beziehung, erscheint letztere in der Erzählung länger, da sie für die Verfasserin wichtiger und prägender war.

5.3. Modus

5.3.1. Distanz

Der Roman besteht aus einzelnen Briefen. Die jeweiligen Erzähler sind fast durchgehend gleichzeitig die handelnden Personen. Sie berichten auch von anderen Geschehnissen, großteils aber von ihren eigenen Erlebnissen. Durch diese mimetische Form wird die narrative Distanz zum Leser sehr gering gehalten.

Gesprochene Rede wird auf unterschiedliche Arten wiedergegeben, die direkte Rede dominiert. Konventionell eingeleitet und gekennzeichnet wird sie etwa in diesem Abschnitt:

Ahora me doy de cabezazos contra el muro y me digo:
- Séneca, ¿quién te manda ser hombre de principios?
- Séneca ¿qué te cuesta ser un poquito más pragmático?
- Séneca ¿por qué vas en contra de la mayoría del gabinete presidencial?
(Fuentes 2002: 19)

In Kapitel 18 werden direkte Aufforderungen unverändert wiedergegeben. Die Formatierung deutet nicht auf eine direkte Rede hin, aber der Inhalt und die Form machen sie erkennbar. Der Übergang ist nicht gekennzeichnet.

Tú le diste los consejos que aseguraron su popularidad inicial. Libere a los presos políticos, señor Presidente. Agasaje a los intelectuales. Vaya a todas las ceremonias cívicas y culturales. [Hervorhebungen von mir, K.F.]
(Fuentes 2002: 101)

Auch die mittelbarere transponierte Rede kommt vor, sowohl für Gedanken als auch Gesprochenes: „Conque sí, me dije por dentro, vienes a triunfar dividiendo, cabrón.“; „Me repitió aquello de que quiere ser el mejor expresidente [...]“ (beide Fuentes 2002: 104). Die verdichtende narrativisierte Rede wird kaum verwendet. Eines der wenigen Beispiele ist „Prácticamente, se ofreció como intermediario en cada caso. Habló de sus apoyos en el viejo PRI [...]“ (Fuentes 2002: 103). Insgesamt

gibt es eine Tendenz zur möglichst unmittelbaren Wiedergabe von gesprochener Sprache.

5.3.2. Perspektive (Fokalisierung)

Die Erzählung ist intern fokalisiert, sie folgt dem Wissensstand der Erzähler, die in diesem Fall Figuren der Erzählung sind. Aufgrund der großen Zahl der Schreiber und Adressaten bauen die Briefe nicht aufeinander auf. Daher werden manche Begebenheiten mehrmals, aus der Sicht verschiedener Charaktere, beschrieben. In vielen Fällen schildert ein Erzähler ein Ereignis ohne oder mit nur einseitigen Hintergrundinformationen, da das Wissen darüber beim Adressaten vorausgesetzt wird. Für das Verständnis des Lesers ist dann eine zweite Schilderung aus einer neuen Perspektive notwendig.

Die Form des Briefromans ermöglicht es, die interne Fokalisierung konsequent beizubehalten ohne zu großen Einschränkungen zu unterliegen. So kann jeder Erzähler von einem anderen Erzähler beschrieben werden. Aufgrund der großen Zahl der Erzähler gibt es auch eine Vielfalt an Fokalisierungen, der Leser ist nicht auf den Wissensstand eines einzelnen Erzählers beschränkt. Im Fall von *La Silla del Águila* treten auch am Ende des Romans noch neue Erzähler auf, damit wird die Bandbreite der Fokalisierungen bereichert. So erscheint etwa Jesús Ricardo Magón, der als Adressat dreier Briefe von Nicolás Valdivia bekannt ist, erstmals im 61. Kapitel als neue Erzählerfigur. Damit wird am Ende eine weitere Perspektive sichtbar.

5.4. Stimme

5.4.1. Narrative Instanz

Alle vorkommenden Erzähler sind homodiegetisch. Dabei sind einige zusätzlich die – wenn auch nicht einzigen - Protagonisten ihrer Erzählung. Zu ihnen gehören Maria del Rosario Galván und Nicolás Valdivia. Sie sind in den von ihnen erzählten Abschnitten sehr präsent.

Anders ist die Situation zum Beispiel im Fall von Tácito de la Canal. Wenn er dem Präsidenten schreibt (Fuentes 2002: 157 – 160), tritt er völlig hinter der Person des Angesprochenen zurück:

Todo buen mexicano trabaja para usted. Porque si al Presidente le va bien, le va bien a México. Permítame decirle que en esta hora política que vivimos en este país, hay ocho pequeños partidos. Y hay usted.
(Fuentes 2002: 159).

Hier vermittelt der Erzähler zwar seine Meinung, stellt sich aber nicht in den Mittelpunkt seines Schriftstückes. Die eigentlichen Protagonisten dieses Abschnittes sind der Präsident und sein Land.

Obwohl es sich bei den Kapiteln um abgedruckte fiktive Briefe handelt enden sie nur in Ausnahmefällen (drei von 70 Kapiteln) mit einer Verabschiedung, Gruß oder auch nur Namensnennung des Absenders. Aus der fiktiven Situation der Handlung heraus ist dieser Umstand damit zu erklären, dass nur aufgrund der Unmöglichkeit anderer Arten der Kommunikation das Medium Brief gewählt wird. Aufgrund der Heimlichkeit der geschilderten Ereignisse und Vorhaben vermeiden die Verfasser, ihre Namen zu nennen. Demgegenüber steht aber die Tatsache, dass die Adressaten häufig namentlich genannt werden, also zumindest ein Kommunikationsteilnehmer ersichtlich ist. Gestalterisch deutet es darauf hin, dass der Autor insgesamt ein möglichst vielfältiges und umfangreiches Bild der Geschehnisse vermitteln möchte. Dazu vermeidet er, die Perspektiventräger ein weiteres Mal zu nennen, um jeden als vollwertigen Erzähler erscheinen zu lassen.

5.4.2. Zeit der Narration

La Silla del Águila ist als Briefroman ein typisches Beispiel der *eingeschobenen Narration*. In den Briefen wird nicht nur von vergangenen Ereignissen erzählt, sondern auch Anweisungen oder Handlungsvorschläge übermittelt. Wenn ein Brief eine nachfolgende Handlung beeinflusst hat, ist das entweder in der Antwort des Empfängers oder im Brief eines anderen zu erkennen. Dies passiert beispielsweise in einem der ersten Briefe, wenn Maria del Rosario Galván Nicolás Valdivia einlädt ihr beim Ausziehen zuzuschauen und er in seiner Antwort seine Eindrücke der nächtlichen Verabredung schildert (Fuentes 2002: 24 bzw. 28 - 30). In einem anderen Fall antwortet Maria del Rosario direkt auf einen Brief von Nicolás

(Fuentes 2002: 338 - 339 bzw. 340). Nicht alle Briefe haben (direkte oder indirekte) Auswirkungen auf den Empfänger, manche scheinen gar nicht gelesen zu werden, wie der unbeantwortete Brief Dulce de la Garzas an Maria del Rosario Galván (Fuentes 2002: 86 - 87). Hier hat die eingeschobene Narration keine Auswirkungen.

5.4.3. Narrative Ebenen

Der ständige Erzählerwechsel führt zu immer wieder neuen primären Erzählungen. In diese sind selten Metaerzählungen eingebunden. In einem Beispiel schildert Bernal Herrera ein Gespräch mit dem Präsidenten, in dem er – in einer Metaerzählung – eine Fabel erzählt („Cuídate, Presidente. César León es como el famoso alacrán que le pide al sapo [...]” Fuentes 2002: 103). Dulce de la Garza zitiert in einem Brief an den *Anciano del Portal* genannten Expräsidenten einen Brief, den dieser selbst ihr für Tomás Moctezuma Moro gegeben hat (Fuentes 2002: 303 - 304).

5.4.4. Person

Alle auftretenden Erzähler sind als Personen der Erzählung homodiegetisch. Der Grad des Homodiegetischen unterscheidet sich jedoch. So gibt es Erzähler, die ganz eindeutig Helden der eigenen Geschichte sind, wie Maria del Rosario Galván und Tácito de la Canal; andererseits aber auch Erzähler die eher im Hintergrund bleiben und sich darauf konzentrieren, Erfahrungen und Erlebnisse Anderer wiederzugeben, also eher Beobachter des Geschehens sind. Zu ihnen gehört etwa der selten auftretende Präsident des Abgeordnetenhauses, Onésimo Canabal, der die Funktion eines neutralen Erzählers übernimmt. Der Leser kennt seine Absichten nicht, so kann er der spät hinzukommende Erzähler von Ereignissen berichten ohne, dass ihm Verfälschungen aufgrund eigener Interessen unterstellt werden. Anfänglich ist auch Nicolás Valdivia ein im Hintergrund bleibender Erzähler. Er wird als Informant in ein Ministerium eingeschleust um dort Informationen über Andere zu erfahren und weiterzugeben, nicht seine eigene Meinung.

5.4.5. Funktionen des Erzählers

Von den von Genette genannten Funktionen erfüllen selbstverständlich alle Erzähler die narrative Funktion. Auch die Kommunikationsfunktion ist aufgrund der Gattung stark ausgeprägt. Die Briefe sind jeweils an jemanden gerichtet, dieser Adressat wird am Anfang und oft auch wiederholt im Lauf des Briefes direkt angesprochen. Oft wird nicht einfach der Name genannt, sondern eine Bezeichnung, die die Beziehung zum Adressaten ausdrückt: „querido y guapo Nicolás“ (Fuentes 2002: 23), „cariño“ (Fuentes 2002: 39), „Amo mío, mi peloncito de oro, mi huevo salado [...]“ (Fuentes 2002: 59). Auch phatische Elemente und Interjektionen sind Teil der Briefe: ¡Por Dios, señor Presidente! (Fuentes 2002:53). Die Beglaubigungsfunktion ist je nach Erzähler und Erzählinhalt unterschiedlich stark ausgeprägt. Besonders deutlich wird sie in Bernal Herreras Schilderung seines Gespräches mit César León:

Me repitió aquello de que quiere ser el mejor expresidente, el Jimmy Carter mexicano, nunca quejarse, actuar como si nunca hubiese habido una sola afrenta contra él. Léase: Ha regresado con una sed de poder propia del naufrago que lleva años flotando en la balsa de la Medusa, rodeado de agua y sin poder beber gota.

Dijo que quiere ser factor de unidad y cooperación en lo que queda del viejo PRI fracturado. Léase: Quiere adueñarse del partido, reconstruirlo a partir de promesas a las antiguas bases corporativas [...].

(Fuentes 2002: 104)

Insgesamt ist zu sagen, dass alle Erzähler eine Meinung zu dem von ihnen geschilderten haben, aber nicht immer wird diese so deutlich ausgedrückt. Offen kritische Erzähler wie Bernal Herrera beeinflussen die Meinung und Sichtweise des Lesers stärker als weniger emphatische Wiedergaben wie die von Mondragón von Bertrab.

