

Alfonso de Toro

# Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman

Alfons J. G. Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman

# Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman

von  
Alfons J. G.  
Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman  
Bonn 1964

ACTA ROMANICA

Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie  
Band 2

herausgegeben von  
Karl Alfred Blüher und Helmut Lüdtke

Redaktion: Alfonso de Toro

Alfonso de Toro

# Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman

am Beispiel von

G. García Márquez' *Cien años de soledad*,

M.Vargas Llosas *La casa verde* und

A. Robbe-Grillet's *La maison de rendez-vous*

*CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek*

**Toro, Alfonso de:**

Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman : Am Beispiel von G. García Márquez'  
Cien años de soledad, M. Vargas Llosas La casa verde u. A. Robbe-Grillet  
La maison de rendez-vous / Alfonso de Toro. – Tübingen : Narr, 1986.

(Acta romanica ; Bd. 2)

ISBN 3-87808-692-X

NE: GT

Meiner Frau und meiner Mutter  
in  
Dankbarkeit gewidmet

© 1986 · Gunter Narr Verlag Tübingen

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck oder Vervielfältigung, auch  
auszugsweise, in allen Formen wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche,  
Mikrocard, Offset verboten.

Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen

Verarbeitung: Braun + Lamarter, Reutlingen

Printed in Germany

ISBN 3-87808-692-X

## MOTTO – ZITATE

“... la description ne peut pas se passer d'un outillage théorique, la théorie a besoin d'analyses concrètes pour tester ses notions.” (Aus: Todorov, Tz., 1968: *L'analyse du récit à Urbino*, in: *Communications* 11, 167)

“Cet arsenal, comme toute autre, sera inévitablement périmé avant quelques années, et d'autant plus vite qu'il sera davantage pris au sérieux, c'est-à-dire discuté, éprouvé, et révisé à l'usage. C'est un des traits de ce que l'on peut appeler “l'effort scientifique [...]” (Aus Gérard Genette: 1972: 269)

“[...] Interpretatorische Aussagen müssen eindeutig intersubjektiv verstehbar sein (also z.B. mit möglichst präzisen Definitionen oder doch wenigsten Umschreibungen ihrer Begriffe arbeiten).”

“[...] Jede Analyse eines “Textes” umfaßt einen Akt der Zerlegung in Segmente und davon abstrahierte Klassen und einen Akt der Zusammensetzung durch Korrelierung und Hierarchisierung dieser abgeleiteten Klassen.”

“[...] Jede “Text”-Analyse ist gegenüber der Datenmenge des “Textes” selektiv.”

“[...] Jedes Modell eines “Textes”, das die Analyse erstellt, ist eine Idealisierung.” (Aus Manfred Titzmann, 1977: 21, 27, 29, 30)

## INHALT

Vorwort des Herausgebers . . . . .	XI
Vorwort des Verfassers . . . . .	XIII
0. EINLEITUNG . . . . .	1
0.1 Begründung und Ziel der Untersuchung . . . . .	1
0.2 Vorgehensweise . . . . .	5
0.3 Textauswahl . . . . .	6
0.4 Exkurs: Die nueva novela und der nouveau roman . . . . .	9
0.41 Die ‘nueva novela’ . . . . .	9
0.42 Der ‘nouveau roman’ . . . . .	12
1. THEORETISCHE GRUNDLAGEN DER UNTERSUCHUNG . . . . .	18
1.1 Der ‘Text’ . . . . .	18
1.11 Konstruktionsprinzipien künstlerischer Texte . . . . .	19
1.12 Exkurs zur künstlerischen Kommunikation in narrativen Texten . . . . .	19
1.13 Der Text als erzähltheoretische strukturelle Kategorie . . . . .	22
1.131 Die Ebene der ‘Geschichte’ . . . . .	23
1.132 Die Ebene des ‘Diskurses’ . . . . .	24
1.133 Die Ebene der typographischen Verfahren für die drucktechnische Segmentierung . . . . .	25
1.2 Versuch eines erweiterten Modells für die Analyse von Zeitverfahren nach G. Genette . . . . .	26
1.21 Die Zeitstruktur als Teil der ‘Botschaft’: ‘Selektion’/‘Kombination’ und Zeitbehandlung . . . . .	27
1.22 Formen der Zeitbehandlung . . . . .	28
1.221 Zeitarrangement . . . . .	31
1.2211 Chronologie . . . . .	32
1.2212 Anachronie . . . . .	32
1.22121 Explizite Anachronie . . . . .	33
1.221211 Explizite Zeitpermutation . . . . .	34
1.2212111 Analepsen . . . . .	34
1.2212112 Prolepsen . . . . .	36
1.221212 Explizite Zeitüberlagerung und explizite Zeitverflechtung . . . . .	38
1.221213 Zeitzirkularität . . . . .	38

1.221214	Explizite Synchronie	39
1.22122	Implizite Anachronien	39
1.221221	Implizite Zeitpermutation und implizite Zeitverflechtung	40
1.221222	Implizite Zeitüberlagerung	41
1.221223	Implizite Synchronie	42
1.221224	Simultaneität	43
1.2213	Achronie	43
1.222	Dauer	43
1.2221	Pause	44
1.2222	Szenische Darstellung oder Zeitdeckung	45
1.2223	Zeitraffung	45
1.2224	Ellipse	46
1.223	Frequenz	47
1.2231	Wiederholung auf D II und Frequenz der Geschichte	47
1.2232	Punktuelle vs. nicht-punktuelle Zeitkonkretisation	49
1.22321	Formen und Funktionen der punktuellen Zeitkonkretisation	49
1.22322	Formen und Funktionen der nicht-punk- tuellen Zeitkonkretisation	49
GRAPHISCHER ÜBERBLICK		51
2. ANWENDUNG: DREI TYPISCHE ZEITSTRUKTUREN IM GEGENWARTSROMAN		53
2.1	“Cien años de soledad”: Linearität und Zirkularität als systemprägende Form der Zeitrelationen	53
2.11	Die Geschichtsebene: Sage und Mythos	53
2.111	Konfiguration	53
2.112	Familien- und Heldensage als Folie für die Handlungskonstitution	56
2.113	Basisoppositionen und Handlungssegmentierung	59
2.114	Exkurs: Mythische Struktur von <i>CAS</i>	62
2.1141	Der Mythos und seine Funktionen	63
2.1142	Mythenbildung in <i>CAS</i>	64
2.1143	Wiederholungsstruktur in <i>CAS</i> als Ver- fahren für die Mythenaktualisierung	69
2.12	Die Diskursebene I: Die Zeitbehandlung	71
2.121	Zeitliche Makrostruktur	72
2.122	Zeitliche Mikrostruktur	75
2.1221	Zeitzykularität als Verfahren für die Stützung mythischer Strukturen im Text und im Leserbewußtsein	75

2.1222	Explizite Zeitpermutation als Verfahren der Kenntlichmachung und Aktualisierung von Mythen und als zusätzliches Organisa- tionsprinzip für die Konstitution einer mythischen Zeit	85
2.1223	Zeitdehnung und Zeitraffung als weitere Verfahren für die mythische Konstitution der Zeit	87
2.1224	Das mythische Erlebnis der Zeit bei Figuren und implizitem Leser	90
2.1225	Implizite Synchronie als interpretatorisches Verfahren bzw. als Botschaft des impliziten Autors an den impliziten Leser	93
Zusammenfassung		94
2.2. “La Casa Verde”: Simultaneität als systemprägende Form der Zeitrelationen		96
2.21	Die Geschichtsebene	96
2.211	Die Basisoppositionen	96
2.212	Handlungswiederholung und Handlungszirkularität als Ausdruck der Figurendeterminiertheit	98
2.213	Drucktechnische Segmentierung	100
2.214	Segmentierung der Handlungssequenzen	102
2.2141	Handlungssequenz A	103
2.2142	Handlungssequenz B	105
2.2143	Handlungssequenz C	107
2.2144	Handlungssequenz D	108
2.2145	Handlungssequenz E	108
2.22	Die Diskursebene I: Die Zeitbehandlung	110
2.221	Zeitliche Makrostruktur: implizite Anachronie als realistisches Verfahren und als Verfahren zur Vorspiegelung von Simultaneität	110
2.222	Zeitliche Mikrostruktur: explizite Anachronie als Verfahren für die Konstitution einer verbor- genen Botschaft des impliziten Autors an den impliziten Leser	122
2.2221	Explizite und implizite Zeitpermutation und explizite Zeitüberlagerung als weiteres Verfahren zur Vorspiegelung von Simul- taneität und zur Rezeptionslenkung	122
2.2222	Einige D II-Verfahren für die Erzeugung der Simultaneitätsillusion	142
2.2223	Punktuelle vs. nicht-punktuelle Zeitkon- kretisation in <i>CV</i>	144
2.22231	Punktuelle Zeitkonkretisation	144
2.22232	Nicht-punktuelle Zeitkonkretisation	145
2.2224	Rätsel und Indiz als Spannungserzeuger	147

2.2225	Achronie in <i>CV</i> . . . . .	150
2.2226	Formen der Dauer in <i>CV</i> . . . . .	150
2.22261	Anisochronie . . . . .	150
2.22262	Isochronie . . . . .	155
	Zusammenfassung . . . . .	157
2.3	“La maison de rendez-vous”: Transformation einer anachronischen Zeitstruktur in ein System achronischer Relationen: Zeit als Labyrinth . . . . .	159
2.31	Die Geschichteebene als Spiegelung der Diskursverfahren . . . . .	163
2.311	Die Pseudo-Figuren . . . . .	163
2.312	Die Erzähler der <i>MRV</i> . . . . .	166
2.313	Die Pseudo-Geschichte und die Konstitution der <i>thèmes générateurs</i> . . . . .	172
2.314	Seriell-aleatorische Verknüpfungsverfahren und <i>mise en abyme</i> vs. zeitliche Organisation von Handlungssegmenten: Wiederholung äquivalenter und nicht-äquivalenter Elemente . . . . .	175
2.315	Die Unmöglichkeit der zeitlichen Rekonstruktion der <i>thèmes générateurs</i> : zeitliches Angebot vs. zeitliche Negation . . . . .	180
2.3151	Die Funktion der Pseudo-Anachronien: <i>mise en abyme prospective, rétrospective</i> und <i>rétroprospective</i> . . . . .	188
2.3152	Der achronische Status von Zeitangaben in der <i>MRV</i> . . . . .	191
2.3153	Die vorgetäuschte Pseudo-Synchronie und Pseudo-Simultaneität . . . . .	192
2.32	<i>Mise en abyme</i> als metasprachliche Reflexion über Pro- duktion und Rezeption: <i>lecture</i> als <i>ré-écriture</i> . . . . .	193
2.33	Zusammenfassung: die nicht mehr sinngebende Ambiguität oder die Destruktion der Leerstellen . . . . .	196
	SCHLUSSBEMERKUNG . . . . .	197
	BIBLIOGRAPHIE . . . . .	201

## VORWORT DES HERAUSGEBERS

Ein doppeltes Ziel verfolgen die Untersuchungen Alfonso de Toros zur *Zeitstruktur im Gegenwartsroman*. Einerseits legen sie ein theoretisches Konzept zur Zeitanalyse in narrativen Texten vor, das unter Berücksichtigung des aktuellen Stands semiotisch-strukturalistischer Erzählforschung das bisher im deutschsprachigen Raum noch wenig bekannte Modell der Récit-Analyse von Gérard Genette zugrunde legt, das dieser 1972 in seinem Theoriebeitrag *Discours du récit* anhand der Textstrukturen in Prousts *A la recherche du temps perdu* entwickelt hatte. Hierbei ist das Genettesche Analyseinstrumentarium, das zwischen den Kategorien *ordre* (hier *Zeitarrangement*), *durée* und *fréquence* unterscheidet, unter dem Aspekt einer die Rezeptionslenkung des Lesers stärker unterstreichenden, kommunikativ-funktionalen Zeitanalyse durch die Einführung neuer differenzierender Begriffe erweitert worden.

Andererseits wird in umfassender Behandlung dreier charakteristischer Werke der hispano-amerikanischen und französischen Gegenwartsliteratur das Theoriemodell auf seine Anwendbarkeit hin überprüft. Es erweist sich hierbei als ein überzeugender Forschungsansatz, der geeignet ist, die äußerst komplexen Strukturen der Zeitkonstitution im *Nouveau Roman* und in der *Nueva Novela* zu erfassen und in ihren unterschiedlichen Ausgestaltungen adäquat zu beschreiben. Für García Márquez' Roman *Cien años de soledad* (1967) wird hierbei die Opposition zwischen historischer Linearität und mythischer Zirkularität als temporales Hauptkriterium ermittelt, während für Vargas Llosas *La casa verde* (1965) ein achronologisch verfremdendes Simultaneitätsverfahren und für Robbe-Grillet's *La maison de rendez-vous* (1965) eine innertextliche *mise en abyme* perspektivischer Zeitspiegelung innerhalb einer selbsttätigen Textgeneration und -destruktion im Sinne der Tel-Quel-Theorie als grundlegendes Merkmal der jeweiligen Textorganisation erkannt wird.

Die methodisch klar konzipierte Arbeit gibt gewichtige Anstöße für die weitere Erforschung narrativer Zeitstrukturen. Sie in die Reihe der *Acta Romanica* aufnehmen zu können, ist für mich eine besondere Freude.

Kiel, im November 1983

Karl Alfred Blüher

## VORWORT DES VERFASSERS

Die vorliegende Arbeit ist eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Sommer 1982 an der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München angenommen wurde.

An dieser Stelle möchte ich den Herausgebern von "Acta Romanica. Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie", den Professoren Dr. K. A. Blüher und Dr. H. Lüdtko, die die Arbeit in die Reihe aufnahmen, herzlich danken.

Mein Dank gilt insbesondere Prof. Dr. K. A. Blüher, der sich für die Publikation der Dissertation von Beginn an einsetzte, und dem Kultusministerium des Landes Schleswig-Holstein, das durch einen großzügigen Druckkostenzuschuß die Veröffentlichung der Arbeit förderte.

Nicht versäumen möchte ich hier, meiner Frau für ihre Geduld und für viele kritische Lektüren der Arbeit in ihren verschiedenen Phasen meinen tiefsten Dank auszusprechen.

Schließlich sei Sylvia Thiele und Christina Pagel für ihre wertvolle Hilfe beim Korrekturlesen freundlichst gedankt.

Kiel, November 1983

## 0. EINLEITUNG

### 0.1 Begründung und Ziel der Untersuchung

Die Zeitstruktur als Konkretisierung der Verfahren für die Zeitbehandlung, d.h. für die zeitliche Organisation der erzählten Geschichte verstanden,<sup>1</sup> mit all ihren Implikationen für die Textorganisation, die Sinnkonstitution und die Textrezeption, wird spätestens seit Flaubert bis in die Gegenwart hinein sowohl von Romanciers als auch von der Erzählforschung als ein wesentlicher Teil der Textstruktur angesehen, selbst wenn die Frage der zeitlichen Organisation in bestimmten Phasen des modernen Romans an Relevanz eingebüßt haben sollte.

Im 19. Jahrhundert ist Flaubert der erste Romancier, der die Zeitbehandlung, insbesondere das Zeitarrangement, als ein wirkungsvolles Verfahren der Erzählstrategie entdeckt und in *Madame Bovary*, aber vor allem in *L'Education sentimentale* und *Bouvard et Pécuchet* einsetzt.<sup>2</sup>

Im modernen französischen Roman stellt man im Hinblick auf die Zeitstruktur extrem entgegengesetzte Positionen fest, wie die Butors, für den die Zeitstruktur eine zentrale, wenn nicht die wichtigste Dimension des Textes ist,<sup>3</sup> oder die einiger Mitglieder der Gruppe *Tel Quel*, die sich in ihren Werken fast vollständig von traditionellen Erzählverfahren lösen und somit der Zeitstruktur keine Bedeutung mehr zukommen lassen. Robbe-Grillet z.B. – ein Vertreter des *nouveau roman* – behandelt in seinem Werk die noch ansatzweise rekonstruierbare Geschichte zeitlich unterschiedlich. Von *Le Voyeur* an wird die zeitliche Verknüpfung der Handlung allmählich neutralisiert, in *Maison de rendez-vous* ist sie nicht mehr eindeutig rekonstruierbar.<sup>4</sup>

Im Bereich des zeitgenössischen lateinamerikanischen Romans ist die Zeitstruktur als Träger einer 'Botschaft', als wichtige strukturierende Instanz der Erzäh-

<sup>1</sup> Die Begriffe 'Zeitstruktur', 'Zeitbehandlung' und 'Zeitarrangement' wie auch 'Zeit der Geschichte' werden auf S. 4f. definiert.

<sup>2</sup> Flaubert – wie in der Erzählforschung bereits allgemein bekannt und akzeptiert – beendet und überwindet ein von Cervantes geprägtes literarisches System, das sich u.a. durch den Einsatz eines allwissenden Erzählers charakterisiert, der den Leser durch die verschiedenen Ereignisse in einer linear gestalteten Handlung, mit einem klar umrissenen Anfang, einer deutlich markierten Mitte und einem ebenfalls eindeutigen Ende führt; die Zeitbehandlung hat hier noch eine untergeordnete Rolle und prägt die Textstruktur nur bedingt mit. Das wegweisende Erzählwerk Flauberts wird nicht nur den modernen französischen Roman im 20. Jh. entscheidend prägen, sondern den modernen Roman überhaupt: sowohl den europäischen wie den nordamerikanischen und lateinamerikanischen Roman. Für eine Vielzahl von Autoren, von Proust über H. James bis hin zu Robbe-Grillet und Vargas Llosa wird Flaubert als Vorbild fungieren; vgl. hier Brombert (1966); Friedrich (<sup>5</sup>1966); Robbe-Grillet (1963); Sarraute (1965); Pabst (1968); Vargas Llosa (1975) und Anm. 38.

<sup>3</sup> S. Butor (1975: 49ff., 109ff.).

<sup>4</sup> Zur Funktion der Zeitbehandlung im modernen Roman vgl. u.a. Robbe-Grillet (1963: 130–134); zu *Maison de rendez-vous* s. hier Kapitel 2.3.; dazu mehr später.

lung und als verbindendes Element zwischen Erzähler und Leser unumstritten.

In der Erzähltheorie ist der Untersuchung der Zeitstruktur seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ebenfalls wachsende Aufmerksamkeit gewidmet worden. Bereits vom ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts an findet sich die Zeitstruktur als üblicher Teiluntersuchungsbereich narrativer Texte mit unterschiedlichem Gewicht in zahlreichen Publikationen.

Parallel und unabhängig voneinander liefen Arbeiten über die Zeitstruktur wie die der russischen Formalisten, die sich – im Rahmen der Analyse des Verhältnisses zwischen Fabel und Sujet – als erste der Untersuchung der Funktion der Verfahren für die Zeitbehandlung widmeten.<sup>5</sup> Ihre Untersuchungen in diesem Bereich wurden später von französischen Strukturalisten wie Todorov,<sup>6</sup> Genette<sup>7</sup> u.a. weitergeführt.

Hierzulande charakterisierte sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Zeitstruktur, von ihren Anfängen mit Rühmund (1848) bis hin zu Gerz (1930) durch eine positivistische Ausrichtung der Arbeiten, in denen Fragen wie die zur Funktion der Zeitbehandlung, zur Relation der Zeitbehandlung zu anderen Textebenen (wie Erzählsituation, Handlungslogik etc.) oder Überlegungen zur Entwicklung eines Begriffsapparates oder eines Modells für die Beschreibung der Zeitstruktur in narrativen Texten zunächst keine Rolle spielten. Jeder der in dieser Periode wirkenden Autoren trug aber zur Beleuchtung eines Teilaspektes der Zeitstruktur bei.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> S. Todorov (1966: 139 ff.).

<sup>6</sup> (ebd.).

<sup>7</sup> S. Genette (1972).

<sup>8</sup> Des weiteren vgl. den Überblick von Ritter (1978: 1–25): die hier genannten Autoren beschäftigen sich in erster Linie mit der Datierung der Entstehung von Texten, mit der Datierung von autobiographischem Material. Dann wurden ihre Arbeiten auf die Beschreibung der Handlungschronologie und auf das Verhältnis zwischen 'innerer' (fiktionaler) und 'äußerer' (realer) Zeit erweitert. Beispiele für diese Epoche sind (außer Rühmund) u.a. Autoren wie Wackernell (1877) und Jauker (1882). Die folgenden Publikationen erschöpften sich in der Regel in der Beschreibung der Handlungschronologie und in der Untersuchung von Teilaspekten, die andeutungsweise die Funktion der Verfahren der Zeitbehandlung berührten, ein Problem aber, das nicht systematisch analysiert wurde. Somit wird der von den o.g. Autoren abgesteckte Rahmen nicht überschritten.

Zielinski (1901) z.B. konzentrierte sich auf Fragen der synchron laufenden Handlungen und versucht, die Dimension der fiktionalen Zeit mit der des Autors und des Lesers zu beleuchten. Heusler (1902) untersuchte, von Zielinski ausgehend, die Handlung nicht mehr nach ihrer chronologischen oder synchronischen Abfolge, sondern vor allem im Hinblick auf ihre Achronologie und Nicht-Synchronie, und kam zu der Unterscheidung zwischen 'idealer' und 'realer' Zeit, die die Zeit des Erzählens, die 'Redezeit' und die des Erzählten, die 'Handlungszeit', bestimmen.

Leibs (1913) Arbeit wies auf den fiktionalen Charakter der Zeit in der Literatur hin, er faßte die fiktionale Zeit im Roman als dargestellte Zeit auf. Gerz (1930) analysierte die Funktion der Vorausdeutungen und der Handlungschronologie, er ging der Frage nach, welche Bedeutung die chronologische Abfolge bzw. deren Unterbrechungen in der Form von vorweggenommenen Informationen leiste. Ermatinger (1921) beschäftigte sich mit dem Zeitumfang, den er in zwei Kategorien unterteilte, die der 'Geschehniszeit' (= insgesamt abgelaufene Zeit, die er auch imaginäre unbegrenzte Zeit nannte) und 'Handlungszeit' (= die tatsächlich dargestellte Zeit, die begrenzt ist). Diese Unterscheidung findet sich in veränderter Form bei Hirt (1923) in den Begriffen 'Handlungszeit', 'Erzählzeit'

Besonders erwähnenswert scheint uns hier, daß bereits mit Muir (1928),<sup>9</sup> die Untersuchung der Zeitstruktur an die der Raumstruktur angeschlossen wird, eine Zielrichtung, die später z.T. von Petsch (1934)<sup>10</sup> und Steiger (1939)<sup>11</sup>, jedoch vor allem von Ohl (1968) übernommen wird, der von "Verzeitlichung des Raumes" und "Verräumlichung der Zeit" spricht.<sup>12</sup> Ohl weist mit dieser Formulierung darauf hin, daß Zeit- und Raumstruktur in einer Analyse nicht zu trennen seien. Einer ähnlichen Auffassung ist Bachtin (1974), der folgende Formel prägt: "Die Merkmale der Zeit werden im Raum aufgedeckt, und der Raum wird durch die Zeit gedeutet und an ihr gemessen".<sup>13</sup>

Einen der ersten Versuche mit nachhaltender Wirkung, klar normierte Begriffe herauszuarbeiten, unternahm Hirt (1923), der sich der Begriffe 'Handlungszeit' für die Zeit der erzählten Geschichte und 'Erzählzeit' für den Text-Umfang bzw. für die Darstellungs- oder Spielzeit (in Analogie zum Drama) bediente. Hier wird aber noch nicht auf die zentrale Relevanz der Zeitstruktur hingewiesen.<sup>14</sup>

Es blieb Robert Petsch (1934)<sup>15</sup> vorbehalten, die Zeitstruktur als eine unerlässliche 'Dimension' im Text erkannt, ohne aber ein kohärentes Instrumentarium für die Zeitanalyse vorgelegt zu haben. Er beschränkte sich in seinen Arbeiten auf die Analyse der 'Zeitdauer' und 'Zeitdichte'. Bahnbrechend in seiner Untersuchung waren aber die Feststellungen, daß bestimmte Formen der Zeitbehandlung (wie etwa die des – in unserer Terminologie (dazu s.u.) – 'Zeitarrangements') ein Organisationsprinzip *par excellence* narrativer Texte seien, und daß sie nicht nur eine handlungsbezogene Funktion hätten, sondern zugleich eine Bedeutung in Bezug auf den Leser (damit wird die Zeitbehandlung bereits hier als ein Wirkungsinstrument entdeckt, die Frage wird allerdings nicht systematisch verfolgt).

Nach Petschs Vorstoß nahm die Diskussion über die Untersuchung der Zeitstruktur in der Erzählforschung eine philosophische Ausrichtung an, die schon in den Überlegungen Lukács (1916) zu finden war, aber erst nach dem 2. Weltkrieg rezipiert wurde.<sup>16</sup> So interessiert sich z.B. Staiger – unter dem Einfluß Ingardens (1930)<sup>17</sup> und vor allem Heideggers (1927)<sup>18</sup> – für den ontologisch-phänomenologischen Aspekt der Zeit und wendet sich von jeglichen Formalisierungsversuchen ab. Erst in den 40er Jahren eröffnet Müller (1946/48)<sup>19</sup> erneut die Diskus-

und 'Lesezeit' wieder, womit die Müller'schen Termini bereits hier z.T. vorweggenommen werden. Flemmings (1925) Aufmerksamkeit richtete sich auf Phänomene, die sich unter der Genette'schen Kategorie der 'Dauer' einordnen lassen, wie auf den Rhythmus des Erzählten, auf die Raffungen, Ellipsen etc., und ging auf deren mögliche Bedeutung ein, die nach ihm darin bestand, einige Teile, die dem Dichter wichtig erscheinen, hervorzuheben, andere weniger wichtige nur schnell zu erzählen. Und schließlich Weinreich (1937) untersuchte die Zeitstruktur in bezug auf mythische naturhafte zyklische Komponenten.

<sup>9</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (<sup>5</sup>1949).

<sup>10</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (1978).

<sup>11</sup> S. auch Staiger (1964).

<sup>12</sup> Aus Ritter (1978: 22ff.).

<sup>13</sup> (ebd.).

<sup>14</sup> S. Hirt in Ritter (1978: 27–31).

<sup>15</sup> S. Petsch in Ritter (1978: 32–50).

<sup>16</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (<sup>3</sup>1971: 107ff.).

<sup>17</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (<sup>2</sup>1960: 247–257).

<sup>18</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (<sup>6</sup>1949).

<sup>19</sup> Jetzt gesammelt in Müller (<sup>2</sup>1974).

sion über die Zeitstruktur in künstlerischen Texten und prägt die Begriffe 'Erzählzeit' und 'erzählte Zeit', die sich dann in diesem Untersuchungsbereich durchsetzen.<sup>20</sup> Seine Methode zeigt jedoch auch gewisse Mängel, wie die Kritik von Lämmert (1955)<sup>21</sup>, Jauss (1955)<sup>22</sup>, Jens (1957)<sup>23</sup> und Genette (1972) u.a. deutlich macht.

Von den hier kurz erwähnten Publikationen erweisen sich als zentral für die vorliegende Untersuchung die Arbeiten von Lämmert, der einen Begriffsapparat für die Analyse der Zeitstruktur in enger Relation mit den Handlungsverknüpfungstechniken vorlegt, und vor allem die von Genette, dem es gelingt, ein differenzierteres und umfassenderes Analysemodell als das Lämmerts aufzustellen. Von diesen beiden Arbeiten, insbesondere aber von Genette, ausgehend und auf sie aufbauend, soll die Analyse die Formen des zeitlichen Arrangements der erzählten fiktionalen Geschichte in der Verlaufsstruktur des Diskurses und ihre Wirkungen und Ziele beschreiben in Verbindung mit anderen Aspekten des Textes wie Erzählsituation oder Modi sowie einigen Formen der 'Dauer' und der 'Frequenz'.

Bisher wurden vier Begriffe, der Begriff der 'Zeitstruktur', der 'Zeitbehandlung', der 'Zeit der Geschichte' und des 'Zeitarrangements' verwendet, jedoch nicht explizit definiert. Da diese Begriffe von Kapitel 1.1 an gebraucht werden, soll ihre Definition bereits jetzt erfolgen.

Unter Zeitstruktur wird hier die Menge der Relationen zwischen zeitlichen Elementen eines bestimmten Textes verstanden, wobei sich die Art der Relationen aus dem jeweiligen Typ von Zeitbehandlung ergibt.

Mit dem Begriff Zeitbehandlung ist ein jeweils spezifisches Verfahren für die zeitliche Organisation der Geschichte gemeint, wie das des Zeitarrangements, der Dauer und eventuell der Frequenz.

Von diesen drei Typen der Zeitbehandlung (die Frequenz gehört allerdings nur bedingt zur Zeitbehandlung, s.u. S. 26) ist das Zeitarrangement das wichtigste, das sich als die Summe von Verfahren für die zeitliche Anordnung von *histoire*-Einheiten definieren läßt. Diese Verfahren sind taxonomisch auf der *discours*-Ebene anzusiedeln und werden im Kapitel 1.2. beschrieben.<sup>24</sup>

Das Zeitarrangement weist zwei Funktionen auf: eine textinterne Funktion, die weitreichende Folgen für die Konstitution der Handlung und der Botschaft haben kann, sowie eine textexterne Funktion, die darin besteht, eine bestimmte Rezeptionslenkung zu ermöglichen, dem Leser die Botschaft des Textes auf eine jeweils vom Autor vorher bestimmte Weise zu vermitteln, ohne den Einsatz eines allwissenden Erzählers.

Die Zeit der Geschichte (oder fiktionale 'Aktzeit', s.S. 29 ff.) kann als die linear fiktionale, d.h. von einer textexternen historisch unabhängigen, zeitlichen Hand-

<sup>20</sup> Müller läßt sich leiten von Goethes Morphologie-Lehre, Ingardens ontologischer Konzeption der Dichtung und Weizsäckers (1942) Ausführungen über das Verhältnis zwischen physikalischer und biologischer Zeit.

<sup>21</sup> Benutzt wurde die Ausgabe Lämmert (<sup>5</sup>1972).

<sup>22</sup> Benutzt wurde die Ausgabe Jauss (<sup>2</sup>1970).

<sup>23</sup> S. Ritter (1978: 19).

<sup>24</sup> Zu den Begriffen *discours* und *histoire* und der hier vorgenommenen Distribution s. Todorov (1966: 125–152) und Kap. 1.13.

lungsabfolge, die taxonomisch der *histoire*-Ebene zuzuordnen ist, definiert werden.

## 0.2 Vorgehensweise

Zur Bewältigung des Untersuchungsgegenstandes wurde die vorliegende Arbeit in zwei große Kapitel gegliedert.

Das erste Kapitel enthält die "Theoretischen Grundlagen der Untersuchung", in dem zunächst dem Modell für die Zeitbehandlung einige allgemeine Ausführungen zur Struktur künstlerischer Texte vorangestellt werden. Dieser Teil hat das Ziel, die Analyse-Ebenen zu fixieren, d.h. die verschiedenen Text-Ebenen voneinander abzusetzen und ihr Verhältnis zur Zeitstruktur zu bestimmen. Ihm folgt das Modell für die Zeitbehandlung, in dem, nach Klärung der Frage, inwiefern die Zeitstruktur als Teil der 'Botschaft' verstanden werden kann, in drei Schritten vorgegangen wird: zuerst werden die Formen des Zeitarrangements beschrieben, dann die der Dauer und der Frequenz. In einem graphischen Überblick werden schließlich alle Hauptformen der Zeitbehandlung zusammengefaßt.

Das zweite Kapitel enthält die Anwendung des Modells auf drei zeitgenössische Romane: *Cien años de soledad (CAS)*<sup>25</sup>, *Casa Verde (CV)*<sup>26</sup> und *Maison de rendez-vous (MRV)*<sup>27</sup>. Zunächst wird hier die Ebene der *histoire* untersucht und anschließend die des *discours* mit der eigentlichen Analyse der Zeitbehandlung. *La Maison de rendez-vous* bildet dabei bezüglich des Vorgehens eine Ausnahme, da hier *histoire*- und *discours*-Ebene, die in einer für den *nouveau roman* spezifischen Form organisiert sind, aus Gründen der Zweckmäßigkeit gemeinsam untersucht werden.

Die Zeitbehandlung soll in einem ersten Schritt auf 'Makro-Ebene' beschrieben werden, um ein allgemeines Bild der zeitlichen Verhältnisse im jeweiligen Text zu vermitteln. Sodann werden wir uns der 'Mikro-Ebene' zuwenden, in der zeitliche Distorsionen kleiner Geschichteseinheiten behandelt werden. Je nach Notwendigkeit werden auf Makro- und Mikro-Ebene andere Aspekte der Textstruktur wie die Erzählsituation oder drucktechnische Segmentierungsverfahren miteinbezogen. Die hier vorgenommene Trennung, deren Notwendigkeit ebenfalls bereits von anderen Autoren wie Rossum-Guyon und Genette<sup>28</sup> erkannt und durchgeführt wurde, läßt sich dadurch rechtfertigen, daß es bei der Makroanalyse um die allgemeine Rekonstruktion der umgestellten Chronologie geht, während die Mikroanalyse spezielle strukturell relevante Verfahren betrifft.

Die methodische Grundlage der Untersuchung bilden Strukturalismus und Semiotik: der Text wird als System untersucht, und die Textbeschreibung erfolgt nicht historisch-diachronisch, sondern typologisch-systematisch.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Benutzt wurde hier die Ausgabe von (<sup>32</sup>1972).

<sup>26</sup> Benutzt wurde hier die Ausgabe von (<sup>12</sup>1972).

<sup>27</sup> Benutzt wurde hier die Ausgabe von (1965).

<sup>28</sup> Vgl. Rossum-Guyon (1970: 232–233, Anm. 1); Genette (1972: 85f.).

<sup>29</sup> Wir verzichten auf eine nähere wissenschaftstheoretische und literaturwissenschaftliche Fundierung unserer methodologischen Basis nicht nur deshalb, weil Strukturalismus und Semiotik längst hinreichend bekannte Methoden sind, sondern vor allem deshalb, weil wir unseren potentiellen Leser nicht zusätzlich mit Ausführungen zur Metatheoriebildung

Innerhalb des abgesteckten wissenschaftlichen Rahmens wird auf die Analyse soziokultureller, philosophischer und historischer Implikationen der Zeitstruktur verzichtet. Daher werden die diesbezüglichen Publikationen auch nicht berücksichtigt. Jedoch soll hier nicht der Anschein erweckt werden, wir stellten die Beachtung solcher Analysen in Frage; denn derartige Fragen können u.U. wesentlich interessanter erscheinen als jene nach der Textstruktur. Ihre Beantwortung ist jedoch erst dann möglich, wenn die spezifischen Modalitäten der Textstruktur geklärt sind, da es der Text ist, der in erster Linie, mehr noch als soziokulturelle Aspekte, d.h. als nicht-literarische Faktoren, die Rezeption prägt. Erst nach einer gründlichen Textanalyse kann man überhaupt auf historisch-ästhetische und rezeptionsästhetische Phänomene schließen.

### 0.3 Textauswahl

Die o.g. Texte wurden deshalb ausgewählt, weil sie für drei verschiedene Erzähltechniken und ebenfalls für mindestens drei unterschiedliche typische Zeitstrukturen innerhalb des Gegenwartsromans repräsentativ sind. Der erste zu analysierende Text, der wohl bekannteste lateinamerikanische Roman, *Cien años de soledad* (CAS), von Gabriel García Márquez 1967 veröffentlicht, in dem die Geschichte des Aufstiegs, der Entfaltung und des Verfalls der in Macondo lebenden Familien der Buendías erzählt wird, steht stellvertretend für diejenigen Texte, die sich in die Erzähltradition von Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo und Alejo Carpentier einordnen lassen und der sogenannten 'magischen Wirklichkeitsdarstellung' verpflichtet sind.<sup>30</sup> *Cien años de soledad*, ein Roman, der sich durch eine sowohl lineare als auch zirkuläre Zeitstruktur (sich ergebend aus einer massiven und besonderen Anwendung von Rückblicken und Vorausdeutungen) charakterisiert, überraschte vor allem durch die Wiederaufnahme z.T. traditioneller Erzählverfahren, wie z.B. durch die Wahl eines allwissenden Erzählers, durch die Dominanz der *histoire*-Ebene (Siebenmann setzte diesen Roman mit der "wiedergewonnenen Allmacht des Erzählers" gleich, im Gegensatz zur sogenannten Sterilität des *nouveau roman*).<sup>31</sup> *La Casa Verde* (CV) des peruanischen Schriftstellers Mario Vargas Llosa, die 1965 erschien und zu den erfolgreichsten Romanen Lateinamerikas gerechnet wird, gehört – wie die Romane von Dos Passos, Faulkner und Carlos Fuentes – zur experimentellen Richtung des Bewußtseinsromans.<sup>32</sup> In *Casa Verde* werden fünf Geschichten, die sich zu verschiedenen Zeitpunkten und an verschiedenen Schauplätzen abspielen, ineinander verschachtelt, simultan und achronologisch präsentiert. *La Maison de rendez-vous* (MRV), von Alain Robbe-Grillet 1965 veröffentlicht, stellt in der vorliegenden Arbeit ein Gegenbeispiel zu *Cien años de soledad* und *Casa Verde* dar, da sie nicht mehr

belasten wollen. Das theoretische und praktische Vorgehen wird von sich aus Auskunft über die methodologische Richtung geben.

<sup>30</sup> Zu diesem Begriff s. Janik (1976), der sich von der Konzeption des *realismo mágico* als Verfahren distanziert und diesen als einen anthropologischen Entwurf des Menschen versteht.

<sup>31</sup> Siebenmann (1973: 603–623); Kulin (1969); Janik (1978: 331f.).

<sup>32</sup> Die Einordnung von M.A. Asturias', J. Rulfos und A. Carpentiers Werk zum sog. 'magischen Realismus' schließt nicht aus, daß in ihren Romanen die Darstellung von Bewußtseinsvorgängen vorkommt. Diese Differenzierung gilt vor allem für *El Acoso* von Carpentier, da dieser Roman ohnehin einen Sonderstatus in Carpentiers Werk einnimmt.

auf einem System 'anachronischer' (seien diese linear-zirkulär oder simultan), sondern 'achronischer' Relationen beruht, in dem die Situationen zeitlich nicht eindeutig korrelierbar sind. Durch die wiederholten Versuche des Autors aber, die zeitliche Relation der Situationen aufzuheben, wird die Zeitstruktur thematisch.<sup>33</sup> Die Berücksichtigung von *Maison de rendez-vous* in der Analyse ist nicht nur dadurch begründet, daß dieser Text – wie oben erwähnt – typisch für den 'neuen' Roman in Frankreich (bzw. für mindestens eine Richtung davon) ist, da hier Verfahren und Themen verwendet werden, die allen *nouveaux romanciers* und z.T. auch Autoren der Gruppe *Tel Quel* gemeinsam sind,<sup>34</sup> sondern vor allem dadurch, daß sich an seinem Beispiel am besten beschreiben läßt, was hier unter 'Achronie' in ihrer radikalsten Verwendung verstanden wird.

*La Maison de rendez-vous* erlaubt uns, dem Eindruck entgegenzuwirken, es kämen im Gegenwartsroman nur Zeitstrukturen vor, die sich entweder durch Chronologie oder durch Anachronie charakterisierten (Beispiele sind dafür außer *Cien años de soledad* und *Casa Verde*, die hier nicht behandelten Romane von Butor, wie etwa *L'Emploi du temps* oder *La Modification* bzw. von Simon *La route des Flandres*) und nicht durch 'Achronie'. Außerdem soll mit *La Maison de rendez-vous* unterstrichen werden, daß die *nouveau roman*-Texte in keiner Weise nur eine esoterische Erscheinung bzw. einen Sonderfall des Gegenwartsromans darstellen – auch dann nicht, wenn die Radikalität ihrer Verfahren berücksichtigt wird –, sondern einen konstitutiven Romantyp der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, der aus einer allgemein bekannten Erzähltradition hervorgeht.

Die für die Analyse achronologisch gewählte Reihenfolge der Texte läßt sich durch die fortschreitende Kompliziertheit der Verfahren der Zeitbehandlung begründen: am Anfang steht ein Text, in dem noch chronologisch und zugleich zirkulär erzählt wird, dann folgt ein Text, in dem die Ereignisse stark achronologisch und simultan vermittelt werden; und schließlich wird die Zeitebene in *La Maison de rendez-vous* fast völlig gelöscht.

Die Typik dieser Texte betreffend, muß folgendes festgestellt werden: wir behaupten nicht, daß nur diese drei Typen von Zeitstrukturen im Gegenwartsroman (oder in narrativen erzählenden Texten überhaupt) zu finden sind, sondern daß diese Zeitstrukturen sich durch einen hohen Grad an Idealtypik charakterisieren, so daß zahlreiche Romane diesen Typen zugeordnet werden könnten. Dabei muß man beachten, daß ebenso zahlreiche Mischtypen zu finden sind.

Die knappe Erläuterung der Auswahlkriterien der zu analysierenden Texte sollte u.a. deutlich machen, daß hier nicht der Versuch unternommen wird, eine Untersuchung auf der Basis eines Vergleichs zwischen *nueva novela* und *nouveau roman* durchzuführen, geschweige denn, nach möglichen Gemeinsamkeiten zwischen ihnen zu suchen. Ein solches Unternehmen würde mehr Probleme als Klärung mit sich bringen (Publikationen in dieser Richtung konnten daher nicht immer die erwünschten Resultate erbringen), denn *nouveau roman* und *nueva novela* weisen mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten auf (und sie sind durch

<sup>33</sup> Vgl. Müller (1974: 558): "und wenn Ereignisfolgen sehr schwach ausgebildet sind, so wäre zu erwidern, daß für die Struktur der betreffenden Werke gerade dies bezeichnend ist."

<sup>34</sup> Zu *Tel Quel*, s. u.a. Ricardou, J. (1967); (1971) und Hempfer (1976).

radikal verschiedene theoretische Prämissen konstituiert): während der *nouveau roman* sich von jeglichen gesellschaftlichen Bindungen zu lösen versucht, bleibt die *nueva novela* gesellschaftlich bezogen; während im *nouveau roman* der mimetische Realismus abgelehnt, die Geschichtsebene umfunktioniert und in ihrer traditionellen Form aufgelöst und somit der mimetischen Prosa der Krieg erklärt wird, weisen die Texte der *nueva novela* eine stark besetzte *histoire*-Ebene wie auch eine dominante *discours*-Ebene auf.<sup>35</sup> Der oft ausschließlich experimentelle Charakter des *nouveau roman*, die Reflexivität und die schwache Referenz zur Wirklichkeit stehen in krasser Opposition zu den mimetischen, im allgemeinen nicht-reflexiven Texten der *nueva novela*. Auch wenn gelegentlich Texte der *nueva novela* eine schwache Referenz zeigen, geht der Bezug zur Wirklichkeit niemals verloren, wie dies in *nouveau roman*-Texten der Fall ist. Berührungspunkte zwischen beiden Systemen könnten eventuell am Anfang des *nouveau roman* festgestellt werden. *Nouveau roman*-Autoren wie Butor und Sarraute stehen Autoren der *nueva novela* wie Sábato, Vargas Llosa, Fuentes u.a. näher, dagegen sind Autoren wie Sollers, Derrida und Ricardou sehr weit von den *nuevos novelistas* entfernt. Robbe-Grillet nimmt hier eine mittlere Position ein. *Nueva novela* und *nouveau roman* mit ihren unterschiedlichen literarischen Konzeptionen stellen gleichermaßen zwei Möglichkeiten des Gegenwartsromans dar. Die drei ausgewählten Texte – sei dies noch einmal wiederholt – dienen nicht zum Zweck eines Vergleichs, sondern sie werden in Hinblick auf drei idealtypische Zeitstrukturen untersucht.

Vor Beginn der eigentlichen Untersuchung scheint es uns ratsam, in Form eines Exkurses einige wenige allgemeine und zugleich relevante Merkmale der *nueva novela* und des *nouveau roman* aufzuzeigen. Es soll aber unterstrichen werden, daß dieser Exkurs keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit und Systematik erhebt; ein solches Unterfangen wäre im Augenblick, speziell im Bereich des lateinamerikanischen Romans, kaum zu bewältigen und würde eine Untersuchung für sich bedeuten, die weit über den hier abgesteckten Rahmen hinausgehen müßte.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Wenn wir von 'Dominanz' der einen oder anderen Ebene sprechen, bedeutet dies im Falle des *discours*, daß diese Ebene mehr oder mehr zum *Gegenstand* des Textes wird und im Extremfall – wie im *nouveau roman* oder *roman-Tel Quel* – die eigentliche Geschichte konstituiert. Die Dominanz des *discours* im skizzierten Sinne ist zu unterscheiden von der, die in Werken von Fielding oder Balzac zu beobachten ist, denn hier bleibt der *discours* der *histoire*-Ebene meist untergeordnet.

<sup>36</sup> Die meisten Literaturgeschichten über den lateinamerikanischen Roman sind zwar informativ, haben aber keine Systematik entwickelt. Ob der von Pollmann (1982) neuerdings vorgelegte 1. Band und der noch bevorstehende 2. Band eine Ausnahme bilden werden, kann hier nicht gesagt werden, da der Band I aus Zeitgründen nicht mehr berücksichtigt werden konnte.

a) Zum *nouveau roman* s. hier u.a. Sarraute (1956); Pingaud (1958), Butor (1960); Robbe-Grillet (1963; 1972); Barthes (1964a); Bernal (1964); Janvier (1964); Stoltzfus (1964); Anzieu (1965/66); Ricardou (1967; 1971; 1971a; 1972); Goebel (1968; 1972); Pollmann (1968); Morrisette (1969); Sturrock (1969); Wilhelm (1969); Albérès (1970); Blüher (1970; 1975); Netzer (1970); Zeltner-Neukomm (1970); Heath (1972); Ouellet (1972); Ricardou/Rossum-Guyon (1972); Wehle (1972; 1980); Hempfer (1976).

b) Zur *nueva novela* s. u.a. Carpentier (1949); Alegría (1967); Fuentes (1969); Grossmann (1969); Kulin (1969); Giacoman (1970; 1971; 1971a; 1972; 1974); Giacoman/Oviedo (1971); Jara Cuadra (1970); Lorenz (1970; 1971); Carrillo (1971); Vargas Llosa (1971; 1971a); *Asedios a Carpentier* (1972); *Nueve asedios a García Márquez*

## 0.4 Exkurs: Die nueva novela und der nouveau roman

### 0.41 Die 'nueva novela'

Mit der Bezeichnung *nueva novela* werden Werke vor allem der 60er Jahre erfaßt, sie betrifft jedoch unserer Ansicht nach ebenfalls die Texte früherer Autoren seit Asturias *El Señor Presidente* (1930 geschrieben, 1946 veröffentlicht).<sup>37</sup>

Aus der Synthese einer europäischen, angelsächsischen<sup>38</sup> und lateinamerikanischen Tradition geht die *nueva novela* als ein eigenständiges Literatursystem hervor, dessen Evolution in erster Linie nicht durch Bruch, sondern durch Kontinuität und Veränderung von Bestehendem gekennzeichnet ist. Daher bezeichnet Pollmann die 60er Jahre, die einen Höhepunkt darstellen, als die der großen Synthese, eine Charakterisierung, die aber sicher frühere Romane gleichermaßen erfaßt.<sup>39</sup>

Die lateinamerikanische Literatur nimmt natürlich ihren Anfang nicht erst mit der *nueva novela*. Als ersten bedeutenden Text kann man *Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845) von Domingo Faustino Sarmientos bezeichnen, der sich von der bloßen Nachahmung europäischer Autoren löst und in seiner literarischen Produktion die lateinamerikanische Wirklichkeit in den Mittelpunkt stellt. Die lateinamerikanische Natur und die Gesellschaft, so fordert er, müßten den Ausgangspunkt jeglicher literarischen Tätigkeit bilden, Literatur sollte eine didaktische Funktion haben und vor allem erziehen und moralische Verhaltensnormen liefern. Nach dieser stellenweise neuen Orientierung, die insbesondere Thematik und Ziel der erzählenden Literatur bestimmt und die erst in den 20er und 30er

(1972); *Asedios a Vargas Llosa* (1972); Georgescu (1972); Siebenmann (1972; 1973); Rodríguez Alcalá (1973); Segre (1973); Boldori de Baldussi (1974); Martín (1974); Arnau (1975); Harss (1975); Boorman (1976); Janik (1976; 1978); Roa Bastos (1976); Strausfeld (1976); Barroso (1977); Eitel (1978); Meyer-Minnemann (1978); Sábato (1979).