5.4.6. Der narrative Adressat

Der jeweilige Adressat eines Briefes und damit der Narration ist im Titel jedes Kapitels angegeben. Fast jeder Brief beginnt zusätzlich mit einer direkten Anrede des vorgesehenen Empfängers. Eine Ausnahme bildet Kapitel 18, in dem Bernal Herrera María del Rosario Galván nicht direkt anspricht, sondern sofort beginnt von

seiner Begegnung mit dem Expräsidenten zu erzählen.¹⁸ Insgesamt wird in nur 14 der 70 Kapitel der Adressat nicht im ersten Satz – ob namentlich oder periphrastisch – genannt.

Die Beziehung zwischen Verfasser und Adressat hat große Auswirkungen auf den Stil. Das zeigt beispielsweise der Vergleich zweier Briefe von Tácito de la Canal. Den ersten schreibt er an seinen Vorgesetzten, den Präsidenten Lorenzo Terán (Fuentes 2002: 157 – 160), den zweiten an seine politische Konkurrentin Maria del Rosario Galván (Fuentes 2002: 191).

Bei allen Adressaten handelt es sich um mit der mexikanischen Politik vertraute Personen. Daher wird generell von einem hohen Wissenstand ausgegangen. Einen leichteren Einstieg und mehr Informationen für den Leser beinhalten die Briefe an Nicolás Valdivia. Da er zu Beginn des Romans ein Neuling in der Politik ist, klärt Maria del Rosario Galván ihn über die für Außenstehende nicht bekannten Eigenheiten der Akteure und der Entwicklung auf. Dadurch wird auch dem Leser der Einstieg ermöglicht. Carlos Fuentes hält über die gesamte Zeit hinweg die narrative Konstruktion des Briefwechsels aufrecht, die mit sich bringt, dass der reale Leser nicht direkt angesprochen wird. Da die Adressaten Figuren in der Welt des Romans sind, werden allgemeine Informationen als bekannt vorausgesetzt. Daher ist es für den Leser anfangs kompliziert, die einzelnen Daten zusammenzusetzen. Aufgrund seiner Außenseiterstellung kommt der anfangs wenig informierte Nicolás Valdivia einer Identifikationsfigur am nächsten.

Carlos Fuentes ordnet die, den informierten und spezialisierten narrativen Adressaten angemessenen, Informationen so an, dass auch der reale Leser nach einigen Kapiteln genug über die geschilderte zukünftige Welt hat, um der Situation folgen zu können.

Narrative Adressaten in einzelnen Kapiteln

Kapitel 29: Tácito de la Canal a Presidente Lorenzo Terán

Tácito de la Canal umschreibt seine Anliegen umständlich, als sei dem Präsidenten nicht zuzutrauen, mit direkten Informationen umzugehen. Nur für den Empfänger

¹⁸ „Ya estuvo a visitarme el expresidente César León.” Fuentes 2002: 101.

positive Aussagen werden in kurze prägnante Sätze verpackt, etwa „Yo trabajo para usted“ (Fuentes 2002: 159). Der Erzähler mutet dem Empfänger nicht viel Auffassungsgabe zu. Auch erklärt er den Grund der gegenwärtigen Krise, als sei dieser Lorenzo Terán nicht bekannt. Tácito de la Canal spricht den Präsidenten wiederholt mit seinem Titel an, wohl um die respektvolle Beziehung zu unterstreichen. Der Großteil des Briefes ist phatischer Natur, der Inhalt könnte auch in viel weniger Worten wiedergegeben werden. Beim narrativen Adressaten wird trotz seiner Position kein hoher Informationsgrad vorausgesetzt.

Kapitel 38: TÁCITO DE LA CANAL A MARIA DEL ROSARIO GALVÁN

Auch hier spricht TÁCITO DE LA CANAL die Rezipientin direkt an. Im Gegensatz zum oben behandelten Brief traut er ihr aber eine höhere Auffassungsgabe und mehr Informationen zu. Wenn er schreibt „Me he enterado de lo que saben usted, su amante viejo Bernal y su joven amante Valdivia.“ (Fuentes 2002: 191). Hier wird von der Leserin erwartet, selbst zu wissen auf welche ihrer Informationen TÁCITO DE LA CANAL sich bezieht, was genau er erfahren hat. Auch die Aussage am Ende („Yo siempre estoy dispuesto a pactar.“) soll im Unterschied zu ihrer Form als Aufforderung verstanden werden.

Kapitel 10: “La Pepa” Almazán a TÁCITO DE LA CANAL

Ein noch höherer Informationsgrad wird im Brief von Pepa Almazán an TÁCITO DE LA CANAL vorausgesetzt. Sie verwendet deren Initialen um politische Konkurrenten zu bezeichnen.

La MR [María del Rosario Galván] está aliada con BH [Bernal Herrera]. [...] Deja que la intriga sucia la maneje doña MR quien tiene la oreja del P [Presidente] porque el P, ya lo sabes, [...] (Fuentes 2002: 60).

Selbstverständlich wird auch das genaue Wissen um den gemeinsamen Plan vorausgesetzt, so dass Pepa sich mit Andeutungen begnügen kann.

Kapitel 28: Dulce de la Garca a Tomás Moctezuma Moro

Eine interessante Frage ist die nach dem narrativen Adressaten von Dulce de la Garcas Brief an ihren – vermeintlich – verstorbenen Geliebten Tomás Moctezuma Moro. Semantisch gesehen ist der Adressat – zumindest im Glauben der Verfasserin – ein Toter. Dulce geht davon aus, dass er nicht mehr imstande ist, ihren Brief zu empfangen und zu lesen. Damit ist der Brief eigentlich an niemanden gerichtet.

Narrativ ist jedoch Tomás Moctezuma Moro eindeutig der Adressat. Schon im einleitenden Satz wird er direkt angesprochen. Auch wenn ihr völlig klar ist, dass Tomás tot ist richtet Dulce ihren Brief an ihn. Sie spricht ihn an als sei er – obwohl tot – noch imstande ihre Nachricht zu empfangen. Der intendierte Adressat ist Tomás Moctezuma Moro, doch selbst während sie ihn anspricht weist Dulce de la Garca darauf hin, dass er tot ist:

- „Desde que te mataron, nadie vio tus restos“ (Fuentes 2002: 150).
- „No estaba tu cuerpo verdadero en la tumba“ (Fuentes 2002: 151).
- “Te quiero, te quiero, te recuerdo todo el tiempo” (Fuentes 2002: 156).

5.5. Erzählsituationen

Alle vorkommenden Erzähler schildern die Geschehnisse aus der Ich-Erzählsituation. Sie sind Figuren in der Welt der Erzählung. Zusätzlich leben sie im Moment der Handlung, es herrscht also völlige, sogar zeitliche, Übereinstimmung zwischen den Seinsbereichen der jeweiligen Erzähler und der von ihnen geschilderten Handlung. Idealtypisch treffen auch die Sekundärmerkmale zu. Die Erzählung erfolgt unmittelbar aus der Innenperspektive und es gibt eine Erzählerfigur, die sich sehr deutlich an den Adressaten wendet. Die Form des Briefromans wird über den ganzen Roman hinweg streng aufrechterhalten, die Erzählsituation bleibt damit über den ganzen Verlauf hinweg unverändert.

6. El costo de la vida

Die Erzählung ist 1964 als Teil des Erzählbandes *Cantar de Ciegos* erschienen.

6.1. Struktur und Aufbau

Die Erzählung folgt Salvador durch den letzten Tag seines Lebens. Einleitung und Schluss sind sehr kurz und nicht deutlich vom Hauptteil der Erzählung abgehoben.

6.2. Zeit

6.2.1. Ordnung

Die Erzählung ist streng chronologisch aufgebaut. Es gibt einige wenige externe Analepsen wie etwa die erklärende Analepse in der Einleitung „La mujer llevaba dos semanas en cama y su color de piloncillo se había adelgazado“ (Fuentes 1987: 95). Hier decken sich Reichweite und Umfang der Anachronie, beide betragen zwei Wochen.

Abgesehen davon gibt es ausschließlich Analepsen in der zweiten narrativen Ebene. Salvador und seine Jugendfreunde erinnern sich und erzählen von ihrer Vergangenheit. Diese Analepsen haben größere Reichweiten. Da das Alter der Protagonisten unbekannt ist, lässt sich die Reichweite nicht aus der Erzählung herauslesen, es wird sich aber mindestens um ein Jahrzehnt handeln. Ihr Umfang ist zusammengenommen größer, teilt man aber den Komplex der Erinnerungen in einzelne Rückblenden, sind diese jeweils Erinnerungen an konkrete Momente und als solche wenig umfangreich. Nur die Erinnerung an die beiden hübschesten Mädchen des Viertels umfasst einen in der Länge unbestimmten aber wohl sehr umfangreichen Zeitraum.

6.2.2. Geschwindigkeiten

El costo de la vida ist in bemerkenswert gleichmäßiger narrativer Geschwindigkeit geschrieben. Der Großteil der Erzählung ist szenisch erzählt. Den Einstieg bildet eine lange Szene. Diese setzt schon in der Einleitung ein und endet erst nach Salvadors Besuch seines Vaters. Damit deckt sie fast vier Seiten ab. Eine fast ebenso lange ununterbrochene Szene bildet das Ende der Erzählung.

Auf die Szene am Beginn folgt eine implizite Ellipse, der Weg zum Freund des Vaters wird ausgelassen. Ihre Dauer ist unbestimmt. Nur indirekt lässt sich später herauslesen, dass nicht viel Zeit vergangen sein dürfte, da der Vormittag nach Abschluss des Gespräches noch nicht zu Ende ist. Es folgt die szenische Erzählung des Aufenthalts im Büro, die Erzählgeschwindigkeit wird also sofort wieder gedrosselt. Der Übergang zur nächsten Szene findet wieder elliptisch statt. Es wirkt, als sei ihre Dauer bestimmt, nach der Ellipse wird Bezug auf die Zeit genommen. Da jedoch im Satz „Eran las once.“ (Fuentes 1987: 100) nur die absolute Zeit angegeben wird, die mit keiner Zeit vor der Ellipse verglichen werden kann, ist auch sie unbestimmt.

In weiterer Folge werden die Szenen weiterhin durch Ellipsen voneinander getrennt. Aufeinander folgende zeitdeckende Darstellungen werden also nicht durch beschleunigte Szenen sondern Auslassungen verbunden. Die narrative Geschwindigkeit wird also nur für den kaum wahrgenommenen Zeitraum einer Ellipse erhöht, was den Eindruck von konstanter Geschwindigkeit erweckt.

Summarisches Erzählen und Pausen kommen kaum vor. Ein seltenes Beispiel für Ersteres ist die explikative Analepse in der Einleitung, in der Anas Zustand erklärt wird. Zwei weitere verdichtet erzählte Ausschnitte finden sich später, als die Freunde alte Erlebnisse nacherzählen.

Besonders hoch ist die narrative Geschwindigkeit bei Alfredos Erinnerung an Raimundos Tod. Eine zumindest mehrere Stunden, wenn nicht einen ganzen Tag, umfassende Handlung wird in zwei Sätzen geschildert. Während in der umschließenden Szene sogar die Hintergrundmusik ihren Platz findet, reicht hier ein Satz für Studienabschluss, den Erhalt des Autos und eine Tour durch mehrere Nachtlokale.

Beschreibungen sind selten. Die wenigen vorkommenden werden fast immer in die Handlung integriert. Eine Ausnahme bildet die kurze Beschreibung Salvadors und seines Vaters: „Se parecían, pero el padre era más calvo y tenía el pelo más rizado [...]“ (Fuentes 1987: 97). Sie bildet eine sehr kurze deskriptive Pause. Eine ungewöhnlich lange findet sich beim Ortswechsel nach Chapultepec.

Los automóviles recorrían lentamente las avenidas del parque. Había muchos convertibles llenos de gente joven. Pasaban muchas mujeres arrastrando, abrazando o empujando niños. Se oían pitos de globeros y la música de una banda en la pérgola.

(Fuentes 1987: 101)

Hier wird der Text erstmals für mehrere Sätze verlangsamt, die Gleichmäßigkeit der bisherigen Erzählung unterbrochen.

6.2.3. Frequenz

Es wird nur ein einziger Tag geschildert. In der Diegese gibt es keine Wiederholungen, jede geschilderte Handlung passiert nur ein einziges Mal. Sie werden auch jeweils nur ein einziges Mal geschildert, es wird singulativ erzählt.

Dadurch ergibt sich, dass alle Handlungen gleich wichtig erscheinen. Hinweise auf Zeitpunkte außerhalb der erzählten Zeit werden kaum gegeben, daher weiß der Leser nicht, ob Salvador etwa jeden Morgen früh aufsteht, täglich mit dem Milchmann spricht, wöchentlich Zeitschriften kauft...

Beim Treffen mit den Jugendfreunden wird angedeutet, dass das Gesprächsthema immer das gleiche ist. Doch auch hierbei handelt es sich um keine iterative Erzählung, es wird nur das Gespräch am konkret beschriebenen Tag geschildert.

6.3. Modus

6.3.1. Distanz

Gesprochene Sprache wird sowohl als transponierte als auch als berichtete Rede wiedergegeben. Die transponierte Rede wird verwendet, wenn nicht mehr als zwei aufeinanderfolgende kurze gesprochene Sätze eingefügt sind: „Ana le preguntó desde la cama si no iba a desayunar. Salvador dijo que se tomaría un café por ahí“ (Fuentes 1987: 95). Weiters ist das mit vier Teilnehmern umfangreichste Gespräch der Erzählung (Fuentes 1987: 104) in indirekter Rede wiedergegeben.

Mehr Platz nimmt die berichtete Rede ein. Oft wird sie durch einen Satz in der transponierten Rede eingeleitet. Ein Beispiel von vielen ist folgendes Gespräch.

- Preguntó cómo seguía Ana y se arregló el busto bajo la bata floreada.*
- *Mejorcita.*
 - *Ha de necesitar quien la ayude. Si no se pusiera tantos moños...*
 - (Fuentes 1987: 96 – 97)

Szenen aus der Jugend des Protagonisten und seiner Freunde werden in der narrativisierten Rede erzählt. Die Einleitung bildet das Wort *recordar*. Innerhalb der Erinnerung ist eine Szene (Fuentes 1987: 102 – 103) eingeschoben, in der eine Aussage wörtlich festgehalten ist. Hier ist die narrative Distanz gering. Schon der nächste Absatz vergrößert die Distanz wieder, eingeleitet mit *recordar* folgt eine verdichtete Wiedergabe in der narrativisierten Rede. Insgesamt dominiert – in der Bezeichnung von Martínez und Scheffel – der dramatische Modus.

6.3.2. Perspektive (Fokalisierung)

Die Erzählung ist extern fokalisiert. Sie folgt Salvador, geschildert wird aber nur nach Außen Sichtbares. In einer Szene scheint der Leser etwas über Salvadors Gefühle zu erfahren. Der Protagonist spaziert über den Markt „[...] y se divirtió viendo las cajas llenas de jitomates, naranjas y calabazas“ (Fuentes 1987: 100). Ob Salvador sich amüsiert oder durch etwas unterhalten fühlt, ist aus der Außensicht nicht direkt sondern nur mittelbar zu erkennen. „Divertirse“ wird hier aber wohl mit „sich zerstreuen“ oder „sich ablenken“ zu übersetzen sein. Es handelt sich also nur auf den ersten Blick um eine Durchbrechung der externen Fokalisierung.

Am Ende der Erzählung werden noch einmal Salvadors Wahrnehmungen geschildert. Hier kommt es tatsächlich zu einer Alteration in Form einer Paralepse.

Sintió el fuego del cigarrillo de atrás muy cerca de la nuca. Luego el grito de Cristóbal. Arrojó un paquete y pegó con el brazo libre sobre el rostro del tipo. Sintió el cigarrillo aplastado y la punta ardiente en el puño. Y luego vio el rostro manchado de saliva roja que se acercaba. Salvador giró con los puños cerrados y vio la navaja y luego la sintió en el estómago. [Hervorhebungen von mir, K.F.]”
(Fuentes 1987: 107)

Die Paralepse wird schon eine Seite früher auf sehr unauffällige Weise eingeleitet: „A la mitad del corredor sintió una mano sobre el hombro [...]” (Fuentes 1987: 106). Da es einfach möglich wäre, diesen Sachverhalt durch eine von außen unmittelbar (nicht nur durch Salvadors Reaktion) erkennbare Beschreibung wiederzugeben, nehme ich an, dass Carlos Fuentes hier die langsame Auflösung der strengen externen Fokalisierung einleiten wollte.

6.4. Stimme

6.4.1. Die narrative Instanz.

Die narrative Instanz der Erzählung ist eine unbekannte extradiegetische Erzählerfigur. Sie verhält sich der Geschichte gegenüber neutral.

6.4.2. Zeit der Narration

Die Erzählung wird als spätere Narration erzählt. Dies hat aber keine Auswirkung auf die Art des Erzählens, der vermittelte Wissensstand ist der eines Beobachters, könnte also auch in der gleichzeitigen Erzählung vermittelt werden.

6.4.3. Narrative Ebenen

Der Inhalt fast der gesamten Erzählung befindet sich auf der Ebene der Basiserzählung. Eine Metaerzählung stellen die Erinnerungen an die Jugend der Freunde dar. Hier steht nicht deren Inhalt, sondern der Akt des Erzählens als Zeitvertreib und regelmäßige Tätigkeit in Salvadors Tagesablauf im Mittelpunkt. In einer sehr kurzen Metaerzählung entwirft Salvador für Ana eine positive Zukunft.¹⁹ Sie ist wohl eher phatisch begründet. Salvador ist offensichtlich kein Mediziner, Ana hat keinen Grund seinen Prognosen zu glauben. Der Sinn dieser Metaerzählung – sie spielt in der Zukunft und ihr Inhalt ist, dass Ana aufsteht und arbeitet – ist der, durch positive Worte die Hoffnung der Frau aufrechtzuerhalten.

6.4.4. Person

Die Erzählerfigur ist heterodiegetisch. Sie gibt keine Informationen über sich selbst preis. So kommentiert oder bewertet sie das Geschehen nicht und hält sich völlig im Hintergrund.

¹⁹ „[...] le dijo que no se preocupara, que pronto volvería a trabajar.” Fuentes 1987: 105.

6.4.5. Funktionen des Erzählers

In *El costo de la vida* beschränkt sich die Erzählinstanz auf ihre narrative Funktion. Es besteht kein metanarrativer Diskurs, die Geschichte wird völlig unkommentiert wiedergegeben. Innerhalb der Erzählung gibt es diesbezüglich keine Veränderungen.

6.4.6. Der narrative Adressat

Narrativer Adressat ist ein virtueller Leser. Da der Erzähler nur der narrativen Funktion nachkommt ist der narrative Adressat recht unbestimmt. Sprachlich wird vom virtuellen Leser eine gewisse Grundkenntnis von Mexikanismen und Slang-Ausdrücken erwartet. Der Erzähler schildert geographische Gegebenheiten für einen Kenner von Mexiko Stadt. So wird etwa der Weg zum Vater genau beschrieben, Toponyme wie „San Francisco Xocitla“, „puente de Nonoalco“ und „Manuel González“ (alle Fuentes 1987: 96) vermitteln nur Ortskennern weitere Informationen. Die dem Leser unterstellte Ortskenntnis ist jedoch zum Verständnis der Handlung nicht zwingend notwendig. So ist der Inhalt beispielsweise auch ohne die Information, dass der Streit zwischen Alfredo und Raimundo fast zu einem Unfall *auf der Reforma*²⁰ führt und *wo* Raimundo aus dem Auto fällt, verständlich. Die Toponyme sind eine zusätzliche Information für Kenner der Stadt, denen ein umfassenderes, genaueres Bild vermittelt wird. Ortsunkundigen entgeht dieses, die fundamentalen Details der Erzählung bleiben aber deutlich.

Als Salvador mit seiner neuen Bekanntschaft in den Wald von Chapultepec fährt, wird gleich darauf die Umgebung geschildert. Es wird also nicht erklärt, dass es sich dabei um ein beliebtes Ausflugsziel handelt, weil das als dem informierten virtuellen Leser bekannt vorausgesetzt wird. Um die Verständlichkeit auch für nicht ortskundige Leser zu sichern, macht die Beschreibung der Szenerie deutlich, dass die Menschen sich dort vor allem in ihrer Freizeit aufhalten.

²⁰ „[...] y el coche por poco se voltea en una glorieta de la Reforma y Raimundo dijo que quería guacarear y la portezuela se abrió y Raimundo cayó a la avenida y se rompió el cuello.” Fuentes 1987: 103.

6.5. Erzählsituationen

Die Erzählung ist ein Beispiel der auktorialen Erzählsituation, die durch die Außenperspektive gekennzeichnet wird. Auch die sekundären Charakteristika der Wiedergabe durch eine Erzählerfigur und die Nichtidentität der Seinsbereiche des Erzählers und der Geschichte entsprechen Stanzels Typologie.

7. El día de las madres

El día de las madres erschien 1981 im Erzählband *Agua quemada*, welcher wie *Cantar de ciegos* dem Zyklus *Los días enmascarados* eingordnet wird (s. URL 1).

7.1. Struktur und Aufbau

Versehen mit Analepsen schildert der junge Plutarco Vergara einen Tag seines Lebens. Dabei verwendet er, außer für den im Präsens geschriebenen ersten Absatz und wenige kurze Ausnahmen, die Zeiten der Vergangenheit. Die letzten beiden Absätze geben einen Ausblick auf die nahe Zukunft nach dem beschriebenen Tag, wobei der letzte Absatz in der Gegenwart verfasst ist.

7.2. Zeit

7.2.1. Ordnung

Der Text ist in großen Teilen chronologisch aufgebaut. Speziell zu Beginn finden sich einige wenige Analepsen. Die größte Reichweite haben diejenigen, die Szenen aus der Jugend des Großvaters und der Zeit der Revolution rekapitulieren. Sie reichen etwa 50 Jahre in die Vergangenheit. Eine zweite Gruppe von Analepsen reicht in die Kindheit des Protagonisten, an die 15 Jahre, zurück. Der Umfang der meisten Analepsen ist unbestimmt und nicht besonders groß. Eine Ausnahme bildet „Nunca había dicho nada y el abuelo llevaba años de repetir la ceremonia de la dentadura“ (Fuentes 1995: 51). Hier ist der Umfang – wenn auch ungenau – bestimmt und beträgt einen Zeitraum von mehreren Jahren.