<sup>37</sup> Zu Asturias s. Giacoman (1971a); zu den verschiedenen Periodisierungsversuchen der *nueva novela* s. Torres-Riöseo (1965); Hámilton (1966); Alegría (1967); Pollmann (1968); Fuentes (1969: 9–34); Grossmann (1969: 244–257); Franco (1970); Goic (1972; 1973); Siebenmann (1972); Martín (1974/ 15–40); Harss (1975: 9–50); Strausfeld (1976: 9–14).

<sup>38</sup> Hierzu gehören Autoren aus dem 19. und 20. Jh. wie Balzac, Flaubert, Joyce, Woolf, Breton, Faulkner, Dos Passos, Sartre usw.

Zu Flaubert als Vorläufer des modernen Romans s. James (1914); Thibaudet (1922); Hantscher (1944: 354–374); Auerbach (1946: 428–438); Hauser (1953); Matignon (1960: 83–89); Poulet (1961: 391–396); Kenner (1962); Rousset (1962: 109–133); Genette (1963: 51–57); Kayser (1963); Main (1963: 218–237); Robbe-Grillet (1963: 31ff.); Kesting (1965: 9–30); Sarraute (1965: 3–11); Brombert (1966); Friedrich (1966); Pabst (1968: 7ff.); Wilhelm (1969: 14); Jauss (1970: 14ff.; insb. 25–28); Cross (1971); Lukács (1971: 110 ff.); Proust (1971: 586–600); Ricardou (1971: 33–38); Barthes (1972: 41–68, 135–144); Bertl (1974: 22–47); Gothot-Mersch (1975).

<sup>39</sup> S. Pollmann (1968: 190ff.); zur Kontinuität des lateinamerikanischen Romans vgl. Pollmann (1968: 68–69); Martín (1974: 17); Roa Bastos (1976: 47–63); Strausfeld (1976: 7ff.); u.v.a.; hierzu gehören auch Werke von J. Rulfo, wie *Pedro Páramo* (1955), zu Rulfo s. Giacoman (1974); Rodríguez Alcalá (1973: 85–172); Harss (1975: 301–337); Wolff (1978: 361–383) und A. Carpentier, wie *El Acoso* (1955–56), dazu s. Giacoman (1970); *Asedios a Carpentier* (1972); *Rodríguez Alcalá* (1973: 22–38); Harss (1975: 51–86); *Revista Iberoamericana* Nr. 92–93, Julio Diciembre 1975, 397–464; Müller-Bergh (1976: 71–111); *Review*, Fall, 1976, 4–29; Franzbach (1978: 265–282); Ramírez Molas (1978: 56–115), s. auch Siebenmann (1972: 21).

Jahren bei Autoren wie José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos, Jorge Icaza und Ciro Alegría ihre Wirkung zeigte, beginnt mit Rubén Darío der Modernismus, eine Periode, in der tiefe Veränderungen, besonders im Bereich der Sprache festzustellen sind.<sup>40</sup>

Vom Modernismus Daríos, aber z.T. auch vom französischen Surrealismus stark beeinflusst, entsteht der brasilianische 'Modernismo', der mit dem Manifest von 1922 begründet wurde.<sup>41</sup> Ein weiteres Moment bilden Huidobro mit dem 'Creacionismo' (s. das Gedicht *Arte Poética* 1916) und Borges zunächst mit dem – wie der 'Creacionismo' – aus Spanien eingeführten 'Ultraismo' und später mit seinem Manifest *El Arte narrativo y la Magia*.<sup>42</sup>

Die größte Leistung all dieser Bewegungen bestand in der Erneuerung der Sprache und der Betrachtung der Literatur als eines von der Gesellschaft, wenn nicht unabhängigen, so doch autonomen Systems. Borges war einer der ersten Autoren überhaupt, die sich jedem Realismus, jeglichem wie auch immer begründeten Engagement der Kunst widersetzen, die die Vertextungsverfahren, die *escritura*, in den Vordergrund rückten und die Literatur als ein Mittel der literarischen Reflexion verstanden, was jüngere Autoren motivierte, einen eigenen Weg zu suchen.

Ein letztes Moment, das die *nueva novela* direkt betrifft, ist die Entdeckung des sogenannten 'real maravilloso', ein Begriff, der in die deutsche Lateinamerikanistik als 'magischer Realismus' einging und der als ein zentrales Merkmal der *nueva novela* angesehen wird.<sup>43</sup> Der magische Realismus geht auf Miguel Angel Asturias zurück, der sich in Paris der Untersuchung der Maya-Mythen widmete, sie ins Spanische übersetzte und in seine Romane und Erzählungen aufnahm. Jedoch blieb es Alejo Carpentier vorbehalten, ausgehend vom französischen Surrealismus, von dem er sich später löste, das *real maravilloso* theoretisch zu untermauern.<sup>44</sup>

Das *real maravilloso* findet Carpentier in den indianischen und afrikanischen Kulturen begründet, in denen die Menschen nicht nur an empirische Fakten, sondern auch an *leyendas* und *mitos* glauben. Für ihn ist der magische Realismus eine *revelación privilegiada*, die aus dem Leben selbst entsteht und die Realität verändert, erweitert und ihre verborgenen Teile aufdeckt. Der magische Realismus kann – ohne unbedingt auf das präkolumbianische Erbe zurückgeführt zu wer-

<sup>40</sup> Der Modernismus gilt als die erste genuin lateinamerikanische literarische Strömung vgl. hierzu u.a. Siebenmann (1972: 11–12); Strausfeld (1976: 9–11); Eitel (1978: XXIVff.).

<sup>41</sup> S. Eitel (1978: XXVI).

<sup>42</sup> Vgl. Borges (1976: 71–79); zu Ultraismo s. Videla de Rivero (1975: 173–195), zu *El Arte narrativo y la Magia* s. Rodríguez Monegal (1976: 177–189); zu Huidobro s. Siebenmann (1965: 144ff.); die Bedeutung von Borges für die *nueva novela* ist seit langem unumstritten, s. hierzu Fuentes (<sup>2</sup>1969: 26); Lorenz (1971: 58 f.); Harss (<sup>6</sup>1975: 49); Eitel (1978: XXXI); zu Borges s. Kesting (1965: 50–66); Kockelkorn (1965); Bürger (1971: 152–164); Alazraki (<sup>2</sup>1974); *Iberoromania* (1975); *Revista Iberoamericana* (1977).

<sup>43</sup> S. Janik (1976).

<sup>44</sup> Vorher entwickelt Carpentier seine These des *real maravilloso* im Vorwort von *El reino de este mundo* (1949). Neuerdings erbringt Barroso (1977) den Nachweis, daß der Begriff 'real maravilloso' auf den im deutschen Expressionismus belegten Terminus 'magischer Realismus' zurückzuführen ist; da die Frage der Herkunft des hier erläuterten Begriffs nur sekundär in unserer Arbeit ist, wird sie nicht weiter verfolgt. Für den Hinweis möchte ich hier Herrn Priv.-Doz. Dr. Harald Wentzlaff-Eggebert (Erlangen/München) herzlich danken.

den –, Janik folgend, als ein universaler, anthropologischer Entwurf des Menschen, der ihm vor der radikalen Unterwerfung eines neuen Kulturprinzips Schutz gewähren soll (in diesem Fall ist die Industrialisierung gemeint, die vor allem das mythische Denken in bestimmten Bevölkerungsgruppen Lateinamerikas zu zerstören droht) verstanden werden,<sup>45</sup> der es den Autoren ermöglicht, die lateinamerikanische Wirklichkeit adäquat zu beschreiben.

Die *histoire*-Ebene ist in der *nueva novela* im allgemeinen durch das Erzählen von Ereignissen charakterisiert, die durch singuläre Figureschicksale und durch besondere Vorkommnisse in der lateinamerikanischen Geschichte oder durch besondere sozialpolitische Mißstände konstituiert sind. Die historische Folie wird in unterschiedlichem Ausmaß eng verbunden mit privaten Schicksalen in einer akausal, mosaikartig zusammengesetzten Handlung thematisch.

Diese in der *nueva novela* durch eine sehr anspruchsvolle Erzähltechnik vermittelte historische Wirklichkeit erschöpft sich jedoch nicht mehr – wie in den Romanen der 20er und 30er Jahre – in einer direkten unbarmherzigen Denunziation und Aufdeckung von Mißständen,<sup>46</sup> sie bietet dem Leser keine fertigen Lösungen mehr, sie versucht nicht didaktisch-moralisierend, idealisierend zu erzählen, sondern vermischt Wirkliches mit Erfundenem, greift Mißstände auf, problematisiert sie.

Die Figuren stellen keine traditionellen Helden mehr dar, sondern Anti-Helden, die sich durch ihren Verlust an Individualität, durch ihre Entfremdung, durch die Labilität ihres Charakters – als Folge der Umwelt – kennzeichnen. Die Brüchigkeit von Figuren und Umwelt manifestiert sich in einer höchst unzuverlässigen und instabilen Erzählweise.

Auf *discours*-Ebene ist die *nueva novela* durch vielseitige und oft sehr unterschiedliche Erzählverfahren gekennzeichnet. Es läßt sich feststellen, daß – ausgenommen bei einigen wenigen Autoren, unter ihnen G. García Márquez – von der Mitte der 50er Jahre an die Ereignisse nicht mehr bzw. nicht mehr allein durch einen auktorialen Erzähler vermittelt werden, sondern entweder durch einen verborgenen Erzähler, der sich ebenfalls – wie im Falle von Flauberts Romanen – eines personalen Mediums und der erlebten Rede bedient, oder durch einen Ich-Erzähler (in Verbindung mit massivem Gebrauch des *stream of consciousness*) oder aber durch den gleichzeitigen Einsatz aller drei Erzählmodi, wie z.B. bei Vargas Llosa.<sup>47</sup> Ferner erfährt die *nueva novela* eine Öffnung innerhalb

<sup>45</sup> S. Janik (1976: 20).

<sup>46</sup> S. Siebenmann (1972: 21f.); Eitel (1978: IX–LXII) etc.

<sup>47</sup> Für Vargas Llosas Werk z.B. sind sowohl der innere Monolog als auch die Anwendung einer über Flaubert hinausgehenden, radikaleren, personalen Erzählsituation sowie auch der gleichzeitige Einsatz aller drei Erzählsituationen typisch. In *La ciudad y los perros* (<sup>12</sup>1973) etwa bedient sich der Erzähler einer großen Zahl personaler Medien. Dies ermöglicht Vargas Llosa, die unterschiedlichen Erfahrungen der Schüler der Militärakademie ohne Erzählerkommentar zu schildern. Kennzeichnend für die Erzählweise Vargas Llosas ist ferner die Verwendung der erlebten Rede (sp. *discurso indirecto libre* oder *elíptico*), eng verflochten mit Erzähler- und Figurenrede, eine Erzähltechnik, die zusätzlich zum Zeitarrangement dazu dient, nicht nur – wie im Falle von Flaubert – die Gedanken der Figuren direkt zu vermitteln, sondern den Eindruck der Simultaneität zu erwecken; vgl. hierzu Pollmann (1968: 209–211); Oviedo (<sup>2</sup>1977: 89–135). Zu Vargas Llosas Werk s. Giacomani/Oviedo (1971); González Bermejo (1971: 54–89); *Asedios a Vargas Llosa* (1972); Boldori de Baldussi (1974); Martín (1974); Harss (<sup>6</sup>1975: 420–462); Oviedo (<sup>2</sup>1977); Klopfer/Zimmermann (1978: 469–493).

der Sprache: von einer streng akademischen Sprache wird Abstand genommen, die Figuren sprechen in regional gefärbter Form, die Autoren verwenden auch viele indianische Wörter, sowohl aus der Alltagssprache als auch aus dem Bereich von Flora und Fauna, was die Rezeption des lateinamerikanischen Romans zusätzlich erschwert.

Was die Zeitbehandlung in der *nueva novela* anbelangt, so charakterisieren sich zahlreiche Romane durch eine achronologische, zirkuläre oder simultane Handlungsführung; die zeitliche Distorsion, Verflechtung und Überlagerung wird von Roman zu Roman radikaler und komplexer. Eine solche Zeitbehandlung ist nicht als ein bloßes künstliches Spiel zu betrachten, sondern hat das Ziel, textintern die Totalität der Welt, sowohl der fiktionalen Außenwelt wie der psychischen Welt der Figuren, zu erfassen. In diesem Zusammenhang sprechen die *nuevos novelistas* von dem "afan totalizante" der *nueva novela*, d.h. von dem Versuch, die Wirklichkeit in ihrer Totalität darstellbar zu machen.<sup>48</sup> Die literarische Darstellung der lateinamerikanischen Wirklichkeit soll aber nicht mit einem von den *nuevos novelistas* abgelehnten "sozialistischen Realismus" (als Parteiliteratur verstanden, die das System absichern soll) oder mit einem "neokapitalistischen Realismus" (eine Bezeichnung, die – zu Unrecht – auf den *nouveau roman* angewandt wird) gleichgesetzt werden.<sup>49</sup> Die dargestellte Realität ist zwar eine referentielle, aber eben eine literarisch vermittelte. Der Romancier soll – z.B. nach Carlos Fuentes – nicht unterhalten oder moralisierend erzählen, sondern die Realität mittels des Wortes verändern, neu interpretieren.<sup>50</sup> Textintern wird in der *nueva novela* dem Leser eine aktive Rolle zugewiesen, er soll die Hauptfigur des Erzählens werden.<sup>51</sup>

#### 0.42 Der 'nouveau roman'

Der *nouveau roman* als eine literarische Strömung, in der – im Gegensatz zur *nueva novela* – die erzählte Geschichte nicht mehr aus der Vermittlung eines (traditionellen) Ereignisses<sup>52</sup> besteht, sondern aus dessen Verhinderung, in der, in der Regel, weder geschichtliche Vorkommnisse noch sozialpolitische Mißstände darstellbar sind, ist von der Mitte der 50er Jahre an durch eine mehr oder we-

<sup>48</sup> S. Osorio Tejada (1971: 23–35); Martín (1974: 63, 65–67); Oviedo (<sup>2</sup>1977: 67ff.); vgl.: Boldori de Baldussi (1974: 122) äußert sich darüber wie folgt:

*La técnica de la yuxtaposición y entrecruzamiento de historias que están ocurriendo en tiempos o lugares diferentes, no es denotativa del mero alarde de prestigiosidad, sino que responde a claras intencionalidades: realización de la "novela total", en la que los distintos aspectos de la realidad caótica se integran en un cuadro de conjunto, forman la figura cuyo ínsito ordenamiento es su propia clave; realce mutuo y enriquecimiento de los episodios por el contraste; "deshielo" del clima y del estilo: evitar la monotonía; acercamiento del lector al mundo narrado, su participación provocada en el armado de la obra. Agreguemos también el acicate a la impaciencia del lector, el manejo del suspenso.*

<sup>49</sup> S. Fuentes (<sup>2</sup>1969: 19); Vargas Llosa in Lorenz (1970: 254) u. Sábato (<sup>5</sup>1979: 37–43) lehnen den *nouveaux roman* ab und sprechen ihm jede Qualität ab.

<sup>50</sup> S. Fuentes (<sup>2</sup>1969: 85).

<sup>51</sup> Die besondere Rolle des Lesers in der *nueva novela* wird in der Forschung wiederholt hervorgehoben; s. Vargas Llosa aus Osorio Tejada (1971: 31); Boldori de Baldussi (1974: 114, 122, 155); Dorfman (1974: 152); O'Neill (1974: 321); Sacoto (1974: 393–394); Strausfeld (1976: 21).

<sup>52</sup> Den Begriff Ereignis verwenden wir im Sinne Lotmans (1973: 347–348).

niger geschlossene Gruppe von Autoren, die jedoch keine Schule bilden, vertreten.<sup>53</sup> Den Anfang machte Sarraute einerseits mit *Portrait d'un Inconnu* (1947), dem *Tropismes* (1932), ein Text, der erst 1939 erschien, vorausging, und andererseits mit verschiedenen theoretischen Aufsätzen, zwischen 1947 und 1950 verfaßt (die im Sammelband *L'ère du soupçon* (1956) mit weiteren Aufsätzen zusammen wieder veröffentlicht wurden), in denen zahlreiche Theoreme der späteren Poetik des *nouveau roman* enthalten sind. Zu einem Durchbruch kommt der *nouveau roman* jedoch erst mit Robbe-Grillet's *Le Voyeur* (1955); Robbe-Grillet wird zum eigentlichen Sprecher dieser literarischen Gruppe und trägt durch eine Reihe von programmatischen Schriften, zwischen 1955 und 1963 geschrieben, die in *Pour un nouveau roman* (1963) wiedererscheinen, maßgeblich zur Festigung ihrer theoretischen Grundlagen bei.

Der *nouveau roman* geht aus einer literarischen Tradition hervor, die außer von Flaubert<sup>54</sup>, Proust und Joyce im wesentlichen von Autoren wie St. Mallarmé, P. Valéry, F. Kafka, R. Roussel und S. Beckett geprägt ist, und die vor allem, neben dem Verzicht einer traditionellen Geschichte, durch die radikale "Entpersonalisierung" der Figuren, durch die Verlagerung von Ereignissen auf Bewußtseinsvorgänge charakterisiert ist. Im Zentrum dieser Tradition stehen zwar in immer stärkerem Maße und oft ausschließlich die *écriture* und die Reflexion über den Schreibakt, jedoch sind Erzähltechniken des Bewußtseinsromans zumindest am Anfang des *nouveau roman* ebenfalls vertreten. Die Poetik des *nouveau roman* kann *ex negativo* und *ex positivo* definiert werden.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Die *nouveaux romanciers* lehnen es ab, als 'Schule' bezeichnet zu werden, vgl. hierzu Robbe-Grillet (1963: 9–10, 114–115). Sie wollen sich mit dem Terminus 'nouveau roman' nur als Autoren verstanden wissen, die auf verschiedene Weisen den tradierten Romantypus des 19. Jhs. abzulösen beabsichtigen. Jedoch müssen sie eigentlich als eine literarische Gruppe betrachtet werden, da es unter ihnen nicht nur unterschiedliche Positionen gibt, sondern auch eine Reihe von erzähltechnischen sowie poetischen Gemeinsamkeiten; Wehle (1972: 9–13) unterstreicht, im Gegensatz zu Wilhelm (1969: u.a. 12–13), der dem *nouveau roman* jegliche Einheitlichkeit abstreitet und die Gemeinsamkeiten der Autoren lediglich auf die Ablehnung des herkömmlichen Romans reduziert, daß der *nouveau roman* trotz aller Unterschiede eine gewisse theoretische und poetische Kohärenz aufweist; Ricardou (1972: 9 ff.) sieht die Existenz des *nouveau roman* als eine Hypothese, findet jedoch einige Parallelen bei Werken von Autoren wie Butor, Ollier, Sarraute, Simon und Robbe-Grillet; Barthes (1964a: 101–105) zeigt andererseits, wie unzutreffend es ist, von einer *école du nouveau roman* bzw. von *école Robbe-Grillet* zu sprechen und verweist vor allem auf die Unterschiede zwischen Butor und Robbe-Grillet; Ouellet (1972: 7 ff.) versteht den *nouveau roman* als das Ergebnis einer Summe von Faktoren wie der Polemik, die mit dieser literarischen Produktion ausbrach, wie der Literaturkritik, die den *nouveau roman* begrüßte bzw. bekämpfte, wie der literarischen Theorien, die um diese Autoren entstanden, etc.. In *L'ère du soupçon* und *Pour un nouveau roman* sieht Ouellet zwei Poetiken, die für die ganze Gruppe verbindlich sind; eine Meinung, die wir auch teilen; vgl. auch ferner Sturrock (1969: 1ff.). Einen Überblick über den Stand der *nouveau-roman*-Forschung bietet Wehle (1972: 10–39 und 1980: 1–28).

<sup>54</sup> Flaubert dient den *nouveaux romanciers* als Vorbild insofern als er ein *livre sur rien* (...) *sans attache extérieure, qui se tiendrait du lui-même par la force de son style* schreiben möchte, d.h. er versucht eine auf sich selbst bezogene Literatur zu schaffen; vgl. Robbe-Grillet (1963: 31ff.). Auch seine Deskriptionen, u.a. die seines Spätwerks, dienen für die *écriture des nouveau roman* als Basis.

<sup>55</sup> Man hat zu oft nur die negativen Aspekte ('negativ' hier nicht wertend) des *nouveau roman* hervorgehoben; vgl. Sartre (1956: 7–14), der von anti-roman und Pingaud (1958: 55–59), der von *école du refus* spricht; s. ferner zu den Gegnern des *nouveau roman* in Ouellet (1972: 38–50). Den *nouveau roman* nur als Gegner einer Tradition zu sehen, wäre eine krasse Verkürzung seiner Leistung.

Die *nouveaux romanciers* lehnen einen großen Teil des gegenwärtigen Romans ab, weil er im Romansystem des 19. Jahrhunderts verhaftet geblieben sei (als Ausnahme gelten die Vorbilder der *nouveaux romanciers*). Dieser bürgerliche Romantypus könne – nach ihrer Auffassung – die heutige Wirklichkeit nicht mehr adäquat darstellen, denn die moderne, komplizierte, zerrüttete Welt erscheine dort als eine heile, von festen Normen und Werten geprägte Welt, in der die Figuren als Individuen mit einem fest zugeordneten Platz, mit einer klar definierten Identität, in einem klar umrissenen Milieu behandelt werden; diese Welt erscheine als kohärent, widerspruchlos und unantastbar. Ferner sei hier die Sprache ein bloßes Vehikel, um eine Geschichte zu erzählen, sie sei nichtssagend und bedürfe der Erneuerung.<sup>56</sup> Vor diesem Hintergrund kann die Dominanz der *discours*-Ebene und der Verzicht auf die traditionelle Geschichte in den Texten des *nouveau roman* verstanden werden.

Die neue Funktion der Sprache im *nouveau roman* wird vor allem im Bereich der Deskription deutlich: die *nouveaux romanciers* lehnen den "Anthropomorphismus" ab, die Objekte, die Dinge werden nicht mehr metaphorisiert, ihnen werden keine Wesensmerkmale mehr zugeschrieben, denn die Dinge – so Robbe-Grillet – stehen in keiner Relation zu den Menschen und sollen deshalb in ihrem stummen Dasein dargestellt werden.<sup>57</sup> Dinge und Objekte sind hier oft ein Alibi, und ihre Deskription ist ein *écriture*-Phänomen und keine getreue Wiedergabe. Die Sprache und die Deskription verlieren somit ihre Vehikelfunktion, sie sind nicht mehr handlungsstützend, milieuschildernd, sie werden autonom. Beginnt sich ein Sinn zu bilden, wird dieser wieder zurückgenommen. Dieser neue Deskriptionstypus wird 'description créatrice' genannt.<sup>58</sup>

Die Figuren im *nouveau roman* besitzen entweder nur einen Vornamen, wie etwa in *Le Voyeur* bzw. einen zweideutigen Namen, wie in *La Maison de rendez-vous*, oder gar keinen Namen. Figurennamen können, wie in *La Jalousie*, auch zu einem Buchstaben verkürzt oder auf ein grammatikalisches Pronomen wie in *Tropismes* von Sarraute oder in *Drame* von Ph. Sollers reduziert werden.<sup>59</sup> Damit soll eine Entpsychologisierung der Figuren erreicht und ihre Anonymität dargestellt werden.

Gerade an diesem Punkt werden die Unterschiede zwischen den *nouveaux romanciers* am deutlichsten: Sarraute und Butor werden des traditionellen Psychologismus verdächtigt – und dies nicht zu Unrecht –, da sie, vor allem Butor, den Roman immer noch als Erkenntnis des eigenen Bewußtseins sehen wollen und der Roman somit Träger von Wirklichkeit bleibt.<sup>60</sup> Robbe-Grillet äußert

<sup>56</sup> Robbe-Grillet (1963: 25–32); Wehle (1980: 10f.) macht deutlich, daß für die *nouveaux romanciers* die Befreiung der Sprache gleich die Voraussetzung für die Befreiung des Lebens ist.

<sup>57</sup> S. Robbe-Grillet (1963: 20, 48–51); Wilhelm (1969: 14ff.).

<sup>58</sup> Robbe-Grillet (1963: 123–134); Ricardou (1967: 16–21, 91–121).

<sup>59</sup> Sollers (1965), vgl. dazu die Analyse von Hempfer (1976: 71–94); zur Figurenkonzeption im *nouveau roman* vgl. Robbe-Grillet (1963: 26–28); Ricardou (1971: 234–265); vgl. hierzu auch Ionesco (1966: 226).

<sup>60</sup> Robbe-Grillet wirft Sarraute und Butor vor, Bücher *à la gloire de la psychologie* zu schreiben und eine Welt darzustellen mit *un arrière-monde invisible et mystérieux* und mit *une sorte de conscience supérieure qui jugerait l'homme et assurerait le rachat de ses erreurs et de ses échecs* (aus Ouellet (1972: 9)).

sich in seinem Aufsatz von 1961 ähnlich wie Butor oder Sarraute, jedoch bleiben diese theoretischen Äußerungen für die Praxis, vor allem in Bezug auf sein Spätwerk, ohne Folgen.<sup>61</sup>

Daß sich die *nouveaux romanciers* gegen den traditionellen Roman wenden und dort vor allem gegen die Figurenkonzeption und Sprachverwendung, hat seine Wurzel in ihrer Realismusauffassung. 'Realismus' bedeutet für sie nicht, die Wirklichkeit objektiv-mimetisch aufzufassen, sondern im Gegenteil subjektiv-antimimetisch. Demzufolge sprechen sie davon, daß ihre Texte Produkt einer "subjectivité totale" sind.<sup>62</sup> Der Verzicht auf die Objektivität wird hier begründet durch die Unfähigkeit des Individuums, neutral und objektiv zu erzählen, da die Realität jedem anders und auch nicht in ihrer Totalität, sondern in einem Ausschnitt erscheint. Man kann hier behaupten, daß die Radikalisierung der Erzählerneutralität bei Flaubert oder H. James konsequenterweise zur Subjektivität eines oder mehrerer Ich führt, zu einer Ich-Form, die explizit oder implizit in allen Texten des *nouveau roman* enthalten ist.<sup>63</sup>

In dieser *subjectivité totale* gibt es keine Hierarchisierung von Ereignissen oder Situationen mehr: Handlungen und Träume, Halluzinationen und Erinnerungen haben den gleichen Status. Alle Aspekte des Lebens – auch die Tabubereiche – werden thematisiert und dann bloßgelegt. Vor allem am Realitätsverständnis läßt sich am besten erklären, warum die *nouveaux romanciers* die *histoire*-Ebene in ihren Texten vernachlässigen, warum Handlung im traditionellen Sinne nicht mehr denkbar ist und Zeit und Raum in ihrer traditionellen Funktion aufgegeben werden.

Die Geschichte besteht im *nouveau roman* in der Regel aus einer Aneinanderreihung von zusammenhangs- und ereignislosen Situationen, die achronologisch abfolgen; oft werden die Grenzen zwischen von einer Figur tatsächlich durchgeführten Handlungen und von ihr nur imaginierten verwischt, so daß im Extremfall der Versuch einer zeitlichen Fixierung der Situationen durch den Rezipienten ihren Sinn verliert. Die Geschichte wird im *nouveau roman* auf eine Widerspiegelung der *discours*-Ebene, eine fortgesetzte Metapher reduziert; ihr kommt teilweise eine Alibifunktion zu, was zu einem Zusammenfallen von *histoire*- und *discours*-Ebene führt. Infolge des Verlustes der Geschichte an Ereignishaftigkeit tritt der Verlust der Zeit der Geschichte entweder partiell oder insgesamt ein. Die Zeitbehandlung beginnt somit von *Le Voyeur* an, als eines der wichtigsten

<sup>61</sup> In Robbe-Grillet (1963). Daher meinen wir, es ist theoretisch nicht zulässig, daß Autorenäußerungen oft unkritisch in die Textanalyse miteinbezogen werden, ohne vorher auf ihr Verhältnis zur literarischen Praxis hinterfragt worden zu sein. Wie weit – und das ist nicht neu – Autorenintentionen bzw. Theorie und Praxis auseinanderklaffen, hat ja Hempfer (1976) am Beispiel der Theorie und Praxis der Gruppe *Tel Quel* deutlich gezeigt.

<sup>62</sup> S. Robbe-Grillet (1963: 117f., 123ff.); Blüher (1975: 281ff.), der im Anschluß an Robbe-Grillet von einer totalen Subjektivität bzw. von einem subjektiven Realismus spricht und die Dimension des Bewußtseins hervorhebt. Wehle (1980: 10) spricht von einem reflexiven Realismus. Beide Positionen sind unserer Ansicht nach im *nouveau roman* und bei Robbe-Grillet vertreten.

<sup>63</sup> Blüher (1970: 295–319) z.B. versuchte nachzuweisen, daß auch in *Le Voyeur* eine Ich-Perspektive, wenn auch nicht in der Form eines expliziten Ich-Deiktikums, in einem Er-Deiktikum verkleidet vorkommt. Goebel (1968) zeigte, daß Mathias in *Le Voyeur* mittels seiner Erinnerungen und Halluzinationen und vor allem nach seiner Gedächtnislücke mehr und mehr den am Romananfang noch vorhandenen Erzähler verdrängt.

Elemente der Textstrategie, an Bedeutung einzubüßen. Mit der Verbannung der Zeit der Geschichte aus dem Text bleibt als einziges Zeitmaß das der Lektüre und das der Dauer der Bewußtseinsvorgänge der Figuren, ein *temps mental* also.<sup>64</sup>

So wie die Zeitstruktur verliert auch der Raum an Bedeutung, er ist stumm, neutral und wird entsemantisiert, der einzige Raum wird im Extremfall durch den gedruckten Text selbst konstituiert.

Statt der traditionellen Verfahren der Handlungsverknüpfung, der zeitlichen und räumlichen Organisation der Handlung, bedienen sich die *nouveaux romanciers* anderer Verfahren, die in der hier angewandten Form und Radikalität z.T. einmalig in der Geschichte des Romans sind.

Sie organisieren ihre Texte, die auf den sogenannten *thèmes générateurs* beruhen, in Anlehnung an die atonalen und seriell-aleatorischen Kompositionsprinzipien der modernen Musik. Der Begriff *thème* verweist auf die alten traditionellen Inhalte, die – bloßgelegt – verfremdet, ja zerstört werden, und der Begriff *générateur* verweist auf Verfahren wie z.B. *identité, similitude, inversion, contiguïté, répétition, majoration, minoration, exclusion* etc. . . . Die *thèmes* gehen von 'Basiselementen' aus, die sich auf die Bedeutung (*signifié*) und/oder auf die Laute (*signifiant*) eines Lexems beziehen.<sup>65</sup>

Die *thèmes générateurs* werden durch die verschiedenen 'Operationen' zu ahierarchischen, voneinander unabhängigen 'Serien' gruppiert, die zusammenkommen, auseinandergehen, sich kreuzen etc. . . .<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Zu der Funktion der Zeit im *nouveau roman* vgl. Robbe-Grillet (1963: 123–134).

<sup>65</sup> Vgl. u.a. Wehle (1980: 14).

<sup>66</sup> Es ist auffallend, daß Autoren wie Sturrock (1969); Wilhelm (1969); Albérès (1970); Zeltner-Neukomm (<sup>3</sup>1970); Heath (1972) etc. die für den *nouveau roman* typischen 'seriell-aleatorischen' Verfahren oder die Verfahren der 'mise en abyme', der 'description créatrice' etc. entweder nur am Rande oder überhaupt nicht erwähnen. Diese Verfahren werden oft mit der Phase der 60er Jahre des *nouveau roman* oder mit der Gruppe *Tel Quel* in Verbindung gebracht, jedoch nicht mit dem *nouveau roman* ab *Le Voyeur*. Ein Grund dafür mag sein, daß sich erst in den 60er und 70er Jahren Autoren wie Ricardou (1967, 1971, 1971a) und Robbe-Grillet (1970a, 1972) theoretisch dazu äußerten und daß die volle Entfaltung dieser Verfahren in Werken wie *La maison de rendez-vous* (1965), *Projet pour une révolution à New York* (1970), *La Prise de Constantinople* (1965) etc. eintrat. (Neuerdings hebt Wehle (1980: 1–28) hervor, daß seriell-aleatorische Verfahren, beruhend auf den *thèmes générateurs*, die Verfahren der *mise en abyme* usw., den ganzen *nouveau roman* betreffen.) Das bedeutet allerdings nicht, daß sie nicht schon in *Le Voyeur* und *Jalousie* vorhanden wären, wenn auch mit einer anderen Funktion. Literaturwissenschaftler beschränken ihre Untersuchung – hier sind Hempfer (1976) und Wehle (1980) eine Ausnahme – auf Teile der Poetik des *nouveau roman*, auf den sog. *nouveau réalisme*, auf die angeblich so stark vorhandenen psychologischen Elemente dieser Texte. Vor allem der psychoanalytische Ansatz scheint uns nicht immer gerechtfertigt, wenn man von anderen Aspekten ihrer Poetik und von ihren Romanen ausgeht. Daher sollen solche psychologisch-spekulativen Arbeiten wie die von Morrisette (<sup>2</sup>1969), aber insbesondere von Anzieu (1965/66: 608–637) und Stoltzfus (1964), kritisch aufgenommen werden. Die Behauptung, Mathias habe ein Verbrechen begangen, das er dann verdrängt habe – wie oft in dieser psychologisch deutenden Kritik geäußert wird –, ist eine reine Hypothese, denn dies ist im Text nicht belegbar. Sicher ist hier nicht zu bestreiten, daß Robbe-Grillet z.T. selbst einer psychologischen Deutung seiner Texte Vorschub leistete. Eine solche Wende in Robbe-Grillet's Poetik (1963: 116–119) kann aber nur als eine ideologische Rechtfertigung erklärbar sein, und diese psychologisierenden Ansichten haben – soweit wir das übersehen – in seinen Texten wenig Anklang gefunden.

Ein weiteres Verfahren, das alle *nouveaux romanciers* verbindet, ist die 'mise en abyme'<sup>67</sup>, ein Verfahren, das als solches nicht neu ist, wohl aber in der Form, in der die *nouveaux romanciers* es verwenden. Hier hat es nicht nur die Funktion wie z.B. in *Les Faux Monnayeurs* von Gide, Ungereimtheiten in der Handlung aufzuheben, Fragen, die auf *discours*-Ebene von der *histoire* aufgeworfen werden, mittels der 'mise en abyme' zu beantworten bzw. die Verfahren bloßzulegen, sondern auch in gradueller Weise von *Le Voyeur* an bis hin zu *La Maison de rendez-vous* und *La Prise/Prose de Constantinople* die *logique de la fiction* zu zerstören und das *écriture*-Problem in den Vordergrund der literarischen Tätigkeit zu stellen.<sup>68</sup>

Die textuelle Reflexivität wird zu einem der Hauptmerkmale in der Produktion des *nouveau roman*. Deshalb wirft man den *nouveaux romanciers* vor, den Roman in ein *laboratoire du récit* verwandelt zu haben. Die bewußte Auseinandersetzung mit ihren eigenen Verfahren soll – so die *nouveaux romanciers* – dazu führen, die alten Formen zu überwinden, eine neue Form zu schaffen und zu vermeiden, daß die Texte kanonisch werden.<sup>69</sup>

Aber nicht nur der Schriftsteller nimmt somit von seinem eigenen Werk Abstand, sondern auch der Leser, dessen möglicherweise rudimentär entstehende Illusion verhindert wird. Dieses Verfahren, wie das der seriell aleatorischen Situationsverknüpfung und der 'description créatrice', zielt aber zugleich auch darauf, den Leser zur Hauptfigur des Erzählens zu machen, ihn zu aktivieren.<sup>70</sup> Die Texte sind keine Unterhaltungsliteratur mehr, sondern dienen der Reflexion und sollen dazu beitragen, den Menschen von seiner "Konsum"-Haltung abzubringen. Daher versuchen die *nouveaux romanciers* und später in radikalerer Form die Gruppe *Tel Quel*, den Leseakt dem Schreibakt gleichzustellen; Lesen heißt *réinventer*, Verstehen heißt nicht nur *reconstruction du texte*, sondern *construction*, die Lektüre wird als *ré-écriture*, der Leser als gleichberechtigter Kommunikationspartner aufgefaßt.<sup>71</sup>

Diese knappe Aufzählung und Erläuterung einiger weniger Aspekte der Poetik des *nouveau roman* zeigt einerseits, daß einige Berührungspunkte zwischen ihm und der *nueva novela* vorhanden sind, wie z.B. die Verlagerung der Handlung auf Bewußtseinsvorgänge bzw. die Reduktion der Wirklichkeit auf die Perspektive einer Figur. Andererseits werden aber die Unterschiede im Bereich der Erzähltechnik, der Deskription, der Organisation der Geschichtebene deutlich.

<sup>67</sup> Unter *mise en abyme* wird im allgemeinen die Spiegelung der Struktur oder des Inhalts des Gesamttextes in bestimmten Teilabschnitten des Textes verstanden. Neu ist im *nouveau roman*, daß die *mise en abyme* die Vertextungsverfahren aufdeckt, daß sie als ein Mittel der Reflexion der Produktionsverfahren eingesetzt wird und die *histoire*-Ebene im traditionellen Sinne zerstört; vgl. hierzu Ricardou (1967: 171–190); Dällenbach (1977: Kap. 2,3); Hempfer (1976: 95ff.).

<sup>68</sup> Vgl. Hempfer (1976: 95–104). Dällenbach (1977: 41f.; 151f.);

<sup>69</sup> Vgl. Butor (1975: 1–3); Wilhelm (1969: 28–49).

<sup>70</sup> Vgl. dazu Wehle (1972: 247–257; 1980: 19f.), der auf die Folgen eines solchen Literaturtypus für den Leser hinweist; Netzer (1970: 11–13, 23–28, 82–85) bietet eine recht übersichtliche Einführung in den *nouveau roman*, jedoch erweist sich der Titel als verfehlt, denn dem im *nouveau roman* vertexteten intendierten Leser werden nur am Rande einige Seiten gewidmet; s. hierzu Hempfers (1972: 244–247) und Wehles (1972: 36–37, Anm. 140) Kritik an Netzer; zum Leserstatus im *nouveau roman* vgl. auch Butor (1960: 267); Robbe-Grillet (1963: 123ff.); Wilhelm (1969: 41ff.); Blüher (1975: 282, 296–297).

<sup>71</sup> Ob die Ziele der *nouveaux romanciers* und der Gruppe *Tel Quel* erreicht worden sind, ist sehr fragwürdig; vgl. hierzu Hempfer (1976: Kap. 3).

## 1. THEORETISCHE GRUNDLAGEN DER UNTERSUCHUNG

Eine kurze Erläuterung des Textsystems und seiner Konstituenten erscheint zwingend, wenn wie hier der Untersuchungsgegenstand darin bestehen soll, die zeitliche Anordnung von Geschichteseinheiten auf der Verlaufstruktur des *discours* zu beschreiben. Als besonders wichtig erweist sich, zumindest im Rahmen dieser Arbeit, eine genaue Definition und Abgrenzung des Begriffs *discours* (der in der Forschungsliteratur mit unterschiedlichen Bedeutungen verwendet wird) zum Zwecke einer klaren Zuordnung der Zeitphänomene auf die verschiedenen Analyse-Ebenen. Da ferner eine Geschichte immer die Transformation eines zeitlichen Zustandes  $t_1$  in einen zeitlichen Zustand  $t_2$  ist, sollen die Begriffe Handlung bzw. Handlungssegment und Handlungssequenz ebenfalls deutlich umrissen und voneinander abgegrenzt sowie die Segmentierungskriterien fixiert werden.

### 1.1 Der 'Text'

Als Text soll zunächst – wie in der Semiotik<sup>1</sup> – jedes System, das zur Kommunikation dient und von Zeichen Gebrauch macht, bezeichnet werden, seien diese natürliche oder künstliche, sprachliche oder nicht-sprachliche, mündliche oder schriftliche. Texte unterscheiden sich dann je nach Typ der verwendeten Zeichen und nach dem Typ von Kommunikation und deren Funktion und Intention. Dabei wären schriftliche Texte all diejenigen, die natürliche schriftfixierte sprachliche Zeichen verwenden, im Gegensatz zur Pantomime oder zu mündlich verfaßten Texten. Narrative Texte (und darunter verstehen wir nur Texte mit narrativen Strukturen, in denen erzählt wird)<sup>2</sup> würden sich u.a. durch die Art der Vermittlung, d.h. insbesondere durch die Erzählsituation oder durch eine bestimmte Zeitbehandlung charakterisieren.

Der Begriff Text kann im Rahmen dieser Arbeit, ausgehend von Lotman, wie folgt abgegrenzt bzw. definiert werden:<sup>3</sup>

- a) **Ausdrücklichkeit:** der Text ist die Realisierung eines bestimmten, im Zeichen fixierten Systems, er ist der konkrete, materielle Ausdruck eines Systems;
- b) **Abgegrenztheit:** der Text verfügt über Grenzen: Anfang – Ende; das in ihm Enthaltene ist eine Auswahl einer Menge  $n$  von Termen. Durch diese Auswahl erhält der Text einen Satz von Merkmalen, die ihn von anderen Textrealisaten unterscheiden und von all dem, was Nicht-Text ist;

<sup>1</sup> Vgl. Lotman (1973: 85ff.); Link (1974: 67); Titzmann (1977: 9–10).

<sup>2</sup> Wir sind der Meinung, daß nicht einfach jeder Text, dem eine Handlung zugrunde liegt, *narrativ* genannt werden sollte, da dann z.B. nicht mehr zwischen narrativen und dramatischen Texten unterschieden werden kann.

<sup>3</sup> S. Lotman (1973: 87–90).

- c) **Strukturalität:** der Text ist in einer bestimmten Form organisiert, die Terme sind in einer für die jeweilige Textrealisation/aktualisierung spezifischen Form kombiniert.

### 1.11 Konstruktionsprinzipien künstlerischer Texte

Da zwischen den Verfahren der Zeitbehandlung und den textuellen Organisationsprinzipien eine sehr enge Verbindung besteht, soll im Hinblick auf die spätere Analyse diese Verbindung kurz erläutert werden. Der künstlerische Text (und nicht nur dieser) wird nach Lotman auf der Grundlage zweier Typen von Relationen aufgebaut:<sup>4</sup>

- a) Nach einem paradigmatischen Konstruktionsprinzip, d.h. nach dem Verfahren der "Gleich- und Gegenüberstellung sich wiederholender äquivalenter Elemente", wobei 'Wiederholung' gleichbedeutend mit 'Äquivalenz' ist, 'Äquivalenz' aber keine reine Gleichheit, sondern auch die Ungleichheit innerhalb gleichbedeutender Elemente impliziert.
- b) Nach einem syntagmatischen Konstruktionsprinzip, d.h. nach dem Verknüpfungsverfahren der "Gleich- und Gegenüberstellung benachbarter (nichtäquivalenter) Elemente".

Diese Konstruktionsprinzipien sind in jedem Text vorhanden, auch dann, wenn paradigmatische Relationen typisch für lyrische Texte, syntagmatische für narrative (und auch für dramatische) Texte sind. Denn bei diesen Textgruppen dominiert zwar – wie Lotman bemerkt – jeweils eine dieser Relationen, es ist aber nie eine von ihnen völlig ausgeschlossen.<sup>5</sup>

Paradigmatische Vertextungsverfahren implizieren eine tendenzielle oder tatsächliche Herauslösung von Termen aus ihren Syntagmen, und die Texte können z.B. nach einem aleatorisch-seriellen Prinzip organisiert werden.

Syntagmatische Vertextungsverfahren dagegen vereinigen die Terme und führen zu einer tendenziellen oder tatsächlichen Kausalität, wobei paradigmatische Relationen unter den Syntagmen möglich, jedoch untergeordnet sind.<sup>6</sup>

Texte, die nach paradigmatischen Konstruktionsprinzipien aufgebaut sind, neigen zur "Sujetlosigkeit" – im Sinne Lotmans –<sup>7</sup> und im Extremfall zur Auflösung der Geschichteebene und damit zur Aufhebung der zeitlichen Abfolge von Geschichteseinheiten.<sup>8</sup> Dagegen neigen textuelle syntagmatische Konstruktionsprinzipien zur "Sujethaltigkeit";<sup>9</sup> solche Texte lassen eine sinngebende Geschichteebene zu.

### 1.12 Exkurs zur künstlerischen Kommunikation in narrativen Texten

Die Zeitbehandlung wird – wie o.g. – als ein wirkungsvolles Instrument für die Rezeptionslenkung betrachtet, daher sollen hier kurz die Grundmerkmale der künstlerischen Kommunikation und ihre Folgen für die Organisation der Zeit der Geschichte beschrieben werden.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Lotman (ebd.: 128ff.), der von Jakobson (1963: 209–248) ausgeht.

<sup>5</sup> Vgl. Lotman (ebd.: 83–84).

<sup>6</sup> Vgl. (ebd.: 131ff., 138ff.).

<sup>7</sup> Vgl. (ebd.: 347–358).