7.2.2. Geschwindigkeiten

Der Großteil der Erzählung wird szenisch erzählt. Detailliert wird der Tagesablauf der drei Männer geschildert. Die Szenen sind jedoch nicht durch summarische Erzählelemente verbunden, sondern durch implizite Ellipsen getrennt. Am Anfang wird der Morgen geschildert, bis Plutarco das Haus verlässt. Ab da ist nicht mehr nachvollziehbar, wie viel Zeit vergeht. Was während des Tages geschieht, wird nicht erzählt, wir treffen die drei Männer erst bei der Jause wieder (Fuentes 1995: 50). Genauso trennt eine implizite Ellipse die Erzählung von den Geschehnissen des Nachmittags von denen der Nacht.

Wenige deskriptive Pausen unterbrechen das Voranschreiten der Handlung. Beschreibungen werden in die Schilderung der Ereignisse integriert. Ein Beispiel findet sich auf S. 45:

La puerta de cedro despintada por las lluvias del verano, hinchada, crujiente, también se abrió sola al pasar el Thunderbird junto a los dos ojos eléctricos insertados en la roca y ya estuvo: rechinaron las llantas cuando viré velozmente a la derecha, creí ver la cima nevada del Popocatepetl, era un espejismo, aceleré, la mañana era fría, la niebla natural del altiplano ascendía para encontrarse con la capa de smog aprisionada por el circo de montañas y la presión del aire alto y frío. [Hervorhebungen von mir, K.F.]

Der vorletzte Absatz ist summarisch erzählt. Er bildet einen krassen Gegensatz zum davor endenden Hauptteil mit seinen detaillierten szenischen Schilderungen. Stark gerafft werden die Ereignisse der auf den geschilderten Tag folgenden Wochen wiedergegeben, Details dabei völlig ausgespart. Der Rhythmuswechsel ist plötzlich und sehr deutlich:

Bebió de un golpe el resto del coñac, depositó la copa en un anaquel y se quedó mirando largo rato las palmas abiertas de sus manos mientras Avelina cantaba como la luna de plata se retrata en un lago azul.

Claro que se arreglaron los negocios. Los amigos de mi papá en Los Ángeles cubrieron la deuda de cien millones para que los campos de Sinaloa no fuesen tocados. El abuelo estuvo encamado un mes después del parrandón que nos echamos juntos [...].

(Fuentes 1995: 73 – 74)

7.2.3. Frequenz der iterativen Erzählungen

Die Erzählung beginnt mit der iterativen Wiedergabe der morgendlichen Routine des Großvaters. Diese wiederholt sich jeden Morgen („todas la mañanas“ Fuentes 1995: 43), ist also nicht determiniert. Spezifiziert ist sie als sich jeden Tag wiederholend.

Ebenso verhält es sich mit anderen iterativ geschilderten Szenen. Sie sind nicht determiniert und finden täglich statt. Die iterative Schilderung wird auffälligerweise

in erster Linie für Beschreibungen von Mahlzeiten – dem regelmäßigen Fixpunkt – gewählt. Als Extension ergibt sich daraus die Dauer einer Mahlzeit.

7.3. Modus

7.3.1. Distanz

Gedachte und gesprochene Figurenrede wird auf unterschiedliche Arten wiedergegeben. Am häufigsten ist in *El día de las madres* mit dem dramatischen Modus eine stark mimetische Wiedergabe. Dialoge werden wörtlich wiedergegeben und oft nicht einmal durch Verben eingeleitet. Ein Beispiel für einen direkten Einstieg ist „Me quedé pensando, abuelo, en lo que me dijo de Villa y sus dorados“ (Fuentes 1995: 53). Er folgt direkt auf eine Beschreibung.

In anderen Fällen wird der genaue Wortlaut wiedergegeben, die direkte Rede aber semantisch angezeigt, wie in “Fue de película, me dice el general” (Fuentes 1995: 54). Das *verbum dicendi* findet sich hier immer erst nach (zumindest den ersten Worten) der Aussage. Ereignisse werden vom Erzähler nicht kommentiert oder reflektiert. Durch diese beiden Maßnahmen wird die Distanz zum Geschehen gering gehalten, die mimetische Illusion ist fast perfekt.

7.3.2. Perspektive (Fokalisierung)

El día de las madres ist über einen großen Teil der Erzählung hinweg intern auf Plutarco Vergara fokalisiert. Interessanterweise bilden ausgerechnet die ersten beiden Absätze eine Ausnahme. Dort wird nicht nur die tägliche Routine des Großvaters geschildert, sondern auch seine Gedankenwelt dargestellt. Wir folgen noch nicht Plutarcos Blick, wenn wir erfahren, woran der alte Mann beim Anblick einer Tequilaflasche denken muss.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass auch Elemente einer Fokalisierung auf Plutarco vorliegen. Der alte Mann wird sofort in seinem ersten Auftritt als Großvater vorgestellt.²¹ Dies ist er jedoch nur für Plutarco, wir sehen also, dass die Erzählung trotz allem aus dessen Perspektive erfolgt. Es handelt sich um eine Paralepse, in der trotz der Fokalisierung auf Plutarco Informationen über das Innenleben des Großvaters gegeben werden, obwohl Plutarco diese wohl gar nicht hat.

²¹ „Todas las mañanas el abuelo mezcla con fuerza su taza de café instantáneo.” Fuentes 1995: 43.

Ab dem dritten Absatz wird die Fokalisierung auf Plutarco eindeutig. Seine Wahrnehmung wird geschildert. Wenn Ereignisse aus dem Leben des Großvaters vor Plutarcos Geburt erzählt werden, ist immer schlüssig, dass der Enkel davon weiß. Auch Meinungen und Vorlieben werden mit Aussagen darüber erklärt, beispielsweise im Satz „[...] odiaba los jabones perfumados y con nombres impronunciabiles que ahora se usaban, decía que él no era ni estrella de cine ni maricón” (Fuentes 1995: 52).

Die letzten beiden Absätze sind ebenso auf Plutarco fokalisiert, allerdings sind seit dem geschilderten Tag zumindest mehrere Wochen vergangen, Plutarco hat also einen höheren Informationsgrad, und der Blick auf die Geschehnisse ist verändert.

Ein Ergebnis der Fokalisierung auf Plutarco ist das Fehlen von Einblicken in das Leben und die Gedankenwelt des ihm fremden Vaters.

7.4. Stimme

7.4.1. Narrative Instanz

Die narrative Instanz ist der homodiegetische Erzähler Plutarco zu einem Zeitpunkt Jahre nach der Geschichte. Er befindet sich nicht mehr in der Welt der Erzählung, sondern ist extradiegetisch.

7.4.2. Zeit der Narration

Es handelt sich um eine spätere Narration. Der Text ist zum großen Teil in den Formen der Vergangenheit geschrieben. Trotzdem gibt der Erzähler nur am Ende der Erzählung Informationen über die weitere Entwicklung der Geschehnisse und die Folgen der geschilderten Handlung. Innerhalb des Kernteiles der Erzählung ist die spätere Narration fast ausschließlich an der grammatikalischen Form erkennbar. Die einzige Ausnahme bildet der Satz „Ahora que ya rebasé la treintena, recuerdo esa noche de mis diecinueve años como entonces la sentí, la noche de mi liberación” (Fuentes 1995: 67). Ausschließlich an dieser Stelle gibt der Erzähler etwas von sich preis.

7.4.3. Narrative Ebenen

In der Diegese wird ein Tag im Jahr 1962 geschildert. In Gesprächen und Gedanken werden in mehreren Szenen andere Zeiten und Geschichten wachgerufen. So erzählt

der Großvater als diegetischer Erzähler seinem Enkel die metadiegetische Geschichte vom Widerstand des Guerillaführers Pancho Villa gegen den damaligen Präsidenten Victoriano Huerta. Ebenso rekapituliert der Vater über die Seiten 71 und 72 hinweg die Entwicklung der Beziehung zu seiner verstorbenen Frau Evangelina. Eingeleitet wird diese Metaerzählung durch ein einfaches „dijo“.

7.4.4. Person

Es handelt sich um eine homodiegetische Erzählung, Plutarco ist nicht nur Erzähler sondern auch eine Figur der Erzählung. Man kann ihn wohl auch – neben dem Großvater – als einen der Helden der Erzählung bezeichnen. Über die Person des Erzählers ist nicht viel bekannt. Aus einer einzigen Aussage erfährt man, dass Plutarco inzwischen über 30 Jahre alt ist, also die zeitliche Relation zum Geschehen.

7.4.5. Funktionen des Erzählers

Selbstverständlich erfüllt der Erzähler die ihn als solchen konstituierende narrative Funktion. Die anderen Funktionen werden de facto nicht wahrgenommen. Plutarco ist ein bemerkenswert unauffälliger Erzähler, der hinter der Handlung zurücktritt. Die Kommunikationsfunktion fehlt völlig. Der Rezipient wird nie direkt angesprochen, der Erzähler kommentiert die Geschehnisse auch nicht. Passend zur linearen Struktur, die nur durch thematisch bedingte Analepsen verbunden ist fehlt auch die Regiefunktion. Falls der Erzähler die Ereignisse in einer bestimmten Art und Weise angeordnet oder ausgewählt hat, so hat er kein Interesse daran, seine Entscheidungen und ihre Gründe mit dem Leser zu teilen.

Als Erzähler gibt Plutarco nur einmal zu erkennen, wie er zur Geschichte steht. In der Erinnerung an den Bordellbesuch mit seinem Großvater versichert er, dass ihm der Moment auch heute noch wie eine Befreiung vorkommt. Sonst erfahren wir zwar, was der handelnde Plutarco gerade denkt und fühlt, nicht aber, wie der Erzähler dazu steht. Auch ideologisch wird nicht kommentiert. Die handelnde Figur Plutarco mag Gefühle in Bezug auf das Verhalten und Auftreten seines Vaters haben, der Erzähler gibt nicht preis, wie er beispielsweise zu dessen Drogengeschäften steht.

Aufgrund der Person des Erzählers überrascht das Fehlen von Kommentierungen oder Meinungsbekundungen. Inhaltlich ist der Erzähler mit der Handlung eng verbunden, er schildert seine eigenen – zum Teil sehr persönlichen – Erlebnisse. Die Gefühle seiner eigenen Figur innerhalb der Erzählung werden wiedergegeben. Seit den Ereignissen der Diegese ist über ein Jahrzehnt vergangen, es überrascht also, dass der Erzähler sich fast vollständig auf seine narrative Funktion beschränkt und nur ein einziges Mal die Gelegenheit nutzt, um retrospektiv seine diesbezüglichen Gefühle auszudrücken.

7.4.6. Der narrative Adressat

Der Adressat ist extradiegetisch. Da der Erzähler sich nie an ihn wendet, formuliert er keine Erwartungen an oder Vorstellungen über ihn. Ein gewisses Grundwissen über die Geographie der Stadt Mexiko in den 1960ern wird vorausgesetzt, ohne weitere Erklärungen schildert der Erzähler, wohin ihn der Tag treibt. Typisch mexikanische Bezeichnungen und Elemente der Umgangssprache werden genauso wenig erklärt, vom virtuellen Leser wird eine Grundkenntnis oder der Wille sich zu informieren erwartet.

Die metadiegetischen Erzählungen haben als gemeinsamen diegetischen Adressaten Plutarco. Im Fall der Erzählungen seines Großvaters zeigt er sich als aktiver Zuhörer, stellt Fragen und bringt Ideen ein und Dialoge entstehen.

7.5. Erzählsituation nach Stanzel

Plutarco ist die Reflektorfigur in der personalen Erzählsituation. Der Leser kann die erzählte Welt durch ihn wahrnehmen. Er kommentiert das Geschehen nicht, sondern vermittelt den Eindruck der Unmittelbarkeit. Ein einziger Kommentar erhöht kurzzeitig die Distanz. Während der übrigen Erzählung wähnt der Leser sich mitten in der Handlung.

Ein sekundäres Charakteristikum der personalen Erzählsituation ist die – hier tatsächlich vorliegende – Innenperspektive, entsprechend Genettes interner Fokalisierung. Die Erzählung folgt Plutarco, auch seine Gedanken und Gefühle werden vermittelt. Der Leser nimmt die Handlung durch seine Sinne wahr.

Das zweite sekundäre Charakteristikum, die Nichtidentität der Seinsbereiche, ist hier ebenfalls erfüllt. Der Erzähler ist zwar gleichzeitig der Protagonist der

Erzählung, schildert sie aber aus einer zukünftigen Erzählsituation. Der Erzähler Plutarco ist nicht mehr der gleiche wie der Protagonist Plutarco.

8. Vergleich der Werke

8.1. Struktur und Aufbau

Zwischen den vier Werken gibt es hier keine auffälligen Gemeinsamkeiten. Jedoch fällt auf, dass *La muerte de Artemio Cruz* seinerseits an Juan Rulfos Roman *Pedro Páramo* erinnert: Mehrere Erzählinstanzen schildern in verschiedenen Fokalisierungen die Geschichte eines Todes. Der Leser weiß am Anfang nicht, wer die narrative Instanz ist. Thematisch ist ein Zusammenhang in der Aufarbeitung der mexikanischen Revolution zu sehen.

La muerte de Artemio Cruz ist im Aufbau aber strenger durchkomponiert, eine regelmäßige Abfolge wird eingehalten, während die Bedeutung der verschiedenen Erzählinstanzen sich in *Pedro Páramo* verschiebt.

8.2. Zeit

8.2.1. Ordnung

Man könnte *El día de las madres* als eine kürzere, weniger ausgekugelte Version von *La muerte de Artemio Cruz* verstehen. In beiden Werken wird chronologisch ein einzelner Tag geschildert, von dem aus Analepsen in die Vergangenheit der Protagonisten wegführen. Da sie ein häufiges Thema in Carlos Fuentes' Werk darstellt, überrascht es nicht, dass zumindest ein Teil der Analepsen in beiden Fällen in die Zeit der mexikanischen Revolution zurückreichen. Die Struktur in *La muerte de Artemio Cruz* ist jedoch viel strenger, die Analepsen sind genauer definiert.

La muerte de Artemio Cruz und *La Silla del Águila* ist gemein, dass Anachronien zwar im Kleineren vorkommen, die grobe Struktur aber chronologisch ist. Der Todestag wird in chronologischer Abfolge geschildert, zu ihm als primäre Erzählung kommt die Narration nach den Analepsen zurück. In *La Silla del Águila* scheint die Reihenfolge der Briefe chronologisch zu sein, Anachronien treten nur innerhalb der einzelnen Kapitel, nicht zwischen diesen auf.

Aufgrund der streng eingehaltenen, nur in einer Episode unterbrochenen Chronologie nimmt *El costo de la vida* eine Sonderstellung ein.

8.2.2. Geschwindigkeiten

La muerte de Artemio Cruz, *El día de las madres* und *El costo de la vida* sind vor allem szenisch erzählt, bei Letzterem ist die Dominanz dieser Erzählgeschwindigkeit besonders ausgeprägt.

Pausen fehlen fast vollständig, summarisches Erzählen kommt selten vor. Während die Abwesenheit von Pausen im Fall von *El costo de la vida* und *El día de las madres* mit der Form und der damit geforderten Kürze erklärt werden kann, verwundert gerade aus diesem Gesichtspunkt das fast völlige Fehlen szenischen Erzählens. Es fördert aber den durch die Fokalisierung auf eine Person erweckten Eindruck der Unmittelbarkeit.

Ebenso wie in *La muerte de Artemio Cruz* lässt sich in *El costo de la vida* eine starke Fixierung auf die Personen feststellen, die das Vorherrschen von szenischem Erzählen erklärt. Die Erzählung verlässt Salvador nur in Einzelfällen, so werden auch eine Konversation mit dem Milchverkäufer und der Weg zum Haus seines Vaters szenisch wiedergegeben. Die erste Ellipse tritt erst nach einem sehr langen gleichmäßigen Erzählabschnitt auf. Genauso wird der letzte Tag im Leben des Artemio Cruz aufs ausführlichste geschildert. Aufgrund der fehlenden Verankerung in der erzählten Zeit ist nicht feststellbar, ob jeder Zeitpunkt des Todeskampfes in der Erzählung wiedergegeben wird. Es scheint aber zumindest kein Gedanke des Protagonisten unerwähnt zu bleiben. Auch in *El día de las madres* zeigt sich die ausgeprägte Festlegung auf Personen. So wird etwa nur das beschrieben, was gerade Einfluss auf die Protagonisten hat. Obwohl der Erzählband *Agua quemada* als Stimmungsbild des Lebens in Mexiko Stadt konzipiert ist, wird die Stadt nie um ihrer selbst willen geschildert. In *La Silla del Águila* lässt sich keine klare Tendenz feststellen. Auffällig ist, dass im Gegensatz zu den anderen untersuchten Werken summarisches Erzählen keine derart untergeordnete Stellung einnimmt. Dabei wäre das Vorherrschen von Ellipsen hier einfach erklärbar, da das Wissen der Adressaten über die meisten summarisch eingeschobenen Begebenheiten vorausgesetzt werden könnte.

8.2.3. Frequenz der iterativen Erzählungen

In allen vier Werken wird vorwiegend singulativ erzählt. Iterative Wiedergaben spielen fast keine Rolle. Repetitionen hingegen sind in *La muerte de Artemio Cruz* im ersten Erzählstrang häufig und treten in *La Silla del Águila* bei Betrachtung der gesamten Romannarration auf. Insgesamt dominiert in den vier verglichenen Werken repetitives über iteratives Erzählen. Dies ist insofern bemerkenswert, dass in der Literaturgeschichte häufig ist, da sich durch sie Gewohnheiten schildern lassen, ohne Handlungen wiederholt wiedergeben oder auslassen zu müssen. In dem Versuch der Auflösung der traditionellen Narratologie ist Carlos Fuentes unter den Autoren des Boom nicht der einzige, der diese Umkehrung wählt, sie ist etwa auch in *La ciudad y los perros* bemerkbar.

8.3. Modus

8.3.1. Distanz

Die berichtete Rede dominiert in allen behandelten Werken. Narrativisierte Rede kommt überhaupt nicht in nennenswertem Umfang vor.

8.3.2. Perspektive (Fokalisierung)

El costo de la vida nimmt hier eine Sonderstellung ein, weil die Erzählung im Gegensatz zu den drei Vergleichsschriften extern fokalisiert ist. Nur am Ende wird diese Fokalisierung nicht mehr durchgehend beibehalten.

In den anderen Fällen fokalisiert Fuentes die Erzählungen intern, was einen hohen Grad der Unmittelbarkeit mit sich bringt.

8.4. Stimme

8.4.1. Narrative Instanz

Hier liegt die Trennlinie bei der literarischen Form. Die Erzählungen werden jeweils von einer extradiegetischen narrativen Instanz formuliert. In *El día de las madres* handelt es sich dabei um eine bis zu einem gewissen Grad bekannte Erzählerfigur, die Erzählinstanz von *El costo de la vida* hingegen ist völlig unbekannt. Die Romane werden zumindest zu einem großen Teil von intradiegetischen Instanzen wiedergegeben, im Fall von *La Silla del Águila* sogar vollständig. Bei *La muerte de Artemio Cruz* bilden die Analepsen eine Ausnahme,

sie werden vom durch eine ontische Schwelle getrennten diegetischen Erzähler memoriert.

8.4.2. Zeit der Narration

Hier treten alle von Genette genannten Narrationstypen auf. *La muerte de Artemio Cruz* umfasst die spätere, frühere und gleichzeitige Narration, *La Silla del Águila* die eingeschobene Narration. Die spätere Narration findet sich auch in den beiden Erzählungen.

Auffällig ist, dass sich die Zeit der Narration wenig auf den Wissensstand der Erzählinstanzen auszuwirken scheint. *El costo de la vida* und (mit einer Ausnahme) *El día de las madres* könnten auch in der Gegenwart geschrieben sein, das dem Leser vermittelte Bild wäre nicht oder – im zweiten Fall – kaum verändert. Artemio Cruz denkt in seinen Erinnerungen nicht daran, was für Auswirkungen seine Handlungen haben oder wann er anders hätte agieren sollen. Er durchlebt die geschilderten Tage noch einmal, als wären sie gegenwärtig.

In allen Fällen ergibt sich trotz der abweichenden grammatikalischen Zeiten der Eindruck der Gleichzeitigkeit.

8.4.3. Narrative Ebenen

Wie schon beim Vergleich der Ordnung ausgeführt, sind *La muerte de Artemio Cruz* und *El día de las madres* einander in diesem Aspekt ähnlich. In beiden Fällen ist die Basiserzählung Ausgangspunkt für eine Reihe von Analepsen. In *La muerte de Artemio Cruz* sind diese aber eingehender bestimmt, so ist beispielsweise die Reichweite genau definiert.

8.4.4. Person

Außer in *El costo de la vida* sind die Erzähler homodiegetisch, in *La muerte de Artemio Cruz* und *El día de las madres* sogar autodiegetisch. In *La Silla del Águila* gibt es sowohl autodiegetische als auch nicht im Mittelpunkt ihrer Erzählung stehende homodiegetische Erzähler.

8.4.5. Funktionen des Erzählers

Die auftretenden Erzählerfiguren rücken sich selbst nicht in den Mittelpunkt. Im Fall der beiden Erzählungen beschränken sie sich genau wie zwei der drei Erzählinstanzen in *La muerte de Artemio Cruz* auf ihre narrative Funktion. Aufgrund der Form sind die Erzähler in *La Silla del Águila* präsenter, hier spielen auch Kommunikationsfunktion und Beglaubigungsfunktion eine Rolle. Für Verfasser von Briefen sind die Erzähler aber vergleichsweise stark auf die Narration konzentriert. Der Erzähler in der ersten Person in *La muerte de Artemio Cruz* versucht, erkennbar durch phatische Ausdrücke, auch, unabhängig von der Narration eine Kommunikation aufzubauen.

Das unauffällige Wirken der Erzähler erhöht die wahrgenommene Unmittelbarkeit.

8.4.6. Der narrative Adressat

Wie durch die Gattung des Briefromans vorgegeben, sind die narrativen Adressaten in *La Silla del Águila* intradiegetisch, weiters sind sie genau bestimmt. Ebenso intradiegetisch sind die Adressaten in *La muerte de Artemio Cruz*, einerseits Artemio Cruz selbst, andererseits die ihn umgebenden Personen. Die extradiegetischen Erzähler von *El costo de la vida* und *El día de las madres* richten sich an kaum bestimmte extradiegetische Empfänger.