<sup>8</sup> Vgl. Bremond (1966: 62), der sich in ähnlicher Form äußert; *récit* ist bei ihm als *histoire* zu verstehen.

<sup>9</sup> S. Lotman (1973: 356).

Die Pragmatik in künstlerisch-literarischen Texten wird im Text selbst konstituiert durch die Interaktion von Kodierung und Dekodierung – der Text vermittelt in seiner eigenen Sprache etwas, was der Leser dekodieren muß. Kodieren und Dekodieren heißt hier, mit der Sprache und dem System des Textes vertraut zu werden, d.h. die Vertextungsverfahren, die textuellen Organisationsprinzipien herauszuarbeiten.

Der künstlerische Text verfügt zwar nicht über die gleiche Art von Pragmatik wie die Normalkommunikation, gleichwohl aber über eine Pragmatik<sup>10</sup>, die im Text angelegt ist und die sich im Laufe des Lektüreprozesses zu stabilisieren, zu konkretisieren beginnt. Der Leser hat es hier mit einer höchst verschlüsselten Botschaft zu tun, mit einer künstlerischen Botschaft, die nicht sofort verstanden werden kann, sondern erst gewonnen werden muß, und hier ist eben der Punkt, wo man von der Leseraktivität reden kann und muß.<sup>11</sup>

Die künstlerische Botschaft ist im Gegensatz zur Botschaft der Normalkommunikation eine fiktionale, deren Kontext der künstlerische Text und seine dargestellte fiktionale Welt ist. Dabei ist es für die Textanalyse völlig irrelevant, ob die dargestellte Welt rein fiktiv ist (wie in der *Science Fiction* oder z.T. in der phantastischen Literatur), d.h. ob sie nur eine textuelle Referenz oder eine textexterne Referenz aufweist, d.h. auf dem Modell einer bestehenden Weltordnung aufgebaut ist. In beiden Fällen bleibt die dargestellte Welt und damit die künstlerische Botschaft fiktional.<sup>12</sup> Künstlerische Texte, deren Referenz außertextuell orientiert ist, ändern nichts an diesem Faktum.

In künstlerischen narrativen Texten findet man im Gegensatz zu normalsprachlichen nicht nur einen Sender und einen Empfänger, sondern drei Sender und drei Empfänger: den Autor<sub>1</sub>, den impliziten Autor<sub>2</sub>, den Erzähler<sub>3</sub>, den realen Leser<sub>1</sub>, den impliziten Leser<sub>2</sub> und den fiktiven Leser<sub>3</sub>.

Unter 'Autor' wird allgemein der empirisch-historisch festgelegte Autor verstanden, der nicht mit dem impliziten Autor gleichgesetzt werden darf, letzterer wird als Aussagesubjekt, als Rollenspektrum des realen Autors, als die Summe der im Text impliziten Erzählstrategien begriffen.<sup>13</sup>

Der Erzähler ist eine vom Autor konstruierte vermittelnde Instanz, die die Geschichte erzählt und die weder mit dem Autor noch mit dem impliziten Autor verwechselt werden darf. Impliziter Autor und Erzähler können jedoch in ihrer Vermittlungsfunktion im Falle einer personalen Erzählsituation zusammenfallen. Der Erzähler kann – nach Stanzel – entweder auktorial oder unpersönlich sein oder in erster Person erzählen.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Vgl. vor allem Dirscherl (1975: u.a. insb. 38–39); Warning (1979: 321–337), der von einer *pragmatique du discours fictionnel* spricht.

<sup>11</sup> Hier können wir Hempfer (1976: 51–65, 88) nicht zustimmen, der behauptet, daß das Lesen immer passiv sei ("der Leser [ist] . . . der passiv rezipierende. . ."), denn es gibt nicht nur passives Lesen, sondern bei komplexen Texten auch aktives.

<sup>12</sup> Es besteht heute völlige Übereinstimmung zumindest in dem Punkt, daß Kunst kein Abbild der realen Welt ist, wie es in der früheren Realismuskonzeption und in der marxistischen bzw. marxistisch orientierten Literaturwissenschaft der Fall war, sondern ein Modell der Wirklichkeit. Vgl. Lotman (1973); Iser (1975: 277ff., insb. 294); Schmidt (<sup>2</sup>1976: 45); ähnlich Lämmert (<sup>5</sup>1972: 27).

<sup>13</sup> Vgl. Booth (<sup>10</sup>1973: 67–77); bereits Valéry nahm eine ähnliche Unterscheidung vor, vgl. hierzu Blüher (1979: 105–128).

<sup>14</sup> Zu diesem Begriff vgl. Stanzel (<sup>6</sup>1972). Wir versuchen, hier keine weitere Differenzierung

Auf der Empfänger-Seite des Kommunikationsmodells befindet sich der empirisch-historisch festgelegte Leser<sub>1</sub>, der vom impliziten Leser<sub>2</sub> zu unterscheiden ist, denn dieser ist als Adressat des impliziten Autors, auf dessen Strategie er eingeht, als Rollenspektrum des realen Lesers, als Summe aller vergangenen, gegenwärtigen, zukünftigen richtigen Leserrezptionen zu verstehen.<sup>15</sup> Im Rahmen der strukturalen Textanalyse wird hier der implizite Leser als ein heuristisches Konstrukt aufgefaßt, das aus der Analyse der Vertextungsverfahren zu gewinnen ist.<sup>16</sup> Der fiktive Leser ist – wie der Erzähler – eine vom Autor eingesezte Figur, in diesem Fall mit einer Empfänger-Funktion, die oft in Texten mit einer auktorialen Erzählsituation zu finden ist.

Wie schon angedeutet, verfügen Sender und Empfänger nicht über den gleichen Status: während der Autor und der reale Leser zu einem äußeren Kommunikationssystem (= äußeren pragmatischen Bereich) gehören, gehören Erzähler und fiktiver Leser zum textinternen Kommunikationssystem (= zum binnenpragmatischen Bereich) und sind innerhalb der Binnenpragmatik der Ebene des 'Diskurses II' zuzuschreiben.<sup>17</sup> Da Autor und realer Leser zwei außerhalb des Textes liegende Größen sind, können sie weder der Ebene der 'Geschichte' noch der des 'Diskurses II' zugeordnet werden. Impliziter Autor/Leser als rein heuristische Konstrukte sind an der Schwelle beider Systeme (binnen-/außenpragmatisch)

vorzunehmen, da diese drei Kategorien für unsere Zwecke völlig ausreichend sind. Ein differenziertes Modell für das Erzählen bieten Genette (1972: 183ff.) und Janik (1973) sowie in jüngster Zeit wieder Stanzel (1979).

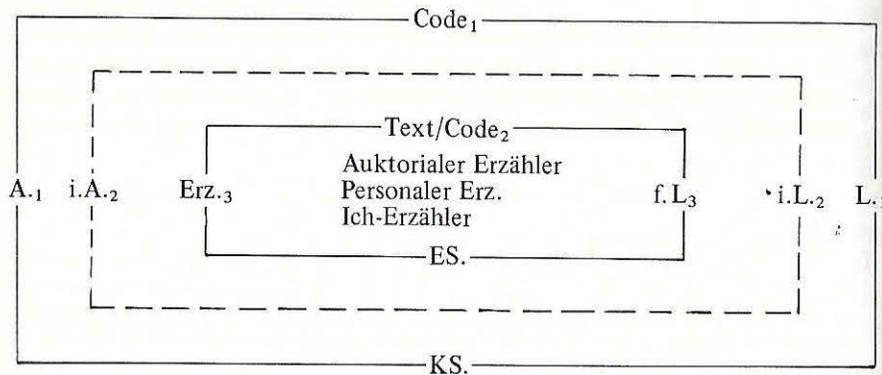
Die drei typischen Erzählsituationen betreffend soll nur kurz auf folgendes Mißverständnis hingewiesen werden: Stanzel spricht bezüglich des auktorialen Erzählers von einem persönlichen Erzähler in dem Sinne, daß dieser seine persönliche Meinung offen kundtut; im Hinblick auf den Erzähler der personalen Erzählsituation spricht er von einem vorborgehen unpersönlichen Erzähler, der mittels einer handelnden Person, die als personales Medium fungiert, erzählt. In diesem Zusammenhang ergibt sich eine weitere terminologische Schwierigkeit: Stanzel charakterisiert die personale Erzählsituation u.a. als einen erzählerlosen Roman, was ja nicht zutreffen kann, wenn man weiterhin mit dem Begriff 'Erzählsituation' operieren will. Auktoriale und personale Erzählsituation stellen nur zwei Möglichkeiten eines Erzähltypus, nämlich des Er-Erzählens dar, der sich graduell durch offene oder verdeckte Präsenz des Erzählers im Text kennzeichnet, zwei Typen, die sich nur funktional, doch nicht 'typologisch' voneinander unterscheiden. Wenn wir die zwei Stanzelschen Kategorien verwenden, tun wir das also nur auf dieser Basis (vgl. hier Höfner (1980: 126ff.), der ebenfalls auf dieses Problem hinweist). Ein weiterer Punkt, der der Klärung bedarf, ist die sog. Fixierung oder Nichtfixierung der Perspektive in diesen zwei Erzählsituationen. In der sog. auktorialen Erzählsituation gibt es unserer Ansicht nach keine Vielfalt der Perspektive – wie Stanzel meint –, sondern vielfältige Meinungen der verschiedenen Figuren, die von der Perspektive des auktorialen Erzählers aus und von diesem gelenkt und interpretiert wiedergegeben werden. Wichtig ist hier, daß der Erzähler in diesem Falle nicht vortäuscht, mittels einer Figur zu erzählen, sondern sich direkt manifestiert. Bei der personalen Erzählsituation muß nicht nur eine Perspektive herrschen, sondern es kann auch mehrere geben, wichtig ist hier nur, daß der Erzähler sich in allen Fällen hinter den Figuren verbirgt, daß diese also konsequent als 'personale Medien' fungieren.

<sup>15</sup> Der Begriff 'impliziter Leser' wird von Iser (1972) als Gegenkonstrukt zum Begriff 'impliziter Autor' gebildet. Die Leserrolle wird jedoch schon bei Booth (<sup>10</sup>1973: 137–138; 177) berücksichtigt.

<sup>16</sup> S. Warning (1975: 25); ähnliche Überlegungen finden sich auch bereits bei Valéry, s. Blüher (1979: 105–128).

<sup>17</sup> Vgl. hierzu Pfister (1977: 20–21), der zwischen einem "inneren" und einem "äußeren" Kommunikationssystem unterscheidet, wenngleich er die Unterscheidung zwischen Diskurs I und II nicht vornimmt. Zu den Begriffen Diskurs I und II s. S. 24–25.

anzusiedeln. Mit einem äußeren Kommunikationssystem meinen wir den tatsächlichen Kommunikationsakt zwischen einem historischen Autor mittels dessen Text und einem historischen Leser, der den Text rezipiert; das innere Kommunikationssystem existiert nur im Text. Daher nennen wir den Code der tatsächlichen Kommunikation Code 1 und deren spezifische Situation Kommunikationssituation<sup>18</sup> (= KS); der Code 2 ist dann das Zeichensystem des fiktionalen Textes und deren spezifische Situation, im Falle narrativer Texte die Erzählsituation (= ES). Aus dem Gesagten ergibt sich folgendes Kommunikationsmodell:



### 1.13 Der Text als erzähltheoretische strukturelle Kategorie

Wie bekannt, besitzen narrative Strukturen universalen Charakter.<sup>19</sup> Sie sind – wie eingangs gesagt – nicht spezifisch literarisch, denn man findet sie z.B. auch in der normalen Kommunikation und in der Pantomime. Aus diesem Grund wird jeder Text mit narrativen Strukturen als *récit* betrachtet, ein Begriff, der in die Erzähltheorie als 'Erzählung' eingegangen ist. Die Universalität narrativer Strukturen soll aber nicht dazu verleiten, jeden beliebigen Text, in dem narrative Strukturen vorkommen, als zur gleichen Textgruppe gehörig zu verstehen, denn es gibt genauere Kriterien, z.B. einen Roman von einem Theaterstück zu unterscheiden.

R. Barthes betrachtet den *récit* als einen großen Satz<sup>20</sup>, der wie der normale Satz eine bestimmte (künstlerische) Ordnung aufweist und keine bloße Aneinanderreihung von Termen ist, in dem die Grundkategorien des Verbs wieder vorkommen, wie Tempora, Aspekte, Modi. Dem *récit* liegt also ein Regelsystem zugrunde. Bei der Beschreibung und Systematisierung dieses Regelsystems erwies sich von den verschiedenen methodischen Ansätzen das phrastische Modell Benvenistes als das

<sup>18</sup> Zum Situationsbegriff im pragmatischen Bereich s. Dirscherl (1975: 24–26). Dieser Situationsbegriff soll nicht mit dem handlungslogischen Situationsbegriff verwechselt werden.

<sup>19</sup> Barthes (1966: 1ff.).

<sup>20</sup> (Ebd.: (1966: 4ff.).

brauchbarste.<sup>21</sup> Benveniste gelingt es auf der Basis der Verwendung bestimmter Tempora, zwei *modes d'énonciation* zu erstellen: die *énonciation historique* und die *énonciation du discours*.

Als erster übertrug Todorov die Unterscheidung Benvenistes auf die strukturelle Erzähltheorie durch seine konsequente Scheidung zweier Ebenen im *récit*: der narrative Text ist durch die Ebene der *histoire* (stammend aus der *énonciation historique*) und die Ebene des *discours* (stammend aus der *énonciation du discours*) konstituiert.<sup>22</sup>

Diese von Todorov gebrauchten Kategorien werden jedoch heute noch von Vf. zu Vf. verschieden verstanden und angewandt, was zu großen Schwierigkeiten führt. Dazu kommt noch, daß Begriffe wie etwa *récit* oder *discours* Bedeutungen beinhalten, die auf verschiedene Probleme hinweisen, die die wissenschaftliche Terminologie noch zusätzlich belasten. Der Vf. beabsichtigt hier nicht, neue Begriffe einzuführen, sondern die hier zu verwendenden Begriffe zumindest für diese Untersuchung festzulegen.

#### 1.131 Die Ebene der 'Geschichte'

Die *histoire*- bzw. 'Geschichtsebene' (=GE) (in der traditionellen Rhetorik dem Bereich der *inventio* entsprechend), die durch Figuren, Handlung, Raum und Zeit gebildet ist, soll, wie in der strukturalen Erzähltheorie üblich, als "eine Abstraktion" definiert werden, "denn sie wird immer von irgend jemand wahrgenommen und erzählt, sie existiert nicht 'an sich'"<sup>23</sup>.

Die 'Geschichte' ist eine variable Konvention von Sätzen, sie existiert nicht auf der Ebene des Textes selbst, sie ist vielmehr ein Konstrukt, das erst gewonnen werden muß. Daraus ergibt sich, daß die Analyse der Geschichtsebene nicht auf der Text-Oberfläche erfolgt. Hier geht es in erster Linie darum, die verschiedenen syntagmatischen Verknüpfungen durch Abstraktionen zu gewinnen.

Die Geschichte wird auch als ein entfaltetes Ereignis betrachtet.<sup>24</sup> Nach Lotman ist ein Ereignis "die Versetzung einer Figur über die Grenze [eines] semantischen Feldes" hinaus<sup>25</sup>, wobei die Grenze nicht nur eine topographische, sondern auch eine beliebig semantische sein kann. Die Überschreitung der Grenze kann z.B. die Verletzung einer Norm – welcher Art auch immer –, die Übertretung eines Verbots etc. darstellen.

Eine der wichtigsten Konstituenten der Geschichtsebene ist die Handlung, ein Begriff, der objektsprachlich und metasprachlich mehrdeutig ist und den wir hier in Anlehnung an semiotisch-strukturalistische Ansätze definieren wollen.<sup>26</sup>

Unter Handlungssegment (=Hsg.) soll die Einzelaktion einer Figur verstanden werden, die für den übergreifenden Handlungszusammenhang von unerläß-

<sup>21</sup> S. Benveniste (1966: 237–250).

<sup>22</sup> Todorov (1966: 125–151). Diese Unterscheidung entspricht der der 'Fabel' und des 'Sujet' bei den russischen Formalisten; der der 'Fabel' bzw. 'story' und des 'plot' beim *new criticism* und der der 'Geschichte' und der 'Fabel' im deutschen Bereich.

<sup>23</sup> (ebd. 127).

<sup>24</sup> S. Lotman (1973: 347–358).

<sup>25</sup> (ebd.: 350).

<sup>26</sup> Propp (1972: 91); Bremond (1964); (1966); (1970); (1973) und Pfister (1977: 265–272); vgl. ferner Link (1974: 256).

licher Bedeutung ist, so daß beim Ausfall einer solchen Aktion der Ablauf der Geschichte unterbrochen wird bzw. dieser unverständlich bleibt. Diese Definition von Handlungssegment eignet sich zugleich als Basis für die Bestimmung eines Kriteriums für die Segmentierung der Gesamthandlung: als unerläßlicher Segmentierungspunkt kann immer eine Aktion gewählt werden, in der durch die Handlung einer Figur eine relevante Veränderung für den gesamten Handlungszusammenhang herbeigeführt wird.

Diesem intentional und funktional zugrundegelegten Kriterium steht jedoch die Schwierigkeit entgegen, daß alle anderen Aktionen, die keine übergreifende Veränderung verursachen, nicht erfaßt werden können und somit nur ein Teil der Geschichte beschreibbar wird. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, zwischen Relevanzgraden zu unterscheiden, und dies wirft wiederum erhebliche Probleme auf. Für den Zweck der vorliegenden Arbeit soll, ausgehend von dieser Minimaldefinition, das Relevanzkriterium von Text zu Text spezifiziert werden, denn allgemein gültige Segmentierungs- und Relevanzkriterien sind bis zum heutigen Datum nicht vorhanden – auch nicht in der französischen *récit*-Forschung.<sup>27</sup>

Der übergreifende Handlungszusammenhang kann als Handlungssequenz (=Hsq.) bezeichnet werden, die sich aus einer bestimmten Menge von Handlungssegmenten, Figuren und aus einer zeitlichen und räumlichen Dimension zusammensetzt. Handlungssequenzen sind also nur dann gegeben, wenn sie

- a) durch Anfang, Mitte und Ende klar umrissen sind, m.a.W. wenn sie sich aus der Triade: Ausgangssituation – Entwicklung (bzw. Überwindung von Hindernissen) – Ruhezustand konstituieren,
- b) ein eigenes Personal haben, d.h. wenn ihnen ein oder mehrere Haupthandlungsträger zugewiesen werden, woraus jedoch nicht folgen muß, daß es keine gemeinsamen Handlungsträger von verschiedenen, gleichzeitig vorkommenden Handlungssequenzen geben kann,<sup>28</sup>
- c) und schließlich, wenn sie über einen eigenen Raum und eine eigene Zeitachse verfügen.

### 1.132 Die Ebene des 'Diskurses'

In der französischen strukturalen Erzähltheorie werden unter *discours* die Zeitbehandlung (*temps du récit*), die Erzählverfahren und die Modi (*aspects* und *modes du récit*) subsumiert.<sup>29</sup> Ferner versteht man darunter im allgemeinen auch die rein sprachliche (linguistische) Seite des Erzählens. Um diese im Begriff *discours* enthaltenen Ebenen (die dem traditionellen Begriff der *dispositio* und *elocutio* im Bereich der Rhetorik in etwa entsprechen würden) voneinander abzusetzen und weitere Äquivokationen zu vermeiden, wollen wir Stierle folgend unterscheiden zwischen:<sup>30</sup>

- a) einer 'Diskursebene I' (= D I), die er den "Tiefendiskurs" nennt. Diese Ebene entspräche in der Rhetorik dem Bereich der *dispositio*, also dem Arrangement; hierzu gehören die Verfahren der Zeitbehandlung, und

<sup>27</sup> z.B. bei Bremond, s. Anm. 26.

<sup>28</sup> Wichtig ist hier festzustellen, welcher Status dem Handlungsträger zukommt.

<sup>29</sup> Vgl. Todorov (1966: 138–147).

<sup>30</sup> Stierle (1975: 49–55).

- b) einer 'Diskursebene II' (= D II), die er als den "Text der Geschichte" bezeichnet. Diese Ebene wäre etwa mit *elocutio*, hier im Sinne von Erzählen gleichzusetzen; hierzu rechnen wir die Erzählsituationen und die Modi. Unter dem Begriff Erzählsituation werden hier die Techniken des *point of view* verstanden und unter dem der Modi die Erzählweisen wie *narration* bzw. *telling* und *représentation* bzw. *showing*.<sup>31</sup>

Bezüglich der Verwendung des Terminus 'Diskurs' muß nun eingeräumt werden, daß diese nicht unproblematisch ist, da der Begriff *discours* sich im Französischen in der Regel auf die Aussage im ganzen (*énonciation*) bezieht und nur in der Erzähltheorie 'Diskurs' als Vertextungsverfahren, und zwar im Sinne von *narration* verstanden wird. Aus diesem Grunde fühlt sich Genette veranlaßt, im Hinblick auf die Erzählverfahren, nur noch von *narration* zu sprechen, was uns sinnvoller erscheint. Diese Verwendung beginnt sich hierzulande ebenfalls zu etablieren.<sup>32</sup> Wenn wir trotz der skizzierten Problematik den Begriff Diskurs nicht durch einen naheliegenden neuen ersetzen, dann nur deshalb, weil im Rahmen der Arbeit allein die Trennung der beiden Ebenen wichtig ist, abgesehen davon, daß eine grundsätzliche Diskussion hierüber die Lektüre des ohnehin mit zahlreichen Begriffen belasteten theoretischen Teils nur noch erschweren würde.

### 1.133 Die Ebene der typographischen Verfahren für die drucktechnische Segmentierung

Der literarisch fixierte Text wird nicht nur auf der Ebene der Geschichte und des Diskurses durch bestimmte Verfahren organisiert, sondern zugleich durch typographische Anordnungsverfahren, die den Text unterschiedlich segmentieren, wie Absätze, Leerzeilen, Leerseiten, Titel, Zwischentitel bzw. Kapitel, Teile, Unterteile, Abschnitte etc. Eine solche Segmentierung kann eine große Bedeutung haben oder auch eine geringe oder überhaupt keine, dies ist von Text zu Text zu entscheiden.

Die Organisationsprinzipien können in diesem Zusammenhang ebenfalls verschiedener Art sein: die Kapitel, Teile etc. können nach thematischen, räumlichen oder zeitlichen Gesichtspunkten oder nach dem Wechsel der Erzählperspektiven oder nach dem Auftreten der Figuren gegliedert werden. Die Relevanz oder Nicht-Relevanz der drucktechnischen Segmentierung wird mit Sicherheit festzustellen sein, je nachdem, ob diese Verfahren mit denen des Diskurses I und/oder II in Beziehung stehen, wie es z.B. in *Casa Verde* der Fall ist. Gerade an diesem Roman werden wir zeigen, welche Bedeutung typographischen Anordnungsverfahren zukommt.

<sup>31</sup> S. Todorov (1966: 138–147); Genette (1972: 75).

<sup>32</sup> Vgl. z.B. Warning (1980: 13).

## 1.2 Versuch eines erweiterten Modells für die Analyse von Zeitverfahren nach G. Genette

Das hier zugrundegelegte und von Genette in drei Teilen, *ordre*, *durée* und *fréquence*, entwickelte Begriffsinstrumentarium für die Analyse der Zeitbehandlung wird ergänzt durch die Einführung von Kategorien, die erlauben, die verschiedenen Typen und Formen von Zeitbehandlung weiterzuentwickeln:

- innerhalb des *ordre*-Teils (den wir 'Zeitarrangement' nennen werden) durch die Unterscheidung von 'expliziten' und 'impliziten' Anachronien, die auf der Art der Vermittlung basiert, und durch die Berücksichtigung von weiteren Zeitphänomenen – neben den von Genette differenzierten Typen von Analepsen und Prolepsen<sup>1</sup> –, wie der expliziten/impliziten Zeitpermutation, der expliziten/impliziten Zeitüberlagerung, der expliziten/impliziten Zeitverflechtung, der expliziten/impliziten Synchronie, der Simultaneität und der Zirkularität,
- im Bereich des *durée*-Teils ('Dauer') durch eine z.T. von Lämmert und Ricardou ausgehende weitere Differenzierung der Formen von Zeitraffung, Ellipse und Zeitdehnung. Das Phänomen der Dauer wird bei der Analyse jedoch nur eine untergeordnete Rolle spielen, und dies aus zwei Gründen: einmal, weil die Dauer als Zeitphänomen das des Zeitarrangements nur am Rande berührt, und zum anderen, weil sich die Analyse der Dauer oft in bloßen quantifizierenden Auflistungen erschöpft.<sup>1a</sup> Nur dann, wenn die Dauer-Formen interpretatorisch relevant sind, können sie in der Untersuchung berücksichtigt werden.

Ähnliches gilt für das Phänomen der 'Frequenz'. Die unterschiedlichen Wiederholungstypen auf sprachlicher und auf Geschichtebene stellen ein Phänomen dar, das – unserer Ansicht nach – nur teilweise zeitspezifisch ist. Wiederholungen wie "jeden Tag ißt X um 12 Uhr" oder "X kommt heute, X kommt heute, X kommt heute", haben entweder mit der Geschichte oder mit der Sprache zu tun, nicht aber mit der Zeitbehandlung. Diese sprachlichen Wiederholungen oder Wiederholungen von Geschichteseinheiten können mit der Zeitbehandlung in Berührung stehen, müssen aber nicht, und werden daher von Fall zu Fall einzeln berücksichtigt. Die Kategorie der Frequenz erfaßt schließlich auch die 'Zeitkonkretisation', d.h. die Art und Weise der Erscheinung von Zeitangaben oder ähnlichen Daten, und hier werden wir ebenfalls nach deren Funktion fragen.

Schließlich wird das Genettesche Modell durch die Verwendung von Zeitdiagrammen im Dienste der Veranschaulichung und möglichst getreuen Wiedergabe der zu beschreibenden Zeitphänomene ergänzt. Die Zeitdiagramme werden unter Berücksichtigung der Ebenen der Geschichte, des D I und des D II aufgebaut.

Auch die Fragestellung der Untersuchung soll gegenüber Genette erweitert werden:

<sup>1</sup> 'Rückwendungen' und 'Vorausdeutungen' im traditionellen Sprachgebrauch; zu diesen und den weiteren Begriffen s.u. S. 32 ff.

<sup>1a</sup> Dies würde eine Rückkehr zur deskriptiv-quantifizierenden Arbeitsweise der Müllerschen Bonner Morphologischen Schule bedeuten. Zur Kritik der Theorie Müllers s. Lämmert (51972: 23, 33, 82), Jauss (21970: 15–16); Genette (1972: 77–78).

- a) Dadurch, daß wir die Frage nach der Funktion der Zeitbehandlung stärker berücksichtigen werden: sie wird – wie oben bereits erwähnt – hier als ein Wirkungsinstrument mit einer textexternen und einer textinternen Funktion, wie etwa die Ironie oder Perspektivierungsverfahren, verstanden und nicht nur als eine bloße Abfolge von Handlungen in der Zeit (Es war ... und dann). Textintern gehen wir davon aus, daß jeder zeitliche Organisationstyp bedeutsam ist und weiterreichende Folgen für die Textinterpretation hat. Die Zeitbehandlung wird also als 'Zeichen', als eine 'Botschaft' des Textes aufgefaßt, und es läßt sich feststellen, daß die Zeitbehandlung ein Mittel der Rezeptionslenkung ist.
- b) Um die Wirkung der Zeitbehandlung auf den Leser beschreiben zu können, gehen wir von dem oben erstellten Kommunikationsmodell aus, und zwar vor allem vom Begriff des impliziten Lesers. Damit ist Rezeption für uns nicht die subjektive Rezeption durch den einzelnen Leser, sondern ein durch Vertextungsverfahren gelenkter Vorgang.<sup>1b</sup>
- c) Die Verfahren der Zeitbehandlung werden auch in Verbindung mit der 'Erzählsituation' untersucht, denn es läßt sich beobachten, daß in Texten mit einer bestimmten Erzählsituation oft ein bestimmter Typus von Zeitbehandlung vorkommt. So sind z.B. in Texten mit einer 'auktorialen' Erzählsituation zahlreiche Prolepsen, Analepsen oder eine linearzirkuläre Zeitbehandlung, in Texten mit einer 'personalen' Erzählsituation, vor allem Verfahren wie Zeitpermutation oder Zeitüberlagerung zu erwarten. Natürlich können z.B. auch in einer 'auktorialen' Erzählsituation typische Formen der Zeitbehandlung einer personalen und umgekehrt vorkommen, so wie auch Erzählsituationen in Mischformen zu finden sind; dies aber entkräftet die hier dargelegte Beobachtung in keiner Weise.
- d) Die oben beschriebenen Konstruktionsprinzipien künstlerischer Texte stehen auch in einem bestimmten Verhältnis zu den zeitlichen Verfahren der Handlungsorganisation, deshalb kann man davon ausgehen, daß Texte, die nach einem paradigmatischen Konstruktionsprinzip gebaut sind, wegen der Herauslösung der Syntagmen zur radikalen 'Anachronie', aber vor allem zur 'Achronie' neigen, Texte dagegen, die auf der Basis syntagmatischer Vertextungsverfahren konzipiert sind, zur 'Chronologie', zu bestimmten Formen der 'Anachronie' und zur 'Zirkularität'.

### 1.21 Die Zeitstruktur als Teil der 'Botschaft': 'Selektion'/'Kombination' und Zeitbehandlung

Es wurde oben festgestellt, daß Texte auf der Basis von paradigmatischen und syntagmatischen Vertextungsverfahren aufgebaut sind. Hier werden, unabhängig von der Gewichtung des einen oder des anderen Verfahrens, diese beiden Prinzipien auf die Zeitbehandlung übertragen, denn auf allen Ebenen des Textes wird mit diesen Prinzipien operiert.

Die paradigmatische selektive Operation zielt zunächst einmal auf die Steuerung, Art und Gewichtung des Angebots an zeitlichen Organisationsformen, die syntagmatische auf die verknüpfende Operation, auf die Art der zeitlichen Distribu-

<sup>1b</sup> Hier richten wir uns vor allem nach Warning (1975: 9–41, insb. 25).

tion und auf die zeitliche Kombination von Geschichteseinheiten. Beide Operationen ergeben sich nicht aus dem Zufall, sondern sind funktionale Eingriffe des Autors für die Vertextung seiner Botschaft.

Ähnlich wie der Komponist, der über eine Gruppe von Tönen verfügt, aus denen er eine Auswahl trifft und diese auf eine bestimmte Weise kombiniert, geht der Schriftsteller vor, der statt Töne Handlungssegmente und Handlungssequenzen auswählen und zeitlich kombinieren muß.

Man kann annehmen, daß ein Autor die Handlungssequenzen A, B, C, D, E . . . n mit jeweils fünf Handlungssegmenten 1, 2, 3, 4, 5 zur Verfügung hat und daraus die Handlungssequenzen A bis E wählt und kombiniert; er hat dabei eine Vielzahl von Möglichkeiten der zeitlichen Kombination: er kann, z.B. zuerst die Handlungssequenz A mit ihren fünf Segmenten chronologisch darstellen und dann ebenfalls chronologisch die vier restlichen, oder er kann vereinzelte Handlungssequenzen mit jeweils vereinzelten Segmenten achronologisch verbinden:

A1,2,3,4,5 ——— B1,2,3,4,5 ——— C1,2,3,4,5 etc.

oder

A3 — E2 — C5 — B2 — D1 — B1 etc.

Hier soll betont werden, daß die zeitliche Kombination/Distribution von Segmenten ein Zeitphänomen ist und zunächst nichts mit der Handlungssegmentierung,<sup>2</sup> wie sie Propp, Bremond, Todorov oder Greimas vornehmen, zu tun hat.<sup>3</sup> Aktionen wie: der Held verläßt das Haus, der Held durchläuft eine Reihe von Abenteuern (= Überwindung von Hindernissen), der Held befreit eine Prinzessin, die er dann heiratet, und schließlich besteigt er den Thron, oder: der Held führt eine Handlung durch oder nicht, mit Erfolg oder nicht, sind keine Zeitphänomene, sondern Verknüpfungsmöglichkeiten der Handlungssegmente: m.a.W., eine solche Analyse bewegt sich auf der Ebene der Geschichte und nicht auf der des Diskurses I.

Schließlich soll noch einmal bemerkt werden, daß auch in der notwendigen Selektion und Kombination von bestimmten Verfahren der Zeitbehandlung die Begründung für die obige Äußerung liegt, die zeitliche Anordnung hätte immer eine Textintention bzw. eine Funktion. Denn jede Selektion von einer Menge von *n* Elementen impliziert, daß diese mit einem und für einen bestimmten Zweck ausgewählt werden, alle ausgewählten Elemente sind in der Kunst bedeutsam, und das heißt nichts anderes, als daß sie eine Intention und Funktion haben.<sup>4</sup>

## 1.22 Formen der Zeitbehandlung

Wir sind uns bei der Erstellung eines Analyseinstrumentariums für die Zeitbehandlung in narrativen Texten der methodologischen Problematik eines solchen Vorgehens durchaus bewußt, die darin besteht, daß der konkrete Text mit seinen

<sup>2</sup> Lämmert z.B. unterscheidet nicht immer scharf zwischen Verfahren der zeitlichen Anordnung und denen der syntagmatischen, nicht zeitlichen sondern handlungslogischen Verknüpfung der Terme; vgl. Kritik von Janik (1973: 10) an Lämmert.

<sup>3</sup> Bremond (1964, 1966, 1970, 1973); Greimas (1966, 1967); Propp (1972).

<sup>4</sup> Lotman (1973: 35); hier geht es darum, daß sog. formale Elemente (dazu würde auch die Zeitbehandlung gehören) semantisiert werden, d.h. einen Beitrag zur Sinnkonstitution des Textes leisten; hierzu vgl. Jakobson (1973: 219–233); Müller (<sup>2</sup>1974: 276).

mannigfaltigen spezifischen Erfordernissen zwangsläufig immer komplexer als das idealtypische Konstrukt ist. Deshalb kann und darf nicht erwartet werden, daß in einem bestimmten Text alle Verfahren der Zeitbehandlung vorkommen, und zwar so idealtypisch, wie sie theoretisch dargestellt werden können. Dieses Instrumentarium darf also z.T. als eine heuristische Hilfskonstruktion aufgefaßt werden, die uns eine genaue und fundierte Beschreibung von Zeitphänomenen in narrativen künstlerischen Texten ermöglichen soll.<sup>5</sup>

In einem Analysemodell für die Zeitbehandlung muß zuerst zwischen *externer* und *interner* Zeit differenziert werden.<sup>6</sup>

Die *externe* Zeit, auf die hier nicht eingegangen wird, weil sie nicht der Gegenstand unserer Untersuchung ist, kann als die Zeit außerhalb des Textes, als die empirische, historische Zeit des Autors, des realen Lesers und als die, in der der Text geschrieben worden ist, definiert werden.<sup>7</sup>

Die *interne* Zeit ist die Zeit im Text, die durch 'Aktzeit' und 'Textzeit' konstituiert ist.<sup>8</sup>

*Die Aktzeit ist die zur Ebene der Geschichte gehörende mehrdimensionale, chronologische Zeit der vermittelten Ereignisse, die sich in Minuten, Stunden, Tagen, Wochen, Monaten und Jahren messen läßt.* Sie kennt drei verschiedene zeitliche Dimensionen: die der Gegenwart, der Vergangenheit und der Zukunft. Bei der

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Müller (<sup>2</sup>1974: 300): "Wenn also im folgenden versucht wird, an einigen markanten Fällen dichterisch gestaltetes Zeiterlebnis und innerwerkliches Zeitgerüst zu verdeutlichen [. . .] so muß das in stark vereinfachender, schematisierender Weise erfolgen, weder der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, noch den vielfach wechselseitigen Bedingungen im einzelnen Werk gerecht wird und der auch in der Wahl der "Fälle" eine gewisse Willkür anhaftet." Gleichgültig wie umfangreich ein Modell konzipiert ist, wird diese grundlegende, allen Modellen inhärente Problematik, bestehen bleiben; vgl. in einem anderen Zusammenhang auch Pfister (1977: 15–16).

<sup>6</sup> S. Ducrot/Todorov (1972: 400).

<sup>7</sup> Es darf die textexterne Referenz der Zeit, auf die wir uns hier beziehen, weder mit der textexternen Funktion der Zeit, d.h. mit ihrer Wirkung auf den Leser, noch mit den internen/externen Analepsen/Prolepsen verwechselt werden. Unser Begriff der externen Zeit deckt sich auch z.T. mit dem von H. Todorov (1968: 41–49); er versteht darunter die reale Zeit der Kommunikationspartner, d.h. eine Zeit, die sich außerhalb des Textes befindet. Seine Definition von *temps interne* (als *temps simulé*) entspricht der unseren ebenfalls nur teilweise, insofern er die Unterscheidung zwischen realer und fiktionaler 'Aktzeit' nicht vornimmt.

<sup>8</sup> Den Begriff 'Textzeit' übernehmen wir – in abgewandelter Form – von Weinrich (<sup>2</sup>1971: 56), den der 'Aktzeit' von Wunderlich (1970: 31). Ricardou (1967: 161–170) spricht von *temps de la narration* und *de la fiction* im Sinne von 'Textzeit' und 'Aktzeit' in unserem Sprachgebrauch. Rossum-Guyon (1970: 215–227) verwendet den Begriff *temps de l'écriture* im Sinne von *temps de la narration*, wie Ducrot/Todorov (1972: 400), jedoch ersetzt sie diesen Begriff dann durch den des *temps du sujet* und definiert *temps de la narration* (= *de l'écriture*) als den der Lektüre; s. auch Ducrot/Todorov (1972: 400), deren Begriff des *temps externe* sich mit unserem der externen Zeit deckt, deren Begriff des *temps interne* aber nur z.T. mit unserem Begriff der internen Zeit übereinstimmt, denn die Autoren rechnen neben dem *temps de l'histoire* (oder *temps de la fiction*, *temps raconté*, *temps représenté*) und dem *temps de l'écriture* (oder *de la narration* ou *racontant*) noch den *temps de la lecture* dazu. Abgesehen davon, daß die Zeit der Lektüre taxonomisch (sollte eine solche Distribution möglich sein) sowohl der internen als auch der externen Zeit angehören würde und daß wir diese Kategorie als unbrauchbar für die Textanalyse wegen ihrer Variabilität und Unüberprüfbarkeit (jeder Leser liest anders) betrachten, unterscheiden Todorov (1966) und Ducrot/Todorov (1972) nicht zwischen realer und fiktionaler 'Aktzeit'.

Aktzeit muß wiederum zwischen *realer* und *fiktionaler* Zeit unterschieden werden.<sup>9</sup> Die reale Aktzeit ist die der Geschichtsabhandlungen oder der Zeitungsberichte, eine Zeit also, die eine *externe Zeitreferenz* hat. Der historische Text ist, wie bekannt, pragmatisch gebunden und besitzt eine grobe Isomorphie zwischen seiner Konfiguration, seinem Handlungs- und Zeitablauf und seiner Deskription einerseits und den wissenschaftlich beschreibbaren realen Prozessen andererseits.<sup>10</sup> Seine Bindung an die Pragmatik beginnt mit der Kettung der literarischen Produktion an die Normalzeitrechnung oder Chronometrie. Im historischen Text ist also die zeitliche Referenz durch die Beziehung zwischen dem Vorgang des Schreibens und der zeitlichen Situierung des Geschriebenen bestimmt. Dementsprechend ist die *hic et nunc*-Deixis auf die empirische chronometrische Zeit und auf den historisch festlegbaren Raum bezogen. Wir können die reale Aktzeit wie folgt definieren:

'Reale Aktzeit' = eine an die empirisch historisch externe Zeit pragmatisch gebundene Zeit.

Die fiktionale Aktzeit ist die der künstlerischen Texte: des Romans, der Novelle, des Dramas etc.. Die fiktionale Zeit muß im Gegensatz zur realen Zeit in der Fiktion, im künstlerischen Text festgelegt werden und gehört zur Situationsbildung. Die fiktionale Zeit kennt die Bindung an die Pragmatik nicht. Sie ist weder durch die Kettung der literarischen Produktionen an die empirische reale Zeit, noch durch eine grobe Isomorphie zwischen der Konfiguration, dem Handlungs- und dem Zeitablauf und der Deskription einerseits und den wissenschaftlich beschreibbaren Prozessen andererseits gekennzeichnet.<sup>11</sup> Die *hic et nunc*-Deixis ist nur auf sich selbst bezogen, d.h. auf die im künstlerischen Text immanent konstituierte Zeit und auf den immanent konstituierten Raum:

'Fiktionale Aktzeit' = eine auf sich selbst bezogene und im künstlerischen Text immanent konstituierte, referenzlose, pragmatisch ungebundene Zeit.

Im Falle von künstlerischen Texten muß man konsequenterweise von fiktionaler Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft sprechen.

Die Textzeit ist, worauf Genette ausdrücklich hinweist, ein *pseudo-temps*, da der Diskurs keine eigentliche Zeit hat.<sup>12</sup> *Mit diesem Begriff meinen wir die Position, in der ein bestimmtes Ereignis auf dem D I vorkommt.* Wie bekannt, ist der Signifikant des Textes linear, die Ereignisse können aber zeitlich verschieden or-

<sup>9</sup> Vgl. auch Mendilow (1952: 65), der von *fictional time* (= fiktionale Aktzeit) spricht, sowie Ricardou (1967: 161–170) von *temps de la fiction*. Rossum-Guyon (1970: 215–227) verwendet die Termini *temps narré, de l'action, de l'aventure* und ebenfalls *de la fiction* und Genette (1972: 77) die der *temps de la chose-racontée, du signifié*; Müller (21974: 247ff.) gebraucht den Terminus 'erzählte Zeit', der sich mit unserem der 'Aktzeit' nur teilweise deckt; Kayser (151971: 207ff.) verwendet den Begriff 'objektive' Zeit im Sinne von 'Erzählzeit' von Müller (21974: 247ff.) und versteht ihn auch wie dieser als 'Darstellungszeit' (hierzu vgl. Pfister (1977: 327–381), warnt aber davor zu glauben, daß die 'objektive' Zeit mit der 'poetischen' Zeit (= erzählte Zeit) in narrativen Texten zur Deckung kommen könnte (vgl. hierzu auch Müller (21974: 258; 307–308).

<sup>10</sup> Vgl. Link (1974: 286–287).

<sup>11</sup> Vgl. (ebd.: 293–297).

<sup>12</sup> Vgl. Genette (1972: 77–78).

ganisiert, arrangiert werden, so daß z.B. ein Text mit dem chronologischen Ende der Geschichte anfangen und mit dem chronologischen Anfang enden kann. Sicher ist der Begriff Textzeit nicht ganz befriedigend, wir konnten aber keinen besseren finden. Wenn hier dieser Begriff gewählt wird, dann nur deshalb, um jegliche Gleichsetzung zwischen ihm und dem Müllerschen Begriff "Erzählzeit" zu vermeiden, der sich aus einer ganz anderen Fragestellung ergibt.<sup>13</sup>

Textzeit läßt sich wie folgt definieren:

'Textzeit' = Position, in der ein Handlungssegment P einer Handlungssequenz P auf der Diskursebene I vorkommt.

### 1.221 Zeitarrangement<sup>13a</sup>

Die Untersuchung der zeitlichen Reihenfolge der Ereignisse auf Geschichtsebene und ihrer Disposition auf dem D I beschränkt sich auf die Beschreibung des Verhältnisses zwischen Textzeit und Aktzeit, das diskordant oder konkordant sein kann.<sup>14</sup>

Das Zeitphänomen der Chronologie (= 'zeitlich geordnete Geschichtsdarstellung') liegt vor, wenn die zeitliche Reihenfolge der Ereignisse auf Geschichtsebene und ihre Disposition auf dem D I tendenziell zusammenfallen. Chronologie ist in Textgruppen möglich, in denen erzählt oder dargestellt wird. Die Konkordanz darf in diesen Texten nur als Näherungswert, nicht als exaktes Gleichmaß verstanden werden.<sup>15</sup> In der abendländischen Erzähltradition ist der Gebrauch der Konkordanz weniger üblich als der der Diskordanz.<sup>16</sup> Das Zeitphänomen der Diskordanz, das wir mit dem Genetteschen Begriff der 'Anachronie' benennen möchten, ist immer dort zu finden, wo die zeitliche Reihenfolge der Ereignisse auf der Geschichtsebene und ihre Disposition auf dem D I nicht zusammenfallen. Diskordanz zwischen Textzeit und Aktzeit in ihrer traditionellen Form von Analepsen und Prolepsen mit einer ergänzenden Funktion läßt sich bis Homer zurückverfolgen.<sup>17</sup> Untersuchungswürdig bleibt das Phänomen der Anachronie

<sup>13</sup> Zu Müllers Theorie vgl. (21974: 225–246; 247–268; 299–314; 388–418; 556–570; 571–590). Es soll noch einmal betont werden, daß unser Begriff 'Textzeit' sich nicht mit dem Müllerschen der Erzählzeit deckt und daß das Analyseinstrumentarium dazu dient, die zeitlichen Anordnungsverfahren zu beschreiben und nicht zu quantifizieren und zu messen. Unter 'Erzählzeit' versteht Müller den Textumfang (Seiten und Zeilen, die für eine bestimmte Zeiterstreckung benötigt werden), obgleich dieser Begriff auch als Zeit der Lektüre oder Spielzeit definiert wird. Mit dem Terminus 'erzählte Zeit' meint er die Zeiterstreckung einer erzählten Geschichte in Minuten, Stunden etc.. Aus der Definition dieses Begriffspaars resultiert auch die Fragestellung der Müllerschen Schule bezüglich der Zeitbehandlung: Müller geht es um die Gegenüberstellung von Textumfang und ablaufender Zeit, ein Phänomen, das wir in unserem Modell ausgehend von Genette im Bereich der Dauer ansiedeln werden.

<sup>13a</sup> Zum Begriff 'Zeitarrangement' s. S. 4.

<sup>14</sup> Vgl. Genette (1972: 77ff.), der den Begriff *ordre* verwendet.

<sup>15</sup> (ebd.: 79).

<sup>16</sup> (ebd.: 79ff.); komplexe Formen des Zeitarrangements finden sich schon in Helioders *Athiopischen Reisen*, vgl. hierzu Kayser (151971: 210) und Nolting-Hauff (1974: 440ff.).

<sup>17</sup> Vgl. Genette (ebd.); der Unterschied in der Verwendung von Anachronien in der antiken, älteren und modernen Literatur liegt in dem Zuwachs an Komplexität der Zeitbehandlung, in der Veränderung der Funktion, mit der sie eingesetzt werden und in der Miteinbeziehung der Bewußtseinsebene bei der Zeitbehandlung.

trotzdem wegen ihrer Weiterentwicklung, in der sie mit neuen Formen und jeweils neuen Funktionen wiederkehrt.