8.5. Erzählsituation nach Stanzel

Es ist keine klare Tendenz erkennbar, *La muerte de Artemio Cruz* umfasst drei verschiedene Erzählsituationen, eine davon nicht idealtypisch. In den anderen drei Werken sind drei unterschiedliche Erzählsituationen enthalten. Wie bereits angedeutet ist die Innenperspektive ein häufiges Merkmal, einzig *El costo de la vida* wird aus der Außenperspektive erzählt.

8.6. Andere Gemeinsamkeiten und Besonderheiten

Konsequentes Beibehalten der gewählten Formen

Carlos Fuentes ist in der Einhaltung seiner gewählten narrativen Voraussetzungen auffällig konsequent. So bleibt er in *La muerte de Artemio Cruz* der Dreiteilung bis auf die – die Spannung erhöhende – Zusammenführung am Ende treu. Innerhalb

dieser drei Erzählstränge werden die am Anfang konstituierte Zeit der Narration, Fokalisierung und Erzählsituation beibehalten. Auch in den kürzeren untersuchten Werken ist dies zu beobachten. So wird etwa in *El costo de la vida* die externe Fokalisierung nie ohne Grund aufgehoben. In *El día de las madres* bleibt die geringe Anteilnahme des Erzählers, als er seine eigene (Familien-)Geschichte erzählt, erhalten. Auch sie wird effektiv nur ein einziges Mal aufgegeben. Auch in Bezug auf den Erzählrhythmus ist die Erzählung konsequent, nur Einleitung und Schluss heben sich vom sehr gleichmäßig erzählten Kern ab. Das jeweils kurzzeitige Abweichen vom gewählten Weg scheint nur stattzufinden, um den Leser an die Vielfalt der Möglichkeiten zu erinnern und ihn aus der Lethargie der Gewohnheit zu reißen.

Anforderungen an den Leser

Beide Romane haben gemein, dass dem Leser am Anfang viel Konzentration und Offenheit abverlangt wird. Die Erzählung beginnt *in medias res* und erst nach und nach kann der Leser Informationen sammeln, aus denen sich ein kohärentes Ganzes ergibt. In beiden Fällen ergibt sich das aus der Form. Der erste Erzähler in *La muerte de Artemio Cruz* ist der verwirrte und schwer kranke Protagonist, der selbst gerade erst erwacht. In *La Silla del Águila* wird die Ich-Erzählsituation nicht verlassen, kein allwissender Erzähler klärt den Leser über Mexiko im Jahr 2020 auf. Es herrscht strenge Gegenwärtigkeit, Informationen über die Vergangenheit werden nur dann gegeben, wenn die Handlung das vorgibt. Damit liegt Carlos Fuentes in der Tradition der Boomliteraten, die es dem Leser nicht immer einfach machen wollen, der Narration zu folgen.

Form

Die Wahl der Form eines Briefromans ist für einen Vertreter der (jüngeren) lateinamerikanischen Literatur ungewöhnlich, da diese Subgattung keine starke Tradition in der hispanischen Literatur hat. Trotzdem werden Ende des 20. Jahrhunderts mehrere Briefromane von spanischsprachigen Autoren verfasst. Interessanterweise handelt es sich bei den meisten Verfassern um ältere Schriftsteller wie die damals zweiundsiebzigjährige Carmen Martín Gaité. Als *La Silla del Águila* im Jahr 2002 erscheint, ist Carlos Fuentes also nicht der erste, der den Briefroman wiederbelebt, es gibt schon einige wenige jüngere Vertreter des

Genres. Trotzdem ist die Wahl einer nicht in der lateinamerikanischen Literatur verankerten Form, mit der er selbst keine Erfahrung hat, ein überraschender Schritt. Zumindest in diesem Aspekt hat Carlos Fuentes sich seine Innovationsfreude also bewahrt.

9. Conclusio

Bei den vier untersuchten Werken handelt es sich um narratologisch komplexe, in vielen Aspekten stark unterschiedliche Schöpfungen. Manche Ähnlichkeiten finden sich in allen vier Werken. Carlos Fuentes behält sie über die Jahrzehnte hinweg bei. So wird etwa viel Wert auf den Eindruck der Unmittelbarkeit gelegt. Dabei ist die Gestaltung in den Werken der 60er-Jahre extremer und konsequenter. Trotzdem lässt sich auch in den späteren Werken noch eine starke narrative Gestaltung feststellen. Auch die Konsequenz in der Beibehaltung dieser Gestaltung hat sich nicht gemindert. Während in *El costo de la vida* die lange streng verfolgte externe Fokalisierung zugunsten der scheinbaren Unmittelbarkeit aufgehoben wird, wird der Modus des Briefes als Medium der Narration samt ihren Einschränkungen in *La Silla del Águila* bis zum Ende konsequent beibehalten. *El costo de la vida* unterscheidet sich am stärksten von den – im Fall von *La muerte de Artemio Cruz* und *El día de las madres* verblüffend ähnlichen – anderen Werken. Gemein sind ihnen unter anderem die Tendenz zur Unmittelbarkeit sowie die Konsequenz in der Beibehaltung von einmal gewählten narrativen Mitteln. Im Bezug auf die Gestaltung fällt *El día de las madres* aus der Reihe. Diese Erzählung ist weniger streng gestaltet. Aufgrund der strukturellen Ähnlichkeiten hätte sie bei früherem Entstehen als Vorübung für *La muerte de Artemio Cruz* verstanden werden können. Da es sich um eine jüngere Erzählung handelt, verwundert die vergleichsweise freie Gestaltung.

Aufgrund der an verschiedenen Stellen seiner Biographie gewählten anspruchsvollen narrativen Vorgaben und der Konsequenz in ihrer Durchführung lässt sich kein Abfall der in die Gestaltung der Mittelbarkeit gesteckten Energie feststellen. Ein Unterschied ist hingegen zwischen den Werkformen und -längen zu bemerken. Die Gestaltung der Romane ist intensiver und aufwändiger als die der Erzählungen. Außerdem wird sie nicht – wie am Ende von *El costo de la vida* oder in einer Szene von *El día de las madres* – geändert.

Gemeinsamkeiten der vier Werke sind die starke Illusion der Unmittelbarkeit und ein relativ langsames Erzähltempo. Sie äußern sich in der Dominanz der berichteten Rede und der scheinbaren Abwesenheit der Erzählerfiguren sowie der einschränkenden Fokalisierung (Innenperspektive) respektive in der Bevorzugung

von singulativem vor iterativem Erzählen und dem großen Umfang von szenischen Schilderungen.

Schon die Wahl der Form eines Briefromans zeigt, dass Carlos Fuentes auch in späteren Jahren offen für Herausforderungen und Neues war. Damit hat er sich eines der Charakteristika der Boom-Autoren erhalten, ihre Lust zur Innovation und zur Abkehr von traditionellen Formen.

10. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den narratologischen Aspekten des Werks von Carlos Fuentes. Konkret werden sie anhand der beiden Romane *La muerte de Artemio Cruz* (1962) und *La Silla del Águila* (2002) sowie den Erzählungen *El costo de la vida* (1964) und *El día de las madres* (1981) untersucht.

Der Ansatzpunkt der Analyse ist die Frage, inwieweit sich die Rolle der Narratologie in Carlos Fuentes' Werken über die Jahre hinweg geändert hat. Verwendet er immer noch viel ähnlich viel Sorgfalt auf die narratologische Gestaltung? Sind seine Werke nach wie vor aufwändig gestaltet oder bemüht er sich weniger in der Gestaltung der Mittelbarkeit, wie Franz K. Stanzel das in vielen Schriftstellerbiographien bemerkt hat? Ein weiterer Untersuchungsgegenstand ist die Beziehung zu anderen Hauptwerken der Boom-Literatur. Letztere zeichnen sich durch narrative Innovationen aus. Der Leser soll aus seiner passiven Rolle geholt werden, Julio Cortázar macht ihn in *Rayuela* etwa zum Mitverantwortlichen für Form und Inhalt.

Zu Beginn gebe ich einen Überblick über die lateinamerikanische Boom-Literatur und Carlos Fuentes' Rolle darin. Einzelne Hauptwerke des Boom und Vorläuferromane werden auf ihre narratologischen Besonderheiten in Bezug auf Aufbau und Erzählperspektive untersucht. Dabei fällt auf, dass die Autoren des Boom neue Strukturen und narrative Formen umsetzen. Der Leser soll aus seiner passiven Rolle befreit werden.

Das dritte Kapitel ist mehreren Erzähltheorien gewidmet. Den größten Platz nimmt dabei als Grundlage meiner Analyse Gérard Genettes Theorie ein. Die später wiedergegebenen Theorien bauen in vielen Teilen darauf auf.

Auf Genette folgt ein weiterer Alteingesessener, Franz K. Stanzel. Seine Theorie der Erzählsituationen bereichert später die Analyse um ein Untersuchungsfeld.

Die Erzähltheorie von Matías Martínez und Michael Scheffel gebe ich geradlinig wieder, da sie auf Genette aufbaut und dessen Ideen erweitert und bereichert.

Schlussendlich schildere ich Aspekte der Theorie von Mieke Bal, die ebenfalls – sehr kritisch – Genette Modell und Vokabular aufgreift. Aufgrund der im Vergleich zu Martinez und Scheffel gegenteiligen Weiterentwicklung und Genettes geringer Meinung davon werde ich ihre Ansätze in meiner Analyse nicht weiter aufgreifen.

La muerte de Artemio Cruz besteht aus drei Erzählsträngen, die sich formell teilweise sehr stark voneinander unterscheiden. Daher ist bei jedem Aspekt jeder Erzählstrang einzeln zu analysieren. Da es sich bei *La Silla del Águila* um einen Briefroman handelt, füge ich vor der Analyse des Werkes einen Exkurs zur Geschichte dieser Subgattung und ihrer – geringen – Bedeutung in der spanischsprachigen Literatur ein. *El costo de la vida* ist eine fast durchgehend chronologisch aufgebaute Erzählung mit externer Fokalisierung. In *El día de las madres* schildert ein inzwischen erwachsener Erzähler einen Tag aus seiner Jugend.

Die stärksten Übereinstimmungen zwischen den Werken finden sich in zwei Punkten. Einerseits wird durch den Vorrang der berichteten Rede, die scheinbaren Abwesenheit der Erzählerfiguren und die einschränkenden Fokalisierungen versucht, die Illusion der Unmittelbarkeit zu intensivieren. Andererseits wird durch das Überwiegen szenischer Schilderungen und die Dominanz von singulativem über iterativem Erzählen die Erzählgeschwindigkeit gering gehalten.

Ein chronologischer Abfall der Intensität der Bearbeitung der Mittelbarkeit lässt sich nicht feststellen. Hingegen fällt auf, dass in den Erzählungen die Mittelbarkeit weniger intensiv gestaltet ist und weniger konsequent beibehalten wird als im Roman.

11. Resumen español

11.1. Introducción

Ese documento trata de los fenómenos narrativos en la obra de Carlos Fuentes. Con la base siendo su novela *La muerte de Artemio Cruz* del año 1962, en comparación con obras posteriores quiero analizar si y cuánto la energía gastada en la formación y el desarrollo de la mediatización ha bajada, como sugiere Franz K. Stanzel que aparece en la vida de algunos escritores. En general quiero examinar si se advierte la diferencia de edad de las novelas y cuentos, o la edad del autor a escribirlos. Otro punto de comparación son las influencias o diferencias de otras novelas principales de la literatura latinoamericana conocida como el *Boom*.