### 1.2211 Chronologie

Der Versuch, die chronologische Reihenfolge der Handlungssequenz(en) herzustellen, dient dazu, zu zeigen, in welchem Maße die zeitlich geordnete Reihenfolge aufgehoben ist und welche zeitlichen Transformationen nötig waren bzw. durchgeführt worden sind, um die Chronologie aufzuheben. In der Aufhebung der Chronologie einer Handlungssequenz kommt der fiktionale Charakter künstlerischer Texte am deutlichsten zum Ausdruck.

‘Chronologische Handlungssequenz’ = chronometrische, d.h. wohlgeordnete lineare Disposition der Handlungssegmente einer oder mehrerer Handlungssequenz(en) in der Zeit bzw. tendenzieller Zusammenfall von Textzeit und Aktzeit.

Das folgende Schema soll den tendenziellen Zusammenfall von Textzeit und Aktzeit verdeutlichen. Die Bindestriche “–” bedeuten den zeitlichen Übergang von einem Handlungssegment zum anderen – sei dieser chronologisch oder nicht. Die Buchstaben geben die verschiedenen Handlungssegmente einer Handlungssequenz wieder, die wie folgt aussehen könnte: A = Der Held verläßt das Haus – B = der Held befreit die Prinzessin – C = Hochzeit – D = Thronbesteigung. Auf der Ebene der Aktzeit fungieren die Ziffern (rechts) als zeitliche Indizierung, da sie die Position der Handlungssegmente in der Chronologie (Geschichtsebene) angeben. Die Buchstaben genügen zwar in diesem einfachen Beispiel als zeitliche Indizierung, jedoch nicht bei komplexeren Handlungsstrukturen, wie wir unten sehen werden. Bei der Textzeit indizieren die oberen Ziffern die Position, in der die Handlungseinheiten auf dem D I vorkommen. Diese etwas umständliche Indizierung hat den großen Vorteil, die zeitliche Struktur der arrangierten Geschichte so wiederzugeben, wie sie im Text vorkommt. Während wir bei der AZ den Ablauf der Handlungssequenz immer chronologisch rekonstruiert wiedergeben (das gilt natürlich vor allem für achronologische Handlungssequenzen), zeigt die Anordnung auf der Ebene der TZ, wie die AZ arrangiert ist, und wie der Leser die Geschichte tatsächlich liest. In diesem Beispiel decken sich AZ und TZ. Die Merkmale des D II werden immer dann angegeben, wenn sie relevant für die Zeitbehandlung sind, wie etwa in CV.

Geschichtsebene	: AZ: A1 – B2 – C3 – D4
D I	: TZ: A <sup>1</sup> 1 – B <sup>2</sup> 2 – C <sup>3</sup> 3 – D <sup>4</sup> 4
D II: Erzählerbericht	
Dialog etc.	

### 1.2212 Anachronie<sup>18</sup>

Genette gebraucht den Terminus ‘Anachronie’ im Hinblick auf Analepsen und Prolepsen. Für den zeitgenössischen lateinamerikanischen Roman erweist es sich jedoch als zweckmäßig, stärker nach Untertypen der Anachronie zu differenzieren.

<sup>18</sup> Eine Tabelle mit den wichtigsten Begriffen befindet sich am Ende des theoretischen Teils.

### 1.22121 Explizite Anachronie

Die explizite Anachronie kann ihrerseits in fünf Typen unterteilt werden: in die explizite ‘Zeitpermutation’, die explizite ‘Zeitüberlagerung’, die explizite ‘Zeitverflechtung’, die ‘Zeitzirkularität’ und die explizite Synchronie. Bei der expliziten Anachronie konstituieren Analepsen (= Rückblicke) und Prolepsen (= Vorgriffe) im Text zwei verschiedene Zeitebenen:<sup>19</sup> eine Zeitebene I (= ZE I), die Gegenwart, in die die Anachronie eingefügt ist, und eine Zeitebene II (= ZE II) – der ZE I untergeordnet –, die von der Zeit der Anachronie selbst gebildet wird und die durch eine Vergangenheit oder Zukunft, durch eine Tiefenvergangenheit oder Tiefenzukunft konstituiert wird. Daher werden wir von ZE II<sub>1</sub> und von ZE II<sub>2</sub> sprechen, um die verschiedenen Zeitebenen II zu unterscheiden. Ein schönes Beispiel, das diese zwei Zeitebenen veranschaulicht, findet sich in Flauberts *Madame Bovary*.<sup>20</sup> Ankunft und Leben von Charles und Emma in Tostes bilden die ZE I, die Analepse, in der das Leben Emmas in der Klosterschule erzählt wird, stellt die ZE II dar.

Die Differenzierungen dieser beiden Zeitebenen führen Genette zu einer weiteren Unterscheidung: der zwischen ‘Ausdehnung’ (*amplitude*) und ‘Reichweite’ (*portée*).<sup>21</sup> Unter Ausdehnung versteht er den Zeitabschnitt, der von der Anachronie (Analepse oder Prolepse) in der ZE II eingenommen wird. Mit Reichweite wird der zeitliche Abstand zwischen den in der Anachronie beinhaltenen Ereignissen (= ZE II) und den in der Gegenwart ablaufenden Ereignissen (= ZE I) gekennzeichnet. Mit anderen Worten, Reichweite ist der zeitliche Abstand zwischen den in der Vergangenheit oder Zukunft liegenden Ereignissen und jenen in der Gegenwart:

‘Zeitliche Ausdehnung’ = zeitliche Erstreckung eines Handlungssegments p einer ZE II, das in eine ZE I eingefügt wird.

‘Zeitliche Reichweite’ = zeitlicher Abstand zwischen einem Handlungssegment p einer ZE II und einem Handlungssegment q einer ZE I

Im obigen Beispiel bilden Emmas Erinnerungen an ihre Ankunft in der Klosterschule, ihre Entlassung und Rückkehr nach Hause die Analepse. Die Ausdehnung dieser Anachronie erstreckt sich über einige Jahre in der Klosterschule bis hin zu Emmas Rückkehr nach Hause; die ‘Reichweite’ der Analepse, der zeitliche Abstand, der zwischen der mit Charles in Tostes verheirateten Emma und der Emma in der Klosterschule liegt, beträgt einige Jahre (im Roman wird nicht gesagt, wieviele Jahre dazwischenliegen).<sup>22</sup>

Die explizite Anachronie kann wie folgt definiert werden:

‘Explizite Anachronie’: = zeitliche Permutation, Überlagerung, Verflechtung und Synchronisierung von Handlungs-

<sup>19</sup> Vgl. Genette (1972: 78–90); Lämmert (<sup>5</sup>1972: 100–194) unterscheidet zwei Haupt-Diskordanz-Typen: den der ‘Rückwendung’ (= Analepse) und den der ‘Vorausdeutung’ (= Prolepse).

<sup>20</sup> Flaubert (1971: Kap. vi, 36–41).

<sup>21</sup> Vgl. Genette (1972: 89–90).

<sup>22</sup> Die Zeitangaben sind ja nicht nötig, da Emma Bovary selbst weiß, wann die erinnerten Ereignisse stattfanden. Die Erwähnung der Zeitangaben würde hier die Perspektive Emmas und die des Erzählers verraten.

segmenten und/oder Handlungssequenzen sowie zirkuläre Organisation von Handlungssequenzen, die durch das Einwirken einer textinternen Vermittlungsinstanz (eines Erzählers oder einer Figur) entstehen und zur Konstitution zweier (oder mehrerer) voneinander abhängiger Zeitebenen führen, wobei die ZE II immer der ZE I untergeordnet ist.

In dieser Definition wird der Status der verschiedenen Zeitebenen auch deshalb zum Ausdruck gebracht, weil Analepsen und Prolepsen, der ZE II angehörig, immer von einer ZE I aus eingesetzt werden. Dabei kommt es auch vor, daß sich Analepsen innerhalb von Analepsen und/oder Analepsen innerhalb von Prolepsen bilden; auch Prolepsen innerhalb von Prolepsen und/oder Prolepsen innerhalb von Analepsen treten auf; diese Verschachtelung von Prolepsen und Analepsen nennen wir Anaprolepsen.<sup>23</sup>

Die explizite Anachronie unterscheidet sich von der impliziten u.a. dadurch, daß der Leser die von den expliziten Anachronien unterbrochene Handlungssequenz nicht unbedingt zu rekonstruieren braucht, weil der auktoriale Erzähler bzw. die Figur als Garant für die zeitliche Anordnung bleibt, was bei den impliziten Anachronien eben nicht der Fall ist.

### 1.221211 Explizite Zeitpermutation

Unter der Bezeichnung 'explizite Zeitpermutation' fassen wir die Genette'schen Kategorien der Analepse und Prolepse zusammen:

'Explizite Zeitpermutation' = analeptische oder proleptische Umstellung von Handlungssegmenten und/oder Handlungssequenzen, die zur Konstitution zweier (oder mehrerer) voneinander abhängiger Zeitebenen führt, wobei die ZE II immer der ZE I untergeordnet ist.

### 1.2212111 Analepsen

'Analepse' = durch einen Erzähler oder eine Figur vorgenommene zeitliche Versetzung eines Handlungssegments p einer Handlungssequenz P aus der Vergangenheit in die Gegenwart, die zur Konstitution zweier Zeitebenen führt, wobei die ZE II immer der ZE I untergeordnet ist.

Bei den Analepsen lassen sich nach Genette drei Haupttypen feststellen:<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Dieser Begriff wird ebenfalls von Dällenbach (1977: 76, Anm. 1) benutzt.

<sup>24</sup> Vgl. Genette (1972: 90ff.); Ducrot/Todorov (1972: 401) verwenden statt zeitlicher Permutation den Terminus *inversion*, ohne die Unterscheidung zwischen expliziter und impliziter vorzunehmen; Lämmert (1972: 100) nennt die Analepsen "Rückwendungen". Interne und externe Analepsen/Prolepsen sollen nicht gleichgesetzt werden mit interner bzw. externer Zeit, denn abgesehen davon, daß das Unterscheidungskriterium ein anderes ist, gehören beide Typen von Analepsen und Prolepsen zur internen Zeit. Ebenfalls sollen diese Analepsen und Prolepsen nicht mit der internen bzw. externen Funktion der Zeitbehandlung verwechselt werden, obwohl beide Analepsen- und Prolepsentypen beide Funktionsmöglichkeiten haben.

a) Die *internen* Analepsen sind diejenigen, deren gesamte Ausdehnung innerhalb der ZE I bleibt, d.h. nur bis kurz nach dem Text-Anfang zurückreicht.

aa) Genette unterscheidet bei den internen Analepsen weiter zwischen *heterodiegetischen* Analepsen, die zwar innerhalb der ZE I bleiben, deren Handlungssegment aber einen anderen Inhalt hat als den der Handlungssequenz ZE I<sup>25</sup>, und zwischen

ab) *homodiegetischen* Analepsen, deren Handlungssegment den gleichen Inhalt hat wie den der Handlungssequenz der ZE I. Es lassen sich bei Genette ferner zwei Typen von homodiegetischen Analepsen unterscheiden:

aba) die ergänzenden (*complétives*) Analepsen, die eine ausfüllende Funktion haben, d.h. die eine durch eine 'Ellipse' produzierte zeitliche Lücke nachträglich schließen. In diese Lücken können zeitlich unklare oder nur angedeutete Ereignisse plaziert werden. Es gibt neben der Ellipse andere Lücken, wie z.B. die 'Paralipse'. Hier spart der Erzähler ein Handlungssegment nicht durch einen Sprung aus wie bei der Ellipse, sondern er "geht zur Seite", er berichtet über irgendein Ereignis lückenlos, läßt aber bestimmte wichtige Handlungsmomente im Dunkeln, die später "nebenbei" erwähnt werden. Diese Auslassungen, die die chronologische Abfolge der Ereignisse nicht direkt betreffen, sind mehr inhaltlicher Art.

abb) Der zweite Typ der homodiegetischen Analepse ist die *wiederaufnehmende* bzw. *rückgreifende* (*répétitive*), die wir mit Lämmert als eine der Gegenwart (ZE I) verbundene bezeichnen wollen; sie kommt immer wieder vor, um ein Stück Vergangenheit beifügend oder vergleichend zu erzählen.<sup>26</sup> Diese Analepse stellt zwei Ereignisse gegenüber, die sich gegenseitig interpretieren können. Daraus kann resultieren, daß vergangene Ereignisse neu verstanden werden, eine neue Bedeutung erhalten oder aber ihnen eine bereits vorhandene abgesprochen wird.

Eine Sonderform der wiederaufnehmenden Analepse ist das 'Rätsel' (*énigme*).<sup>27</sup> Der Erzähler deutet etwas an, was später einen Sinn erhalten wird. Diese analeptischen Andeutungen, die im Kriminalroman so beliebt sind, können den impliziten Leser irreführen oder ihm tatsächlich Hilfe bieten, um den verwickelten Ereignissen zu folgen. Das Rätsel ist nicht zeitlich fixiert, es ist ein Erzeuger von Spannung und fordert den impliziten Leser auf, bestimmte Ereignisse oder Augenblicke miteinander in Beziehung zu setzen.

Mit Genette möchten wir zwischen 'expliziten' und 'impliziten' Rätseln unterscheiden: Rätsel des ersten Typus findet man vor, wenn der Erzähler das im Rätsel Angedeutete durch eine Rückblendung mit dem angedeuteten Objekt, Ort oder mit der angedeuteten Figur in Verbindung bringt. Das Rätsel wird hier vom Erzähler selbst gelöst. Der implizite Leser muß sich trotzdem Mühe geben, Vergangenes und Gegenwärtiges aufeinander zu beziehen. Beim impliziten Rätsel geht vom Erzähler kein Signal aus, das dem impliziten Leser er-

<sup>25</sup> Lämmert (1972: 112) verwendet den Terminus 'Rückschritt'.

<sup>26</sup> (ebd.: 1972: 122) spricht in diesem Fall von 'Rückgriff'.

<sup>27</sup> Genette (1972: 97).

möglicht, das Angedeutete mit dem angedeuteten Objekt, Ort oder mit der angedeuteten Figur in Zusammenhang zu setzen. Der implizite Leser muß in diesem Fall umschalten und selbst einen Blick in die Vergangenheit werfen, um so das Rätsel zu lösen.

- b) Die *externen* Analepsen sind dadurch gekennzeichnet, daß ihre gesamte Ausdehnung – im Gegensatz zu den internen Analepsen – außerhalb der zeitlichen Ebene I, d.h. vor dem Text-Anfang bleibt. Aus externen Analepsen können Episoden entstehen, die der Handlungssequenz beziehungslos gegenüberstehen oder die mit ihr direkt verbunden sind.<sup>28</sup>

Zwei Typen von externen Analepsen lassen sich unterscheiden:

- ba) die *unvollständigen (partielles)*, die eine isolierte, in der Vergangenheit liegende Begebenheit zum Inhalt haben und deren Ausdehnung bis vor den Text-Anfang zurückreicht;
- bb) die *vollständigen (complètes)*, deren Ausdehnung sich bis zum Text-Anfang selbst erstreckt.
- c) Die *gemischten* Analepsen, die Genette als diejenigen definiert, deren Reichweite außerhalb der zeitlichen Ebene I liegt, deren Ausdehnung sich jedoch bis nach dem Text-Anfang erstreckt. Gemischte Analepsen im engeren Sinne sind vor allem diejenigen, deren Reichweite gleich ihrer Ausdehnung ist.

### 1.2212112 Prolepsen

Die Prolepsen kommen im Gegensatz zu den Analepsen in narrativen Texten seltener vor, und von der zweiten Hälfte des 19. Jhs. an läßt sich eine weitere deutliche Abnahme feststellen, nachdem Flaubert die *impassibilité* des Erzählers als erstrebenswertestes Ziel postulierte.<sup>29</sup> Man findet jedoch Prolepsen auch im 20. Jh. in einzelnen Texten von Autoren wie Proust, Thomas Mann, García Márquez etc..

‘Prolepse’ = durch einen Erzähler oder eine Figur vorgenommene zeitliche Versetzung eines Handlungssegments p einer Handlungssequenz P aus der Zukunft in die Gegenwart, die zur Konstitution zweier Zeitebenen führt, wobei die ZE II immer der ZE I untergeordnet ist.

Prolepsen lassen sich, ebenfalls nach Genette, wie Analepsen in drei Haupttypen einteilen: in interne, externe und gemischte.<sup>30</sup>

- a) *Interne* Prolepsen sind diejenigen, deren gesamte Ausdehnung innerhalb der ZE I bleibt, d.h. bis kurz vor das Text-Ende reicht. Hier kann – wie bei den ‘Analepsen’ – zwischen
- aa) *heterodiegetischen* Prolepsen unterschieden werden, die zwar innerhalb der Zeitebene I bleiben, deren Handlungssegmente aber einen anderen Inhalt haben als den der Handlungssequenz der ZE I, und
- ab) *homodiegetischen* Prolepsen, deren Handlungssegmente den gleichen Inhalt haben wie den der Handlungssequenz der ZE I. Bei den homodiege-

<sup>28</sup> Vgl. Genette (1972: 90–91). Die externen und internen Analepsen sind bei Lämmert (<sup>5</sup>1972: 112ff.) unter dem Begriff ‘Rückschritt’ erfaßt.

<sup>29</sup> S. Flauberts *Correspondance* in Bollème (1963: 95; 9 décembre 1852).

<sup>30</sup> S. Genette (1972: 105ff.); hier verwendet Lämmert (<sup>5</sup>1972: 143ff.) den Terminus ‘Vorausdeutung’.

tischen Prolepsen differenziert Genette weiter zwischen

- aba) *ergänzenden (complétives)* Prolepsen, die zukünftige, von Ellipsen produzierte zeitliche Lücken im voraus füllen,<sup>31</sup> und zwischen
- abb) *vorausnehmenden bzw. vorgeifenden (répétitives)* Prolepsen, die als diejenigen bezeichnet werden können, die zukünftige Ereignisse explizit ankündigen, die dann später ausführlich erzählt werden. Die Formeln solcher Ankündigungen (*annonces*)<sup>32</sup> lauten z.B. “wie wir später sehen werden”, “man wird sehen, daß . . .”, “viele Jahre später” etc.. Neben den expliziten Vorankündigungen gibt es ‘Indizien’ (*amorces*),<sup>33</sup> d.h. insignifikante Strukturen, die zwar keine proleptische, jedoch eine allusive Funktion haben. Oft erkennt der Leser ihre Bedeutung *a posteriori*, nach einer zweiten oder dritten Lektüre.

- b) Die *externen* Prolepsen sind dadurch charakterisiert, daß ihre Ausdehnung außerhalb der zeitlichen Ebene I bleibt, d.h. daß sie sich bis über das Text-Ende hinaus erstreckt. Als externe Prolepsen können all diejenigen betrachtet werden, die nach dem chronologischen Ende der Geschichte ihren Ort haben, d.h. wenn der Held gestorben ist oder sich der Welt der Ereignisse entzogen hat.

So wie bei den Analepsen wird hier zwischen

- ba) unvollständigen (*partielles*) Prolepsen unterschieden, die eine isolierte, in der Zukunft liegende Begebenheit beinhalten und deren Ausdehnung sich über das Text-Ende hinaus erstreckt, und zwischen
- bb) vollständigen (*complètes*) Prolepsen, deren Ausdehnung bis zum Text-Ende reicht.<sup>34</sup>

- c) Man kann – jedoch nur aus heuristischen Gründen – von *gemischten* Prolepsen sprechen, d.h. von Prolepsen, deren Ausdehnung vor dem Text-Ende liegt, deren Reichweite aber über das Text-Ende hinausgeht.

Schließlich ist es wichtig, darauf hinzuweisen, daß sowohl die Analepsen wie auch Prolepsen von einem kommunikationstheoretischen bzw. perspektivischen Gesichtspunkt unterschieden werden müssen. Vor allem in Texten mit einer auktorialen Erzählsituation kann man feststellen, daß eine vom Standpunkt des Erzählers als nachgeholt geltende Information für den Leser z.B. eine vorweggenommene Information ist, wenn er vorher nichts darüber erfahren hat. Wenn ein Erzähler einen Roman mit dem Satz eröffnet: “Auf seinem Sterbebett wird sich X an seine Kindheit erinnern”, ist der erste Teil des Satzes eindeutig eine Prolepse, der zweite eine Analepse; für den Leser haben beide aber einen proleptischen Wert. Ferner ist in diesem Fall die Prolepse dem Erzähler zuzuschreiben, die Analepse zumindest mittelbar der Figur. Es soll weiter zwischen erwähnten und ausgeführten Analepsen/Prolepsen unterschieden werden. Der Erzähler kündigt z.B. an: “X wußte nicht, daß in Rom die Polizei auf ihn wartete”. Wenn

<sup>31</sup> Vgl. Genette (1972: 105ff.); hier verwendet Lämmert (<sup>5</sup>1972: 171ff.) für diesen Typus von Prolepsen die Bezeichnung ‘ergänzende-parallele Vorausdeutung’.

<sup>32</sup> Lämmert (<sup>5</sup>1972: 163ff.) spricht hier von ‘Phasen’ und ‘Ausgangsvorausdeutungen’.

<sup>33</sup> Genette (1972: 112).

<sup>34</sup> Lämmert (<sup>5</sup>1972: 154–159) bezeichnet diese Prolepsen als ‘Vorausdeutung der Endsituation’, die vollständigen Prolepsen als ‘Vorausdeutung des Endzustandes’.

dieser Satz immer wieder vorkommt ohne weitere Information, dann handelt es sich um eine erwähnte Prolepse; stellt jedoch der Erzähler dar, warum die Polizei in Rom auf ihn wartet und wie er verhaftet wird etc., dann handelt es sich nicht mehr allein um eine vorweggenommene Information, sondern um ein vorweggenommenes Handlungssegment, also um eine ausgeführte Prolepse.

### 1.221212 Explizite Zeitüberlagerung und explizite Zeitverflechtung

Aus einer massiven Verwendung von Analepsen und/oder Prolepsen ergibt sich eine explizite Zeitüberlagerung und eine explizite Zeitverflechtung.

Der Fall der expliziten Zeitüberlagerung ist dann gegeben, wenn eine Figur neben ihrem gegenwärtigen unmittelbaren Handeln (= ZE I) eine weitere durchgehende Fiktionsebene – etwa durch die Erinnerung – schafft, die entweder der Vergangenheit (= ZE II) angehört oder auf der Ebene des Bewußtseins (in Form von imaginierten Situationen) liegt und zeitlos ist. Beispiele dafür finden sich in Prousts *A la recherche*, Joyces *Ulysses*, Robbe-Grillet's *Le Voyeur* oder Fuentes' *La muerte de Artemio Cruz*.

Bei der Zeitüberlagerung können also Ereignisse nachgeholt werden, dies muß aber nicht der Fall sein (denn sie können einen neuen Inhalt haben). Im zweiten Fall gehören sie trotzdem zu den expliziten Anachronien, da sie zeitliche Distorsionen mittels einer Vermittlungsinstanz darstellen. Sie können auch einfacher oder komplexer Art sein, je nachdem, ob sie zwei oder mehrere ZE bilden oder ob zwei oder mehrere Handlungssequenzen überlagert werden.

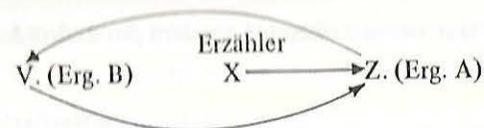
Die Zeitverflechtung liegt vor, wenn ein Erzähler verschiedene Handlungssegmente aus verschiedenen Handlungssequenzen in chronologischer und/oder achronologischer Reihenfolge anbringt, so daß es zu einer zeitweiligen Unüberschaubarkeit der Geschichte kommen kann.<sup>35</sup> Beispiele dafür finden sich ansatzweise bereits in der Romantradition des heroisch-galanten Romans (als Weiterentwicklung des hellenistischen Romans) und in neueren Romanen wie Radcliffe, *The Italian* oder Sue, *Les Mystères de Paris*. Jedoch ist die Handlungsabfolge in diesen Texten durch die Führung eines auktorialen Erzählers übersichtlich und erreicht nicht die Komplexität, die den modernen Roman kennzeichnet.

### 1.221213 Zeitzirkularität

Bei dem Verfahren der Zirkularität muß zwischen einer 'zeitlichen Zirkularität' (auf der Ebene des Diskurses I) und einer 'Handlungszirkularität' (auf der Ebene der Geschichte) unterschieden werden. Zeitzirkularität kommt vor, wenn Analepsen und Prolepsen gleichzeitig verwendet werden, und zwar in der Form, daß der Erzähler von einem Zeitpunkt X innerhalb der Fiktion ein von hier aus zukünftiges Ereignis A erwähnt, dann ein vergangenes Ereignis B und von hier aus linear erzählt, bis er wieder A erreicht und darüber ausführlich berichtet. In einer Graphik sieht dies wie folgt aus:<sup>35a</sup>

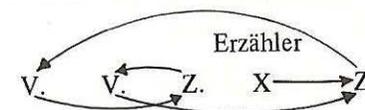
<sup>35</sup> Unser Begriff entspricht nur z.T. dem Todorov'schen (Ducrot/Todorov 1972: 402) der *histoires enchâssées*, da er von einer chronologischen Reihenfolge der Ereignisse ausgeht und dies nur eine Möglichkeit der zeitlichen Segmentverflechtung ist.

<sup>35a</sup> Zirkularität ist demnach eine besondere Form von Anapropäsen; vgl. hierzu Vargas Llosa (1971: 545ff.); Segre (1973: 152–193).



V. = Vergangenheit  
Z. = Zukunft

Die Kreise können einfach oder komplex sein. Ein einfacher Kreis ist z.B. der oben erwähnte; würden in diesem Kreis aber weitere Kreise, die sich während der Erzählung vergangener Ereignisse oder während des Weges von V. bis Z. bilden, enthalten sein, dann hätte man einen komplexen Kreis:



Handlungszirkularität liegt dagegen dann vor, wenn gleich strukturierte Situationen, die am Anfang des Romans vorhanden waren und im Laufe des Romans überwunden schienen, am Ende wieder eintreten:

Zustand: A → Zustand: B → Zustand: A (bzw. A')

Ein Beispiel bietet der im Kap. 0–1 erwähnte Roman Flauberts *Bouvard et Pécuchet*, in dem die Helden als *copistes* beginnen und enden.

### 1.221214 Explizite Synchronie

Als synchron können Ereignisse bezeichnet werden, die von einem Erzähler oder einer Figur parallel chronologisch vermittelt werden, nach der Formel "während sich in A x ereignet, ereignet sich in B y und in C q etc. Dabei können synchrone Handlungssegmente oder Handlungssequenzen gelegentlich eine gleiche oder ähnliche Handlungs- und semantische Struktur aufweisen, sie müssen es aber nicht.

### 1.22122 Implizite Anachronien

Die impliziten Anachronien sind zeitliche Umstellungen wie die expliziten, unterscheiden sich aber von diesen durch das Fehlen einer internen Vermittlungsinstanz; sie umfassen ebenfalls vier Typen: die implizite Zeitpermutation, die implizite Zeitverflechtung, die implizite Zeitüberlagerung und die implizite Synchronie. Hinzu kommt die sich aus diesen Verfahren ergebende Simultaneität.

'Implizite Anachronie' = zeitliche Permutation, Verflechtung, Überlagerung und Synchronisierung von Handlungssegmenten und/oder Handlungssequenzen, die nicht durch das Einwirken einer textinternen, sondern einer textexternen Vermittlungsinstanz entstehen und zur Konstitution zweier (oder mehrerer) voneinander unabhängiger Zeitebenen führen.

Bei diesem Typus von Anachronie bemerkt der Leser die zeitliche Distorsion nicht direkt, sondern wird von ihr überrascht, da sie weder durch einen Erzähler

noch durch eine Figur zustande kommt, sondern durch den Autor, der deiktisch nicht greifbar wird.

### 1.221221 Implizite Zeitpermutation und implizite Zeitverflechtung

Die 'implizite Zeitpermutation' ist die achronologische, überraschende Versetzung eines Handlungssegments p einer Handlungssequenz P von einer zeitlichen Position  $t_x$  in eine Position  $t_y$  innerhalb der gleichen Handlungssequenz P ohne eine interne Vermittlungsinstanz, und die 'implizite Zeitverflechtung' ist die chronologische oder achronologische, überraschende Versetzung eines Handlungssegments p einer Handlungssequenz P von einer Position  $t_x$  in eine Position  $t_y$  einer anderen Handlungssequenz, z.B. Q, ohne eine interne Vermittlungsinstanz. Derartige Versetzungen haben natürlich ebenfalls analeptischen oder proleptischen Charakter im Hinblick auf die jeweilige Haupthandlungssequenz, soweit eine solche noch unterscheidbar ist. Sie müssen aber von den eigentlichen Analepsen und Prolepsen unterschieden werden, denn letztere sind unserer Definition nach immer vom Zeitpunkt der Versetzung abhängig und werden durch den Eingriff einer textinternen Vermittlungsinstanz (Erzähler oder Figur) herbeigeführt. Ferner sind Permutation und Verflechtungen keine Auslassungen, sondern Versetzungen und dürfen daher nicht mit den Ellipsen (dazu u.) verwechselt werden.

Beispiel für implizite Zeitpermutation: wir gehen von einer Handlungssequenz mit vier Handlungssegmenten A, B, C, D aus, die in folgender zeitlicher Anordnung vorkommen:

Geschichtsebene AZ: A1 – B2 – C3 – D4  
 DI TZ: B<sup>1</sup>2 – C<sup>2</sup>3 – D<sup>3</sup>4 – A<sup>4</sup>1

Bisher haben wir im Falle einer einzigen Handlungssequenz jeweils einen Buchstaben als Kennzeichnung für die Handlungssegmente verwendet. In unserem obigen Beispiel (S. 32) wurde das Verlassen des Hauses durch den Helden, A, die Befreiung der Prinzessin, B, die Hochzeit, C, und die Thronbesteigung, D, genannt. Dabei erhielten die Buchstaben eine Indizierung (oben) für die Markierung ihres Ablaufs auf dem D I und eine Indizierung (rechts) für die der chronologischen Abfolge. Diese Indizierung erweist sich aber als unzureichend, wenn mehrere Handlungssequenzen vermischt vorkommen. Daher ist es notwendig, einen Buchstaben für eine ganze Handlungssequenz beizubehalten, der aber eine zusätzliche Ziffer erhält, um die verschiedenen Handlungssegmente zu differenzieren. Die obige Handlungssequenz müßte jetzt wie folgt  ${}_1A - {}_2A - {}_3A - {}_4A$  statt  $A - B - C - D$  indiziert werden. Man kann sich (um das Phänomen der Zeitverflechtung zu beschreiben) auch eine weitere Handlungssequenz vorstellen: ein zweiter Held wirbt gleichfalls um die Prinzessin: Verlassen des Hauses  ${}_1B$ ; unterwegs stößt er auf Hindernisse: Hindernis 1: Kampf mit Ungeheuern:  ${}_2B$ ; Hindernis 2: Kampf mit dem Bösewicht:  ${}_3B$  und schließlich verspätete Ankunft/Enttäuschung:  ${}_4B$ .

Als einfache Zeitverflechtung, d.h. als eine solche, in der die Hgs. chronologisch abfolgen, können diese beiden Handlungssequenzen graphisch wie folgt dargestellt werden:

Geschichtsebene AZ:  ${}_1A1 - {}_1B2 - {}_2A3 - {}_2B4 - {}_3A5 - {}_3B6 - {}_4A7 - {}_4B8$   
 DI TZ:  ${}_1A^11 - {}_1B^22 - {}_2A^33 - {}_2B^44 - {}_3A^55 - {}_3B^66 - {}_4A^77 - {}_4B^88$

Es könnten auch komplexere Zeitverflechtungen vorkommen, in denen die Hgs. achronologisch abfolgen, wie im folgenden Beispiel:

Geschichtsebene AZ:  ${}_1A1 - {}_1B2 - {}_2A3 - {}_2B4 - {}_3A5 - {}_3B6 - {}_4A7 - {}_4B8$   
 DI TZ:  ${}_2A^13 - {}_2B^24 - {}_3B^36 - {}_1A^41 - {}_4B^58 - {}_1B^62 - {}_4A^77 - {}_2A^83$

Hier sind die Handlungssegmente A und B nicht nur zeitlich miteinander verflochten, sondern die jeweiligen Handlungssegmente von A und B sind zugleich zeitlich permutiert.

Wir haben gesehen, daß in den Graphiken die Ziffern der Handlungssegmente bzw. -schritte beibehalten wurden (z.B.: TZ:  ${}_1A^11 - {}_1B^22$ ; bzw. TZ:  ${}_2A^13 - {}_2B^44$ ). Dies war nötig, weil diese Schritte nicht kausal aufeinanderfolgen (B folgt nicht aus A). In diesem Fall muß die unterschiedliche Bezifferung, die sich auf die Handlungslogik bezieht, beibehalten werden, sonst würde man willkürlich zeitlich aufeinanderfolgende Segmente als kausal deklarieren. In unserem obigen Beispiel sind A und B Schritte gleicher Natur (in beiden Fällen verläßt ein jeweils anderer Held das Haus). Auf die handlungsbezogenen Ziffern könnte nur dann verzichtet werden, wenn in einem Text alle Handlungssegmente handlungslogisch aufeinanderfolgen, da sich in diesem Fall diese Ziffern mit denen der Chronologie decken würden.

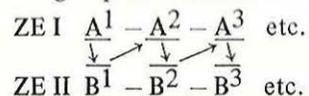
### 1.221222 Implizite Zeitüberlagerung

Einen dritten Typ von impliziter Anachronie stellt die implizite Zeitüberlagerung dar, die aus der Überlagerung von zwei (oder mehreren) Zeitebenen besteht, und zwar ohne eine textinterne Vermittlungsinstanz. Dabei unterscheiden wir zwischen *einfacher* und *komplexer* Zeitüberlagerung innerhalb einer einzelnen Handlungssequenz oder bei mehreren Handlungssequenzen. Die einfache Zeitüberlagerung liegt vor, wenn zwei verschiedene Handlungssegmente innerhalb einer Handlungssequenz bzw. wenn zwei verschiedene Handlungssequenzen sich auf jeweils verschiedenen Zeitebenen befinden; das eine Handlungssegment bzw. die eine Handlungssequenz, z.B. in der Gegenwart, das andere bzw. die andere in der Vergangenheit oder Zukunft. Die komplexe Zeitüberlagerung ist dann gegeben, wenn mindestens drei verschiedene Handlungssegmente/Handlungssequenzen sich auf einer jeweils verschiedenen Zeitebene abspielen, die eine z.B. in der Gegenwart, die zweite in der Vergangenheit, die dritte in einer tiefen Vergangenheit oder in der Zukunft oder tieferen Zukunft.

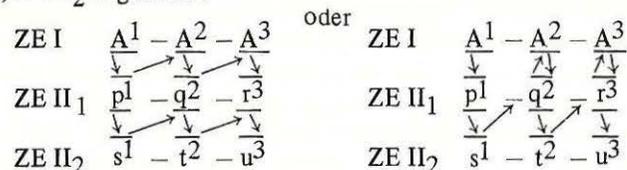
Auf ein Schema können wir das Besprochene wie folgt übertragen: Einfache Zeitüberlagerung innerhalb einer gegebenen Handlungssequenz A, die in der Gegenwart (ZE I) verläuft; es kommen auch Handlungssegmente vor (p, q, r), die in der Vergangenheit oder Zukunft (ZE II) liegen können:

ZE I  $\frac{A1}{p1} - \frac{A2}{q2} - \frac{A3}{r3}$  etc.  
 ZE II  $\frac{A1}{p1} - \frac{A2}{q2} - \frac{A3}{r3}$  etc.

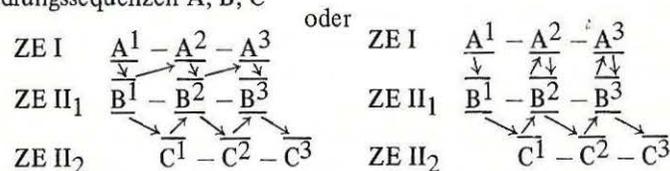
bei zwei Handlungssequenzen A und B



Komplexe Zeitüberlagerungen innerhalb einer gegebenen Handlungssequenz A, die sich in der Gegenwart, ZE I, befindet; es kommen die Handlungssegmente p, q, r vor, die der Vergangenheit, ZE II<sub>1</sub>, angehören, und die Segmente s, t, u, die der Zukunft, ZE II<sub>2</sub> angehören:



bei drei Handlungssequenzen A, B, C



### 1.221223 Implizite Synchronie

Als implizite Synchronie können parallel chronologisch verlaufende Ereignisse bezeichnet werden, die durch das Einwirken einer textexternen Vermittlungsinstanz vermittelt werden und gelegentlich auch eine gleiche oder ähnliche Handlungs- und semantische Struktur aufweisen können, nicht aber müssen. Man kann hier – wie bei den anderen Zeitphänomenen – davon ausgehen, daß Synchronien nicht zufällig vorkommen, sondern bewußt gewollt sind und mit einer bestimmten Funktion eingesetzt werden, wie schon im Falle von Flauberts Werk festzustellen ist.<sup>36</sup> Die Synchronie hat mit dem Einsatz von Analepsen und Prolepsen nichts Gemeinsames, da im ersten Fall beide Handlungssegmente (oder -sequenzen) zeitlich unabhängig sind und im zweiten nicht.<sup>37</sup>

### 1.221224 Simultaneität

In literarischen und speziell in künstlerischen Texten gibt es aufgrund der o.g. Linearität des Diskurses keine echte Simultaneität. Diese wird beim Erzählen durch Verfahren unterschiedlicher Natur vorgetäuscht. Dazu lassen sich mindestens drei Verfahren nennen:

- a) Simultaneität kann durch Verfahren der Zeitbehandlung (zum D I gehörend) erzielt werden, hier durch implizite Anachronien. Die achronologische Be-

<sup>36</sup> In Flauberts *L'Education sentimentale* (1964: 145ff.; 280–84 u.a.) wie auch in *Bouvard et Pécuchet* (1965: 227–233). Alle diese Synchronien bringen die Ereignisse in kontrastierende Beziehung und ersetzen einen auktorialen Kommentar. Hier ist der implizite Leser aufgerufen, Schlüsse zu ziehen.

<sup>37</sup> Im Gegensatz zu Lämmert (<sup>2</sup>1972: 102), der den Einsatz von Analepsen (als Rückwendungen) als Synchronisierung betrachtet.

handlung der AZ mehrerer Handlungssequenzen bzw. das Einbauen mehrerer unabhängiger Zeitebenen, vermitteln dem Leser den Eindruck, alles Erzählte ereigne sich gleichzeitig.<sup>38</sup>

- b) Durch den Einsatz mehrerer Erzähler oder personaler Medien, deren Perspektiven und Rede eng verbunden vorkommen und oft kaum trennbar sind, kann ebenfalls Simultaneität bei der Präsentation der Geschichte (d.h. durch Verfahren, die zum D II gehören) erzielt werden. Dieses Verfahren wird insbesondere bei Beschreibungen und im Rahmen des *stream of consciousness* verwendet. Als Beispiel kann hier etwa CV S. 9–22; 195ff. genannt werden.

- c) Eine jeweils gezielte drucktechnische Segmentierung kann schließlich zur Simultaneität beitragen, indem Handlungssegmente einer oder mehrerer Handlungssequenzen auseinandergerissen werden, so daß in jedem drucktechnischen Segment jeweils unterschiedliche Handlungssegmente oder Teile davon vorkommen.<sup>39</sup>

Obwohl die Verfahren zur Erzeugung von Simultaneität von b) und c) nicht zeitlicher Natur sind, dienen sie in der Regel dazu, den Eindruck der Simultaneität zu verstärken.

### 1.2213 Achronie

Ein Handlungssegment *sans date et sans âge* bezeichnet Genette<sup>40</sup> als Achronie. Wir unterscheiden zwischen schwacher und starker Achronie:

- a) *Schwache* Achronie liegt immer vor, wenn Handlungssegmente durch ihren Inhalt (Figuren, Raum etc.) annähernd zeitlich festgelegt werden können,  
b) dagegen liegt *starke* Achronie vor, wenn die zeitliche Abfolge überhaupt nicht mehr rekonstruiert werden kann.

Wie wir unten sehen werden, ist die starke Achronie bei Texten üblich, die zur Sujetlosigkeit neigen. Es wird sich zeigen, daß sich in solchen Texten Handlungssegmente teils auf der Basis von Annahmen in eine bestimmte zeitliche Reihe anordnen lassen, teils aber auch nicht, da es hier nicht nur an Zeitangaben mangelt, sondern die Chronologie ohnehin so zerstört ist, daß der zeitlichen Anordnung keine Bedeutung mehr zukommt.

### 1.222 Dauer

Bisher wurde die Relation zwischen Textzeit und Aktzeit unter dem Aspekt der Anachronie analysiert. Dabei beschränkten wir uns auf die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Textzeit und Aktzeit. Bei der Analyse der 'Dauer' wird

<sup>38</sup> Duerot/Todorov (1972: 403) definieren Simultaneität als *dédoublement que le temps de l'écriture projette dans sa succession*. Oft wird von Simultaneität beim Einsatz von Analepsen und Prolepsen gesprochen (s. Teil 2.1, Anm. 33), was unzutreffend ist, da Voraussetzung für die Simultaneitätsillusion – als den impliziten Anachronien angehörend – das Fehlen einer textinternen Vermittlungsinstanz ist. Sobald eine solche Vermittlungsinstanz vorhanden ist, bilden sich zwei abhängige ZE, wodurch dem Leser die unterschiedlichen ZE immer bewußt bleiben.

<sup>39</sup> Vgl. Pfister (1977: 122ff.), der nicht nur die Verfahren der Zeitbehandlung für die Erweckung der Illusion der Simultaneität in Betracht zieht, sondern ebenfalls den Einsatz verschieden gearteter Kanäle.

<sup>40</sup> Genette (1972: 119).

nicht die Relation Aktzeit/Textzeit, sondern die Relation Aktzeit und Text-Umfang (= 'TU') untersucht, d.h. die zeitliche Länge oder Kürze, die 'Dauer' der Handlungssegmente. Dabei schreiben wir dem 'TU' keine prinzipielle Bedeutung zu, er dient nur als empirischer Ausgangspunkt für den Vergleich der Dauer zwischen den Handlungssegmenten.

Kürze oder Länge stellen kein absolutes Kriterium dar: die Dauer eines Handlungssegments p ist kurz oder lang nur im Vergleich mit einem Handlungssegment q oder r. So wie sich die Zeit im Text bildet, so konstituiert sich auch das Kriterium der Dauer (immanent) im Text.<sup>41</sup> Die Relation Aktzeit/Text-Umfang kann *anisochron* sein, d.h. abweichend (ein Handlungssegment hat eine Aktzeit von einem Tag, für die z.B. ein Text-Umfang von 100 Seiten benötigt wird) oder *isochron*, d.h. es gibt eine tendenzielle Deckung,<sup>42</sup> einen gleichmäßigen Rhythmus zwischen Aktzeit und Text-Umfang; Handlungssegmenten gleicher Zeitstreckung wird der gleiche oder ein ähnlicher Text-Umfang gewidmet. Das ist z.B. der Fall bei Dialogpartien. Wichtig ist hier die Frage nach Zweck und Wirkung von 'Anisochronie' und 'Isochronie'.

Jedem narrativen Text liegt eine zeitliche Gegenproportionalität zugrunde: ein Text kann auf Geschichtsebene große Ellipsen und/oder sehr große Pausen aufweisen; überpointiert formuliert: in einem Text kann das ganze Leben einer Figur in einer Zeile zusammengefaßt werden oder ein Ereignis, das nur eine Stunde dauert, auf tausend Seiten dargestellt werden.

In Anlehnung an Genette unterscheiden wir drei Typen von Anisochronien: 'Pause', 'Zeitraffung' und 'Ellipse' und einen Typ von Isochronie: 'szenische' Darstellung oder die 'Zeitdeckung'.<sup>43</sup>

### 1.2221 Pause

Pause oder 'Zeitdehnung' (*pause descriptive*) liegt vor, wenn der 'TU' *viel größer* als die 'AZ' ist.

Die 'Pause' ist überall dort zu finden, wo die Geschichte zur totalen Ruhe kommt, d.h. dort, wo der Erzählfluß durch Eingriffe eines auktorialen Erzählers, der aus einer großen Distanz zum Erzählten berichtet, unterbrochen wird, wie z.B. durch eine Beschreibung oder einen Kommentar bzw. durch das Nachholen von Ereignissen. Wichtig in diesem Zusammenhang ist es, festzuhalten, daß nicht jede Pause eine Beschreibung und nicht jede Beschreibung eine Pause bedeutet.

Wenn eine Beschreibung von einem Erzähler geleistet wird, unterbricht dieser die Handlung (= *statische Deskription*); wenn aber eine Beschreibung durch eine gleichzeitig handelnde Figur oder durch einen Erzähler, der sich eines personalen

<sup>41</sup> Dieser Teilbereich des Modells bildet – wie bereits erwähnt – den Hauptgegenstand der Müller'schen Theorie.

<sup>42</sup> Vgl. Genette (ebd.: 1972: 122–123); Ricardou (1967: 164ff.); Weinrich (<sup>2</sup>1971: 57) und Lämmert (<sup>5</sup>1972: 84).

<sup>43</sup> Genette (1972: 128ff.); Lämmert (<sup>5</sup>1972: 84ff.); Ducrot/Todorov (1972: 402–403). Todorov verwendet die Termini *analyse* und *digression* (für unseren der Pause), die aber eher als eine graduelle Unterscheidung denn als eine notwendige Differenzierung für das Phänomen selbst zu verstehen sind, wobei bei Todorov der Unterschied zwischen beiden Termini nicht ganz deutlich wird. Raffungen nennt er *résumés* (damit unterscheidet er nicht zwischen den verschiedenen Raffungstypen), Ellipsen *escamotage* und die Zeitdeckung *style direct*.

Mediums bedient, geliefert wird (= *dynamische Deskription*), ist dies nicht der Fall, die Handlungssequenz wird in ihrem Ablauf unwesentlich gestört.

'Pausen' können schließlich durch statische Figurenrede wie Monolog oder *stream of consciousness*<sup>44</sup> erzeugt werden, da diese Ausdrucksformen den Handlungsverlauf nicht minder unterbrechen als Erzählerdigressionen.

### 1.2222 Szenische Darstellung oder Zeitdeckung<sup>45</sup>

Als 'szenische Darstellung' (*scène*) oder 'Zeitdeckung' bezeichnet Genette die tendenziell isochrone Relation zwischen 'TU' und 'AZ', die durch Figuren- oder Erzählerrede zustandekommen kann, vorausgesetzt, daß Figuren- und Erzählerrede in keiner Weise die Ereignisse unterbrechen oder verzögern. Texte, in denen die 'szenische Darstellung' überwiegt, nähern sich der dramatischen Form, da die vermittelnde Instanz stark reduziert wird. Die Reduktion des vermittelnden inneren Kommunikationssystems, die vor allem in Texten mit einer 'personalen Erzhaltung' vorkommt, läßt beim Leser die Illusion entstehen, die Ereignisse unmittelbar und unvermittelt zu erleben: der Erzähler will hier eine reale, objektive und fast empirische Wiedergabe der Wirklichkeit erreichen.

Die szenische Darstellung kann aber – im Gegensatz zu Genette – zugleich zur Anisochronie neigen, wenn in dialogischen Stellen ohne Eingriffe des Erzählers und ohne das Vorkommen irgendeiner Ellipse der 'TU' viel länger als die 'AZ' wird; die Isochronie wird gestört, wenn die Rede einer Figur nicht zum Handeln führt, sondern den Fortlauf der Ereignisse behindert. Ein extremes Beispiel dafür ist der Monolog – wie oben erwähnt.

### 1.2223 Zeitraffung

'Zeitraffung' (*sommaire*) kann definiert werden als das Überwiegen der 'Dauer' der 'AZ' über den 'TU'.

Die Zeitraffung kann sich dem 'zeitdeckenden Erzählen' nähern oder im Grenzfall bis zur völligen Aussparung oder Ellipse führen. Je nach Art der Zeitraffung kann nach 'sukzessiver' und 'iterativ-durativer' Zeitraffung differenziert werden.<sup>46</sup>

a) die sukzessive Zeitraffung ist eine in Richtung der Aktzeit fortschreitende Aufreihung von Begebenheiten. Die sprachliche Grundformel dieser Zeitraffung lautet: "Dann . . . und dann". Innerhalb der sukzessiven Raffung kann je nach Raffungsintensität unterschieden werden zwischen:

aa) 'Sprungraffung', die sich dadurch charakterisiert, daß der Erzähler eilend und in großen Schritten im Stil des *veni vidi vici* erzählt; hierzu muß weiter differenziert werden zwischen

<sup>44</sup> Zu diesem Begriff Humphrey (<sup>8</sup>1972). Wegweisend sind hier die Romane von V. Woolf, *The waves* (1931) und von J. Joyce, *Ulysses* (1922).

<sup>45</sup> Lämmert (<sup>5</sup>1972: 84); Stanzel (<sup>6</sup>1972: 43ff.) spricht von 'szenischer Gestaltung' und Todorov (1966: 146), ausgehend von Lubbock (<sup>3</sup>1960), von 'style panoramique' bzw. 'style scénique'.

<sup>46</sup> Vgl. Petsch (1978: 47); Müller (<sup>2</sup>1974: 259); Lämmert (<sup>5</sup>1972: 83–84); wir sprechen nur von Zeitraffungen, um diese von anderen Raffungstypen abzusetzen wie etwa "räumliche" und "thematische", eine Trennung, die oft allerdings, wie im Falle von iterativ-durativen Zeitraffungen, schwierig ist; vgl. Lämmert (<sup>5</sup>1972: 85f.).

- aaa) einfacher Sprungraffung wie: "Viele Jahre danach kam X zurück" und
- aab) proleptischer Sprungraffung wie: "Viele Jahre später würde X sich in einer anderen Lage befinden", hier verweist die Raffung auf die Zukunft. Die Sprungraffung kann ferner oft an die Ellipse grenzen
- ab) 'Schrittraffung', die kontinuierlich ist und sich dem zeitdeckenden Erzählen nähert; hierzu müssen ebenfalls zwei weitere Typen von Schrittraffung unterschieden werden, die
  - aba) reine Schrittraffung wie: "Am ersten Tag . . . , am zweiten Tag, wenige Tage später . . ." und die
  - abb) gemischte Schrittraffung, die lautet: "Am ersten Tag, mehrere Tage danach, nach zwei Monaten"; hier kommen also kleine Sprungraffungen vor.
- b) die iterativ-durative Zeitraffung faßt einen mehr oder weniger großen Zeitraum durch Angabe einzelner, regelmäßig sich wiederholender Begebenheiten (iterativ) oder allgemeiner, den ganzen Zeitraum überdauernder Gegebenheiten (durativ) zusammen. Diese beiden Formeln kommen oft eng verflochten vor, so daß sie hier zusammengefaßt präsentiert werden können.<sup>47</sup> Ihre sprachliche Grundformel lautet: 'In dieser Zeit geschah es einmal . . . oder 'So geschah es zum Beispiel . . .', 'Immer wieder in dieser Zeit . . .' oder 'Die ganze Zeit hindurch . . .' etc.. Raffungen treten immer dann ein, wenn der Erzähler bestimmte Ereignisse oder Angaben über eine Figur vergegenwärtigen muß, um die gegenwärtig laufende Handlung zu erhellen. Diese Ereignisse und Angaben bilden nicht den Gegenstand seines Interesses, sie sind eine sekundäre und zusätzliche Information, die dem Kern seines Interesses untergeordnet sind. Die Erzähldistanz ist hier vor allem im Falle der Sprungraffung sehr groß, da der Erzähler mit einem Vorwissen über Figuren und Ereignisse berichtet, das weder die Handelnden noch der Leser haben. Bei Raffungen wird das vermittelnde Kommunikationssystem deutlich.

1.2224 Ellipse

'Ellipse' liegt vor, wenn der 'TU' "viel kleiner" als die 'AZ' ist.

Wir unterscheiden drei Typen von Ellipsen:

- a) Ellipsen auf Geschichtesebene, d.h. solche, die eine bestimmte Zeitspanne der Geschichte auslassen. Wir differenzieren hier weiter drei Formen der Auslassungen:<sup>48</sup>
  - aa) die *expliziten* 'Ellipsen', die sich dadurch charakterisieren, daß sie vom Erzähler explizit erwähnt werden. Die Ellipse kann auf eine bestimmte ('Zwei Jahre sind vergangen') oder auf eine unbestimmte ('Viele Jahre sind vergangen') Weise präsentiert werden, oder sie kann zunächst einmal vom Erzähler nicht signalisiert, sondern erst am Anfang des neuen Abschnitts gegeben werden;
  - ab) die *impliziten* Ellipsen; in diesem Fall wird die ausgesparte Zeit nicht angegeben. Der Leser selbst kann nur *a posteriori* nach aufmerksamster Lektüre feststellen, daß es eine zeitliche Lücke in der Diachronie gibt;

<sup>47</sup> Lämmert (ebd.: 83–84).  
<sup>48</sup> Vgl. auch Genette (1972: 139–141).

- ac) die *hypothetischen* Ellipsen sind diejenigen, die innerhalb der Diachronie nicht festlegbar sind. Sie sind daher 'zeitlose Ellipsen'. Der Leser kann sich hier manchmal durch inhaltliche Elemente, wie etwa Figuren, Schauplätze, Motive etc. helfen, um ihren zeitlichen Ort zu bestimmen.

Ein klassisches Beispiel für die Ellipse überhaupt findet sich in Flauberts *L'Education sentimentale*, im Kapitel III zwischen Teil V und VI (Frédéric kehrt von Nogent nach Paris zurück und begibt sich anschließend auf Reisen) (*ES*: S. 418–419).

*Un hurlement d'horreur s'éleva  
 de la foule. L'agent fit un cercle  
 autour de lui avec son regard; et  
 Frédéric, béant, reconnut Sénécal.*

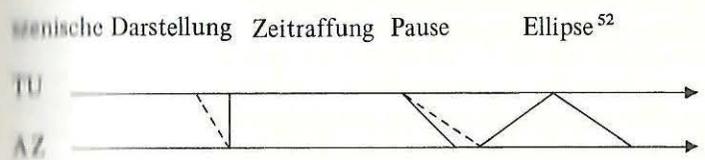
(Ellipse)

*Il [Frédéric] voyagea  
 Il connut la mélancolie des paquebots . . .  
 Il revint.  
 Il fréquenta le monde . . . etc.<sup>49</sup>*

Die Raffungen *Il voyagea*, *Il connut la mélancolie des paquebots . . .* grenzen hier an Ellipsen, da sie große zeitliche Lücken überbrücken.

- b) Ellipsen auf typographischer Ebene; solche sind z.B. die Übergänge von Kapiteln, Teilen und Unterteilen oder auch eine leere Seite wie in Robbe-Grillet's *Le Voyeur*.<sup>50</sup> Damit wird der Erzählfluß unterbrochen.
- c) Schließlich unterscheidet Ricardou Ellipsen auf dem D II, die eine Unterbrechung des Erzählflusses, nicht aber der Handlungssequenz darstellen, wie es in Ricardou's *L'Observatoire de Cannes* der Fall ist.<sup>51</sup>

Die drei besprochenen 'Anisochronien', Pause, Zeitraffung und Ellipse, und die Isochronie, die szenische Darstellung, können graphisch wie folgt wiedergegeben werden:



1.223 Frequenz

1.2231 Wiederholung auf 'D II' und Frequenz der Geschichte

In diesem Kapitel soll in Anlehnung an Genette die Relation D II und Geschichte unter dem Gesichtspunkt der Frequenz besprochen werden.<sup>53</sup>

<sup>49</sup> Flaubert (1964: Kap., vi, 419).  
<sup>50</sup> Robbe-Grillet (1955).  
<sup>51</sup> Ricardou (1961).  
<sup>52</sup> Vgl. auch Ricardou (1967: 161ff.).  
<sup>53</sup> Genette (1972: 145–182).

Handlungen wie 'jeden Tag aß X um 12 Uhr' und auch Sätze 'Jeden Tag aß X um 12 Uhr, jeden Tag aß X um 12 Uhr' etc. können sich wiederholen; die Frequenz ist eine Eigenschaft des D II', der Sprache und der Geschichte, eine quantifizierbare Verhältnisgröße. Demzufolge kann Textfrequenz als die Frequenz des D II (= WD) und der Geschichte (= WG) definiert werden.<sup>54</sup>

Jedoch soll – wie bereits oben begründet – auf das Phänomen der Frequenz nicht im Detail eingegangen werden. Für unseren Zweck ist das Phänomen der Frequenz als solches, seine Funktion und Relation zu den Verfahren der Zeitbehandlung allein wichtig und nicht seine verschiedenen Formen.

Die WD II und die WG haben nach Lotman zwei allgemein grundlegende Funktionen:

- a) innerhalb des Gleichen oder Ähnlichen Unterschiede hervortreten zu lassen oder bestimmte Elemente hervorzuheben,
- b) innerhalb des Gleichen oder Ähnlichen die semantische Relevanz des wiederholten Elements zu dämpfen und die Organisationsprinzipien hervortreten zu lassen.<sup>55</sup>

Wann welche Funktion eintritt, muß von Fall zu Fall entschieden werden und wird von der Zahl der WD II und/oder WG abhängen, d.h. davon, ob diese Wiederholungen eine hohe oder niedrige Frequenz aufweisen. Ferner muß berücksichtigt werden, ob die Wiederholungen identisch oder ob sie äquivalent sind.

Die Wiederholung äquivalenter sprachlicher Elemente oder Handlungssegmente kann z.B. dazu beitragen, denselben Gegenstand aus verschiedenen Perspektiven zu präsentieren, wobei dieser bei jeder Wiederholung eine semantische oder strukturelle Bedeutungsveränderung erfährt. Daher werden Wiederholungen strukturell bedeutsam und können somit zur Semantik gerechnet und nicht als bloße, sog. formale Elemente betrachtet werden.<sup>56</sup>

Die Wiederholung ist auf verschiedene Weisen mit dem Zeitarrangement verbunden; z.B. mit den Analepsen und Prolepsen. Der Erzähler oder eine Figur können immer wieder eine Analepse wiederholen, zur Erinnerung an bestimmte vergangene Ereignisse für die Handelnden (also textintern) oder für den Leser (textextern) oder zum Vergleich von vergangenen und gegenwärtigen ähnlichen oder gleichen Ereignissen. Ferner kann jede Handlungswiederholung einen analeptischen (oder eventuell einen proleptischen) Charakter haben, indem das gegenwärtige Ereignis an vergangene ähnliche Ereignisse erinnert bzw. zukünftige vorausgesagt. Die Wiederholung als Unterstreichung der Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen steht ferner in enger Relation mit der Handlungs- und Zeitzirkularität: mit der Handlungszirkularität insofern, als die Wiederkehr eines gleichen oder ähnlichen Zustandes – wenn auch durch die Wirkung unterschiedlicher Handlungsträger – eintritt, mit der Zeitzirkularität insofern, als der Erzähler von einem Zeitpunkt  $t_1$  ausgeht und zu  $t_1$  zurückkommt.

<sup>54</sup> Man könnte solche sprachlichen Strukturen auch als Formen der *énonciation* betrachten, würde man sie einer linguistischen Analyse unterziehen.

<sup>55</sup> Vgl. Lotman (1973: 139; 187–212).

<sup>56</sup> Jakobson (1973: 219–233) ist m.W. einer der ersten Autoren, der die in der alten Terminologie sog. formalen Elemente als zum Inhalt gehörig erklärt und damit die Semantisierung der Form erkennt und die traditionelle Trennung von Inhalt und Form überwindet.

### 1.2232 Punktuelle vs. nicht-punktuelle Zeitkonkretisation

Ein letzter Aspekt der Zeitbehandlung ist die Konkretisation des Zeitvergehens in Zeitangaben.

An- oder Abwesenheit von Zeitangaben können irrelevant oder relevant sein, je nachdem, ob sie mit einem kommunikationstheoretischen Wert eingesetzt werden oder nicht. Das Zeitvergehen kann sich punktuell oder nicht-punktuell konkretisieren.

Unter punktueller Zeitkonkretisation wird hier die genaue, fast chronometrische zeitliche Fixierung eines Ereignisses verstanden, unter nicht-punktuelle dessen vage, metaphorische Situierung.

#### 1.22321 Formen und Funktionen der punktuellen Zeitkonkretisation

Einige Formen der punktuellen Zeit lauten:

*Nach drei Wochen, der erste Monat, seit zwei Nächten, sie ist nur fünfzehn Jahre alt, es ist sechs Uhr.*

Die Funktionen dieser verschiedenen Formen können nicht allgemein formuliert werden, sondern müssen auch hier von Text zu Text von neuem untersucht und innerhalb des Textes von Kontext zu Kontext gewonnen werden. Sie können folgende Funktionen haben:

- a) Verfremdungsfunktion: in Texten finden sich Stellen, in denen die Zeitangaben sich widersprechen und beim impliziten Leser Verwirrung auslösen.
- b) Negierende Funktion: Zeitangaben haben hier nicht die Funktion, den Leser zeitlich zu orientieren, sondern das Verstreichen der Zeit zu negieren. Das wird dadurch erreicht, daß an einer bestimmten Textstelle eine genaue Zeitangabe bei sonst ausbleibenden Zeitangaben über das Verrinnen der Zeit gemacht wird, ohne daß der Erzähler den Leser auf dieses Zeitverrinnen aufmerksam gemacht hätte.
- c) Raffende Funktion: die punktuelle Zeitkonkretisation ist eine der Möglichkeiten, durch die Ereignisse gerafft werden können.
- d) Zeitlich orientierende Funktion.
- e) Elliptische Funktion: die punktuelle Zeitkonkretisation wird üblicherweise verwendet, wenn der Erzähler einen ganzen Geschichtsabschnitt im Dunkeln läßt.
- f) Relativierende Funktion: oft wird der Zeitpunkt, in dem bestimmte Ereignisse stattgefunden haben, durch Massierung von Zeitangaben in Frage gestellt.

#### 1.22322 Formen und Funktionen der nicht-punktuellen Zeitkonkretisation

Es lassen sich zwei Formen der nicht-punktuellen Zeitkonkretisation unterscheiden: die *implizite* und die *explizite*.

- a) Innerhalb der nicht-punktuellen, impliziten Zeitkonkretisation kann das Vergehen der Zeit durch folgende Formen wiedergegeben werden:
  - Am Tag: "die Mittagssonne"; in der Nacht: "Der Mond war durch Wolken verdeckt."

- durch Beschreibung der Figurenphysiognomie: "X hatte schöne schwarze Haare, jetzt ist sie grau."
- durch Veränderung des Stadtbildes, technischen Fortschritt und Kleidung der Figuren: "Früher gab es hier nur Pferdekutschen, jetzt fahren wir mit der U-Bahn."
- schließlich kann das Verstreichen der Zeit durch den Lebenswandel der Figuren zum Ausdruck gebracht werden: "X war sehr arm, jetzt aber reich geworden."

b) Bei der nicht-punktuellen, expliziten Zeitkonkretisation werden Zeitanzeiger über das Verrinnen der Zeit von Stunden, Tagen, Monaten und Jahren in sehr vagen und unbestimmten Form wiedergegeben. Einige dieser Formen sind: "es ist viel Zeit vergangen", "mehrere Wochen" etc..

Die nicht-punktuellen impliziten Zeitkonkretisationen werden vor allem in einem bestimmten Erzählungstypus verwendet. Eine ihrer Funktionen ist die Erzeugung einer Illusion der gleichzeitigen Abfolge von Ereignissen (multaneitätsillusion). Ihre zentrale Funktion ist jedoch die Aufhebung der Differenz zwischen der Zeit der Fiktion (interne Zeit) und der Zeit des Lesers (externe Zeit). Der Leser wird durch eine nicht-punktuellen, impliziten Zeitkonkretisation in die Fiktion hineingeholt und von seiner eigenen Zeitbefindlichkeit abge-

HUSCH

s II

graphisch

s I

ichtsebe



## 2. ANWENDUNG: DREI TYPISCHE ZEITSTRUKTUREN IM GEGENWARTSROMAN

### 2.1 "Cien años de soledad": Linearität und Zirkularität als systemprägende Form der Zeitrelationen

*"Ya esto me lo sé de memoria", gritaba Úrsula. "Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio"*  
(CAS: S. 169).

Der Analyse der Zeitstruktur von CAS soll – wie später der von CV und MRV – eine kurze Beschreibung der Geschichtsebene vorangestellt werden. Dies erscheint im Falle von CAS umso zwingender, als sich hier die Ereignisse aus einer Vielzahl von gleichnamigen Figuren und oft von gleichen oder ähnlichen Einzelaktionen zusammensetzen, die zeitweilig die Lektüre beträchtlich erschweren; dabei leistet die drucktechnische Segmentierung in diesem Fall keine wesentliche Orientierungshilfe.

Am Anfang dieses Kapitels wird zunächst eine knappe Beschreibung der Figurenstruktur geboten, um den Zugang zu der Geschichts-Analyse zu erleichtern; sodann soll die Geschichtsebene von CAS, ausgehend von der Familien- und Heldensage, von den sich ergebenden Oppositionen, die die Ereignisse konstituieren (im Hinblick auf die Segmentierung der Handlungssequenz) und von der Struktur der Mythen der Welterschöpfung, der ewigen Wiederkehr und des Weltuntergangs analysiert werden. Beide Erzählstrukturen, die der Sage und die des Mythos, sind für CAS bestimmend. Vor allem die Analyse der mythischen Struktur von CAS erweist sich als unerlässlich, weil eine der wesentlichen Funktionen der Zeitbehandlung in diesem Roman darin besteht, den Mythos der Buendías und den Macondos zu aktualisieren und im Leserbewußtsein als solchen kenntlich zu machen und einzuprägen.

Die Analyse der Geschichtsebene soll schließlich zeigen, wie eng Handlungswiederholungen und Handlungszirkularität mit den Verfahren der Zeitpermutation und der Zeitzirkularität verbunden sind und wie sich alle zum Mythos verhalten. Die Geschichtsebene von CAS wird jedoch nicht erschöpfend, sondern nur soweit behandelt, wie dies für die Analyse der Zeitstruktur, die den zweiten und wichtigsten Teil dieses Kapitels (Diskursebene I) bildet, sinnvoll erscheint.

#### 2.11 Die Geschichtsebene: Sage und Mythos

##### 2.111 Konfiguration

Die Blutsverwandten José Arcadio Buendía und seine Ehefrau Úrsula Iguarán, sind die Gründer und somit die erste Generation der in Macondo lebenden Sippe.

Während sich José Arcadio durch viel Phantasie und Unternehmungslust, Wißbegierde und seelische Unruhe auszeichnet, ist Úrsula zwar ebenfalls energisch und unternehmungsfreudig, jedoch zugleich auch besonnen, geduldig und immer dar-

auf bedacht, das Wohlergehen der Familie zu sichern und zu mehren. Aus dieser Ehe geht eine Familie hervor, die über sechs Generationen besteht und dann untergeht.

Auf José Arcadio Buendía und Úrsula folgen in der zweiten Generation die Geschwister José Arcadio, eine etwas phantasielose Figur, die sich durch enorme physische Kraft und unersättlichen Liebeshunger charakterisiert, sodann Aureliano, der sich anfangs schüchtern und introvertiert verhält, sich später jedoch im Krieg zwischen Liberalen und Konservativen zu einem mythischen Helden entwickelt, und schließlich Amaranta. Zu dieser Generation gehört auch Rebeca. Sie ist mit den Buendías zwar nicht verwandt, als sie aber eines Tages vor der Tür des Hauses steht, wird sie in die Familie aufgenommen.

Aus der unehelichen Beziehung zwischen Pilar Ternera und den Brüdern José Arcadio und Aureliano entsteht die dritte Generation, die Arcadios und Aureliano Josés. Von nun an werden sich bis zum Untergang der Buendías die Namen der Nachkommen stets wiederholen. Diese Wiederholung hat nicht die Funktion Rätsel zu produzieren, sondern dient insbesondere dazu, mythische Verhaltensweisen immer wieder zu artikulieren und diese sowohl bei den Figuren als auch beim Leser in Erinnerung zu rufen, sowie auch die Unterschiede zwischen gleichnamigen Figuren zu unterstreichen, um u. a. die Wirkung der Zeit auf die Familie zu verdeutlichen.

Von der dritten Generation an hebt sich Arcadio durch seine despotische Vorrherrschaft in Macondo während des Krieges von den anderen Figuren ab.

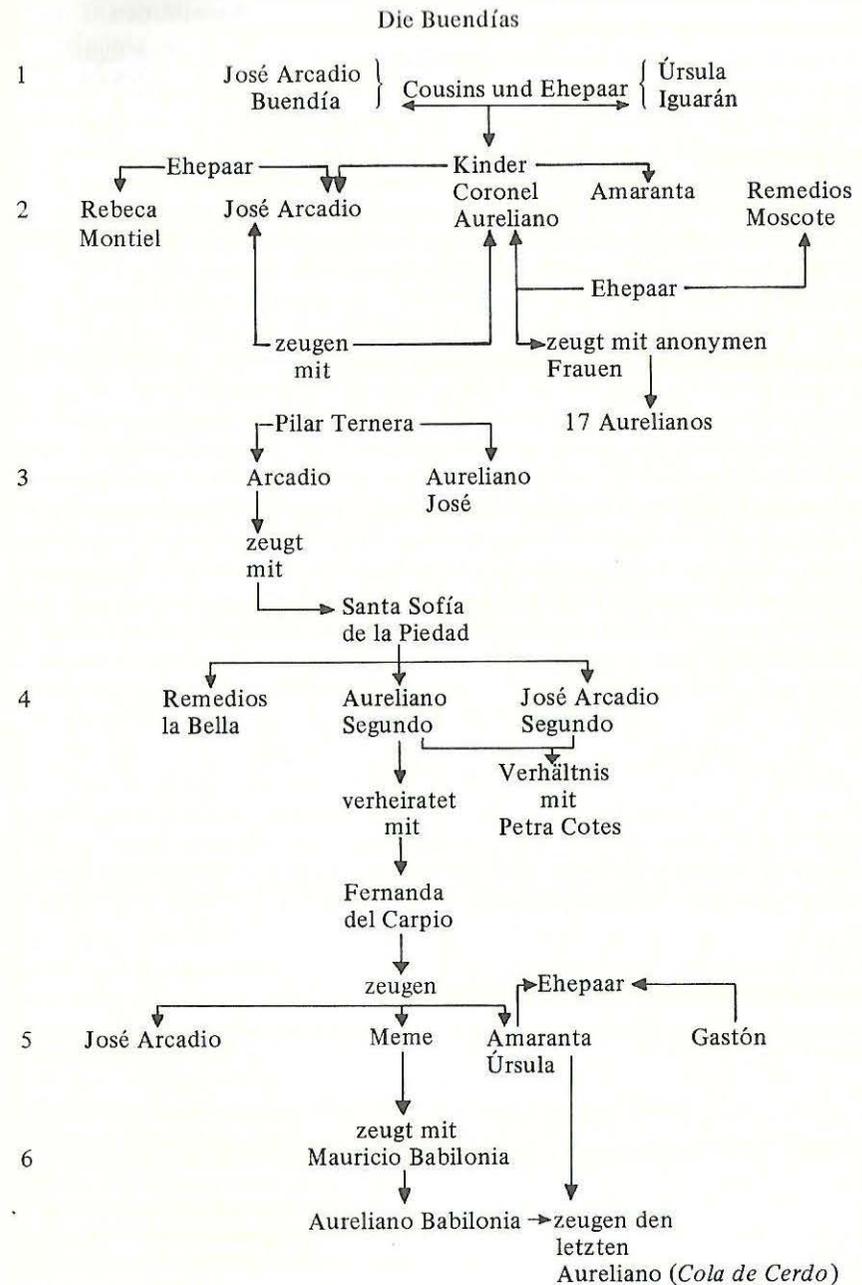
Die vierte Generation entsteht aus der Ehe zwischen dem o.g. Arcadio und Santa Sofía de la Piedad, die drei Kinder zur Welt bringt: Remedios la Bella, die sich trotz ihrer Schönheit und Sinnlichkeit als liebesunfähig erweist und eines Tages gen Himmel steigt, und die Zwillinge Aureliano Segundo und José Arcadio Segundo. Vergleicht man die Zwillinge mit Aureliano und José Arcadio aus der zweiten Generation, stellt man fest, daß sich diese vier Figuren in einer chiasmischen Relation befinden. Aureliano Segundo, der in Wirklichkeit José Arcadio Segundo heißt, aber mit dem Bruder verwechselt und deshalb Aureliano Segundo genannt wurde, hat die Merkmale von José Arcadio (der zweiten Generation) und ist wie dieser phantasielos, faul und völlig dem sinnlichen Leben verschrieben. José Arcadio Segundo dagegen – in Wirklichkeit also Aureliano Segundo – gerät nach dem Oberst Aureliano (der zweiten Generation), denn er engagiert sich wie dieser politisch und wird Arbeiterführer, als die Auseinandersetzungen zwischen herrschenden Amerikanern und Arbeitern beginnen.

Aus der Ehe zwischen Aureliano Segundo und Fernanda werden wiederum drei Kinder, der fünften Generation, geboren: José Arcadio, der Papst werden soll, Meme, die infolge einer verbotenen Liebe zu Mauricio Babilonia ein tragisches Leben führt und ein einsames Ende findet, und Amaranta Úrsula, die in Europa erzogen wird, später nach Macondo zurückkehrt und dort stirbt.

Aus der Liebesbeziehung von M. Babilonia und Meme stammt Aureliano Babilonia (sechste Generation), der mit seiner Tante, Amaranta Úrsula, den letzten Aureliano mit *cola de cerdo* zeugt.

Die Sippe der Buendías wird – wie in den Familiensagen – in jeder Generation durch eine andere Figur vertreten, die zeitweilig dominant ist. Die hervorragendsten Handlungsträger in CAS sind ohne Zweifel, abgesehen vom Gründerpaar, unter den männlichen Figuren der Oberst Aureliano, die Zwillinge Aureliano und José Arcadio Segundo und unter den weiblichen Figuren Amaranta und Fernanda.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Zur Konfiguration in CAS s. auch Oviedo (31972: 89–105); Siebenmann (1973: 608–623).



### 2.112 Familien- und Heldensage als Folie für die Handlungskonstitution

Die Geschichtsebene von *CAS* weist – wie oben angedeutet – eine Reihe von Gemeinsamkeiten mit der „einfachen Form Sage“ auf, so daß sich hier methodisch anbietet, von Jolles' Untersuchung *Einfache Formen* auszugehen, in der er eine umfassende Typologie von Handlungsstrukturen in der Literatur vorlegt.<sup>2</sup> Dabei operiert Jolles mit zwei Grundkategorien, der der „Geistesbeschäftigung“<sup>3</sup> und der der „Sprachgebärde“;<sup>4</sup> letztere kämen etwa dem Status der *fonction* im Sinne Propps bzw. den Elementarsequenzen nach Bremond gleich.<sup>5</sup>

Jolles' Sagendefinition basiert auf den isländischen Geschlechtersagen – zwischen dem 10. und 12. Jh. entstanden – und umfaßt nicht den Texttypus „Sage“ als solchen, sondern nur einen Spezialfall davon. Aus diesem Grunde wurde von seiten der Volkskunde gelegentlich Kritik an seiner Definition geübt.<sup>6</sup>

Ungeachtet der zuweilen berechtigten Einwände gegen Jolles' Typologie genügt es für den Zweck dieses Abschnittes, wenn wir die Jolles'sche Definition der Sage als einer Familiengeschichte vor dem Hintergrund historischer Ereignisse bzw. als der Reduktion einer historischen Begebenheit auf einen Familienkonflikt beibehalten,<sup>7</sup> denn es sind eben diese Komponenten der altnordischen Sage, die ein beachtliches Nachleben im Familienroman des 19. und des frühen 20. Jhs. erfahren (z.B. in Zolas Zyklus *Les Rougon-Macquart*, G. Freytags *Die Ahnen*, Thomas Manns *Buddenbrooks* oder Galsworthys *The Forsyte Saga*).<sup>7a</sup>

Die Gemeinsamkeiten zwischen der von Jolles beschriebenen isländischen Sage und *CAS* beruhen zunächst darauf, daß die im Privatbereich erzählten Ereignisse – gleichgültig, ob diese real oder phantastisch sind – vom Volk geglaubt und – wie García Márquez selbst behauptet – als wahr erlebt werden,<sup>8</sup> und dann darauf, daß historische Ereignisse Kolumbiens, die auch metonymisch für ganz Lateinamerika stehen, aus den Handlungen der Buendías und in enger Relation mit ihnen dargestellt werden und schließlich darauf, daß *CAS*, vor allem auf Figuren- und Handlungsebene, wenn auch in veränderter Form, der sog. „Familien“- und „Königssage“ ähnelt.<sup>9</sup> Hier seien nur einige der gemeinsamen Merkmale aufgezeigt:

Wie die Familiensage handelt *CAS* vom Schicksal (Aufstieg und Untergang) einer Sippe, in diesem Fall dem der Buendías, das untrennbar verflochten ist mit dem Schicksal eines von ihnen gegründeten Ortes, nämlich Macondo, und den Bürgerkriegen, die das namenlose Land (Kolumbien),<sup>10</sup> in dem Macondo liegt, erschüt-

<sup>2</sup> S. Jolles (21958); bezüglich der Vorzüge und Grenzen der Jolleschen Methode und einer literaturwissenschaftlichen Einordnung von Jolles' *Einfachen Formen* s. Nolting-Hauff (1978: 430–433).

<sup>3</sup> Jolles (21958: 35f.; 74f.; 238ff.).

<sup>4</sup> (Ebd.: 45f., 245f.).

<sup>5</sup> S. Bremond (1966: 60ff.); Propp (1972).

<sup>6</sup> Hierzu s. Bausinger (1968).

<sup>7</sup> Vgl. Jolles (21958: 66–86; insb. 74).

<sup>7a</sup> Vgl. auch Siebenmann (1973: 617).

<sup>8</sup> Vgl. Jolles (21958: 65) und G. García Márquez in González Bermejo (1971: 23–26). (Gelegentlich werden im folgenden nur Autorenaussagen miteinbezogen, die wissenschaftlich und auch durch den Text abgesichert sind).

<sup>9</sup> S. Jolles (21958: 66ff.); dazu müßte auch die „Geschlechtersage“ gerechnet werden. Die Analogie zur einfachen Form „Sage“ betrifft natürlich nur das Handlungsschema von *CAS* in seiner allgemeinsten Form.

<sup>10</sup> Zu den historischen und biographischen Hintergründen von *CAS* s. Vargas Llosa (21971: 13ff.).

tern. Die in Macondo lebende Sippe der Buendías steht fast ausschließlich im Mittelpunkt, und die Familienbeziehungen bilden jeweils den Erzählgegenstand: Es wird von der Beziehung der Buendías untereinander und zu anderen Mitbewohnern wie auch von natürlichen und unnatürlichen Ereignissen, die ihnen im Leben begegnen, berichtet.<sup>11</sup> Die Aktivitäten der Familie werden oft zum Ereignis, so z.B. die Vergrößerung des Hauses der Sippe durch Úrsula.

Wie in der Königssage bestimmen militärische Ereignisse wichtige Momente der Geschichte, jedoch bilden diese in *CAS* nur einen Teil der Geschichte und sind auf die Figur von Aureliano reduziert. Wie u.a. in diesem Sagentypus fehlt anfangs auch in *CAS* die Staatsform, die das Zusammenleben der Bewohner regelt. Die Sippe ist in *CAS* durch die Blutsverwandtschaft bestimmt, auch dann, wenn gelegentlich Fremde in die Familie aufgenommen werden. Diese müssen sich dem Familiengesetz unterwerfen.<sup>12</sup>

Die Sippen in den alten Sagen, wie die der Buendías in *CAS*, kennen kein Nationalbewußtsein, sondern nur Familienzugehörigkeit<sup>13</sup>, und vor diesem Hintergrund wird die Empörung der Buendías verständlich, als ein vom Staat ernannter Gouverneur nach Macondo kommt und seine institutionalisierte Macht ausüben will.

Im einzelnen kann die Geschichte der Buendías und Macondos – unter Berücksichtigung der anschließend vorzunehmenden Handlungssegmentierung – wie folgt zusammengefaßt werden:

Die Geschichte der Buendías nimmt – wie oben gesagt – ihren Anfang mit der Hochzeit der Cousins José Arcadio Buendía und Úrsula Iguarán in einem unbekanntem Ort im Landesinnern. Nach der Heirat befürchtet Úrsula, ein Kind mit *cola de cerdo* auf die Welt zu bringen (so lehrt es die Familientradition im Hinblick auf miteinander verwandte Ehepaare), und weigert sich deshalb fast ein Jahr lang, die Ehe zu vollziehen, was der ganzen Gemeinde Anlaß zu Gerüchten gibt. Als José Arcadio Buendía Prudencio Aguilar bei einem Hahnenkampf zwingt, zieht Aguilar aus Rache J. A. Buendías Männlichkeit in Zweifel, womit er die Ehre seines Gegners verletzt. Daraufhin tötet J. A. Buendía P. Aguilar, der dann als Gespenst immer wieder das Haus der Buendías besucht, bis José Arcadio keine Ruhe mehr findet und mit einer Gruppe von Freunden den Ort verläßt. Nach einigen Monaten machen sie Rast an einem Fluß, wo José Arcadio Buendía von einem Ort voller Spiegel, genannt Macondo, träumt, und so errichtet er an diesem Fluß Macondo.

Macondo, zunächst ein Dorf aus zwanzig Lehmhäusern, beginnt sich allmählich durch wiederholte Einbrüche von außen zu entwickeln. Dabei spielen die von Melquíades geführten Zigeuner mit ihren jährlichen Besuchen eine entscheidende Rolle. Besonders beeinflusst wird José Arcadio Buendía, der die Zigeuner als die „weisesten Menschen auf Erden“ betrachtet, was ihn veranlaßt, verzweifelt einen

<sup>11</sup> Einige der übernatürlichen Ereignisse sind z.B. die auf Teppichen fliegenden Zigeuner, die Anwesenheit von Toten unter den Lebendigen, der Aufstieg Remedios' in den Himmel etc..

<sup>12</sup> Allgemein hierzu Jolles (21958: 71–75), der auf die Bedeutung der Familiengesetze für die Aufrechterhaltung der Sippenordnung verweist; aus einer psychoanalytischen Sicht und ausgehend vom Inzest-Motiv, versteht Rank (21974) die strengen Familiengesetze bei den primitiven Kulturen als eine Folge der Absicherung und des Monopolanspruchs der Libido durch den Vater; Marcuse (1971) interpretiert – ausgehend von Freud – die Familiengesetze innerhalb der Entwicklung der Völker von der Urhorde bis zur Nation, nicht nur als eine Folge des patriarchalischen Libidorechtes, sondern zugleich als Konsequenz der Dominanz des Realitätsprinzips (bzw. Über-Ichs) über das Lustprinzip (bzw. Es).

<sup>13</sup> Jolles (21958: 72).

Weg zu suchen, Macondo mit der Außenwelt, mit der "Welt der Wunder" zu verbinden.

Eines Tages schließt sich der älteste Sohn der Buendías, José Arcadio, einer Gruppe von Zigeunern an und verläßt Macondo. Úrsula macht sich auf die Suche nach ihm und kommt Monate später wieder nach Macondo zurück, aber nicht mit ihrem Sohn, den sie nicht finden konnte, sondern mit einer Gruppe von kleinen Geschäftsleuten. Von nun an herrscht in Macondo reges Leben, es wird ein Handelsweg gegründet, und aus dem Dorf wird eine Kleinstadt. Bald darauf sendet die Regierung einen Landrichter (*corregidor*) und einen Priester nach Macondo; Staatsapparat und Kirche erscheinen den Macondanern jedoch als fremde Macht und stoßen auf Ablehnung. Die Einrichtung von staatlichen Institutionen in Macondo hat zur Folge, daß der einst friedliche Ort in politisch-militärische Auseinandersetzungen hineingezogen wird. In Macondo finden bald darauf zum ersten Mal Wahlen statt (zur Wahl stellen sich Liberale und Konservative), die vom konservativen Landrichter – wie auch in anderen Orten – manipuliert werden, was den unmittelbaren Anlaß für den Ausbruch des Bürgerkrieges zwischen den Parteien gibt. Aureliano Buendía schlägt sich nun auf die Seite der Liberalen. Der folgende lange Krieg führt zu tiefen Veränderungen in Macondo und bei seinen Einwohnern. Arcadio z.B., der am Anfang des Krieges als Staatsoberhaupt in Macondo zurückbleibt, entwickelt sich zu einem erbarmungslosen Despoten; Macondo wird zum Kriegsschauplatz und zunächst von den Konservativen überfallen, dann von Aureliano selbst zurückerobert. Aureliano, der zu Beginn des Krieges für die *causa liberal* kämpft, geht später im Krieg seinen eigenen Weg, als er feststellt, daß es den Liberalen hauptsächlich um die Macht geht und daß sie bereit sind, sich mit den Konservativen zu arrangieren unter Verzicht auf eigene Grundprinzipien. Nun wird Aureliano zu einer revolutionären Schlüsselfigur, zu einem nationalen Mythos. Nachdem er einem Erschießungskommando und zahlreichen Mordversuchen entgangen und des Krieges überdrüssig ist, beschließt er, diesen – ohne Rücksicht auf die Parteien – auf eigene Faust zu beenden. Politisch und militärisch wird der Sieg der Konservativen mit der Kapitulation der Liberalen in Neerlandia besiegelt.

Nach dem Krieg entwickelt sich Macondo zu einer Großstadt mit allen ihren Nachteilen für die Macondaner, die sich z.T. von den Eindringlingen zurückgesetzt fühlen. Eine Ausnahme bildet Aureliano Segundo, der mit seinem großen Vermögen Macondo in ein Wohlstands- und Vergnügungsparadies verwandelt. Hiermit nimmt zwar ein erster Höhepunkt in der Geschichte Macondos seinen Anfang, jedoch zugleich auch der sittliche Verfall.

Der Bruder Aureliano Segundos, José Arcadio Segundo, versucht, wie einst sein Urgroßvater, einen Weg zwischen Macondo und der Außenwelt zu finden. Ihm gelingt es, auf einem Floß Macondo zu erreichen. Anstatt jedoch diese neue Entdeckung für das Allgemeinwohl zu nutzen, bringt er französische Bordelldamen mit. Jetzt ist Macondo leichter erreichbar, obwohl die geographischen Hindernisse noch nicht endgültig aufgehoben sind. Dies geschieht erst, als einer der Söhne des Obersten Aureliano die Eisenbahn nach Macondo bringt, das nun endgültig für die Außenwelt offen ist und den Weg in die moderne Zeit beginnt. Macondo wird eine "Stadt der Spiegel", konkretisiert in den Glasfenstern, den zahlreichen Straßenlaternen, unzähligen Nachtlokalen und Bazars (dies ist das Macondo, von dem José Arcadio Buendía einst träumte, und nicht die aus Eis gebaute Stadt, die ihm vorschwebte, als die Zigeuner das Eis als größtes Wunder nach Macondo brachten. Eis und Stadt stehen jedoch in einer direkten Beziehung: es war der Eisfabrikant Aureliano Triste, der, um sein Geschäft zu erweitern, die Eisenbahn nach Macondo brachte), womit Macondo endgültig zur Großstadt wurde.

Zu dieser Zeit entdecken die Amerikaner die Vorzüge des *banano* und entschließen sich, die Frucht industriell und systematisch zu nutzen. Damit bahnt sich der Untergang Macondos an, was u.a. dadurch verdeutlicht wird, daß die Topographie des Ortes verändert wird, indem zum ersten Mal in Macondos Geschichte die Stadt in Privilegierte und Nichtprivilegierte getrennt wird: die Amerikaner (die *gringos*) errichten eine durch elektrische Zäune abgegrenzte Siedlung (den *gallinero eléctrico*), zu der kein Einwohner (mit Ausnahme von Renata Remedios) Zutritt hat.

Die Ausbeutung durch die Amerikaner wird so unerträglich, daß sich die Arbeiter organisieren und zum Streik aufrufen. Die Protestbewegung endet mit einem Massaker der Arbeiter durch die Regierungstruppen, die das fremde Kapital schützen. Unmittelbar nach der Ermordung der Arbeiter beginnt die Sintflut, die die Amerikaner aus dem Ort vertreibt und Macondo in einem ruinösen Zustand hinterläßt. Nach dem Tod Úrsulas beginnen Haus und Stadt der Buendías endgültig zu verfallen, denn die Überlebenden, Aureliano Segundo, seine Frau Fernanda, Aureliano und seine aus Europa zurückgekehrte Tante Amaranta Úrsula, sind entweder nicht in der Lage oder nicht daran interessiert, das Haus und den Ort wiederaufzubauen. Kurz nach Úrsulas Tod sterben Aureliano Segundo, Fernanda und ihr Sohn José Arcadio. Als einzige Überlebende der Sippe bleiben Aureliano und Amaranta Úrsula zurück, die sich – wie einst ihre Ur-Urgroßeltern – ineinander verlieben; Amaranta Úrsula bringt ein Kind mit *cola de cerdo* zur Welt, das kurz nach dem durch die Geburt verursachten Tod seiner Mutter von den Ameisen gefressen wird.

Aureliano verläßt die Welt zusammen mit Macondo, das von einem Orkan weggefegt wird, wie es in dem von Aureliano entzifferten in Sanskrit geschriebenen Manuskript Melquíades' über die Sippe der Buendías stand.

### 2.113 Basisoppositionen und Handlungssegmentierung

Die hier kurz wiedergegebene Geschichte der Buendías und Macondos läßt sich auf die Triade von Gründung, Aufstieg und Fall zurückführen. Diese drei Schritte sind semantisch in drei Bereichen besetzt: dem der Familie, dem des Hauses und dem Macondos.

Macondo ist in seiner ersten Phase eine *aldea de veinte casas de barro y cañabrava* (CAS: 9), in der die Welt prähistorische Züge aufweist (*un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos* (CAS: 9)), in der die Dinge noch keinen Namen haben (*El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo* (CAS: 9)) und niemand gestorben ist (CAS: 16). Das Haus ist bescheiden gebaut: *tenía una salita amplia, bien iluminada, un comedor [ . . . ], dos dormitorios [ . . . ], un huerto [ . . . ], pisos de tierra golpeada, los muros de barro sin encalar, los rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos [ . . . ]* (CAS: 15). Die Familie ist klein, sie besteht aus den Eltern, den zwei o.g. Söhnen und Amaranta. José Arcadio ist ein Dorfpatriarch, fleißig und gerecht (CAS: 15).

In der zweiten Phase Macondos, der des Aufstiegs, die von der Rückkehr Úrsulas mit den Geschäftsleuten und der Gründung einer *ruta de comercio* (CAS: 38ff.) eingeleitet wird, wird Macondo zu einer Kleinstadt (*pueblo*): *Macondo estaba transformado. Las gentes que llegaron con Úrsula divulgaron la buena calidad del suelo [ . . . ] de modo que la escueta aldea de otro tiempo se convirtió muy pronto en un pueblo activo, con tiendas y talleres de artesanía, y una ruta de comercio permanente [ . . . ]* (CAS: 39), das Haus wird vergrößert: *La casa nueva, blanca*

(CAS: 58) [. . .] *tiene una sala formal para las visitas, otra más comoda y fresca para el uso diario, un comedor para una mesa de doce puestos, nueve dormitorios [. . .] jardín (kein huerto mehr!) de rosas [. . .] con helechos [. . .] y begonias [. . .] un baño para las mujeres, uno grande para los hombres [. . .] caballeriza [. . .] establo* (CAS: 53–54). Der Reichtum der Buendías wird so groß, daß sie die selbstangefertigten Möbel und der Hausrat nicht mehr zufriedenstellen, nun importieren sie alles: eine *pianola, muebles vieneses, cristalería de Bohemia, la vajilla de la Compañía de las Indias, los manteles de Holanda* etc. (CAS: 58).

Die Familie vergrößert sich durch Neuankömmlinge wie Rebeca, die wie ein eigenes Kind aufgenommen wird, und durch uneheliche Kinder. Jedoch entwickelt sich nicht alles zum Guten; Krankheit bricht aus (Schlaflosigkeit, CAS: 44ff.), Melquíades, Zigeuneroberhaupt und Freund José Arcadio Buendías, stirbt (CAS: 69), José Arcadio Buendía verliert später den Verstand (CAS: 73–74).

Ein erster Höhepunkt dieser Entwicklung ist – wie oben erwähnt – die Zeit nach dem Krieg, die wie folgt beschrieben wird:

*Macondo naufragaba en una prosperidad de milagro. Las casas de barro y cañabrava de los fundadores habían sido reemplazadas por construcciones de ladrillo, con persianas de madera y pisos de cemento* (und keine *pisos de tierra golpeada* mehr!) (CAS: 168–169), Aureliano Segundo tapeziert *la casa por dentro y por fuera, y de arriba abajo con billetes de a peso. La antigua mansión pintada de blanco [. . .] adquirió el aspecto equívoco de una mesquita*; von nun an beginnen die Sitten zu verfallen: *En medio del alboroto de la familia, del escándalo de Úrsula, del júbilo del pueblo que abarrotó la calle para presenciar la glorificación del despilfarro, Aureliano segundo terminó por empapelar desde la fachada hasta la cocina, inclusive los baños y dormitorios, y arrojó los billetes sobrantes al patio* (CAS: 167–168). Die tiefen Veränderungen, die Opposition zwischen damals und heute wird von Úrsula in dem Wunsch auf Rückkehr zum Ursprung unterstrichen (CAS: 168).