11.2. Carlos Fuentes y la literatura del Boom

Para posibilitar la comparación empiezo el trabajo con una sinopsis sobre el *Boom* latinoamericano. Carlos Fuentes era – siguiendo diferentes opiniones – o uno de los fundadores o uno de los representantes principales de esta onda.

Ya en las novelas precursoras del *Boom* se ve una de las características de la corriente: La renuncia a estructuras narrativas tradicionales. Así ya la novela *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti no está narrada cronológicamente sino muestra estructuras innovadores que vamos a reencontrar en *La muerte de Artemio Cruz*. Otra obra precursora (o la primera novela del *Boom*) está escrita por Carlos Fuentes mismo. Se trata de *La región más transparente* del año 1959 en la que Fuentes no solo no narra de orden cronológico, sino cambia el estilo totalmente. Acumula diferentes tipos de textos para dar una imagen caleidoscópica de la ciudad de México, no contar una historia continua.

Una de la obras más influyentes del *Boom* era *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. En esa novela Cortázar oblige al lector de elegir de qué orden y cuánto del texto quiere leer. Igual como en algunas otras novelas del *boom* aparecen dos narradores con diferentes focalizaciones. Eso es una estructura que vamos a reencontrar en *La muerte de Artemio Cruz*. Una novela temprana mexicana posteriormente definida como parte de la literatura del *Boom* es *Pedro Páramo* (1959) de Juan Rulfo. En esta, dos tramos narrativos alternan en contar la historia de la muerte de una ciudad. Hay diversos narradores, el lector tarda en descubrir quiénes son. Es conocido que

después de escribir *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes se dedicó a esta novela, la adaptó para el cine. No se sabe si ya antes de *La muerte de Artemio Cruz* conocía tan bien esa obra de Juan Rulfo. Se observan algunas similitudes entre las dos novelas.

11.3. Teoría

El sistema teórico más importante para ese análisis es el del estructuralista francés Gérard Genette. Contrario a la tradición científica de su tiempo diferencia entre los campos del modo narrativo y de la voz narrativa. Así logra un análisis más estructurada y clara. El otro campo de examen es el tiempo narrativo.

Tiempo

Genette examina la relación entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso según las siguientes características:

a) *Orden temporal*: La narración está ordenada siguiendo la historia o hay anacronías? En la mayoría de los casos las anacronías aparecen en forma de analepsis o – menos frecuentemente – prolepsis. Si la narración no permite reconstruir el orden de la historia se trata de una acronía.

b) *Velocidades (o duración)*: Cuánto tiempo ocupa el discurso narrativo en relación con la historia? Hay cambios de ritmo?

Los cuatro tipos de anisocronías enumerados por Genette son *pausa descriptiva* (reducción radical de la velocidad narrativa), *escena* (el tiempo del discurso equivale más o menos al tiempo de la historia), *sumario* (la extensión de acciones es reducida en la reproducción narrativa) y *elipsis* (omisión).

c) *Frecuencia narrativa*: Cuántas veces un acontecimiento pasando n veces está representada en el discurso?

- Si el número de representaciones equivale al número de repeticiones se trata de un *relato singulativo*.
- En el *relato repetitivo* un acontecimiento está representado más veces de que ha pasado.

- Cuando acontecimientos idénticos se repiten, en el *relato iterativo* son representados no más que una sola vez.

Modo narrativo

a) Distancia

Representar palabras habladas es posible en forma de un *discurso narrativizado* (solo se representa el contenido de lo que ha sido hablado, no se conserva la forma), *discurso transpuesto* (lo hablado está representado en una oración subordinada, la forma de hablar se puede reconstruir) y *discurso restituído o citado*. En el último caso el narrador solo introduce el discurso, las palabras habladas (o pensadas) son relatado por el mismo personaje.

En cuanto a la representación de acontecimientos hay las posibilidades de mimesis (imitación) y diegesis (relato puro).

b) Focalización describe el ángulo de vista desde el cuál una historia está narrada.

Hay tres tipos:

- *Focalización zero* se llama cuando el narrador sabe más que sus personajes; su nivel informativo no está limitado.
- *Focalización interna* es cuando el narrador elige el punto de vista de un personaje para la representación de la historia. Solo ve y sabe lo que ese personaje puede ver y saber. Conviene interrumpir ese tipo de focalización para dar informaciones adicionales como descripciones del personaje.
- *Focalización externa*: El narrador solo narra lo que se puede percibir objetivamente. No sabe lo que los personajes piensan o qué saben.

Voz narrativa

a) Tiempo del relato

Hay cuatro tipos según la ubicación temporal del narrador comparado con los acontecimientos narrados.

- *Narración ulterior*: En el momento de la narración, la acción ya se ha acabada.
- *Narración anterior*: En el momento de la narración los acontecimientos aún no han pasado.
- *Narración simultanea*: Acción y narración pasan al mismo tiempo.

- *Narración intercalada*: La narración fragmentada se ubica en diferentes momentos del relato. Los dos pueden influenciar el uno al otro.

b) Niveles narrativos (niveles diegéticos):

- Al *nivel extradiegético* se encuentra el primer relato, que está narrado por el narrador.
- *Nivel intradiegético*: es el nivel de un relato dentro del primer relato. Narrador y receptor son personajes del primer relato.
- El *nivel metadiegético* se encuentra aún un umbral narrativo más lejos. Narrador y receptor son personajes del segundo relato. A partir de aquí nuevos relatos se llaman meta-metadiegético, meta-meta-metadiegético etc.

El último campo de mi análisis forma parte de la teoría de Franz K. Stanzel, se trata de su círculo tipológico. Stanzel define situaciones narrativas básicas basado en oposiciones de tres categorías. Según la correlación con otros tipos en el círculo tipológico les atribuye características secundarias.

- La situación narrativa definida por la identidad de los mundos de los personajes y del narrador es la *situación narrativa en primera persona*. Sus características secundarias son la perspectiva interna y la presencia de un personaje-narrador.
- La *situación narrativa autorial* está definida por la perspectiva externa; además aparece un personaje-narrador y los mundos de los personajes y del narrador no coinciden.
- La presencia de un personaje-reflector caracteriza a la *situación narrativa figural*. Secundariamente está constituida por la perspectiva interna y la non-identidad de los mundos de los personajes y del narrador.

11.4. Las obras analizadas

La muerte de Artemio Cruz (1962)

La muerte de Artemio Cruz describe el último día en la vida del comerciante, latifundista, veterano y usufructuario de la revolución, Artemio Cruz. La novela consiste en tres hilos argumentales. En el primero, Artemio Cruz – desde su lecho de enfermo – cuenta lo que sucede y sus pensamientos mientras pasa doce horas agonizando. Utiliza el tiempo gramatical del presente.

En el segundo tramo, su subconsciente le habla en la forma de fluir de la conciencia. Usa el futuro.

Las secuencias de futuro cada vez guían hacia una de doce analepsis. Ésas están escritas en los tiempos del pasado. Cada analepsis abarca la recapitulación de un día importante de la vida de Artemio.

La Silla del Águila (2002)

La Silla del Águila es una novela epistolar. Aparecen doce narradores, que son los autores de 70 cartas enviadas a los otros personajes. Los acontecimientos tienen lugar en el México del año 2020, pero no hay introducción o explicación de lo sucedido antes de llegar al momento de la historia.

El costo de la vida (1964)

Ese cuento narra de orden cronológico el último día en la vida de Salvador. La focalización es externa.

El día de las madres (1981)

En *El día de las madres*, un narrador ya adulto cuenta un día de su vida de adolescente. La narración cronológica está interrumpida por algunos analepsis.

11.5. Comparación de las obras

Orden temporal

Se nota una gran similitud entre *La muerte de Artemio Cruz* y *El día de las madres*. Los dos consisten en un primer relato narrado de orden cronológico, que forma la base de una cantidad de analepsis.

La estructura de *La muerte de Artemio Cruz* es más estricta y mejor definida.

Los cuatro textos básicamente están narrados de manera cronológica.

Velocidades

Prevalecen escenas. Esas son conectadas por elipsis. La combinación es especialmente evidente en el caso de *El costo de la vida*.

Casi no aparecen pausas o sumarios. En conjunto todo eso causa la impresión de una narración lenta.

Frecuencia narrativa

El relato singulativo predomina. Los pocos relatos iterativos no tienen papel importante. Contrariamente el relato repetitivo aparece más frecuentemente en las novelas.

Otravez se percata la tendencia de una velociad narrativa lenta.

Distancia

Prima el discurso restituido o citado, así que lo hablado está citado de manera más inmediata. El discurso narrativizado casi no aparece.

Eso también alude a la impresión de una narración inmediata pero lenta.

Focalización

Solo *El costo de la vida* está focalizado de manera externa. Nomás al final hay algunos momentos cuando el narrador sabe lo que ve o siente el protagonista.

En eso, *El costo de la vida* destaca entre las cuatro obras examinadas, como las tres otras están narradas con focalización interna.

Agente narrativo

Cada uno de los dos cuentos está narrado por un narrador extradiegético. En el caso de *El costo de la vida* se trata de un personaje completamente desconocido. No comenta ni evalúa lo sucedido, el lector no puede conseguir ninguna información sobre ese agente.

El narrador de *El día de las madres* está conocido. Se trata del protagonista Plutarco, más que diez años después del día descrito. Pero también él no da su opinión personal, sino se limita a narrar lo que ha pasado. Una sola vez comenta una acción, y no es antes de esta frase que el lector se da cuenta que ya ha pasado mucho tiempo entre el día reseñado y la narración.

Las novelas están contadas por narradores intradieгéticos. En *La Silla del Águila* hay bastantes de ellos.

En *La muerte de Artemio Cruz* solo aparece un agente narrativo, que es el protagonista mismo. Él es narrador extradiegético de los días de su pasado, pero narrador intradieгético de los acontecimientos del día de su muerte.

Tiempo del relato

Aparecen los cuatro tipos de ubicación del narrador.

En *La muerte de Artemio Cruz*, se encuentran la narración simultánea, ulterior y anterior. Cada una marca uno de los tramas narrativas.

La Narración intercalada no se encuentra muy frecuentemente. Pero es típica de la novela epistolar. Así, la hallamos en *La Silla del Águila*, donde la narración puede tener impacto a los acontecimientos.

En los dos cuentos vemos la narración ulterior.

A pesar de la narración ulterior, los narradores no parecen tener más conocimientos que en el momento de la acción. No comentan lo que están narrando, ni siquiera el

moribundo Artemio Cruz se pregunta si todo lo que hizo fue adecuado. Revive los días más importantes de su vida sin parecer haber pensado en ellos desde que pasaron.

Niveles narrativos

Dentro de *La muerte de Artemio Cruz* y *El día de las madres* aparecen bastantes analepsis. Una trama narrativa de la novela mencionada consiste completamente en una narración intradiegética.

Persona

El narrador de *El costo de la vida* es heterodiegético, no es personaje del relato que cuenta.

Los narradores de *La muerte de Artemio Cruz*, *La Silla del Águila* y *El día de las madres* son homodiegéticos.