Der absolute Höhepunkt des Wohlstandes und des Verfalls fällt zusammen mit der Ankunft der Amerikaner u. der Eisenbahn, die einen gewaltigen Menschenstrom nach Macondo bringen. Respekt vor Autorität und Moral gehen endgültig verloren: *deslumbrada por tantas y tan maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por donde empezar: bombillas eléctricas [. . .] tren [. . .] teatro, cine, gramófonos [. . .] teléfono [. . .] Fue una invasión tan tumultosa e intempestiva que en los primeros tiempos fue imposible caminar por la calle [. . .], y el escándalo de las parejas que colgaban sus hamacas entre los almendros y hacían el amor bajo los toldos, a pleno día y a vista de todo el mundo [. . .] Tantos cambios ocurrieron que [. . .] los antiguos habitantes [. . .] se levantaban a conocer a su propio pueblo* (CAS: 194–198); das Haus erlebt eine letzte große Erweiterung, um alle Gäste beherbergen und bewirten zu können.

Eine weitere Opposition bildet sich mit der Ankunft der Amerikaner dadurch, daß sie sich von den Eingesessenen abgrenzen, diese ausbeuten und dann ermorden lassen. Während bis dahin keine Macht die ursprüngliche Gerechtigkeit Macondos (wo José Arcaio Buendía *había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor* (CAS: 15)) erschüttern konnte, bringen die Amerikaner Ungerechtigkeit und Ausbeutung mit sich.

Nach der Sintflut ähnelt Macondo einem Sumpfgebiet, das Haus ist völlig zerstört, und die Familienmitglieder sterben einer nach dem anderen.

Die Basisoppositionen der Ereignisse lassen sich wie folgt definieren:

Sippe ↓ ↑ Haus ↓ ↑ Macondo	{ Bescheidenheit → vs. Verschwendung Sittenstrenge → vs. Amoralität Geschlossenheit → vs. Offenheit Gerechtigkeit → vs. Ausbeutung Selbstbestimmung → vs. Fremdbestimmung Frieden → vs. Gewalttätigkeit Gleichheit → vs. Diskriminierung
--	---

↔ : Interaktion der Bereiche, gegenseitige Bindungen

→ : wird zu

Die allgemeine triadische Struktur der Ereignisse von CAS schlägt sich in einer Handlungssequenz nieder, die – nach dem Kriterium der Veränderung, die die Familie Buendía und Macondo letztlich zur Auslöschung führen wird, – wie folgt segmentiert werden kann (die Großbuchstaben verweisen auf große Veränderungen):<sup>14</sup>

	Seite
1 A – = Hochzeit José Arcadio Buendías mit Úrsula Iguarán (Gründung der Familie)	(25)
2 a – = Kinderlosigkeit von J. A. Buendía und U. Iguarán	(25)
3 a – = Ehrverletzung (Prudencio Aguilar beleidigt J. A. Buendía)	(26)
4 a – = Wiederherstellung der Ehre: Duell/Tod P. Aguilar	(26)
5 a – = Die Sippe der Buendías verläßt die Heimat	(27)
6 a – = Gründung Macondos (Aufstieg)	(28)
7 a – = Macondo als Dorf ( <i>Aldea</i> ): Die Zigeuner kommen nach Macondo (Einbruch von außen)	(9–23)
8 a – = Beginn des Geschäftslebens durch Úrsula	(38)
9 B – = Macondo als Kleinstadt ( <i>Pueblo</i> ): Einführung von fremden Mächten: Staat und Kirche (Entwicklung)	(39–57)
10 b – = Politisierung Macondos: Wahlen	(88–89)
11 b – = Wahlbetrug durch die konservativen politischen Kräfte: Kriegserklärung der Liberalen an die Konservativen	(89–93)
12 b – = Schreckensherrschaft Arcadios in Macondo	(94–95, 103)

<sup>14</sup> Zu einer ähnlichen Segmentierung s. Ortega (<sup>3</sup>1972: 74ff.), von dem Strausfeld (1976: 237–243) eindeutig ausgeht.

- 13b — = Macondo als Kriegsschauplatz: Niederlage der Liberalen/Gefangenschaft Aureliano Buendías (105–109)
- 14b — = Rettung Aureliano Buendías: Wiederaufnahme des Krieges (115–125)
- 15b — = Politisches Ende des Krieges: Rebellion A. Buendías (Fortsetzung des Krieges) (128ff.)
- 16b — = Kapitulation von Neerlandia (Ende des Krieges) (154)
- 17b — = Macondo als Großstadt: Aureliano Segundo und José Arcadio Segundo (159–193)
- 18b — = Bereicherung Aureliano Segundos (167–168)
- 19b — = Versuch José Arcadio Segundos, eine Schiffsverbindung zwischen Macondo und der Außenwelt herzustellen (169–170)
- 20C — = Die Eisenbahn: Einbruch der modernen Zeit: Macondo als Bananenrepublik (192ff.)
- 21C — = Rebellion der Bananenarbeiter (252ff.)
- 22C — = Ermordung der streikenden Arbeiter, Beginn der Ausrottung Macondos (258–259)
- 23C — = Die Sintflut (262–280)
- 24C — = Inzestuöse Liebesbeziehung zwischen den letzten Buendías: Aureliano und Amaranta Úrsula: Geburt von Aureliano *cola de cerdo*, Tod Amaranta Úrsulas (346–347)
- 25C — = Tod Aurelianos *cola de cerdo* (349)
- 26C — = Macondo wird von einem Orkan dem Erdboden gleichgemacht: Tod Aurelianos (350–351)

### 2.114 Exkurs: Mythische Struktur von CAS

Auf die zentrale Bedeutung des Mythos in CAS und dessen Relation zu den Verfahren des Zeitarrangements haben wir bisher wiederholt hingewiesen. Im folgenden sollen einige Bemerkungen zum Mythos im allgemeinen und zur mythischen Konstitution in CAS insbesondere angeführt werden. Dabei werden wir von den Untersuchungen Mircea Eliades ausgehen,<sup>15</sup> die sich als besonders adäquat für den Zweck des Exkurses und der Beschreibung des Mythos in CAS erweisen.

Die oben gemachten Einschränkungen bezüglich der Beschreibung der Geschichtsebene gelten im Hinblick auf die Analyse der mythischen Struktur im besonderen Maße. Es wird nicht beabsichtigt, eine vollständige Analyse des Mythos in CAS zu leisten, sondern nur einige notwendige Anmerkungen im Dienste der Beschreibung des Zeitarrangements und dessen mythischer Funktion voranzustellen.

<sup>15</sup> Eliade (1963).

### 2.1141 Der Mythos und seine Funktionen

Eliade definiert den Mythos als eine mündliche oder schriftliche Überlieferung, in der über eine Geschichte berichtet wird, die in einer sagenhaften Zeit, in der Zeit der Schöpfung der Welt (*le temps primordial* [. . .] *fabuleux des commencements*)<sup>16</sup> stattgefunden hat (dabei kann sich der Mythos auf den Gesamtkosmos oder nur auf Fragmente des Kosmos, wie z.B. menschliche Verhaltensweisen und Institutionen beziehen). Die Handelnden sind ausgestattet mit übernatürlichen Kräften, und ihre Taten haben Allgemeingültigkeit für das Volk, das an diese Mythen glaubt.

Der Mythos wird von den jeweiligen Völkern als eine wahre und sakrale Geschichte (*histoire sacrée et* [. . .] *vraie*)<sup>17</sup> betrachtet – gleichgültig, wie phantastisch diese sein mag –, der Mythos hat einen exemplarischen Modellcharakter und regelt alle menschlichen signifikativen Aktivitäten, darunter auch die profanen, wie die erste Beschaffung von Nahrung, Eheschließungen, Arbeit, Erziehung etc.. Die primitiven Kulturen handeln also nach vorgegebenen kodierten Verhaltensmustern, die in ihrer Substanz auch dann nicht verändert werden, wenn sich ihre Formen mit der Zeit wandeln, denn der Mythos ist zeitlos, unveränderlich und zielt auf Einheit und Beständigkeit. Eliades Mythenanalyse konzentriert sich auf drei Mythentypen, vor deren Hintergrund die mythische Struktur von CAS am deutlichsten wird: a) auf die Mythen der Welterschöpfung (*les mythes cosmogoniques*) bzw. des Ursprungs (*les mythes d'origine*), b) auf die der ewigen Wiederkehr (*mythe du retour à l'origine* bzw. *du retour éternel*) und c) die des Weltuntergangs (*les mythes de la fin du monde* bzw. *les mythes eschatologiques*).<sup>18</sup>

Der Mythos der Welterschöpfung ist homolog zu dem des Ursprungs. Während ersterer über die Entstehung allen Lebens berichtet und als Modell aller Schöpfung fungiert, ergänzen und erweitern die Mythen des Ursprungs den Welterschöpfungsmythos, insofern sie zeigen, wie die Welt verändert, bereichert oder verarmt wird. In diesen Mythen wird erklärt, wie die Welt entstanden ist, es wird von übernatürlichen Abenteuern der Volkshelden, vom ersten Fischen der Urahnen etc. berichtet.<sup>19</sup>

Im Mythos der ewigen Wiederkehr wird der Glaube überliefert, daß durch die Nachahmung der Taten und Verhaltensweisen der Urahnen, durch ihre Aktualisierung und Vergegenwärtigung, durch das Wissen vom Ursprung der Welt, letztlich zu diesem Ursprung zurückgefunden wird.<sup>20</sup>

Die Mythen vom Weltuntergang schließlich handeln von Naturkatastrophen (wie etwa Sintflut, Orkane, Erdbeben etc.), die der Welt ein Ende bereiten. Hier unterscheidet Eliade zwischen der jüdisch-christlichen Apokalypse, die sich durch ihre Linearität und Irreversibilität charakterisiert, und der der anderen Kulturen (der orientalischen, amerikanischen oder afrikanischen), die sich durch Zirkularität und Reversibilität kennzeichnet.

Während bei Juden und Christen die Apokalypse definitiv ist und danach ein paradisisches, zeitloses Leben beginnt, bedeutet der Weltuntergang für die anderen

<sup>16</sup> (Ebd.: 14ff.).

<sup>17</sup> (Ebd.: 15–16).

<sup>18</sup> (Ebd.: 33–53; 71–94).

<sup>19</sup> (Ebd.: 15–22).

<sup>20</sup> (Ebd.: 22–32 u.a. und 1969).

genannten Kulturen das radikale Ende einer Welt zu Gunsten der Schöpfung einer neuen Welt: indem die bestehende Welt in ihren amorphen, chaotischen Ursprung versetzt wird, kann die Welt überhaupt neu entstehen.<sup>21</sup>

Der Mythos hat für die primitiven Kulturen verschiedene Funktionen.<sup>22</sup> Eine der wichtigsten, oben bereits erwähnten Funktionen ist die, den Völkern modellhafte, exemplarische Verhaltensweisen zu bieten. Darüber hinaus liefert der Mythos ein Wissen, das die Völker in die Lage versetzt, die Welt, ihre Herkunft zu erklären. Jedoch ist vielleicht die wichtigste Funktion des Mythos, den in einer chronologisch-linearen Zeit und endlichen Welt lebenden primitiven Völkern die mythische Welt zu vergegenwärtigen und sich mit dieser durch den Ritus zu vereinigen. Dabei erweist sich die Wiederholung des Mythos, d.h. die Aktualisierung mythischer Überlieferungen durch Jahrhunderte hindurch, als zentral. Denn durch die rituelle Wiederbelebung des Mythos in den verschiedenen Festen werden die Völker in eine mythische Gegenwart versetzt, sie verlassen die chronologisch profane Zeit und begeben sich in einen *temps fort, sacré*, in die Zeitlosigkeit, in die Unsterblichkeit, in den Ursprung. Hierzu spielt das Gedächtnis, die Erinnerung eine entscheidende Rolle, da die *Anamnese*, die *mémoire absolue*, es den Völkern ermöglicht, sich immer wieder innerhalb der rituellen Feste in diese mythische Welt zurückzusetzen.<sup>23</sup>

Vor dem Hintergrund der mythischen Struktur wird deutlich, warum in *CAS* – wie wir sehen werden – Handlungswiederholung, Handlungszirkularität, Wiederholung von Namen oder die Anwendung von Zeitzirkularität die wichtigsten Verfahren des Romans sind und warum sich die "einfache Form Sage" als besonders geeignete Folie in Verbindung mit dem Mythos für *CAS* anbietet: sie ist die Gattung *par excellence*, in der von den Gründungszeiten eines Ortes, eines Stammes, einer Sippe und Familie berichtet wird, und der Mythos ist in der Regel die Erzählung von den ungewöhnlichen Taten jener Zeit, die als Muster für das Verhalten der Sippe fungieren und immer wieder von neuem aktualisiert werden.

## 2.1142 Mythenbildung in *CAS*

Die mythische Struktur von *CAS* basiert einerseits auf der Übertragung der drei oben genannten Mythen der Welterschöpfung, der ewigen Wiederkehr und des Weltuntergangs, andererseits auf der Reduktion des Geschichtlichen (hier der lateinamerikanischen, speziell der kolumbianischen Geschichte) auf das Naturhafte und Private und schließlich auf Anleihen keltischer, griechisch-römischer und christlicher Mythologie. Beispiele für diese Mythen wären z.B. das Verlassen der Heimat durch José Arcadio Buendía und Úrsula, eine Handlung, die auf das Verlassen des Paradieses hindeutet;<sup>24</sup> Macondo während der Zeit der *com-*

<sup>21</sup> (Ebd.: 64–94).

<sup>22</sup> (Ebd.: 30–32).

<sup>23</sup> (Ebd.: 111–115).

<sup>24</sup> Ortega (<sup>3</sup>1972: 74–75); zu García Márquez s. González Bermejo (1971: 11–51); Vargas Llosa (<sup>2</sup>1971); Fernández-Braso (1972); Giacomani (1972); *Nueve Asedios a García Márquez* (<sup>3</sup>1972); Arnau (<sup>2</sup>1975); Harss (<sup>6</sup>1975: 381–419); Strausfeld (1976: 233–260); Janik (1978: 330–360); Ramírez Molas (1978: 167–204), dessen Arbeit sich in Paraphrasen der untersuchten Texte und in Wiederholungen von in der Sekundärliteratur längst Bekanntem erschöpft. Der fachkundige Leser fragt sich, welches Ziel die Arbeit Ramírez Molas' verfolgt; vgl. hierzu die kritische, z.T. noch sehr mild ausgefallene Rezension Janiks (1981: 114–115).

*pañia bananera* mit der totalen Lockerung der Moral und der Distanzierung von den Normen der Sippe, das an Sodom und Gomorra erinnert; das endlose Nähen eines Totentuches durch Amaranta, das auf den Penelope-Mythos weist, sowie die inzestuösen Beziehungen der Buendías untereinander, die den Ödipus-Mythos aktualisieren.

### A) Der mythische Anfang:

Die Mythisierung der Sage der Buendías und Macondos beginnt bereits mit dem Titel, der "im wörtlichen Sinne auf ein chronologisches Jahrhundert, im symbolischen auf antike Zahlenkompositionen verweist: Die nach Pythagoras vollkommene Zahl zehn, mit sich selbst multipliziert, oder dreimal (Trinität) die christliche *plenitudo sapientiae*, die Zahl 33, plus 1 (das Strukturprinzip der *Göttlichen Komödie*) ergibt 100. Beide stellen den kosmischen *ordo* in der vollkommenen Zeit dar".<sup>25</sup>

Macondo steht in *CAS* nicht nur für den Ort, in dem die Buendías hundert Jahre leben werden, sondern zugleich für das Universum, dessen Ursprung mythisch gedeutet wird. Dies wird dem Leser durch den Traum José Arcadio Buendías verdeutlicht, in dem eine Stimme ihm befiehlt, wo er seine Heimat gründen soll:<sup>26</sup>

*José Arcadio Buendía soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejo. Preguntó qué ciudad era aquella, y le contestaron con un nombre que nunca había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural: Macondo (CAS: 28, 15–20).*<sup>26a</sup>

und durch die Worte des Erzählers, die eine Umkehrung eines biblischen Zitats darstellen:<sup>27</sup>

*Fue así como emprendieron la travesía de la sierra. Varios amigos de José Arcadio Buendía, jóvenes como él, embullados con la aventura, desmantelaron sus casas y cargaron con sus mujeres y sus hijos hacia la tierra que nadie les había prometido (CAS: 27, 19–23).*

Die Mythisierung der Figuren geschieht durch die Reduktion bzw. Übertragung der Handlungen übernatürlicher Figuren auf die Tätigkeiten der Mitglieder der Sippe, die sich auf den Gesamtkosmos, auf Macondo, oder Fragmente davon, wie Familienerweiterung, Erziehung der Kinder, Arbeit und Arbeitsverteilung etc., beziehen.

Die Rolle der Götter bzw. sagenhaften Kreaturen übernehmen José Arcadio Buendía, Úrsula, Aureliano und José Arcadio. José Arcadio Buendía ist der allmächtige Schöpfer, der zwar nicht über übernatürliche Kräfte verfügt, aber doch über eine ungeheure Phantasie, die ihn nach seinen Maßstäben zu ungewöhnlichen Taten bei der Schöpfung und Absicherung seiner Welt veranlaßt:

<sup>25</sup> Strausfeld (1976: 235).

<sup>26</sup> Der Traum José Arcadio Buendías erinnert an den biblischen Traum Jakobs und die Himmelsleiter: *Viditque in somnis scalam stantem super terram, et cacumen illius tangens caelum; angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam; et Dominum innixum scalae dicentem sibi: Ego sum Dominus Deus Abraham patris tui, et Deus Isaac; terram, in qua dormis, tibi dabo et semini tuo . . . (Liber Genesis, Kap. 28, 12–13).*

<sup>26a</sup> Von nun an werden wir oft die Seite (hier 28) und auch die Zeilen (hier 15–20) angeben.

<sup>27</sup> *Ego Dominus qui eduxi te de Ur Chaldaeorum, ut darem tibi terram istam, et possideres eam (Liber Genesis, Kap. 15, 7).*

*José Arcadio Buendía, cuya desafortada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza, y aún más allá del milagro y la magia, pensó que era posible servirse de aquella invención inútil para desentrañar el oro de la tierra (CAS: 9, 26–30).*

Das Göttliche am Verhalten José Arcadios wird ebenfalls durch ein biblisches Zitat unterstrichen:<sup>28</sup>

*Al principio, José Arcadio Buendía era una especie de patriarca juvenil, que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza [. . .] Puesto que su casa fue desde el primer momento la mejor de la aldea, las otras fueron arregladas a su imagen y semejanza (CAS: 15, 14–20).*

Phantasie, unermüdliche Unternehmungslust, Gerechtigkeit und Fleiß José Arcadio Buendías werden paradigmatisch bindend für viele Familienmitglieder bleiben. Dies kommt z.B. zum Ausdruck in der Tätigkeit José Arcadio Buendías als Schmied oder als Entzifferer der Manuskripte Melquíades, die ihm das Wissen über die ganze Welt vermitteln sollen: wie er werden sich u.a. der Oberst Aureliano, Aureliano Segundo und José Arcadio Segundo (s.u.) in diesen Bereichen einsetzen.

Úrsula wird als eine Figur dargestellt, deren Handlungen als Verhaltensmuster zu gelten haben (dies wird vor allem bei Amaranta Úrsula deutlich) und die über dem Leben steht: sie ist immer und überall anwesend, sie ist unermüdlich, sie erblindet, trotzdem verliert sie die Fähigkeit des Sehens nicht, sie kann die Zukunft prophezeien, sie ist die Lebens- und Glücksbringerin, sie erreicht ein überdurchschnittlich hohes Alter und stirbt aus eigenem Wunsch. Die Zuschreibung fast übernatürlicher Kräfte und ihre als Verhaltensmuster statuierten Handlungen lassen Úrsula in CAS als eine mythische Figur erscheinen (vgl. CAS: S. 211–212; 283–284; 291).

José Arcadio stellt die urwüchsige Männlichkeit dar, insbesondere der Phallus-Mythos wird hier thematisch:<sup>29</sup>

*De pronto [. . .] alguien empujó la puerta de la calle a las dos de la tarde [. . .] y los horcones se estremecieron con tal fuerza en los cimientos, que Amaranta y sus amigas [. . .] tuvieron la impresión de que un temblor de tierra estaba desquiciando la casa. Llegaba un hombre descomunal. Sus espaldas cuadradas apenas si cabían por las puertas [. . .] los brazos y el pecho completamente bordados de tatuajes crípticos [. . .] Tenía un cinturón dos veces más grueso que la cincha de un caballo [. . .] su presencia daba la impresión trepidadora de un sacudimiento sísmico [. . .] Colgó la hamaca [. . .] y durmió tres días. Cuando despertó, y después de tomarse dieciséis huevos crudos, salió directamente hacia la tienda de Catarino, donde su corpulencia monumental provocó un pánico de curiosidad entre las mujeres [. . .] Catarino apostó doce pesos a que no movía el mostrador. José Arcadio lo arrancó de su sitio, lo levantó en vilo sobre la cabeza y lo puso en la calle. Se necesitaron once hombres para meterlo. En el calor de la fiesta exhibió sobre el mostrador su masculinidad inverosímil [. . .] (CAS: 82, 37–42, 83; 84).*

<sup>28</sup> Die Stelle erinnert ebenfalls an einen Passus in der Genesis: *Et ait: Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram . . . (Liber Genesis, Kap. I, 26).*

<sup>29</sup> Zum Phallus-Mythos vgl. Rank (<sup>2</sup>1974: 283ff.).

Auffallend ist an dieser Stelle aber, daß José Arcadio und seine Frau Rebeca keine Kinder bekommen. Die gleiche Situation wird sich später bei Aureliano Segundo und Petra Cotes wiederholen. Man kann die Opposition sexuelle Potenz vs. Unfruchtbarkeit – die innerhalb der Thematik der Einsamkeit zu untersuchen wäre – als ein Signal für den späteren Untergang der Buendías deuten. In beiden Fällen liegt eine mythische Umkehrung vor.

Aureliano ist der typische mythische Held: er vollbringt Heldentaten, überlebt Attentate, sogar einen Selbstmordversuch, er entgeht dem Tod, befreit Macondo von der Unterdrückung durch die Konservativen und ist der Inbegriff der Fruchtbarkeit: er zeugt siebzehn Kinder mit verschiedenen Frauen, und wie einem Gott bringen die Mütter Aureliano ihre Töchter, um die "Rasse zu verbessern".

Die mythische Struktur von CAS wird ferner durch eine Reihe von übernatürlichen Ereignissen bzw. von alltäglichen Ereignissen, denen dieser Status zugewiesen wird, ergänzt. D.h., es wird nicht zwischen profanen und übernatürlichen unterschieden, alle Ereignisse werden nivelliert, indem übernatürliche Vorkommnisse als normal betrachtet (sie rufen kein Erstaunen hervor) und banale Vorkommnisse als übernatürliche behandelt werden.<sup>30</sup> Einige dieser Ereignisse sind z.B.:

- a: Tote können auferstehen bzw. weiter unter den Lebenden verweilen.
  - a' Melquíades stirbt (CAS: 22), kommt jedoch kurz danach wieder lebendig nach Macondo zurück (CAS: 49, 12). Später stirbt er endgültig (CAS: 69), bleibt jedoch für einige Lebende anwesend (CAS: 70, 19; 161, 22ff.; 301ff.).
  - a'' Prudencio Aguilar wird zwar von José Arcadio Buendía getötet, er besucht jedoch José Arcadio Buendía als Geist immer wieder, und als die Buendías die Heimat verlassen und Macondo gründen, folgt Aguilar ihnen auch (CAS: 26–27; 124–125).
  - a''' José Arcadio Buendía stirbt (CAS: 124–125) und wird begraben, dennoch unterhält sich Úrsula weiter mit ihm, der nach wie vor an einen Baum gefesselt bleibt. (CAS: 209, 10ff.).

b: Übernatürliche Ereignisse werden als alltäglich betrachtet:

b' Die Zigeuner fliegen auf Teppichen:

*Esta vez [. . .] llevaban una estera voladora. Pero no la ofrecieron como un aporte fundamental al desarrollo del transporte, sino como objeto de recreo [. . .] Una tarde se entusiasmaron los muchachos con la estera voladora que pasó veloz al nivel de la ventana del laboratorio llevando al gitano conductor y a varios niños de la aldea que hacían alegres saludos con la mano, y José Arcadio Buendía ni siquiera la miró. "Déjenlos que sueñen" dijo. "Nosotros volaremos mejor que ellos con recursos más científicos que ese miserable sobrecamas" (CAS: 33, 40–42; 34, 1ff., 22–29).*

b'' Ein Zigeuner trinkt ein Zaubermittel und löst sich auf:

*y encontró un armenio taciturno que anunciaba en castellano un jarabe para hacerse invisible. Se había tomado de un golpe una copa de la sustancia ambarina, cuando José Arcadio Buendía se abrió paso [. . .] y alcanzó a hacer la pregunta. El gitano lo envolvió en el clima atónico*

<sup>30</sup> Hierzu s. auch Vargas Llosa (<sup>2</sup>1971: 577–585).

de su mirada, antes de convertirse en un charco de alquitrán pestilente y humenante sobre el cual quedó flotando la resonancia de su respuesta: "Melquíades Murió". Aturdido por la noticia, José Arcadio Buendía permaneció inmóvil, tratando de sobreponerse a la aflicción (CAS: 22, 13–27).

b<sup>'''</sup> Remedios steigt in den Himmel auf:

en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella [. . .] Los forasteros, por supuesto, pensaron que Remedios, la bella, había sucumbido por fin a su irrevocable destino de abeja reina, y que su familia trataba de salvar la honra con la patraña de la levitación. Fernanda mordida por la envidia terminó por aceptar el prodigio [. . .] (CAS: 205, 11–25).

c: Alltäglichen Objekten werden magische Kräfte zugeschrieben:

c' Dem Magnet:

Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio [. . .] (CAS: 9, 13ff.).

c<sup>''</sup> Der Lupe:

"La ciencia ha eliminado las distancias" pregonaba Melquíades. "Dentro de poco, el hombre podrá ver lo que ocurre en cualquier lugar de la tierra, sin moverse de su casa." Un mediodía ardiente hicieron una asombrosa demostración con la lupa gigantesca: pusieron un montón de hierba seca en mitad de la calle y le prendieron fuego mediante la concentración de los rayos solares (CAS: 10, 20ff.).

c<sup>'''</sup> Dem Eis:

José Arcadio Buendía los pagó, y entonces puso la mano sobre el hielo, y la mantuvo puesta por varios minutos, mientras el corazón se le hinchaba de temor y de júbilo al contacto del misterio. Sin saber que decir, pagó otros diez reales para que sus hijos vivieran la prodigiosa experiencia [. . .] Pero su padre no le prestó atención. Embriagado por la evidencia del prodigio [. . .] Este es el gran invento de nuestro tiempo (CAS: 23).

B) Das mythische Ende:

So wie der Anfang Macondos und der Sippe und deren Festigung mythisch konzipiert ist, so ist das Ende der Sippe in Macondo ebenfalls mythisch. Ein erstes Zeichen, ein proleptisches Indiz des Untergangs Macondos, ist die Schlaflosigkeit, die zu Amnesie führt, was in krasser Opposition zur unerlässlichen Anamnese für das Fortleben des Mythos steht. Hier tritt – wie in den Mythen primitiver Kulturen – ein Retter auf, der über übernatürliche Kräfte verfügt, nämlich Melquíades. Er besitzt ein Zaubermitel, mit dessen Hilfe der Schlaflosigkeit ein Ende bereitet wird. Die indiziale Funktion dieses Ereignisses, das wie ein Orakel

den Untergang Macondos prophezeit<sup>31</sup>, wird vor allem dadurch unterstrichen, daß die Schlaflosigkeit mit der Ankunft Rebecas (einer Fremden also) zusammenfällt, d.h. mit einem Einbruch von Außen, was schließlich Macondo ins Verderben führen wird.

Die Sintflut, die gleichzeitig mit der Geburt des unehelichen Kindes von Meme und mit der Ermordung der Arbeiter eintritt, stellt den ersten Schritt der Destruktion der Sippe und Macondos dar:

Los acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo empezaban a vislumbrarse cuando llevaron a la casa al hijo de Meme Buendía. La situación pública era entonces tan incierta [. . .] (CAS: S. 249).

Aureliano Segundo había dormido en casa porque allí lo sorprendió la lluvia, y a las tres de la tarde todavía seguía esperando que escampara [. . .] (CAS: S. 262).

Llovió cuatro años, once meses y dos días (CAS: S. 267).

Die mythische Destruktion Macondos geschieht dann in doppelter Weise, zunächst durch den gewaltsamen Tod des letzten Buendía mit *cola de cerdo*, womit auf die Zeiten der Urahnen verwiesen wird (CAS: 25) und durch den Orkan, der Macondo dann auslöscht, was in den Manuskripten Melquíades vorausgesagt war:

Y entonces vió al niño. Era un pellejo hinchado y reseco, que todas las hormigas del mundo iban arrastrando [. . .] (CAS: S. 349).

y vió el epígrafe de los pergaminos [. . .]: "El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas" (CAS: S. 349).

Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado [. . .] pues estaba previsto que la ciudad de los espejos [. . .] sería arrastrada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres [. . .] (CAS: S. 351).

Die Ankündigung des Untergangs Macondos läßt keine Wiedergeburt zu, das Ende ist definitiv, da sich – wie Úrsula sagt – die schlechte Qualität der Zeit und der Rasse der Buendías verbraucht hat und nicht erneuerungsfähig ist.

Neben dem Mythos der Welterschöpfung und der Apokalypse ist in CAS ebenfalls der Mythos der ewigen Rückkehr vertreten, dem wir uns nun zuwenden.

## 2.1143 Wiederholungsstruktur in CAS als Verfahren für die Mythenaktualisierung

Die Wiederholung von Handlungen durch Figuren gleichen Namens versetzt die Figuren in einen früheren Zustand, der überwunden schien, d.h. sie gestaltet die Welt zirkulär, sie erinnert an den Ursprung Macondos und der Buendías. Solche Handlungen sind etwa folgende:<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Zum Orakel und Mythos s. Jolles (21958: 96–104).

<sup>32</sup> Zu der Funktion der Wiederholung im Mythischen s. Eliade (1963: 24–25; 30–31 etc.). Die Wiederholung von Namen steht nicht nur in enger Verbindung mit Handlungstypen (ein Name ist hier die Summe von Merkmalen, die eine Figur konstituieren und die sich in ihren Handlungsweisen niederschlagen), sondern auch mit den Verfahren der Zeitzirkularität und internen Zeitpermutation: die Zirkularität der Genealogie spiegelt sich wider in einer zirkulären Zeitbehandlung, charakterisiert durch einen massiven Einsatz von Analepsen und Prolepsen.

- a: Aureliano Buendía und Arcadio stehen vor einem Erschießungskommando, ein Ereignis, das in formelhafter Weise angekündigt wird (s.u.).
- b: Aureliano Buendía und José Arcadio unterhalten eine Liebesbeziehung zu P. Ternera, die jedem ein Kind, und zwar beide Male einen Sohn, gebiert. Arcadio versucht ebenfalls, eine Liebesbeziehung mit P. Ternera zu beginnen.
- c: Ebenso wie Aureliano Buendía und J. Arcadio die gleiche Frau lieben. lieben Aureliano Segundo und José Arcadio Segundo gleichzeitig Petra Cotes.
- d: Ebenso wie Aureliano Buendía bei Pilar Ternera – einer Prostituierten – Liebestrost sucht (er liebt ja Remedios), sucht auch Aureliano Babilonia Trost (er liebt Renata Remedios) zuerst bei Nigromata – ebenfalls einer Prostituierten – und dann bei der hundertjährigen Pilar Ternera, die ihm wie einst seinem Urgroßvater hilft. Ähnliches gilt für Aureliano José, der Amaranta liebt, jedoch, von dieser abgelehnt, sich mit einem Freudenmädchen bei Catarino tröstet.
- e: Ebenso wie J. A. Buendía nach einer Verbindung zwischen Macondo und der Außenwelt sucht, versucht das auch J. A. Segundo und später mit vollem Erfolg auch Aureliano Triste.
- f: Ebenso wie sich Aureliano Buendía, Arcadio, Aureliano Segundo und José Arcadio Segundo mit den Manuskripten des Melquíades beschäftigen, befaßt sich auch Aureliano Babilonia damit.
- g: Ebenso wie sich Aureliano für die Schmiede interessiert, beschäftigen sich auch zeitweilig A. Segundo, Arcadio damit.
- h: Ebenso wie am Anfang der Familie Buendía ein Kind mit *cola de cerdo* geboren wird, geschieht dies am Ende der Geschichte wieder. Ansätze zu inzestuösen Beziehungen gibt es in Gedanken bereits bei José Arcadio in bezug auf Úrsula, konkreter bei Aureliano José mit Amaranta und bei Aureliano Babilonia mit Renata Remedios.
- i: Die Handlungen von Aureliano während des Krieges weisen eine bestimmte Rekurrenz auf, die sich in dem Schema – Aufbruch in den Krieg, Durchführung des Krieges, Rückkehr nach Macondo – niederschlägt.
- j: Ebenso wie J. A. Buendía einst *gallero* war, werden auch Arcadio und Arcadio Segundo *galleros*.
- k: Ebenso wie Aureliano Buendía politisch engagiert ist, widmet sich auch J. A. Segundo der Politik.

Diese Wiederholungen, außer den Mythos zu aktualisieren, zeigen zugleich einen bestimmten mythischen Determinismus, dem sich kein Buendía entziehen kann, Verhaltensweisen werden zu Institutionen, die von allen erkannt und akzeptiert werden. Solche Handlungen haben Modellcharakter, und jede Figur aktualisiert sie anders. Die Wiederholung auf Handlungsebene wird stets auch noch durch semantische Wiederholungen begleitet, auf die wir aber hier nicht mehr eingehen können.

All diese Wiederholungen lassen die Welt der Buendías zirkulär erscheinen, da jede Aktualisierung eine Rückkehr zu den Anfängen bedeutet.

Die zirkuläre Gestaltung der Handlung hat aber in *CAS* auch oft die Aufgabe, die Sinnlosigkeit der Welt zum Ausdruck zu bringen.

Als hochgradig zirkulär und sinnlos erweisen sich z.B. die Handlungen Amarantas und Aureliano Buendías: Amaranta näht Knöpfe an ihr Totentuch, um diese dann wieder abzureißen; Aureliano stellt goldene Fische her, um sie zunächst gegen goldene Münzen einzutauschen, aus denen er weitere Fische macht; dann

aber fabriziert er Fische, schmilzt sie ein und macht neue daraus. Diese zirkulären Handlungen im Mikrokosmos sind equivalent im Makrokosmos mit dem Mythos der Buendías, mit ihrem unentrinnbaren Schicksal (vgl. Motto am Anfang dieses Kapitels). D.h., die Handlungen konkretisieren in beiden Fällen nicht nur die Sinnlosigkeit der Tätigkeit der Figuren, eine Art Sisyphus-Arbeit, sondern stehen metonymisch für bestimmte historische Phasen der Menschheitsgeschichte und der Geschichte Lateinamerikas. Die Totalität der mythischen Welt Macondos wird schließlich unterstrichen durch die Wiederherstellung des Anfangszustandes Macondos am Ende des Romans.

## 2.12 Die Diskursebene I: Die Zeitbehandlung

Innerhalb der Zeitbehandlung charakterisiert sich das Zeitarrangement von *CAS*, als eines Textes mit einer stark besetzten Geschichtsebene und mit einer unverkennbaren auktorialen Erzählsituation, einerseits durch eine linear-chronologische und andererseits durch eine anachronisch-zirkuläre Handlungsführung. Beide Verfahren sind gleich dominant und befinden sich in einem Spannungsverhältnis: die Linearität entspricht der profanen und die zirkuläre Anachronie der mythisch-sakralen Zeit bzw. dem chronologischen Heute und dem zeitlosen zirkulären Gestern.<sup>33</sup> Innerhalb der Anachronien werden einige Verfahren der zeit-

<sup>33</sup> Vgl. Segre (1973: 152–193), der zwar das Typische der Zeitstruktur von *CAS* in *the overlapping of two dimensions; one, chronicle time, scans out the rhythm of events; the other is a series of extra-temporal drives which anticipate the future and prolong the past, making the wheel of time turn backward and forward to crucial moments of Macondo's century of life* sieht, jedoch die lineare Aktzeit nicht auf die profane bezieht sowie auch die zirkuläre Aktzeit nicht auf die mythische. Segre (1973: 155–156) geht hier von zwei Typen von Zeit aus, von einer *mental time* bzw. von einer Zeit der Einsamkeit und von einer *calendar-time* der gegenwärtig ablaufenden Ereignisse. Er definiert [*mental time of solitude*] als *a sort of introversion that passes from the founder of the family to his descendants* ... als eine Zeit, die sich nur teilweise mit unserer mythisch-zirkulären Zeit deckt. Aus den verschiedenen Ausführungen Segres (insb. S. 169) wird deutlich, daß er keine klare Trennung zwischen Zeit- und Handlungszirkularität macht. Ferner scheint es uns nicht zutreffend, die *mental time* der Figuren als die beherrschende Zeit in *CAS* zu bezeichnen, da der auktoriale Erzähler im Zentrum des Erzählten steht und seine Zeit ebenfalls zirkulär ist: nicht die Figuren erinnern sich direkt, sondern der auktoriale Erzähler sagt, daß sich die Figuren erinnern. Die *mental time* könnte nur dann als ein dominanter Teilaspekt der Zeitbehandlung in *CAS* angesehen werden, wenn diese Zeit als die zirkulär-mythische (neben der linear-profanen) verstanden wird. In diesem Zusammenhang soll darauf hingewiesen werden, daß es unzutreffend ist, von Simultaneität in *CAS* zu sprechen, wie Carrillo (1971) es tut, da der auktoriale Erzähler immer ordnend eingreift und somit jede Illusion der Simultaneität unterbindet. Bei Carrillo wird der Terminus Simultaneität erst gar nicht definiert, sondern als das Nebeneinander von "statischer" und "dynamischer" Zeit umschrieben. Obwohl er die Zeit in *CAS* als mythisch auffaßt, wird diese nicht weiter beschrieben. Ähnliches gilt für Kulin (1969), der von *multiplicación de los planos temporales históricos* spricht und darunter verschiedene in *CAS* enthaltene Reminiszenzen der lateinamerikanischen Geschichte seit ihrer Entdeckung meint, eine Zeit also, die textextern ist und daher nicht als ein Verfahren für die Zeitbehandlung einer fiktionalen Geschichte eingestuft werden kann. Bezüglich der Linearität in *CAS* vgl. ebenfalls Kulin (1969: 292). Wir teilen Janiks (1978: 345) Meinung nur mit Einschränkung, die Einheit von *CAS* wäre "in der künstlerischen Spiegelung der spezifischen Form menschlichen Bewußtseins begründet, jener einzigartig-raum- und zeitlosen Instanz, wo sich Gleichzeitigkeit als Verlauf, Verlauf als Gleichzeitigkeit ereignet" bzw. *CAS* sei die "erzählerische Entfaltung eines individuellen Bewußtseins, in einem existentiellen und geschichtlichen Sinn. Die lebenswichtige Kraft mensch-

lichen Organisation verwendet, die wir unter der Kategorie explizite Anachronie subsumiert haben.

Als die für CAS relevantesten Verfahren erweisen sich die der expliziten Zeitpermutation, d.h. die des massiven Einsatzes von Analepsen und Prolepsen und deren Abkömmlingen, die Zeitverflechtung und vor allem die der Zeitpermutation, die in enger Relation zu der Handlungszirkularität stehen. Alle diese Verfahren haben in CAS – im Gegensatz zu CV – die Funktion, auf Geschichtebene die bereits beschriebene mythische Struktur zu stützen und auf Diskursebene I die Illusion der Zeitlosigkeit – in erster Linie mittels der Zeitzirkularität – hervorzu-rufen.

Die Zeitanalyse soll, wie bereits in der Einleitung begründet, in zwei Schritten erfolgen. Zunächst soll die Makro- und anschließend die Mikrozeitstruktur von CAS beschrieben werden.

### 2.121 Zeitliche Makrostruktur

Wie das Zeitdiagramm auf S. 73 zeigt, setzt sich die Handlungssequenz von CAS aus den oben gewonnenen 26 Handlungssegmenten, die am Anfang anachronisch, dann aber chronologisch folgen, zusammen. Die zahlreichen Analepsen und Prolepsen, die hier vorkommen und auf die wir in der Mikrozeitanalyse eingehen werden, unterbrechen zwar den chronologischen 'Handlungsablauf', zerstören ihn aber nicht, d.h. sie stellen die angegebene Anordnung auf Makroebene nicht in Frage.

Während auf Geschichtebene das erste Handlungssegment in der Chronologie die Hochzeit von José Arcadio Buendía und Úrsula Iguarán (1A1-) ist, konstituiert sich das erste Segment auf dem D I, aus der Beschreibung Macondos als *aldea* und den ersten Reisen der Zigeuner nach Macondo in 7a<sup>17</sup>. Anschließend bringt der auktoriale Erzähler eine große Analepse (von 1A1 bis 6a6) an, in der über die Herkunft der Buendías (*externe vollständige Analepse*) und die Gründung Macondos berichtet wird (*homodiegetische ergänzende Analepse*). Damit haben wir einen typischen traditionellen Anfang *in medias res*. Nachdem der auktoriale Erzähler über mehrere Figuren unvermittelt sprach, fühlt er sich verpflichtet, die Vergangenheit der Figuren und die Gründung Macondos nachholend zu erzählen. Diese große Analepse, die relevante Segmente enthält (und daher als einzige in der Makrozeitanalyse berücksichtigt worden ist), wird zwar vom Erzähler eingeleitet, ihr Auftreten ist für den Leser jedoch nicht weniger überraschend. Die Veranlassung der Analepse wird dem Leser etwas später klar. Als der Erzähler in 7a<sup>17</sup> über die Zigeuner berichtet (ZE I), beschreibt er das Erstaunen, das das von den Zigeunern nach Macondo gebrachte Eis (CAS: 22–

lichen Bewußtseins [bestehe] darin, daß es Vergangenheit und Zukunft zusammenzuschauen vermag, daß es von jeder Gegenwart und Vergangenheit aus mögliche – zu gestaltende und zu meidende – Zukunft antizipierend zu umgreifen vermag" (348–49). Denn in CAS gibt es keine Gleichzeitigkeit, sondern eine Spannung zwischen Zirkularität und Linearität. Ferner ist es schwer, Janiks These zu folgen, die Bewußtseinsebene sei das prägende Merkmal von CAS (obwohl er ausdrücklich darauf verweist, daß CAS kein Bewußtseinsroman im erzähltechnischen Sinne sei, (S. 348)), da die Geschichte Macondos und der Buendías nicht mittels des Bewußtseins der Figuren, sondern des Diskurses eines auktorialen Erzählers artikuliert wird.

Daß die "Geschichte Macondos" nicht ein für alle Male stattgefunden [habe], sondern sie sich immer noch in jedem Augenblick [ereigne]: im Bewußtsein des Lesers (ebd.), ist eine absolut richtige Feststellung – wie wir zeigen werden –, doch ist dies v.a. ein Ergebnis der Verfahren der Zeitbehandlung (also des D I).

itdiagramm I

Analepse

AZ [1A1-2a2-3a3-4a4-5a5-6a6] -7a7-8a8-9a9-10b10-11b11-12b12-13b13-14b14-15b15-16b16-17b17-18b18-19b19-20c20-21c21-22c22-23c23-24c24-25c25-26c26

TZ 7a<sup>17</sup>-1A<sup>2</sup>1-2a<sup>3</sup>2-3a<sup>4</sup>3-4a<sup>5</sup>4-5a<sup>6</sup>5-6a<sup>7</sup>6-8a<sup>8</sup>8-8b<sup>8</sup>8-10b<sup>10</sup>10-11b<sup>11</sup>11-12b<sup>12</sup>12-13b<sup>13</sup>13-14b<sup>14</sup>14-15b<sup>15</sup>15-16b<sup>16</sup>16-17b<sup>17</sup>17-18b<sup>18</sup>18-19b<sup>19</sup>19-20c<sup>20</sup>20-21c<sup>21</sup>21-22c<sup>22</sup>22-23c<sup>23</sup>23-24c<sup>24</sup>24-25c<sup>25</sup>25-26c<sup>26</sup>26

24c<sup>24</sup>24-25c<sup>25</sup>25-26c<sup>26</sup>26

I { auktorialer Erzählerbericht }



Beginn auf D I

9b<sup>89</sup>9

1A<sup>3</sup>

6a<sup>76</sup>6

7a<sup>17</sup>7

8a<sup>28</sup>8

26c<sup>26</sup>26

23) bei José Arcadio Buendía hervorruft; hier bricht er die Chronologie vorübergehend ab und berichtet über die Vorgeschichte der Buendías. Erst als der Leser von der Gründung Macondos und dem Traum José Arcadio Buendías (ZE II) erfährt, erkennt er, daß die Besichtigung des Eises durch J. A. Buendía (ZE I) den Erzähler veranlaßt hat, die Analepse anzubringen:

*José Arcadio Buendía no logró descifrar el sueño de las casas con paredes de espejos hasta el día en que conoció el hielo. Entonces creyó entender su profundo significado (CAS: 28).*

Diese Analepse wird ferner durch die Äußerung des Erzählers bei der Beschreibung des Charakters des ältesten Sohnes der Buendías, José Arcadio, ausgelöst, in der es heißt: *y sus padres dieron gracias al cielo al comprobar que no tenía ningún órgano de animal (CAS: 20).*

Die Angst der Eltern, die sich hierin ausdrückt, bleibt dem Leser solange unverständlich, bis er in der Analepse erfährt, daß J. A. Buendía und Úrsula eng miteinander verwandt sind und daß Úrsula aus diesem Grunde schreckliche Angst davor hat, ein Kind mit *cola de cerdo* zu gebären, wie es die Familientradition in solchen Fällen lehrt. Erst durch die Korrelierung der Inhalte wird dem Leser klar, daß der Bericht über die Vergangenheit der Buendías eine Analepse ist, die aber so verdeckt vorkommt, daß sie an das Verfahren der impliziten Zeitpermutation grenzt, ein Verfahren, das eine absolute Ausnahme in CAS darstellt. Das einzige explizite Signal für den Leser, hinsichtlich des Wechsels der Zeitebenen, ist die Unterbrechung von Diskurs und Geschichte durch die drucktechnische Segmentierung, denn die Analepse fängt mit einem neuen typographischen Segment an (CAS: 24).

Die interne Funktion der Analepse ist traditionell: sie dient nicht der Zerstörung der Chronologie und damit der Auslösung von überraschender Information (dafür ist ihr entropischer Wert zu gering, sie wirft keine Rätsel auf), sondern der Informationssicherung, Klärung und Ergänzung von Erwähntem. Daraus ergibt sich eine schwache textexterne Funktion: der auktoriale Erzähler schränkt eine aktive Beteiligung des Lesers an der Konstitution der zeitlichen Nachricht ein, die für einen Leser von CV oder MRV unerlässlich ist. Der Diskurs II schließlich ist in CAS – wie bereits erwähnt – von einem auktorialen Erzähler besetzt, der allgegenwärtig, allwissend berichtet. Sein Bericht ist immer der seiner Sichtweise und nicht der der Figuren. Dies kommt vor allem in den zahlreichen Kommentaren und Werturteilen über die Figuren und deren Handlungen zum Ausdruck. Denn der mythische Erzähler ist Gott gleich, ist ein Orakel.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Dagegen s. Strausfeld (1976: 254–255), die im Erzähler einen neutralen Berichtersteller, einen Chronisten sieht, der "in die Einzelgestalten schlüpft und aus ihrer Perspektive spricht", was für CAS nicht zutreffend ist. Die letzte Charakterisierung des Erzählers entspricht eher der des unpersönlichen, verborgenen Erzählers und steht übrigens im Widerspruch zu Strausfelds eigener Aussage (einige Zeilen vorher), der Erzähler sei allwissend. Die Perspektive in CAS ist immer die des auktorialen Erzählers, und dieser verzichtet auf keinen Fall auf massive Kommentare, wie es das Beispiel Fernandas deutlich zeigt. Ein einziger großer Bruch stellt die große Auseinandersetzung zwischen Fernanda und Aureliano José während der Sintflut dar, wo eindeutig aus der Perspektive Fernandas (in erlebter Rede) erzählt wird (CAS: 274ff.); vgl. hierzu Vargas Llosa (21971: 538–545, insb. 542–543).

## 2.122 Zeitliche Mikrostruktur

### 2.1221 Zeitzirkularität als Verfahren für die Stützung mythischer Strukturen im Text und im Leserbewußtsein

Innerhalb der chronologisch-linearen Handlungsabfolge, die durch die Perspektive des auktorialen Erzählers unerschüttert bleibt, bilden sich Zeitkreise, d.h. die zeitliche Organisation der Handlung ist zirkulär. Dabei ist die Zeitzirkularität in CAS dadurch gekennzeichnet, daß der Erzähler in der Zukunft liegende Ereignisse nicht erzählt, sondern erwähnt, um dann auf einen bestimmten Punkt in der Vergangenheit zurückzuspringen, von wo aus er linear zu erzählen beginnt, bis er das in der Zukunft erwähnte Ereignis erreicht und vollständig erzählt, d.h. den geöffneten Kreis schließt.<sup>35</sup>

Das Verfahren der Zeitzirkularität entspricht auf Geschichtebene dem der Handlungszirkularität, das eng verbunden mit der Handlungswiederholung vorkommt. Denn wie auch hinsichtlich der Geschichtebene behauptet und nachgewiesen werden konnte, daß Wiederholung und Zirkularität die Funktion hatten, den Mythos zu aktualisieren, zu vergegenwärtigen, ihn in der Erinnerung der Figuren zu festigen und die Figuren in einen ursprünglichen Zustand zu versetzen, so kann hier festgestellt werden, daß die Zeitzirkularität (wie auch die Zeitpermutation (s.u.)) textintern durch die zeitweilige Aufhebung der Linearität und somit des Zeitvergehens zu einem zeitlichen Stillstand, zur mythischen Zeit führt und textextern dieses Verfahren dem Leser die Illusion der Zeitlosigkeit vermittelt, die dadurch erreicht wird, daß der Erzähler dorthin zurückkommt, wo er zu erzählen begann, d.h., daß Vergangenheit und Zukunft in einer zeitlosen Gegenwart vereinigt werden, um den Leser immer wieder zum Ausgangspunkt führen.<sup>36</sup> So wie die Handlungszirkularität eine Handlung von einem Zustand A zu einem Zustand A bzw. A' zurückführt, so versetzt die Zeitzirkularität eine Handlung von einem Zeitpunkt  $t_1$  über einen Zeitpunkt  $t_2$  in einen Zeitpunkt  $t_1$  bzw.  $t'_1$ .

Im folgenden sollen einige Beispiele zur Zeitzirkularität im Detail besprochen werden. Dabei werden sowohl große als auch kleine Zeitkreise berücksichtigt werden. Die Kreise finden sich in CAS nicht isoliert, sondern kommen oft ineinander verschachtelt vor. Wir werden – trotz der erheblichen Schwierigkeiten der Beschreibung einiger Zeitkreise – versuchen, diese in der komplexen Form, in der sie tatsächlich auftreten, wiederzugeben.

Beispiel (1): Kreis: 'Aureliano Buendía vor dem Erschießungskommando und das Eis'

*Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento (= a) el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo (= b). Todos los años por el mes de marzo una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea (= c) En marzo volvieron los gitanos (= d) [...] Cuando llegó Melquiades a poner las cosas en su punto (= e) [...] Cuando volvieron los gitanos (= f) [...] oyendo a la distancia los pifanos y tambores y sonajas de los gitanos que una vez más llegaban a la aldea [...] Tanto insistieron, que José Arcadio Buendía pagó los treinta reales y los*

<sup>35</sup> Vgl. hierzu auch Segre (1973: 152ff.); Vargas Llosa (21971: 545–576).

<sup>36</sup> Vgl. hierzu auch Arnau (21975: 56); zur Wiederholungsstruktur in CAS s. auch Vargas Llosa (21971: 598–615).

condujo al centro de la carpa [. . .] el cofre dejó escapar un aliento glacial (= b') [. . .] Cuando el pelotón lo apuntó, la rabia se había materializado en una sustancia viscosa y amarga que le adormeció la lengua y lo obligó a cerrar los ojos (= a').

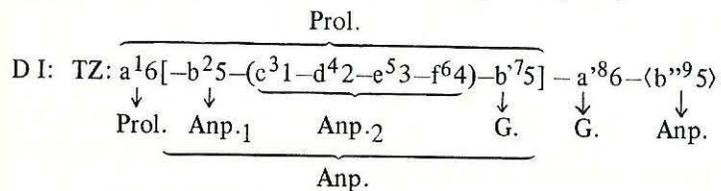
Entonces desapareció el resplandor de aluminio del amanecer y volvió a verse a sí mismo, muy niño, con pantalones cortos y un lazo en el cuello, y vio a su padre en una tarde espléndida conduciéndolo al interior de la carpa, y vio el hielo (= b'')

(CAS: 9, 1–3; 9, 9–11; 10, 14; 12, 21; 14, 24; 21, 28–29; 22, 34–40; 23; 115, 12–19).

Die Erwähnung des Ereignisses a ist als eine *interne, heterodiegetische* Prolepse zu bezeichnen, denn sie bringt ein Ereignis, das nicht der Gegenstand des gerade Erzählten ist. Dagegen ist das erwähnte Ereignis b ein vergangenes Ereignis (aus der Sicht des impliziten Lesers ist b jedoch eine *interne, heterodiegetische* Prolepse, denn der Leser kennt dieses Ereignis genausowenig wie a; aus der Sicht des Erzählers ist b eine *interne, homodiegetische, rückgreifende* Analepse, denn b findet vor a statt).<sup>37</sup> Der Erzähler aber beginnt nicht gleich, von der Besichtigung des Eises zu berichten, sondern geht mittels einer *internen, homodiegetischen, ergänzenden* Analepse noch weiter in die Vergangenheit zurück, bis zum ersten Besuch der Zigeuner (= c), und erzählt chronologisch alle anderen Besuche (= d, e) bis zum sechsten Besuch (= f), in dem das Eis in Macondo zur Schau gestellt wird und José Arcadio Buendía es mit seinen Kindern besichtigt. Hier schließt sich der 'Eis-Kreis' (b'). Dann berichtet der Erzähler über eine weitere Reihe von Ereignissen bis zu dem Zeitpunkt, zu dem Aureliano vor dem Erschießungskommando steht (a'); so wird auch der 'Erschießungskommando-Kreis' geschlossen. Ausgehend von a', wird dann eine letzte Erinnerung an die Besichtigung des Eises angebracht (b'').

Es ergibt sich folgende Zirkularität: Zeitdiagramm II

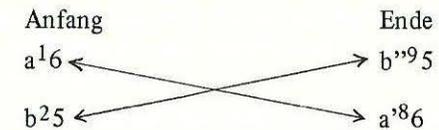
GE: AZ: c1–d2–e3–f4–b5 (= b'5/b''5) – a6 (= a'6)



Die Klammern [], (), < > weisen auf den zeitlichen Status bzw. auf die zeitliche Abhängigkeit hin: b<sup>2</sup>5 ist von der Prolepse a<sup>1</sup>6 abhängig (bzw. Aureliano Buendía erinnert sich während des Ereignisses a an das Ereignis b); die Segmente c1, d2, e3, f4 sind von b5 abhängig (bzw. der Erzähler beginnt, veranlaßt durch das Ereignis b5, nicht mit dem sechsten Besuch der Zigeuner, d.h. mit J. A. Buendías Besichtigung des Eises, sondern mit dem ersten Besuch der Zigeuner, dann berichtet er über alle anderen Besuche chronologisch bis b'5). b<sup>7</sup>5 ist also die Gegenwart, hier besichtigen José Arcadio Buendía und die Kinder tatsächlich das Eis. So wird nun mit a<sup>8</sup>6 ein zweiter Zeitpunkt in der Gegenwart erreicht. Da

<sup>37</sup> Vgl. hierzu Segre (1973: 154), der ebenfalls auf die Zugehörigkeit zu Vergangenheit und Gegenwart (Anaprolepsen) bestimmter Anachronien hinweist, ohne aber zu differenzieren, von welcher Perspektive aus diese vergangenheits- oder zukunftsgerichtet sind.

sich aber b<sup>7</sup>5 auf S. 22–23 in CAS befindet, ist der Erzähler auf S. 115, wo Aureliano sich vor dem Erschießungskommando befindet, gezwungen, mittels der zirkulären Analepsen dem Leser das angekündigte Ereignis (b<sup>7</sup>5) in Erinnerung zu rufen. Das Ende der Sequenz auf Diskursebene I (b<sup>9</sup>5) wird mit dem Anfang (b<sup>2</sup>5) verbunden, so wie der Anfang (a<sup>1</sup>6) auf das Ende a<sup>8</sup>6) verweist:



Innerhalb des beschriebenen Kreises kommt ein weiterer vor, nämlich der des Neffen Aureliano Buendías (bzw. des Sohnes seines Bruders José Arcadio und Pilar Terneras), der, wie einst sein Onkel, vor einem Erschießungskommando stehen wird. Der Leser ist etwas verwirrt, denn diese Ankündigung ist im gleichen Ton formuliert wie die, die sich auf Aureliano Buendía bezieht.

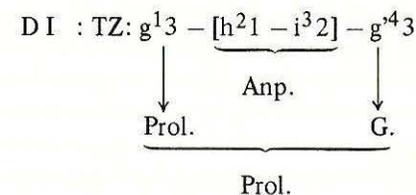
Beispiel (2): Kreis: 'Arcadio vor dem Erschießungskommando'

*Años después, frente al pelotón de fusilamiento (= g), Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable, que por supuesto no entendió, pero que al ser leídas parecían encíclicas cantadas. Luego sonrió por primera vez en mucho tiempo y dijo en castellano [. . .] (= h)*

*— Ahí te dejamos a Macondo — fue cuanto le dijo a Arcadio antes de irse —. Te lo dejamos bien, procura, que lo encontremos mejor (= i). Al amanecer, después de un consejo de guerra sumario, Arcadio fue fusilado contra el muro del cementerio (= g') . . . (CAS: 68; 94; 106).*

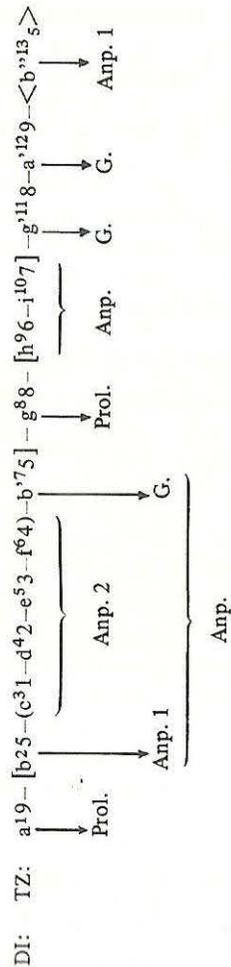
Zeitdiagramm III:

GE : AZ: h1 – i2 – g3 (= g')



Der Erzähler kündigt durch eine *interne heterodiegetische* Prolepse die Erschießung Arcadios an (g<sup>1</sup>3), kehrt dann in die Vergangenheit zum Gespräch zwischen Melquíades und Arcadio zurück (h<sup>2</sup>1: dies ist eine *interne heterodiegetische* Analepse; für den impliziten Leser erscheint diese Analepse als eine *interne heterodiegetische* Prolepse), erzählt chronologisch weiter, wie Arcadio von Aureliano zum Statthalter ernannt wird (i<sup>3</sup>2) und schließt den Kreis mit dem Bericht über die tatsächliche Erschießung Arcadios (g<sup>4</sup>3) ab. Faßt man die zwei analysierten Kreise zusammen, so läßt sich die Zirkularität in einem Zeitdiagramm wie folgt darstellen:

GE: AZ: c1 – d2 – e3 – f4 – b5 (b'5/b''5) – h6 – i7 – g8 (= g'8) – a9) (= a'9)



Der Kreis wird auf der Diskursebene I mit der Ankündigung der Hinrichtung von Aureliano, a<sup>19</sup>, eröffnet, dann folgt die Analepse über die Besichtigung des Eises, b<sup>25</sup>, schließlich wird chronologisch bis zum Abschluß des Eiskreises in b'<sup>75</sup> erzählt; nun, in g<sup>88</sup>, beginnt der Kreis über Arcadio vor dem Erschießungskommando, der in g'<sup>118</sup> zu Ende geht, so wie später der Kreis Aureliano vor dem Erschießungskommando. Dieses Ereignis wird mit einer Analepse, b''<sup>135</sup>, über die Besichtigung des Eises verbunden. Auf Geschichtsebene stellt c1, d.h. der erste Besuch der Zigeuner in Macondo, den Anfang und a9, Aureliano vor dem Hinrichtungskommando, das Ende dar.

Ein dritter Kreis, der sich innerhalb des ersten Kreises konstituiert, aber außerhalb geschlossen und daher gesondert behandelt wird, ist der der 'Abenteuer des Aureliano Buendía' während des Krieges.

Beispiel (3): Kreis: 'Abenteuer des Aureliano Buendía'

*El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó [. . .] a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió una carga de estricnina en el café que había bastado para matar un caballo. Rechazó la Orden del Mérito que le otorgó el presidente de la república. Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias [. . .] pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo. Aunque peleó siempre al frente de sus hombres, la única herida que recibió se la produjo el mismo después de firmar la capitulación de Neerlandia [. . .] Se disparó un tiro de pistola [. . .]*

– Ahí te dejamos a Macondo – fue todo cuanto le dijo a Arcadio antes de irse – (CAS: S. 94).

Kreiseröffnung (S. 94)

- a: Die 32 von Aureliano Buendía geführten Kriege
- b: Die 17 Söhne Aureliano Buendías
- c: Die Ermordung der Söhne Aureliano Buendías
- d: Aureliano Buendía vor dem Erschießungskommando
- e: Vergiftungsversuch an Aureliano Buendía
- f: Ablehnung des Verdienstkreuzes
- g: Aureliano Buendía als Kommandeur aller revolutionärer Milizen
- h: Verbot, ein Foto von ihm zu machen
- i: Ablehnung der Rente
- j: Fabrikation von goldenen Fischen
- k: Selbstmordversuch

Kreisschließung

- a' (S. 149)
- b' (S. 133–134)
- c' (S. 207 ff.)
- d' (S. 115 ff.)
- e' (S. 120)
- f' (S. 156)
- g' (S. 146)
- h' (S. 154)
- i' (S. 174)
- j' (S. 173)
- k' (S. 155–156)

l: Aureliano verläßt Macondo und zieht in den Krieg (Analepse S. 94)

GE: AZ: II - b2(b') - d3(d') - e4(e') - g5(g') - a6(a') - h7(h') - f8(f') - c9(c') - k10(k') - i11(i') - j12(j')

DI: TZ: a<sup>1</sup>6 - b<sup>2</sup>2 - c<sup>3</sup>9 - d<sup>4</sup>3 - e<sup>5</sup>4 - f<sup>6</sup>8 - g<sup>7</sup>5 - h<sup>8</sup>7 - i<sup>9</sup>11 - j<sup>10</sup>12 - k<sup>11</sup>10 - l<sup>12</sup>1 - l - d' - e' - b' - g' - a' - h' - k' - f' - j' - i' - c'

Nach elf *internen homodiegetischen vorgeifenden* Prolepsen, die die wesentlichen Ereignisse im Leben von Aureliano Buendía zusammenfassen, geht der Erzähler in die Vergangenheit, wo er den Abschied Aurelianos von Macondo darstellt. Von da an beginnt er chronologisch zu erzählen, bis er die verschiedenen Kreise schließt.

Das Zeitdiagramm V zeigt auf Geschichteebene, daß das Segment II das erste in der Chronologie ist, dagegen den Platz 12 auf der Diskursebene I einnimmt. Die TZ ergibt, daß zuerst die Prolepsen (a<sup>1</sup>6 - b<sup>2</sup>2 ... k<sup>11</sup>10) vorkommen, anschließend das Segment der Vergangenheit, l<sup>12</sup>1, und daß schließlich in chronologischer Reihenfolge alle Prolepsen eingelöst werden. Hier fungiert der auktoriale Erzähler wie ein Orakel, das unfehlbar die Zukunft voraussagt und somit zum Welterschöpfer Macondos und der Buendías wird.<sup>38</sup>

Ein letzter Kreis, der hier analysiert werden soll – und sicher der komplexeste in CAS –, ist der von Aureliano Segundos Leben (S. 159–182), der erst auf S. 300 endgültig geschlossen wird.

Da in diesem Fall ein Textzitat zu viel Platz in Anspruch nehmen würde (man müßte eigentlich 23 Seiten zitieren), sollen ersatzweise kurz die wesentlichen Schritte, so wie sie auf der Textoberfläche erscheinen, wiedergegeben werden. Dieser Kreis kann wie folgt resümiert werden:

#### Beispiel (4): Kreis 'Aureliano Segundos Leben'

Kreiseröffnung	Kreisschließung
a: Proleptische Erwähnung des Todes von Aureliano Segundo (159)	a' (300)
b: Geburt José Arcadios (159)	b' (182)
c: Analeptische Erwähnung der Hochzeit von A. Segundo und Fernanda (159)	c' (176)
d: Analeptische Erzählung der Kindheit A. Segundos und José Arcadio Segundos (159–161)	–
e: Analeptische Erzählung von Petra Cotes' Leben (165)	–
f: Analeptische Erzählung des Reichtums A. Segundos (165)	f' (167)
g: Analeptische Erzählung des Zusammenlebens von A. Segundo und P. Cotes (166–167)	–
h: Proleptische Erwähnung der Bekanntschaft zwischen A. Segundo und Fernanda (170)	h' (175)
i: Ernennung von Remedios zur Karnevalskönigin (170)	i' (175)
j: Analeptische Erzählung von Remedios' Kindheit (170–172)	–
k: Fernandas Ankunft in Macondo als Königin von Madagascar (175)	–
l: Suche A. Segundos nach Fernanda (176)	l' (179)

<sup>38</sup> S. Anm. 31 und Eliade (1963: 111–114); Arnau (<sup>2</sup>1975: 55–58).



halten Fernandas, das stark von dem der P. Cotes abweicht, gibt der Erzähler einen Bericht über ihre Kindheit, durch den sich der Leser ihre Verklemmtheit, ihre Vorurteile und ihre Eitelkeiten erklären kann. Schließlich werden alle übrigen Kreise l', n', b' und a' geschlossen, und mit dem letzten erreicht der Erzähler die Gegenwart. Die kleine Sequenz n bis b' ist m deshalb untergeordnet, weil der Erzähler, motiviert durch die Erwähnung des frühen Scheiterns der Ehe, sich genötigt fühlt, die Gründe dafür anzugeben. Schließlich sollte bemerkt werden, daß alle Hsg. von b bis b' a bis a' untergeordnet sind, denn es ist die Erinnerung des sterbenden A. Segundo, die die Erzählung all dieser Ereignisse auflöst.

Nun sollen die Anachronien näher spezifiziert werden. Die Prolepse a ist eine *homodiegetische, ergänzende*, denn sie gibt die Erinnerungen A. Segundos wieder, die zum Zeitpunkt seines Todes nicht erwähnt werden (300). Die Prolepse h ist dagegen eine *homodiegetische, vorausnehmende*, denn sie nimmt ein Ereignis vorweg, über das später ausführlich berichtet wird.

Alle Analepsen, mit Ausnahme von n und o (= *wiederaufnehmende*), sind *ergänzende*, d.h. es wird über Ereignisse berichtet, die während der Erzählung zeitlich getilgt worden sind. Die Analepsen n und o werfen ein neues Licht auf die gegenwärtigen Ereignisse: n dient dazu, die verschiedenen Charaktere der beiden von Aureliano Segundo geliebten Frauen zu vergleichen und somit durch o den Grund für das Verhalten Fernandas und die größere Zuneigung A. Segundos zu Petra Cotes zu liefern.

Ferner haben alle am Eingang des Passus' erwähnten Ereignisse für den impliziten Leser einen proleptischen Charakter: er hat bisher nichts über den Tod A. Segundos, nichts über die Hochzeit erfahren, nur von seiner Geburt. Daher wird auch die Notwendigkeit der vielen Analepsen deutlich: sie haben die Funktion, diese vorweggenommene Information verständlich zu machen.

So wie die Handlungswiederholung und die Handlungszirkularität das Leben der Buendías und ihre Verhaltensweise von einem bestimmten Zeitpunkt an entwicklungslos erscheinen lassen, als eine ununterbrochene Kette der Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen, so annullieren zeitweilig die beschriebenen Zeitkreise das lineare chronologische Zeitvergehen, das durch Zeitlosigkeit ersetzt wird. In diesem Zusammenhang bemerkt Arnau<sup>39</sup> zutreffend, daß beispielsweise die Prolepsen in erster Linie nicht die Funktion haben vorauszusagen, sondern vielmehr das Vergehen der Zeit zu neutralisieren, dasselbe gilt für die Analepsen, sie wollen nicht nur nachholen, sondern vor allem die Grenzen zwischen Zukunft und Vergangenheit aufheben.<sup>40</sup>

Die zeitweilige Aufhebung der Zeitdimensionen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erfolgt in CAS aber nicht nur durch Zeitzirkularität, sondern auch durch massive Anwendung von einfachen Prolepsen und Analepsen, die in formelhafter Weise immer wieder vorkommen und als Gedächtnisstütze des Lesers und Verstärkung der Aktualisierung des Mythos dienen.<sup>41</sup> Dabei entspricht die

<sup>39</sup> S. Anm. 36.

<sup>40</sup> Für eine grammatikalisch-semantische Analyse des *futuro perfecto* in CAS s. Gallo (1974–75: 115–135).

<sup>41</sup> Segre (1973: 154) verweist zwar auf die erinnernde Funktion der hier erwähnten Prolepsen, bringt aber die hartnäckige Wiederholung der Prolepsen oder Analepsen nicht mit

Zeitzirkularität – wie oben erwähnt – der mythisch-sakralen Zeit, während die Linearität der profanen Zeit entspricht.

## 2.1222 Explizite Zeitpermutation als Verfahren der Kenntlichmachung und Aktualisierung von Mythen und als zusätzliches Organisationsprinzip für die Konstitution einer mythischen Zeit

Die Anwendung der Prolepsen und vor allem der Analepsen ist kein Zufall in CAS und nicht nur allein die Folge der auktorialen Erzählsituation, sondern zugleich der mythischen Konzeption dieses Romans. Es gibt kaum eine Seite in CAS, auf der nicht Analepsen und Prolepsen auftreten. Die Chronologie bleibt für den Leser – dies sei noch einmal betont – trotzdem erkennbar, auch im Kreis 'Aureliano Segundos Leben', in dem viele andere Kreise enthalten sind; dafür sorgt der auktoriale Erzähler.

Im folgenden sollen nicht alle analeptischen und proleptischen Textstellen behandelt werden, sondern nur diejenigen, die die mythische Struktur von CAS deutlich machen, die zu einer Neutralisierung aller Zeitdimensionen und damit zu deren Annullierung führen.<sup>42</sup>

Zwei der häufigsten Prolepsen und Analepsen sind die Aurelianos vor dem Hinrichtungskommando und die der Besichtigung des Eises:<sup>43</sup>

*Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo (CAS: S. 9).*

*Aquellas alucinantes sesiones quedaron de tal modo impresas en la memoria de los niños, que muchos años más tarde, un segundo antes de que el oficial de los ejércitos regulares diera orden de fuego al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía volvió a vivir la tibia tarde de marzo en que su padre interrumpió la lección de física, y se quedó fascinado, con la mano en el aire y los ojos inmóviles, oyendo a la distancia los pifanos [...] de los gitanos [...]. (CAS: S. 21).*

*Tenía la misma languidez y la misma mirada clarividente que había de tener años más tarde frente al pelotón de fusilamiento (CAS: S. 50).*

*El mismo, frente al pelotón de fusilamiento, no había de entender muy bien cómo se fue encadenando la serie de sutiles pero irrevocables casualidades que lo llevaron hasta ese punto (CAS: S. 87).*

*Escapó a catorce atentados [...] y a un pelotón de fusilamiento (CAS: S. 94).*

*Nadie puso en duda el origen de aquel niño sin nombre: era igual al coronel por los tiempos en que lo llevaron a conocer el hielo (CAS: S. 133).*

*Sus únicos instantes felices, desde la tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo [...] (CAS: S. 149).*

*y por primera vez desde su juventud pisó conscientemente una trampa de la nostalgia, y revivió la prodigiosa tarde de gitanos en que su padre lo llevó a conocer el hielo (CAS: S. 229).*

ihrer den Mythos stützenden Funktion in Verbindung und geht auch nicht darauf ein, was diese Wiederholungen bei der Rezeptionslenkung leisten.

<sup>42</sup> (ebd.); Oviedo (<sup>3</sup>1972: 102).

<sup>43</sup> Zu formelhaftem Reden und Wiederholung in CAS s. Vargas Llosa (<sup>2</sup>1971: 590–615).

Neben diesen Prolepsen und Analepsen, die sich nur auf den Oberst Aureliano Buendía beziehen, kommen zwei weitere in gleicher Form vor, die sich aber auf Arcadio vor dem Erschießungskommando beziehen:

*Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas [...] (CAS: S. 68).*

*Fue ella la última persona en que pensó Arcadio, pocos años después frente al pelotón de fusilamiento (CAS: S. 82).*

Die hier erwähnten Prolepsen und Analepsen sind nicht bloße sprachliche Wiederholung, d.h. nach Genette ein Phänomen der Frequenz, sondern sie sind – und das ist in unserem Zusammenhang das Entscheidende – Wiederholungen von Prolepsen und Analepsen. Im traditionellen Roman findet man kaum eine solche Häufung von Analepsen oder Prolepsen, geschweige denn die hartnäckig wiederholte analeptische oder proleptische Erwähnung eines Ereignisses. Prolepsen waren üblicherweise dazu bestimmt, Spannung zu erzeugen, Analepsen dazu, die Geschichtebene zu ergänzen, sie zu erläutern, das Erzählte transparenter zu machen, z.B. durch systematische analeptische Einführung von Figuren etc.. Hier wird deutlich, daß Prolepsen nicht nur dazu da sind, etwas anzukündigen oder Spannung zu erzeugen, denn mit einer oder zwei Ankündigungen wäre der Leser hinreichend informiert bzw. die Spannung gesichert.

Die traditionelle Funktion der Analepsen und Prolepsen verliert in diesem Fall z.T. ihren Sinn, wenn 229 Seiten lang immer wieder an dasselbe erinnert oder dasselbe angekündigt wird bzw. die wiederholte Ankündigung oder Nachholung verbraucht sich kommunikationstheoretisch und verliert damit ihre spannungserzeugende Funktion.

Die Ankündigung 'Arcadio vor dem Erschießungskommando' ist ähnlich formuliert wie die Aurelianos vor dem Erschießungskommando, so daß beide Ereignisse verwechselt werden können, was auch tatsächlich geschieht, wenn der Leser nicht sorgfältig auf die Namen achtet. Durch die stereotype Ankündigung der Hinrichtungen wird die Aufmerksamkeit des Lesers vom Namen abgelenkt und auf das Ereignis konzentriert. Damit wird erreicht, daß Ereignisse, die mit zwei verschiedenen Figuren verbunden sind, als ein Ereignis aufgefaßt werden.

Der Unterschied zwischen den Prolepsen ist hier, daß bei der Prolepse, die sich auf Aureliano bezieht, die Erschießung nicht durchgeführt wird, da dieser noch fliehen kann, und bei der, die das Ereignis um Arcadio beinhaltet, die Erschießung vollzogen wird. Dieser Unterschied, der vor allem durch die stereotype sprachliche Form der Prolepse unterstrichen wird, ist hochgradig semantisch beladen: die Erschießung Arcadios ist die eines Mitgliedes der Familie Buendía, das erste Mitglied, das in Macondo stirbt. Damit hat die Erschießung einen proleptisch-indizialen Status, denn sie stellt einen derart großen Bruch in Macondos Leben und in der Familie dar, daß sie als Hinweis auf die spätere Verdorbenheit und den Untergang der Sippe sowie auf die Erschießung der Söhne des Oberst aufgefaßt werden kann.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Diese Annahme wird durch das Verhalten Arcadios unterstützt, der sich (so wie sein Vater José Arcadio sich einst Grundstücke aneignete, die ihm nicht gehörten) auf Kosten Macondos bereichert, was ein deutlicher Sittenverfall ist, verglichen mit dem aufrichtigen, gerechten und ehrlichen Charakter José Arcadio Buendías, seines Großvaters.

Zeitzirkularität, Wiederholung von Analepsen und Prolepsen sowie Handlungs-zirkularität und Handlungswiederholung tragen nicht wie z.B. in Werken von Flaubert zur Dämpfung der Geschichtebene und Betonung der Diskursebene oder wie bei den *nouveaux romanciers* (wie in *Le Voyeur* oder *La maison de rendez-vous*) zur Umfunktionierung der Geschichte als Spiegelung des Diskurses bei, sondern zur Aktualisierung des Buendía-Mythos, zur Aufhebung der zeitlichen Grenzen und zur Konkretisierung und Konstituierung eines mythisch konzipierten Sujets im Leserbewußtsein.

Die Illusion der Zeitlosigkeit wird außerdem durch Dehnung der Gegenwart infolge des massiven Einsatzes von Prolepsen und Analepsen erweckt. Ferner erweist sich auch die Raffung als ein notwendiges Verfahren für die zeitliche Organisation eines mythischen Sujets.

## 2.1223 Zeitdehnung und Zeitraffung als weitere Verfahren für die mythische Konstitution der Zeit

### A) Zeitdehnung

Eine große Analepse bilden alle Ereignisse, die sich zwischen S. 159 und 182 befinden. Diese Textstelle wurde oben im Rahmen der Zeitzirkularität wegen ihrer zahlreichen Zeitkreise analysiert, sie bietet sich aber zugleich als geeignetes Beispiel an, die Ausdehnung der Gegenwart zu erläutern.

Der Passus beginnt mit der Erwähnung des zukünftigen Todes Aureliano Segundos, dann kehrt der Erzähler in die Gegenwart zurück und erwähnt die Geburt des ersten Kindes von Fernanda und Aureliano Segundo. Von hier aus springt der Erzähler in die Vergangenheit und berichtet von der Kindheit und Jugend der Zwillinge José Arcadio Segundo und Aureliano Segundo, vom Karneval, auf dem Aureliano Segundo Fernanda kennenlernt, von der Suche nach Fernanda, die inzwischen in ihre Heimat zurückgekehrt ist, von der Kindheit Fernandas bis hin zur ersten Zeit ihrer Ehe mit Aureliano Segundo. Der analeptische Passus endet bzw. der Erzähler erreicht die Gegenwart mit der erneuten Erwähnung der Geburt des Sohnes A. Segundos (CAS: S. 182). All diese Ereignisse erscheinen dem Leser im Laufe der Lektüre zunächst als gegenwärtig, erst als auf S. 182 die Geburt Arcadios wieder zur Sprache kommt, merkt der Leser, daß alles bisher Erzählte vergangene Handlungen darstellte. Die Darstellung der Gegenwart wird also 23 Seiten lang unterbrochen und Vergangenes erscheint als gegenwärtig.

Ein weiteres Beispiel – u.v.a. – stellt die bereits in der Makrozeitanalyse besprochene Textstelle, in der über die Herkunft der Buendías berichtet wird (CAS: S. 24–28), dar. Vor allem durch die nicht direkte Bindung der Analepse an den Erzählerdiskurs werden diese Ereignisse als Bestandteil der Gegenwart gewertet, das Zeitvergehen wird neutralisiert, und erst als der Erzähler vier Seiten später die Gegenwart wieder erreicht, wird dem Leser die Analepse bewußt.

### B) Zeitraffung

Der dominante Erzählmodus in CAS ist der 'Bericht', Dialogpartien sind kaum vorhanden, Beschreibungen, wenn sie überhaupt vorkommen, sind immer der Handlung untergeordnet und zumeist statisch konzipiert. Die Raffung ist die meistverwendete Formel in CAS, und dies war zu erwarten – wenn auch nicht in diesem Ausmaß –, da hier eine auktoriale Erzählsituation – i.G. zu CV – vorliegt.

Der Grund des massiven Einsatzes von Raffungen liegt – wie oben erwähnt – wiederum im Mythischen. Jolles charakterisiert die Raffung beim mythischen Erzählen wie folgt:

Gerade das, was allgemein, aber im Vielfachen tätig ist, faßt die Mythe mit einem eiligen Sich-Ereignen, mit einem plötzlich eintretenden, unabweisbaren Geschehen: es springt zutage, es entspringt. "Und so geschah es", heißt es in unserem Genesismythos.<sup>45</sup>

Der Erzählrhythmus ist in CAS, u.a., aber vorwiegend durch proleptische Sprungraffungen und einfache (nicht proleptische) Zeitraffung einerseits und Schrittraffung und iterativ-durative Zeitraffung andererseits bestimmt; d.h. das Erzählen neigt sowohl zu einer relativen Deckung als auch zu einer Abweichung von Akzeit und Text-Umfang, wobei die Abweichung in CAS dominiert.

Beispiel (1):

- a) – *Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar* (CAS: 9) (= proleptische Sprungraffung)
  - *Durante varios años esperó la respuesta* (CAS: 11) (= einfache Sprungraffung)
- b) – *pasó largos meses de lluvia; permaneció noches* (CAS: 11) (= iterativ-durative Raffung)
  - *Los primeros días, al término de la primavera* (CAS: 17)

Innerhalb der hier genannten Zeitraffungen ist in CAS der dominante Typus der iterativ-durativen Raffung und der der proleptischen und einfachen Sprungraffung; in der Minderzahl befindet sich die Schrittraffung, und dies war wiederum zu erwarten, da dieser Raffungstyp für Texte mit einer personalen Erzählsituation (wenn Raffungen vorkommen) charakteristisch ist.

Beispiel (2) für iterativ-durative Raffung (auf Tag, Nacht und Vormittag bezogen):

*todas las tardes; todas las noches* bzw. *por las tardes; por las noches; todos los días, todas las mañanas, los martes* (CAS: s. 11; 12; 13; 17; 25; 28; 29; 31; 34; 41; 43; 46; 61; 63; 58; 70; 72; 74; 77; 79; 81; 84 etc.)

- in bezug auf Monate:
  - durante varios meses* (CAS: s.w. 10; 11; 25; 27; 28; 47; 80; 95; 129; 146 etc.)
- in bezug auf Jahre:
  - todos los años, durante varios años* (CAS: 10, 15; 18; 21; 82; 143; 161 etc.)

Dieses Verfahren dient dazu, beim Leser die Illusion entstehen zu lassen, die erzählten Ereignisse hätten "schon vor langer Zeit stattgefunden", d.h. eine gewisse Vertrautheit beim Leser zu erwecken.

Ferner ist dieser Raffungstyp, der die Handlungsabfolge stabilisiert, eine Konsequenz der syntagmatischen Vertextungsverfahren, die CAS zugrundeliegen; je

stärker die syntagmatische Verknüpfung der Segmente, desto dominanter und notwendiger bzw. unvermeidlicher ist diese Raffungsart. Die Beschleunigung der iterativ-durativen Raffung führt zur einfachen Sprungraffung:

Beispiel (3):

*Al decirlo, no imaginaba que era más fácil empezar una guerra que terminarla. Necesitó casi un año de rigor sanguinario para forzar al gobierno [...] y otro año para para persuadir a sus partidarios* (CAS: 149).

*Durante varios años esperó la respuesta* (CAS: 11).

Diese erlaubt dem Erzähler nebensächliche Ereignisse, die eine notwendige Information für den Leser darstellen, zusammenzufassen und zum Wesentlichen überzugehen. Die Sprungraffung ist sehr oft in CAS von einer proleptischen Sprungraffung begleitet, die eine Folge der Zeitzirkularität ist.

Beispiel (4): proleptische Sprungraffung

*Muchos años más tarde* oder *meses después* (CAS: s.w. 21; 37; 38; 50; 56; 67; 77; 79; 81; 87; 96; 101; 103; 116; 117; 123; 137 etc.)

Die proleptische Sprungraffung ermöglicht dem Erzähler nicht nur, nach Belieben in die Zukunft zu springen, sondern trägt zur textuellen Kohärenz von CAS, die durch die Vielfalt an Figuren und Handlungen oft gefährdet ist, bei. Dieser Raffungstyp ist fast eine Ellipse (vgl. hier S. 46 ff.), denn der Erzähler kündigt ein Ereignis an, ohne Rücksicht auf die gegenwärtigen Ereignisse; der Leser steht vorübergehend völlig neuen, nicht vorbereiteten Ereignissen gegenüber.

Schließlich sei ein Beispiel (5) für die seltene Schrittraffung angeführt, die kaum in reiner Form, sondern sehr häufig gemischt mit anderen Raffungstypen vorkommt:

a) reine Schrittraffung:

*Esa misma tarde; pocos días después; por varios días; en las tardes; una tarde; al día siguiente; Media hora después; al principio; poco a poco* (CAS: 57; 61; 66; 67; 69; 80; 82; 89; 109; 112; 129; 124; 128; 132; 143; 146; 148; 152)

*La única persona infeliz en aquella celebración estrepitosa que se prolongó hasta el amanecer del lunes, fue Rebeca Buendía [...] pero Pietro Crespi recibió el viernes una carta con el anuncio de la muerte inminente de su madre. La boda se aplazó. Pietro Crespi se fue [...] una hora después de recibir la carta [...] Pietro Crespi regresó a la media noche del domingo [...]* (CAS: 76)

*La víspera de las elecciones el propio don Apolinar Mascote leyó un bando que prohibía desde la media noche del sábado, y por cuarenta y ocho horas, la venta de bebidas alcohólicas [...] Desde las ocho de la mañana del domingo se instaló en la plaza la urna de madera [...] el propio Aureliano que estuvo casi todo el día con su suegro vigilando [...] A las cuatro de la tarde, un repique de redoblante en la plaza anunció el término de la jornada [...] Esa noche, mientras jugaba dominó con Aureliano, le ordenó al sargento romper la etiqueta para contar los votos. Luego volvieron a sellar la urna [...] y al día siguiente a primera hora se la llevaron para la capital de la provincia [...]* (CAS: 88–89)

<sup>45</sup> S. Jolles (21958: 113–114).

Die Schrittschraffungen sind viel ausgedehnter als z.B. in *CV*, wo die Handlungen kaum über den Tag hinaus dargestellt werden, so daß dort Schrittraffungen niemals wie in *CAS* aussehen würden.

b) gemischte Schrittraffung:

*Cuando la respiración de Melquíades empezó a oler, Arcadio lo llevó a bañarse al río los jueves en la mañana. Pareció mejorar [...] Así pasó mucho tiempo [...] salvo la noche en que hizo un conmovedor esfuerzo por componer la pianola [...] Un jueves, antes de que lo llamaran para ir al río, Aureliano lo oyó decir [...] Ese día se metió en el agua por un mal camino y no lo encontraron hasta la mañana siguiente (CAS: 68–69)*

## 2.1224 Das mythische Erlebnis der Zeit bei Figuren und implizitem Leser

Die zeitliche Organisation von *CAS* im Dienste der Mythisierung der dargestellten Welt wird schließlich im Zeitempfinden der Figuren deutlich, die oft in ihren Eindrücken stellvertretend für den Leser stehen: die mythische Zeit wird zum Erlebnis, zum Gegenstand der Figuren. Die Äußerungen der Figuren über die Zeit haben aber keinen reinen metasprachlichen Charakter, wie etwa die Figurenrede in Texten des *nouveau roman*. In *CAS* handelt es sich um eine Verinnerlichung der Zeit der Geschichte, die Figuren merken, daß die Zeit in der gleichen Form abläuft wie ihr Leben.<sup>46</sup>

José Arcadio Buendía ist die erste Figur in *CAS*, die sich mit dem Zeitvergehen befaßt:

Beispiel (1):

a) *José Arcadio Buendía consiguió por fin lo que buscaba: conectó a una bailarina de cuerda el mecanismo del reloj, y el juguete bailó sin interrupción al compás de su propia música durante tres días. Aquel hallazgo lo excitó mucho más que cualquiera de sus empresas descabelladas. No volvió a comer. No volvió a dormir [...] se dejó arrastrar por su imaginación hacia un estado de delirio perpetuo del cual no se volvería a recuperar [...] José Arcadio Buendía conversó con Prudencio Aguilar hasta el amanecer. Pocas horas después [...] entró al taller de Aureliano y le preguntó: ¿“Qué día es hoy?” Aureliano le contestó que era martes. “Eso mismo pensaba yo”, dijo José Arcadio Buendía. “Pero de pronto me he dado cuenta de que sigue siendo lunes, como ayer. Mira el cielo, mira las paredes, mira las begonias. También hoy es lunes.” Acostumbrado a sus mantas, Aureliano no le hizo caso. Al día siguiente, miércoles, José Arcadio Buendía volvió al taller. “Esto es un desastre – dijo –. Mira el aire, oye el zumbido del sol, igual que ayer y antier. También hoy es lunes.” [...] El jueves volvió a aparecer en el taller con un doloroso aspecto de tierra arrasada. ¡“La máquina del tiempo se ha descompuesto [...]!” Pasó seis horas examinando las cosas, tratando de encontrar una diferencia con el aspecto que tuvieron el día anterior, pendiente de descubrir en ellas algún cambio que revelara el transcurso del tiempo [...] El*

<sup>46</sup> Wenn auch richtig ist, daß Prolepsen und Analepsen bzw. Anaprolepsen in *CAS* textintern kein *mise en abyme*-Status zugewiesen werden kann, so lenken sie doch z.T. – durch die stetigen Verweise auf vergangene oder zukünftige Ereignisse – die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Erzählverfahren. M.a.W. – einige Prolepsen, Analepsen und Anaprolepsen können eventuell textextern als *mise en abyme* fungieren.

*viernes, antes de que se levantara nadie, volvió a vigilar la apariencia de la naturaleza, hasta que no tuvo la menor duda de que seguía siendo lunes [...] (CAS: 72, 31–42; 73, 18–42; 74).*

b) *En el cuartito apartado, adonde nunca llegó el viento árido, ni el polvo ni el calor, ambos recordaban [José Arcadio Segundo und Aureliano Babilonia] la visión atávica de un anciano con sombrero de alas de cuervo que hablaba del mundo a espaldas de la ventana, muchos años antes de que ellos naciera [...] Ambos descubrieron al mismo tiempo que allí siempre era marzo y siempre era lunes, y entonces comprendieron que José Arcadio Buendía no estaba tan loco como contaba la familia, sino que era el único que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que también el tiempo sufría tropiezos y accidentes, y podía por tanto astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada (CAS: 296, 14–25).*

Zu Beispiel (1a):

Hier ist es nicht nur die mit einer Uhr verbundene Puppe, die José Arcadio Buendía dazu bringt, sich mit dem Zeitvergehen auseinanderzusetzen, sondern in erster Linie der Besuch des Geistes von P. Aguilar, d.h. der Besuch des Todes, der José Arcadio Buendía holt bzw. einer Figur, die sich in einer anderen zeitlichen Dimension befindet. Die Zeit hört für José Arcadio Buendía auf zu verrinnen, sie bleibt an einem Montag stehen, weil die *máquina del tiempo* kaputtgegangen ist; hier wird die Zeit personifiziert, José Arcadio Buendía glaubt, die Zeit sei selbst daran schuld, daß alles zum Stillstand gekommen ist, jedoch ist er, José Arcadio Buendía selbst, diese *máquina del tiempo*: sein Gehirn ist seiner ungeheueren Phantasie zum Opfer gefallen. Andererseits aber bedeutet dieser Stillstand für José Arcadio Buendía den Abschied von seinem irdischen Leben, nicht aber vom Leben schlechthin; die Zeit, die nicht mehr vergeht, ist eine Zeit, die nicht chronometrisch meßbar ist, ist die Zeit des Mythos, die Zeit P. Aguilers, Melquíades', eine Zeit, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereinigt sind. Das Leben José Arcadio Buendías in dieser anderen Dimension drückt sich auch durch seine Sprache (Latein) aus, die niemand außer dem Priester verstehen kann. Gespräche führt er nur noch mit Toten, obwohl er selbst noch nicht tot ist. Die irdische Welt existiert für ihn nicht mehr: Stillstand der Zeit einerseits als Abschied vom irdischen Leben, andererseits als Betreten einer Welt, in der die Zeit keine Bedeutung mehr hat (vgl. CAS: 74, 78, 124).

Diese gleiche Erfahrung machen José Arcadio Segundo und Aureliano Babilonia (Beispiel 1b), die durch die intensive Beschäftigung mit den Manuskripten Melquíades' zu verstehen beginnen, was José Arcadio Buendía damals ausdrücken wollte. Das Beispiel 1b) fungiert also als eine Textstelle, die a) interpretiert.