Funciones del narrador

Se advierte que los narradores parecen esconderse tras la narración. A parte de los autores de cartas en *La Silla del Águila*, casi no comentan ni valoran lo que están contando.

Receptor narrativo

Los receptores de *La Silla del Águila* y *La muerte de Artemio Cruz* son intradiegéticos, mientras los de *El costo de la vida* y *El día de las madres* son – coherente con los narradores – extradiegéticos.

Situaciones narrativas

Se observan diferentes situaciones narrativas.

La Silla del Águila está narrado en la situación narrativa en primera persona. La misma se encuentra en las partes de *La muerte de Artemio Cruz* narradas en segunda persona.

La situación narrativa autorial domina el cuento *El costo de la vida*.

Encontramos la situación narrativa figural en el caso de *El día de las madres* y la tercera trama de *La muerte de Artemio Cruz*.

Además aparece una mezcla de dos situaciones narrativas básicas en la primera trama de *La muerte de Artemio Cruz*. Está constituida por la perspectiva interna y la identidad de los mundos de los personajes y del narrador. Aparte hay un personaje-reflector. Así la situación narrativa se encuentra entre la situación narrativa en primera persona y la situación narrativa figural.

Se nota que la perspectiva interna forma parte de cinco de las seis situaciones narrativas. Como ya mencionado, *El costo de la vida* es la excepción.

11.6. Conclusión

A pesar de su diversidad, hay características comunes de las cuatro obras. Entre ellos es el esfuerzo de esconder la narración, de aludir la impresión de inmediatez. Eso significa un gran esfuerzo narrativo, que es notable en todas las cuatro obras, pero especialmente en las novelas.

Una disminución en la formación de la mediatización no se puede observar. Pero notamos que los cuentos – quiere decir los géneros cortos – reciben menos esfuerzo.

12. Literaturverzeichnis

12.1. Primärliteratur

- Fuentes, Carlos ²1986 [1962]: *Obras completas*. Tomo 1. Ed. Aguilar: México D.F.
- Fuentes, Carlos ¹⁷1987 [1964]: *Cantar de Ciegos*. Editorial Joaquín Mortiz: México D.F.
- Fuentes, Carlos 1995 [1981]: *Agua quemada*. Cuarteto narrativo. Manchester University Press: Manchester.
- Fuentes, Carlos 2002: *La Silla del Águila*. Punto de Lectura: Madrid.

12.2. Sekundärliteratur

- Bal, Mieke ²2004a [1985]: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press: Toronto.
- Bal, Mieke (Hrsg.) ²2004b: *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume 1. Routledge: New York.
- Bal, Mieke³ 2004c: *Narration and focalization* in: Bal, Mieke (Hrsg.) ²2004: *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume 1. Routledge: New York.
- Briesemeister, Dietrich 1995: *Cien años de soledad* in: Rössig, Wolfgang (Kompilator) 1995: *Hauptwerke der lateinamerikanischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Kindler Verlag: München.
- Ertler, Klaus-Dieter 2002: *Kleine Geschichte des lateinamerikanischen Romans. Strömungen – Autoren – Werke*. Gunter Narr Verlag: Tübingen.
- Franco, Jean ⁶1985 [1975]: *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia*. Editorial Ariel, S. A.: Barcelona.
- Fuentes, Carlos 1993: *Geografía de la novela*. Alfaguara: México D.F.
- Fuentes, Carlos 2011: *La gran novela latinoamericana*. Alfaguara: Madrid.
- Fuentes Rojo, Aurelio 1995: *La región más transparente* in: Rössig, Wolfgang (Kompilator) 1995: *Hauptwerke der lateinamerikanischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Kindler Verlag: München.
- García Jr., Lino 1988: *Diálogo de espejos: La muerte de Artemio Cruz* in: Hernández de Lopez, Ana María (Hrsg.) 1988: *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*. Editorial Pliegos: Madrid.
- Genette, Gérard ³2010 [1998]: *Die Erzählung*. Wilhelm Fink Verlag: Paderborn.

- Graf-Riemann, Elisabeth 1995: *La ciudad y los perros* in: Rössig, Wolfgang (Kompilator) 1995: *Hauptwerke der lateinamerikanischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Kindler Verlag: München.
- Günther, Dieter 1995: *Die lateinamerikanische Literatur von ihren Anfängen bis heute*. R. G. Fischer Verlag: Frankfurt (Main).
- Hernández de Lopez, Ana María (Hrsg.) 1988: *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*. Editorial Pliegos: Madrid.
- Hussar, James: *La breve agonía de Artemio Cruz: a propósito del tiempo narrativo en "La muerte de Artemio Cruz" de Carlos Fuentes*. *Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 27.2 (2012): 75, 25.6.2012.
- Littré, Emile/Beaujean, Amédée (Bearb.) 2000: *Dictionnaire de la langue française en une volume. Abrégé du dictionnaire de Littré*. Hachette Livre: Paris.
- Loveluck, Juan: *Intención y forma en "La muerte de Artemio Cruz"* in: Fuentes, Carlos ²1986 [1962]: *Obras completas*. Tomo 1. Ed. Aguilar: México D.F.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael ⁹2012 [1999]: *Einführung in die Erzähltheorie*. C.H. Beck: München.
- Nino, Raúl 1996: *The booklist interview: Carlos Fuentes*. *Booklist* 93.2, 15.9.1996.
- Pacheco, José Emilio 1962: *Dos opiniones sobre la muerte de Artemio Cruz*. Universidad de México, XVI (agosto, 1962): México D.F.
- Rössig, Wolfgang (Kompilator) 1995: *Hauptwerke der lateinamerikanischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Kindler Verlag: München.
- Rössner, Michael: Pedro Páramo in: Rössig, Wolfgang (Kompilator) 1995: *Hauptwerke der lateinamerikanischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Kindler Verlag: München.
- Rössner, Michael: Rayuela in: Rössig, Wolfgang (Kompilator) 1995: *Hauptwerke der lateinamerikanischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Kindler Verlag: München.
- Schmid, Wolf 2008 [1995]: *Elemente der Narratologie*. Verbesserte Auflage. Walter de Gruyter Verlag: Berlin.
- Sauder, Gerhard ³1997: Briefroman. In: Weimar, Klaus (Hrsg.) ³1997: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Walter de Gruyter Verlag: Berlin.
- Spang, Kurt: La novela epistolar: *Un intento de definición genérica*. *RILCE: Revista de filología hispánica*, Vol. 16, N° 3, 2000, S. 639-656.
- Stanzel, Franz K. ⁵1991 [1979]: *Theorie des Erzählens*. Vandenhoeck & Rupprecht: Göttingen.
- Weimar, Klaus (Hrsg.) ³1997: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Walter de Gruyter Verlag: Berlin.

12.3. Internetressourcen

- URL 1: Offizielle Website von Carlos Fuentes:
<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/home.htm> (offizielle Homepage von Carlos Fuentes; abgerufen zwischen 30.6. und 30.12.2012).
- URL 2: Nun tanzen wir beide den „Abschiedswalzer“. Brief an Milan Kundera zu seinem 70. Geburtstag. Von Carlos Fuentes:
http://www.kundera.de/Info-Point/70_Jahre_-_Frankfurter_Rundsch/70_jahre_-_frankfurter_rundsch.html (abgerufen am 20.11.2012).
- URL 3: Pedro Páramo, Film von 1967:
<http://www.imdb.com/title/tt0062108/fullcredits#writers> (abgerufen am 3.1.2013).
- URL 4: Nino, Raúl 1996: The booklist interview: Carlos Fuentes. Erschienen in Booklist 93.2, 15.9.1996:
<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA18715214&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w> (abgerufen am 25.6.2012).
- URL 5: Hussar, James – *La breve agonía de Artemio Cruz: a propósito del tiempo narrativo en La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes*. Erschienen in Revista Hispánica de Cultura y Literatura 27.2 (2012): 75, 25.6.2012:
<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA288872492&v=2.1&u=43wien&it=r&p=LitRC&sw=w>.
- URL 6: Spang, Kurt – *La novela epistolar: Un intento de definición genérica*. Veröffentlicht in RILCE: Revista de filología hispánica, Vol. 16, N° 3, 2000, S. 639-656:
<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/5366/1/Spang,%20Kurt.pdf> (abgerufen am 28.12.2012).
- URL 7: HBL - *Carlos Fuentes, el autor que trastocó la literatura mexicana*. Comunicado No. 1078 del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 15.05.2012: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=20708> (abgerufen am 17.11.2012).

13. Abstract

Method: Analysis and comparison of the Narratology of the novels *La muerte de Artemio Cruz* (1962) and *La Silla del Águila* (2002) as well as the short stories *El costo de la vida* (1964) and *El día de las madres* (1981).

Research question: *La muerte de Artemio Cruz* (1962) is a magnum opus of Carlos Fuentes. Comparing the narratology, is it obvious that the other novel was written 45 years later, by a writer of more than 70 years of age? Are his newer or shorter creations less innovative? Does he spend less effort in sculpting the narratology of a novel or a short story? Are there similarities in the narrative of the four stories?

Results: A difference in the narratology exists, the shorter works are less elaborate and consistent. There is no evident distinction in the narrative of the older or younger novels. Common ground of the four tellings is a tendency towards the illusion of immediacy

Keywords: Carlos Fuentes, Gérard Genette, Franz K. Stanzel, Michael Scheffel, Matías Martínez, Narratologie, Latin American Boom, *La muerte de Artemio Cruz*, *La Silla del Águila*, *El costo de la vida*, *El día de las madres*.

Methode: Narratologische Analyse und Vergleich der Romane *La muerte de Artemio Cruz* (1962) und *La Silla del Águila* (2002) sowie der beiden Erzählungen *El costo de la vida* (1964) und *El día de las madres* (1981) des mexikanischen Schriftstellers Carlos Fuentes.

Forschungsfrage: *La muerte de Artemio Cruz* ist ein narratologisch innovativer und aufwändiger Roman. Die anderen analysierten Werke sind bis zu 45 Jahre später entstanden. Inwieweit hat das zu einem Intensitätsabfall in der Gestaltung der Mittelbarkeit geführt? Gibt es in allen Werken enthaltene Tendenzen?

Ergebnisse: Unterschiede in der Intensität bestehen, es gibt jedoch keine chronologische Tendenz, sondern eine größere Intensität im Fall der längeren Werkformen. Allen untersuchten Werken gemein ist das ausgeprägte Bemühen, die Illusion der Unmittelbarkeit zu erwecken.

Schlüsselwörter: Carlos Fuentes, Gérard Genette, Franz K. Stanzel, Michael Scheffel, Matías Martínez, Narratologie, Boom-Literatur, *La muerte de Artemio Cruz*, *La Silla del Águila*, *El costo de la vida*, *El día de las madres*.

14. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Kristina Frömmer

Wohnhaft: 2340 Mödling

Geburtsdatum: 9.1.1987

Geburtsort: Klagenfurt.

Nationalität: deutsch-österreichisch

Schulische Ausbildung

1993 – 1997 Volksschule in Thiersee und Laxenburg

1997 – 2005 Bundesgymnasium Mödling

Juni 2005 Matura

Universitäre Ausbildung

Seit September 2006 Diplomstudium der Rechtswissenschaften

Seit September 2007 Diplomstudium Romanistik – Spanisch