Úrsula ist die nächste Figur in *CAS*, die sich über die Relation zwischen Zeitvergehen und Leben klar wird:

c) *sino algo que ella misma no lograba definir pero que concebía confusamente como un progresivo desgaste del tiempo. “Los años de ahora ya no vienen como los de antes”, solía decir, sintiendo que la realidad cotidiana se les escapaba de las manos [...] la mala clase del tiempo la había obligado a dejar las cosas a medias (CAS: 211, 13–17, 34–35).*

Hier wird wiederum die Zeit personifiziert: Úrsula macht die *mala clase del tiempo* verantwortlich für ihre durch das Alter bedingte Unfähigkeit, all das zu

erledigen, was sie sich vorgenommen hat. Die Zeit – und das nennt Úrsula *mala clase* – läuft mit einer proportional entgegengesetzten Geschwindigkeit als die innere Zeit Úrsulas, sie ist zu langsam geworden. Daß die *mala clase del tiempo* noch mehr bedeutet als das hier Gesagte, erfährt man im folgenden Beispiel (2):

- a) *En el la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes* (CAS: 159, 9–12).
- b) *la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje* (CAS: 334, 17–20).
- c) *“Ya esto me lo sé de memoria”, gritaba Úrsula. “Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio”* (CAS: 169, 26–28).
- d) *– Hay que traer el ferrocarril – dijo. Fue la primera vez que se oyó esa palabra en Macondo. Ante el dibujo que trazó Aureliano Triste en la mesa, y que era un descendiente directo de los esquemas con que José Arcadio Buendía ilustró el proyecto de la guerra solar, Úrsula confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo* (CAS: 192, 11–17).

In den vier Beispielen (2a, b, c und d) redet Úrsula über die Wiederholungsstruktur (*repeticiones*) und die Zeitzirkularität von CAS (*rueda giratoria, como si el tiempo diera vueltas en redondo*). Ihre Beobachtungen stehen auch stellvertretend für den impliziten Leser, der Zeitzirkularität und Handlungszirkularität im Leben der Buendías ebenfalls so erlebt wie Úrsula. Ferner entspricht hier die Rede von *desgaste del eje* (2b) weiteren Äußerungen Úrsulas wie *desgaste* bzw. *mala clase del tiempo* (Beispiel 1c) oder J. Arcadio Buendías *la máquina del tiempo se ha descompuesto* (Beispiel 1a). Fügt man hinzu, daß von der Geburt Arcadios und Aureliano Josés ab die “Rasse” an Qualität verliert und daß z.B. José Arcadio, der Sohn Fernandas und A. Segundos, kein richtiger Buendía mehr ist, kann man ableiten, daß die Zeit hier metonymisch für das Leben bzw. für die Lebensgeschichte der Buendías steht; die Sippe der Buendías *se desgasta* wie auch *el tiempo*.

Die Äußerungen der Figuren legen aber die Fiktion nicht bloß, sondern unterstreichen auf der Ebene der Figurenerlebnisse die zeitliche und Handlungsorganisation einer mythisch strukturierten Geschichte.

Die Geschichts-Analyse und die Analyse der Zeitbehandlung in CAS zeigen mit aller Deutlichkeit, daß alle Textschichten zur Mythisierung der Geschichte beitragen. Nicht nur Figuren und Handlung sind mythisch konzipiert, sondern auch Ort und Zeit. Es besteht eine deutliche Korrespondenz zwischen den Verfahren der Konstitution der Geschichte (Wiederholung von Namen, von Ereignissen und Handlungszirkularität), denen der Diskursebene I (Zeitzykularität, interne zeitliche Permutation etc.) und denen der Diskursebene II (auktoriale Erzählsituation, Erzähler als Orakel, als Weltschöpfer), Verfahren, die eine geschlossene, totale fiktionale Welt schaffen, die dem mythischen Sujet gerecht wird.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> S. hierzu auch Vargas Llosa (21971: 479–576).

## 2.1225 Implizite Synchronie als interpretatorisches Verfahren bzw. als Botschaft des impliziten Autors an den impliziten Leser

Ein letztes zu beschreibendes Verfahren, das in CAS erwartungsgemäß nicht zu finden oder kaum zu finden sein sollte, stellt einen bestimmten Synchronientypus dar, der untypisch für Texte mit einer auktorialen Erzählsituation ist.

Es handelt sich hierbei um verschiedene synchron verlaufende Ereignisse, die sich gegenseitig interpretieren. Diese Synchronien ersetzen hier, wie einst bei Flaubert oder in den 60er Jahren bei Vargas Llosa, jeglichen Erzählerkommentar, ja sie machen ihn überflüssig.

In CAS finden sich drei Synchronien dieser Art:

Synchronie I:

- a) Rückkehr Úrsulas nach Macondo mit den fremden Händlern (38);
- b) Geburt von Arcadio, unehelicher Sohn von José Arcadio und P. Ternera (39).

Die Synchronie ist hier – insgesamt betrachtet – eine implizite Prolepse, denn hier nimmt bereits die verhängnisvolle Entwicklung Macondos und der Buendías ihren Anfang.

Bisher hatte niemand Macondo verlassen, José Arcadio jedoch verläßt den Ort mit den Zigeunern, und Úrsula verfolgt ihn. Die Gefahr lauert ja – wie Lotman sich ausdrücken würde – im “offenen” Raum. Aus diesem kamen bisher nur die harmlosen Zigeuner, die den ersten Einbruch in das Leben der Macondaner bewirkten. Úrsula jedoch bringt die Händler mit, die Macondo aus seiner Primitivität herausreißen und in eine Kleinstadt verwandeln.

Diese Entwicklung, die immer von außen gesteuert wird, erreicht – wie bekannt – ihren Höhepunkt, als Aureliano Triste (CAS: 192 ff.), um sein Geschäft zu erweitern, eine Eisenbahnverbindung zwischen Macondo und der Außenwelt herstellt. Mit der Eisenbahn kommen alle möglichen Fremden, die aus Macondo eine Großstadt machen (194 ff.) und den Sittenverfall Macondos einleiten. Später kommt Mr. Herbert, der, vom Geschmack der *bananos* begeistert, J. Brown veranlaßt, sie dann industriemäßig auszubeuten. Das Ende dieser Periode sind der blutige Streik und die Sintflut.

Arcadio ist der erste uneheliche Sohn in der Sippe der Buendías, der erste, der inzestuöse Neigungen zeigt (er will mit seiner Mutter – ohne zu wissen, daß sie seine Mutter ist – eine Liebesbeziehung beginnen), er verkörpert den Beginn des Verfalls; von nun an wird jedes andere Mitglied weniger Buendía sein (vgl. Remedios, José Arcadio, der Papst werden soll, A. Segundo). Diese Entwicklung endet mit der Geburt von Aureliano *cola de cerdo*, (als Folge einer inzestuösen Beziehung zwischen Amaranta Úrsula und Aureliano Babilonia) ihrem unehelich geborenen Neffen. Die Synchronie bewirkt beim impliziten Leser, daß er spätestens bei der zweiten Lektüre von CAS die Ankunft der Fremden als ein schlechtes Zeichen auffassen kann, denn die Ankunft fällt zusammen mit der Geburt eines *bastardo*; dieser Eindruck wird am Textende verstärkt bzw. bestätigt.

Synchronie II:

- a) Politische Unruhen, die Macondo zu Fall bringen werden;
- b) Übergabe Aureliano Babilonias, dem Sohn Renata Remedios' und M. Babilonias, an Fernanda; Versuch Fernandas, ihn zu ermorden.

*Los acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo empezaban a vislumbrarse cuando llevaron a la casa al hijo de Meme Buendía (= Renata Remedios) (CAS: 249, 1–3).*

*Mortal* ist hier nicht nur die politische Situation, sondern auch die Existenz von Aureliano überhaupt, der nicht nur unehelich ist, sondern der Buendía, der die Manuskripte entziffert wird, was zugleich das Ende Macondos bedeutet, und der Aureliano *cola de cerdo* zeugen wird, der seinerseits von den Ameisen gefressen wird. Damit findet auch die Sippe der Buendías ihr Ende. Ferner zeigen die Mordgedanken Fernandas den Grad des sittlichen Verfalls sehr deutlich. Beide Ereignisse kündigen – wenn auch verdeckt – den Niedergang Macondos und seiner Einwohner an.

Synchronie III:

- a) Massaker der Arbeiter, Verfolgung der Überlebenden (CAS: 258 ff.);
- b) die Sintflut (CAS: 267–280).

Der Streik findet statt, die Arbeiter werden niedergeschossen, in Viehwaggons abtransportiert und ins Meer geworfen. Die Überlebenden werden gesucht und ermordet; der einzige, der sich rettet, ist J. A. Segundo. Parallel dazu beginnt ein starker Regen, der sich in eine Sintflut verwandelt, die einerseits als Strafgericht für die Ermordung der Arbeiter aufgefaßt werden kann, die aber andererseits Macondo in den ursprünglichen Zustand der Reinheit und Unschuld zurückversetzt. Die Plantagen der Amerikaner sind zerstört, und sie reisen ab. Macondo hat seinen Preis für den Wohlstand bezahlt.

*Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de lirios colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado. Las casas paradas con tanta urgencia durante la fiebre del banano, habían sido abandonadas. La compañía bananera desmató sus instalaciones. Las casas de madera [...] parecían arrasadas por una anticipación del viento profético que había de borrar a Macondo de la faz de la tierra. Los sobrevivientes de la catástrofe [...] parecían satisfechos de haber recuperado al pueblo en que nacieron (CAS: 280, 17–42, 281, 1–2).*

Aus den Beispielen wird deutlich, daß auch hier die textinterne und textexterne Funktion der Synchronie den Mythos stützt und insofern, als eine gewalttätige, verdorbene Welt zugrundegeht. Die Naturkatastrophe, wie andere bedeutende Ereignisse im synchronen Auftreten, mißbilligt implizit bestimmte Handlungen und zeigt zugleich die sich ergebende Strafe an.

### Zusammenfassung

Die Analyse von CAS soll zum einen gezeigt haben, wie notwendig es bei der Beschreibung der Zeitstruktur ist, die Verfahren der Handlungskonstitution und der Vermittlung (D II) zu berücksichtigen, damit ein vollständiges Bild des Textes wiedergegeben werden kann, zum anderen, wie abhängig diese verschiedenen Textebenen voneinander sind und wie sie sich gegenseitig bedingen.

Alle Verfahren, liegen sie nun auf der Ebene der Geschichte, des D I oder D II, dienen zur Gestaltung und Stützung des Mythischen.

Auf der Ebene des D I charakterisiert sich die Zeitbehandlung durch eine Spannung zwischen Linearität und Zirkularität: die linear-chronologische Handlungsabfolge unterstreicht das vergängliche *hic et nunc* der Welt der Figuren, während die Zirkularität dazu dient, den Leser immer wieder zum Ausgangspunkt zurückzuführen. Die zirkuläre Behandlung der Zeit ist in CAS zwar stark, aber nicht das einzige Verfahren, und kennt keine Entsprechung in der drucktechnischen Segmentierung, wie oft behauptet wird.<sup>48</sup>

Die Zeitzirkularität ist ergänzt durch die explizite Zeitpermutation und, hier vor allem, durch die stetige Wiederholung von Analepsen und Prolepsen. Diese Zeitverfahren stehen auf Geschichteebene in Korrespondenz mit denen der Handlungswiederholung und Handlungszirkularität und stützen das Verfahren der Wiederholung überhaupt z.B. bezüglich der Namensgebung oder – im Hinblick auf das formelhafte Reden (D II) – der Figuren und des Erzählers. Die Wiederholung auf Handlungsebene aktualisiert den Mythos des Ursprungs und der ewigen Wiederkehr, und zwar sowohl textintern bezüglich der Figuren als auch textextern im Hinblick auf den Leser.

Die Verfahren der Zeitzirkularität, der expliziten Zeitpermutation sowie der Handlungswiederholung und Handlungszirkularität sind das Ergebnis eines mythischen Erzählens, in dessen Mittelpunkt der mit den Merkmalen eines Orakels, einer göttlichen Gestalt ausgestattete auktoriale Erzähler steht, der seine Verdoppelung in der Figur des Melquíades findet, der die Chronik der Buendías und Macondos Geschichte verfaßt hat. Damit wird die Erzählerinstanz mit den in der Fiktion agierenden Figuren (Melquíades gehört dazu) in einer totalen Welt verschmolzen. Die Totalität der dargestellten Welt wird auch durch den Tod Melquíades', d.h. des textimmanenten Verfassers, durch den Tod des letzten Buendía (*cola de cerdo*) und durch den Tod des Entzifferers des in Sanskrit geschriebenen Chronikmanuskripts, nämlich Aureliano Babilonia, der für die Lesersituation stellvertretend steht, unterstrichen: so wie der Leser muß dieser das Manuskript entziffern, dekodieren, und mit dem letzten Wort des Textes endet die Geschichte, und die Kommunikation löst sich auf. Hier fallen fiktionale Welt und Lesersituation zusammen zu einem geschlossenen Ganzen.<sup>49</sup> Diese geschlossene mythisch-zirkuläre Konzeption von CAS bietet einen Weg zur Bewältigung der Wirklichkeit, der sich von der offenen zeitlich-simultanen Struktur CVs grundsätzlich unterscheidet. Hier wird die Wirklichkeit – wie wir anschließend sehen werden – nicht auf der Basis mythischer Strukturen, sondern, zumindest dem Anspruch nach, auf realistische Weise vermittelt.

<sup>48</sup> Vgl. Strausfeld (1976: 250).

<sup>49</sup> Vgl. ähnlich Vargas Llosa (<sup>2</sup>1971: 547ff.).

## 2.2 “La Casa Verde”: Simultaneität als systemprägende Form der Zeitrelation

*“Romper esa ley que se respetaba tanto en la novela, que es la ley de la causalidad, que obliga a explicar los hechos según su transcurrir cronológico y su distribución espacial. Al contrario: creo que muchos hechos, al ser abstraídos de su tiempo y de su espacio y fundidos en un tiempo y espacio puramente narrativos, se explican, se condicionan, se enriquecen uno a otro, descubren dimensiones, valores que, juzgados por separado, en su tiempo y espacio “reales”, no tendrían”* (Vargas Llosa in: González Bermejo (1971: 68))

*“[...] los acontecimientos más disímiles hallan su auténtico sentido cuando se barajan en el laberinto de las simultaneidades, conexiones y saltos cronológicos [...] poseen el valor relativo pero preciso que tienen las piezas de un rompecabezas.”* (J. M. Oviedo (21977: S. 176))

### 2.21 Die Geschichtsebene

#### 2.211 Die Basisoppositionen

Die Geschichte der *CV* von Vargas Llosa setzt sich aus einer Reihe von Ereignissen zusammen, die an zwei Hauptschauplätzen stattfinden: in Piura, einer an die Wüste grenzenden Stadt, und im Amazonasgebiet. Neben diesen Hauptschauplätzen kommen weitere relevante Orte vor. In Piura konzentrieren sich die Ereignisse im wesentlichen auf das von Anselmo in die Wüste gebaute Bordell, wegen seines Anstriches das grüne Haus genannt, und auf ein am Stadtrand liegendes Viertel, die *Mangachería*.

Die Ereignisse sind in Piura durch den Konflikt konstituiert, der sich einerseits durch den Bau des Bordells und andererseits durch die ablehnende Haltung eines Teils der Bewohner, ausgelöst durch den Padre García, ergibt. Die Entstehung des Bordells teilt die Bewohner in zwei Gruppen: in jene, die in der *casa verde* leben bzw. dort verkehren, und in jene, die in der Stadt bleiben und von dort aus Widerstand gegen den “sittlichen Verfall” Piuras – wie sie sagen – leisten, d.h. in eine sich unmoralisch und eine sich moralisch verhaltende Gruppe von Bürgern. Diese moralisch-semantische Trennung entspricht der topographischen Struktur von Piura und Umgebung: die *casa verde* ist von Piura durch eine doppelte Grenze getrennt: durch die natürlichen Grenzen zwischen Stadtrand und Wüste und durch einen Fluß (*CV*: 95; 96; 99). Diese natürlichen Grenzen waren für die Bevölkerung topographisch immer durchlässig, was besonders durch die Brücke über den Fluß, die Stadt und Wüste verbindet, kenntlich gemacht wird (*CV*: 99). Die Durchlässigkeit der Grenze wird aber mit dem Bau der *casa verde* eingeschränkt: die Brücke ist jetzt nur noch nachts passierbar, nicht mehr tags-

über (zunächst ausgenommen für Anselmo), da sie zum Bordell führt. Die vergnügungssuchenden Stadtbewohner müssen die Brücke im Schutze der Nacht überqueren, um ihre Identität geheimzuhalten. Mit der Zeit wird die Grenze jedoch permeabel, so daß die Bürger jederzeit ohne Scham der Anziehungskraft der *casa verde* nachgeben können (*CV*: 99; 100). Die Grenze wird so offen und verletzlich, daß sich sogar die Prostituierten (*habitantas* genannt) in die Stadt wagen (*CV*: 100–101). Die Überwindung der Grenze wird mit der Entführung Antonias durch Anselmo und mit dem Brand der *casa verde* erreicht. Anselmo wagt es – aus Liebe –, ein Mädchen aus dem bürgerlichen Milieu, das blind und stumm ist, zu entführen; die Bewohner Piuras überqueren daraufhin die Brücke tagsüber und zerstören die *casa verde*.

Die zerstörte *casa verde* erlebt später aber eine Wiedergeburt durch Chunga (die Tochter Anselmos, die aus seiner Liaison mit Antonia hervorgegangen ist), die das Bordell im Stadtviertel *Mangachería*, d.h. innerhalb Piuras, neu errichten läßt. Damit wird das einst bekämpfte Bordell ein Bestandteil der Stadt, und der Konflikt wird aufgehoben.

Der hier beschriebene Konflikt läßt sich auf folgende Basisoppositionen reduzieren:

		Piura		<i>casa verde</i>
Phase I:	Semantik:	Moral	vs.	Unmoral
	Zeit:	Tag	vs.	Nacht
	Raum:	geschlossen (Stadt)	vs.	offen (Wüste)
Phase II:	Semantik:	Moral	↔	Unmoral
	Zeit:	Tag	↔	Nacht
	Raum:	geschlossen	↔	offen

→ Interaktion der Bereiche, gegenseitige Bindungen  
↔

Zwei weitere Figuren, die das Geschehen in Piura bestimmen, sind Selvática, eine Indianerin, die eigentlich Bonifacia heißt, und ein Sargento (die militärische Bezeichnung fungiert hier als Eigenname). Beide lernen sich am Amazonas kennen, wo der Sargento seinen Militärdienst leistet; etwas später heiraten sie und ziehen nach Piura, dem Heimatort des Sargento. Dort landet er wegen eines Vergehens im Gefängnis, und Bonifacia wird Prostituierte in der *casa verde* von Chunga.

Im Amazonasgebiet verteilen sich die Ereignisse auf drei Schauplätze: die Garnison von Santa María de Nieva, wo eine Gruppe von Nonnen ein Kloster zur Zivilisierung und Christianisierung der Indianer leitet, die Insel des Banditen Fushía, von der aus er die verschiedenen Stämme überfällt, sich des für die Landbesitzer bestimmten Kautschuks bemächtigt und so zum gefürchtetsten Räuber der Region wird, und schließlich auf Iquitos, eine kleine Handelsstadt, die von dem Großgrundbesitzer Reátegui beherrscht wird.

In der Erzählung über Santa María de Nieva wird die wohlwollende Tätigkeit der Madres problematisiert, die nicht nur gute Folgen für die Indianer hat, sondern diese ungewollt in eine fremde und zugleich korrupte Welt stürzt. Die Ereignisse beruhen hier auf der Opposition 'heidnisch' vs. 'christlich' bzw. 'wild' vs. 'zivilisiert' (s.u. S. 130 ff.). Die Ereignisse um Fushía und Reátegui bringen das Problem der Ausbeutung und des legalisierten und nicht legalisierten Verbrechens zum Ausdruck. Der Leser erfährt, wie Reátegui die mit Kautschuk handelnden Indianer betrügt, indem diese für den wertvollen Rohstoff wertlose Gegenstände (wie Messer, Schmuck etc.) erhalten. Als die Indianer aufgeklärt werden und sich zu organisieren versuchen, wird ihr Aufstand niedergeschlagen. Betrug und Totschlag von seiten der *patrones* werden von Staat und Polizei unterstützt. Zu den gleichen Mitteln wie die *patrones* greift der Bandit Fushía, der sein Handwerk bei seinem früheren Arbeitgeber Reátegui gelernt hat. Fushía aber genießt die Unterstützung durch den Staat nicht, er wird daher verfolgt und verurteilt.

Die verschiedenen Basisoppositionen, auf denen alle Ereignisse in *CV* beruhen, können auf die Archiopposition 'Zivilisation vs. Barbarei' reduziert werden. Jedoch stellt Vargas Llosa den Konflikt in einer Weise dar, in der diese Kategorien nicht mehr klar einer bestimmten Gruppe von Menschen, einer Region oder gesellschaftlichen Organisationsform zuzuordnen sind. So kann die Stadt Piura z.B. nicht eindeutig als zivilisiert bezeichnet werden, da viele Indianer dort ihr Verderben finden; das Verhalten der Weißen im Urwald oder in den Städten ist weder zivilisiert noch christlich. In beiden Räumen und Bevölkerungsgruppen ist also diese Basisopposition zu finden.

## 2.212 Handlungswiederholung und Handlungszirkularität als Ausdruck der Figurendeterminiertheit

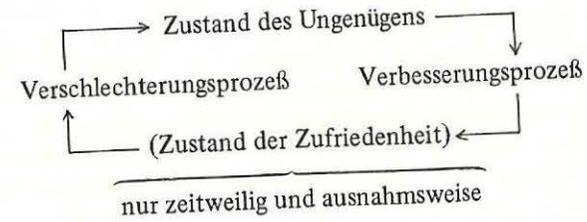
Im Gegensatz zu *CAS* spielen Handlungswiederholung und Handlungszirkularität in *CV* nur eine untergeordnete Rolle. Dies hängt damit zusammen, daß die Geschichte in *CV* nicht auf Mythen beruht wie in *CAS*, sondern ein Roman ist, der nur gelegentlich von mythischen Strukturen Gebrauch macht.

Wiederholung und Zirkularität dienen hier nicht dazu, Mythen zu aktualisieren bzw. eine mythische Gegenwart zu konstituieren, sondern dazu, die Milieudeterminiertheit der Figuren bzw. bestimmter Bevölkerungsgruppen, zu zeigen.

Das Leben des Banditen Fushía z.B. zeichnet sich durch eine starke Stereotypie aus, die nach dem Kriterium Erfolg/Mißerfolg bzw. Verbesserungszustand/ Verschlechterungszustand konzipiert ist. Seine Handlungen bleiben während des ganzen Verlaufs paradigmatisch gleich: Fushías wiederholte Versuche, zu Geld zu kommen, enden, abgesehen von zeitweiligen Verbesserungen, immer mit Scheitern und Flucht; er versucht, sein Ziel entweder durch ehrliche Arbeit (am Anfang) oder durch Betrug und Raub (auf verschiedenen Betätigungsfeldern) zu erreichen. Die Stereotypie auf Handlungsebene – Absicht zu Geld zu kommen, Ausführung des Versuches und Scheitern – kehrt durch eine ebenfalls stereotype Semantik in der Form von Hoffnung, Begeisterung und Haß (vgl. *CV*: 28; 50; 52; 72; 132; 216) wieder.

Der Lebensweg Fushías ist nicht nur stereotyp, sondern zugleich zirkulär: der Anfangszustand von Fushías Leben ist durch Armut und Gefangenschaft geprägt (= Zustand A) und wird am Ende des Romans in ähnlicher Form wiederhergestellt: Fushía wird in ein Leprolazarett eingeliefert, das er nie wieder wird verlas-

sen können, und um überhaupt aufgenommen zu werden, muß er sein gesamtes Vermögen opfern, womit er in einen ähnlichen Zustand wie früher gerät: Armut und Gefangenschaft (= Zustand A'):<sup>1</sup>



Der Lebensweg Lalitas, einer Figur, die in verschiedenen Geschichten immer wieder auftaucht, ist ebenfalls stereotypisch und wird durch die Triade Begegnung mit einer männlichen Figur, Bindung an sie und Trennung konstituiert: sie begegnet Fushía, flieht mit ihm in den Urwald, bekommt ein Kind von ihm, dann verliebt sie sich in Nieves, den Lotsen der Bande, flieht mit diesem nach Santa María de Nieva und bekommt von ihm mehrere Kinder. Als Nieves festgenommen wird, liiert sie sich mit Pesado, einem Garnisonssoldaten, und bekommt auch von diesem einige Kinder. Die Lebenswege von Nieves, Bonifacia, Sargento alias Lituma und bestimmte Phasen im Leben Anselmos sind gleichfalls höchst zirkulär:

Nieves' Geschichte beginnt mit einer Zwangsrekrutierung, also mit der Beraubung der Freiheit, und endet – wie oben erwähnt – im Gefängnis; Bonifacia wird – so die Madres – aus einem unzivilisierten, brutalen und menschenunwürdigen Leben befreit, sie gerät jedoch nach der Hochzeit mit dem Sargento wiederum in ähnliche Lebensverhältnisse, nämlich die Prostitution (dies wird im Text klar artikuliert); der Sargento war während seiner Jugend in Piura ein *in-conquistable*, ein arbeitsscheuer Schuft, dann wird er Soldat, nach seiner Gefängnisstrafe wird er jedoch wieder ein Schuft und Zuhälter seiner Frau. Es wird also ein dem Anfang ähnlicher Zustand erreicht; in Piura baut Anselmo ein Bordell, die *casa verde*, und entführt Antonia, die Pflgetochter Juana Bauras. Anselmos Tochter, Chunga, wird ihrerseits von Juana Baura entführt und baut die zweite *casa verde*. Diese Stereotypie der Handlung wird auch von den Figuren erkannt:

*la Chunga estaba todo el día en la obra [...] "la están resucitando hermano", "de tal palo tal astilla", "quien lo hereda no lo hurta" (CV: 289–290).*

Hinter all diesen gleichbleibenden Handlungen verbirgt sich ein bestimmter Fatalismus, eine Vorprogrammierung der Figuren, denn sie können nie aus ihrer ursprünglich negativen Situation endgültig ausbrechen; ein Schicksal, das als repräsentativ für die sozialen Verhältnisse in Lateinamerika (und sicher nicht nur dort) betrachtet werden könnte.

Als mythisch konzipierte Handlungen können nur bedingt die von Fushía und Anselmo in Verbindung mit der *casa verde* bezeichnet werden. Fushía wird

<sup>1</sup> Das Modell wird aus Bremond (1970: 251) mit einer kleinen Änderung entnommen.

– wie Vargas Llosa selbst in seinen Ausführungen zur Entstehung von *CV* bestätigt<sup>2</sup> – von allen Stämmen als eine Art übermenschliches Wesen betrachtet und gefürchtet. Fushías Macht ist in seiner Schlaueit begründet. Er wird nie von seinen Verfolgern gefaßt und begeht immer wieder neue Greuelthaten. Im Gegensatz zu *CAS*, wo der Mythos der Bindung einer Familie, der Erhaltung einer Sippen-tradition dient, wird er hier in *CV* in sein Negativum verkehrt: Fushía ist für die Stämme ein Gott des Bösen, dem es sich zu unterwerfen und den es zu fürchten gilt. Seine wiederholten Überfälle werden überall erzählt, auch Jahre nach seiner Flucht in das Lazarett.

Der Fall von Anselmo und der *casa verde* liegt etwas anders. Anselmo und sein Bordell werden zum Inbegriff der Lust und des Vergnügens. Sein Haus wird eine Art Staat im Staate und explizit als Sodom und Gomorra bezeichnet. Alle Ereignisse in *casa verde*, wie z.B. das Niederbrennen des Bordells, die großen Orgien etc., erhalten in der mündlichen Überlieferung einen Hauch von Fantastischem, von Unglaublichem, an das aber jeder gern glaubt. Anselmo selbst wird als ein höheres Wesen betrachtet, was vor allem durch seine geheimnisvolle Herkunft, durch die aus der Perspektive der Bevölkerung nie richtig geklärten Ereignisse um ihn und Antonia und um den Grund des Untergangs des Bordells herrührt.

Die lateinamerikanische Wirklichkeit wird in *CV* nicht auf der Basis des *realismo mágico*, sondern auf eine verobjektivierte empirische Weise verarbeitet und bietet somit einen anderen Darstellungsweg als *CAS*. Die Verfahren für die Zeitbehandlung haben daher nicht die Funktion wie in *CAS*, den Mythos zu stützen und diesen im Leserbewußtsein kenntlich zu machen.

### 2.213 Drucktechnische Segmentierung

Die *CV* ist in vier Kapitel – *UNO*, *DOS*, *TRES*, *CUATRO* – und einen *EPÍLOGO* gegliedert. Jedes Kapitel beginnt mit einem isolierten Segment, das vor dem jeweiligen Kapitel steht, und das wir mit Null (o) bezeichnen wollen, und es setzt sich aus einer bestimmten Anzahl von Teilen (drei oder vier) zusammen. Jeder Teil ist im Text vom Autor mit römischen Ziffern versehen und durch vier bzw. fünf typographisch voneinander getrennte Segmente konstituiert, die inhaltlich zu irgendeiner der fünf Handlungssequenzen gehören und die wir aus systematischen Gründen mit Großbuchstaben A, B, C, D und E wiedergeben. Jede Handlungssequenz bildet ihrerseits eine mehr oder weniger unabhängige Geschichte. Schematisch kann die drucktechnische Gliederung der *CV* wie folgt dargestellt werden:

UNO	DOS	TRES	CUATRO	EPÍLOGO
o <sup>1</sup> (A)	o <sup>2</sup> (A)	o <sup>3</sup> (A)	o <sup>4</sup> (B)	o <sup>5</sup> (A/D)
I : ABCDE	I : ABCDE	I : ABCE	I : ABCE	I : B
II : ABCDE	II : ABCDE	II : ABCE	II : ABCE	II : C
III : ABCDE	III : ABCDE	III : ABCE	III : ABCE	III : A
IV : ABCDE		IV : ABCE		IV : C/E

Wie aus dem Schema abzulesen ist, umfassen die Kapitel *UNO*, *TRES* und der *EPÍLOGO* jeweils vier Teile, die Kapitel *DOS* und *CUATRO* jeweils drei Teile. Wir stellen weiter fest, daß die Teile der Kapitel *UNO* und *DOS* in je fünf Segmente gegliedert sind, die der Kapitel *TRES* und *CUATRO* in je vier Segmente und schließlich die des *EPÍLOGO* in ein bzw. zwei Segmente. Die isolierten Segmente Null sind inhaltlich mit irgendeiner Handlungssequenz verbunden, und so gehören o<sup>1</sup>, o<sup>2</sup>, o<sup>3</sup> zur Handlungssequenz A, o<sup>5</sup> zu A und D, o<sup>4</sup> zu B.<sup>3</sup>

Die Handlungssequenz A ist durch 19 drucktechnische Abgrenzungen konstituiert, B und C jeweils durch 8 und schließlich E durch 15. Die Gesamtzahl der oberflächenstrukturellen, drucktechnischen Segmente beträgt 72. Diese von Vargas Llosa vorgenommene drucktechnische Segmentierung hat für das Textverständnis weitreichende Folgen. Zum einen entspricht sie inhaltlich gänzlich der Einteilung des Erzählten in fünf Handlungssequenzen und zum anderen deckt sie sich, wenn auch nur zum Teil, mit der Segmentierung der einzelnen Handlungssequenzen. Die Unterbrechung, die durch die drucktechnische Segmentierung auftritt, dient dem Leser als gewisse Orientierung, auch dann, wenn die Einzelsegmente nicht datiert werden (i.G. z.B. zu *L'Emploi du temps* von Butor),

<sup>3</sup> Kloepfer/Zimmermann (1978: 483), anscheinend von Boldori de Baldussi (1974: 120) ausgehend, übersehen – wie auch diese –, daß im Teil *TRES* o<sup>3</sup> nicht zu Handlungssequenz D, sondern zu A gehört; hier kommt ein neuer Leutnant nach Santa María de Nieva, an einen Schauplatz, der zur Handlungssequenz A gehört. Daß mittels der Zeitüberlagerung der Sargent dem neuen Leutnant das Anliegen Jums erklärt, bedeutet nicht, daß dieses Segment D zuzuordnen ist. Völlig unverständlich ist die Wiedergabe der drucktechnischen Segmentierung bei *CUATRO*, I, wo die Handlungssequenz B angegeben wird und A, C und E ausgelassen werden; im *EPÍLOG* o<sup>5</sup> kommen die Handlungssequenzen A und D zusammen, und im *EPÍLOG* III kommt ein Segment von Handlungssequenz A, nämlich Lalita verläßt vorübergehend Santa María de Nievas, um ihren Sohn in Iquitos zu besuchen, und nicht von B vor. Es soll hier darauf hingewiesen werden, daß die im Schema enthaltenen Buchstaben weder den Status von Handlungssegmenten haben, noch ihre Reihenfolge der zeitlichen Abfolge von Handlungssegmenten entspricht, sie geben lediglich die vom Autor vorgenommene drucktechnische Segmentierung wieder. Das bedeutet andererseits aber nicht, daß einzelne drucktechnische Segmente zugleich Handlungssegmente bilden können.

<sup>2</sup> S. Vargas Llosa (1971a). Vargas Llosas Äußerungen messen wir einen theoretischen Status zu – im Gegensatz zu Äußerungen anderer Autoren –, da er nicht nur ein Romancier ist, sondern ein Literaturtheoretiker und promovierter Literaturwissenschaftler, der an zahlreichen Universitäten Amerikas und Europas gelehrt hat. Seine Äußerungen sind – wie die Überprüfung am Text belegt – fast immer (auch in Interviews) wissenschaftlich abgesichert. Daher erklärt sich, daß wir wiederholt auf ihn zurückgreifen.

und sie hat schließlich die Funktion, die Spannung der einzelnen Handlungssequenzen zu erhöhen.

### 2.214 Segmentierung der Handlungssequenzen

Die drucktechnische Segmentierung liefert uns in diesem Fall also eine erste Hilfe für die Einteilung der Ereignisse in fünf Handlungssequenzen. Das entscheidende Kriterium für die Gewinnung von Handlungssequenzen finden wir aber in der im theoretischen Teil angegebenen Definition von Handlungssequenz, nach der Ereignisse, die durch ein eigenes Personal, durch eine eigene Problematik, Raum- und Zeitachse und durch eine Entwicklung von einem Zustand A in einer Zeit  $t_1$  über einen Zustand B in einer Zeit  $t_2$ , d.h. durch eine bestimmte Menge von Handlungssegmenten konstituiert sind, eine solche Sequenz bilden. In CV kommt – wie erwähnt – nicht eine Handlungssequenz vor, sondern es treten insgesamt fünf auf.<sup>4</sup> Denn all diese Sequenzen verfügen über eine eigene Problematik, über ein eigenes Personal etc.. Nur die Tatsache, daß bestimmte Figuren ihren ursprünglichen Raum wechseln und in einer anderen Sequenz erscheinen, reicht nicht aus, um von einer einzigen Handlungssequenz zu sprechen, die lediglich zu verschiedenen Zeitpunkten fortgesetzt würde. Denn bei jedem Wechsel einer Hauptfigur ändern sich nicht nur der Raum und das Personal, sondern – was entscheidend ist – die Identität und Funktion der Figur(en). Der beste Beleg dafür findet sich in den Handlungssequenzen A, C und E. In Hsq. A verlassen Bonifacia und der Sargento Santa María de Nieva, womit die Hsq. A praktisch abgeschlossen ist. Beide Figuren leben dann in Piura (Hsq. E). Der Leser hat aber Mühe, diese Figuren wiederzuerkennen, da der Sargento hier ein ehemaliger Sträfling ist, der gerade nach Absitzen seiner Gefängnisstrafe in Lima nach Piura zurückkehrt und Lituma heißt. Von Bonifacia ist keine Rede, man spricht von einer Prostituierten, die Selvática genannt wird. Beide Figuren haben Namen und Lebensform so geändert, daß sie mit ihren früheren Identitäten nichts mehr zu tun haben. Die Handlung von Selvática und Lituma in Hsq. E wird gezielt so angelegt, daß sie nicht als Fortsetzung von A angesehen wird.<sup>5</sup>

Die Unabhängigkeit der Handlungssequenzen wird insbesondere in Hsq. C deutlich, die zeitlich parallel zu allen anderen läuft. Das heißt, während sich alle anderen Hsq., A, B, D und E, *a posteriori* mit einer relativ großen Sicherheit zeit-

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Rodríguez Monegal (1971a: 60); Pacheco (1972: 25) möchte die von ihm selbst erwähnten fünf Geschichten in CV auf drei reduzieren; dabei übersieht er, daß die Handlungssequenz D nicht Bestandteil von Hsq. B und daß die Hsq. E nicht die Fortsetzung von Hsq. A darstellt; vgl. weiter Boldori de Baldussi (1974: 119); Martín (1974: 177f.) geht von einer Haupthandlungssequenz aus (von Bonifacia-Sargento bzw. Selvática-Lituma konstituiert), die von weiteren begleitet wird (Fushía-Aquilino-Lalita; *Los inconquistables*; Anselmo-Antonia; Jum-Reátegui). Diese Einteilung ist jedoch höchst willkürlich und läßt sich nicht aufrechterhalten, da die Hsq. C (Anselmo-Antonia) z.B. quantitativ und funktional der Handlungssequenz A ebenbürtig ist, die Handlungssequenz E – wie Martín selbst durch die differenzierte Wiedergabe der Namen der Hauptakteure von Hsq. A und E zu erkennen gibt – nicht als Fortsetzung von A zu sehen ist, und schließlich, weil die Geschichte der *inconquistables*, E, eher mit Hsq. C verbunden ist, so wie die von Jum und Reátegui ein Teil von A, B und D konstituiert. Vor allem ist es unzutreffend, Reátegui ausschließlich mit Jum in Verbindung zu setzen, da sich beide nur einmal begegnen, während Fushía etwa jahrelang mit ihm zu tun hat, so wie Jum mit den Behörden Santa María de Nieva, wo er gefoltert wird; in unserem Sinne vgl. auch Oviedo (1977: 137); Castañeda (1971: 314).

<sup>5</sup> S. u.a. Colmenares (1971: 374–375).

lich hintereinander einordnen lassen, läuft C parallel und mündet erst sehr spät in die Zeit der anderen ein (s.u. S. 110ff.).

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß in einem ersten Schritt die isolierte Segmentierung der Handlungssequenzen nicht nur legitim ist, sondern auch sinnvoll. Die aus inhaltlichen Gründen durchzuführende Segmentierung in fünf Sequenzen ist auch – wie oben erwähnt – durch die drucktechnische Segmentierung getragen, die nicht als Zufall betrachtet werden kann, sondern als vom Autor so gewollt. In einem zweiten Schritt soll dann der gesamte Ablauf aller Handlungssequenzen wiedergegeben werden.

Zu diesem Zweck und zum besseren Verständnis der Konstitution der einzelnen Handlungssequenzen werden bei jeder Segmentierung Personal, Ort und Inhalt der jeweiligen Sequenz vorangestellt werden.

Als Kriterium für die Segmentierung der einzelnen Sequenzen von CV gilt jede Verletzung oder Überwindung einer Grenze (sei diese topographisch oder nur semantisch),<sup>6</sup> die eine Veränderung für die an der jeweiligen Handlungssequenz beteiligten Figuren bedeutet. Dabei wird bei der Beschreibung der einzelnen Handlungssequenzen auch die drucktechnische Segmentierung berücksichtigt, die Art der Vermittlung (D II) aber erst bei der Zeitanalyse mit einbezogen.

### 2.2141 Handlungssequenz A

Kennwort: Zivilisierung und Christianisierung der Indiomädchen: Bonifacia.

Ort: Santa María de Nieva und Umgebung (im Urwald)

- Figuren: a) *Madres*  
 Madre Superiora (Oberin)  
 Madre Angélica  
 Madre Patrocinio  
 Madre Griselda  
 Bonifacia (Missionsaufseherin)
- b) *Soldados*  
 Teniente (Leutnant)  
 Sargento  
 Chiquito, Oscuro, Rubio und Pesado  
 Práctico (Lotse), Nieves und Lalita, seine Frau
- c) *Gobernación*  
 Gouverneur I Julio Reátegui  
 Gouverneur II Don Fabio  
 Bürgermeister Miguel Águila
- d) *Comerciantes de caucho y Terratenientes*  
 J. Reátegui  
 Escabino  
 Benzos
- e) *Jum*

<sup>6</sup> Nach Lotman (1973: Kap. 8 und 1974: 200–271) umfaßt der künstlerische Raum verschiedene Beziehungen des Weltbildes, wie etwa zeitliche, soziale, ethnische, ethische etc., und daher ist dieser nicht nur von topographischen, sondern zugleich durch semantische Größen konstituiert, die sich auch in Opposition befinden (können). Die Opposition teilt den Raum in zwei disjunktive Felder, die durch enge Grenzen getrennt werden; diese kann ebenfalls eine rein topographische, wie ein Fluß oder ein Waldrand, oder eine semantische, wie etwa eine Norm, ein Gesetz sein.

## Inhaltsangabe:

Reátegui, ehemaliger Gouverneur von Sta. M. de Nieva, kommt von einer Expedition aus dem Land der Aguarunas zurück, wo er den Aufstand dieses Stammes niedergeschlagen hat. Er nimmt den Häuptling Jum, der schwer bestraft wird, und ein kleines Indiomädchen (nämlich Bonifacia, wie sich später herausstellen wird), das er den Madres übergibt, nach Sta. M. de Nieva mit.

Die Madres, die die Aufgabe haben, Indiomädchen zu zivilisieren und zu christianisieren, müssen diese oft selbst unter Lebensgefahr mit der Unterstützung der Garnisonssoldaten aus dem Urwald holen. So wird beschrieben, wie die Madres nach mehreren Tagen vergeblicher Suche in Chicais eine Gruppe von Indios, die Aguarunas, finden und zwei von deren Kindern (zwei Mädchen) gewaltsam nach Sta. María de Nieva mitnehmen. Bonifacia, die inzwischen nach einigen Erziehungsjahren die Aufsicht über die Mädchen in der Mission hat, läßt die neuen, gerade in die Mission gebrachten kleinen Indianerinnen aus Mitleid entfliehen. Dabei aber fliehen auch einige ältere Schülerinnen.

Bonifacia wird zur Rede gestellt und zur Strafe aus der Mission gewiesen, die Madres versuchen, Bonifacia nun Reátegui, dem damaligen Gouverneur von Sta. María de Nieva, als Dienstmädchen zu überlassen. Als Bonifacia sich weigert, mit Reátegui zu gehen, wird sie von der Familie des Lotsen Nieves aufgenommen, wo sie den Sargento kennenlernt, in den sie sich verliebt. In der Zwischenzeit werden die entlaufenen Indianerinnen gesucht und nach einigen Tagen wiedergefunden.

Ein neuer Leutnant kommt nach Sta. M. de Nieva und erhält den Auftrag, nach einer Bande zu suchen, die vor langer Zeit sehr viel Unheil angerichtet hatte. Gemeint ist die Bande Fushías. Der Sargento, der Bonifacia heiraten will, muß mit dem Leutnant und seinen Männern abreisen.<sup>6a</sup>

Der Leutnant, der Sargento und die Truppe erreichen die berühmte Insel Fushías, die sie unbewohnt und von den Banditen verlassen vorfinden. Der einzige Bandit, der zurückgeblieben ist, ist der drogensüchtige Patancha. Dieser wird verhört und erzählt, daß Fushía und die Bande vor langer Zeit die Insel aufgegeben haben. Durch das Verhör erfährt der Leutnant, daß sein eigener Lotse, Nieves, der aus Furcht entlarvt zu werden, in Sta. M. de Nieva geblieben ist, der Lotse Fushías war. Der Sargento, der vor den anderen Soldaten in Sta. M. de Nieva ankommt, heiratet Bonifacia. Als der Teniente und das kleine Kommando in Sta. M. de Nieva eintreffen, läßt er Nieves festnehmen. Kurz danach verlassen der Sargento und Bonifacia den Ort.

Anschließend heiratet Lalita, die ehemalige Frau des festgenommenen Nieves', den pensionierten Soldaten Huambachano, alias Pesado, mit dem sie dann Iquitos, ihren Heimort, besucht.

Es resultieren folgende Handlungssegmente, die mit dem Symbol A (= zu Handlungssequenz A gehörend) und einer Ziffer versehen sind, die auf das jeweilig neue Handlungssegment hinweist. Die Aufteilung in  ${}_3A$ ,  ${}_3A'$ ,  ${}_3A''$  etc. bedeutet, daß wir die dort ausgeführten Ereignisse als ein Handlungssegment betrachten, das aber vom Autor in mehrere drucktechnische Segmente aufgegliedert worden ist. Das Symbol "o" verweist auf den achronischen Status des Segments. In Klammern stehen die Seitenangaben der jeweiligen Handlungssegmente.

<sup>6a</sup> Hier entsteht eine Mangelsituation, da der Sargento bei der Aktion sein Leben lassen bzw. Bonifacia von anderen Soldaten, die im Ort bleiben, verführt werden könnte.

1 A	—	:	Einlieferung Bonifacias in die Mission	(379–383)
2 A <sup>o</sup>	—	:	Suche nach neuen Indiomädchen	( 9– 22)
3 A	—	:	Freilassung der Indiomädchen aus der Mission durch Bonifacia	( 23– 27)
3 A'	—	:	“ “ “	43– 48,
3 A''	—	:	“ “ “	65– 70,
3 A'''	—	:	“ “ “	85– 91)
4 A	—	:	Ausweisung Bonifacias aus der Mission	(113–121)
5 A	—	:	Suche nach den entflohenen Indioschülerinnen	(123–129)
6 A	—	:	Bonifacias neues Leben: der Sargento	(145–151,
6 A'	—	:		171–176)
7 A	—	:	Ankunft des neuen Leutnants	(195–205)
8 A	—	:	Zeitweilige Trennung von Bonifacia und Sargento	(207–214)
9 A	—	:	Vorbereitung der Hochzeit des Sargentos und Bonifacias	(229–235)
10 A	—	:	Suche nach den Banditen	(253–261,
10 A'	—	:	“ “ “	279–284)
11 A	—	:	Hochzeit	(307–314)
12 A	—	:	Festnahme Nieves'	(331–337)
13 A	—	:	Abreise Bonifacias und Sargentos von St. M. de N.	(355–359)
14 A <sup>o</sup>	—	:	Lalitas Reise nach Iquitos	(399–404)

Die Handlungssegmente  ${}_7A$ ,  ${}_8A$ ,  ${}_{10}A$  und  ${}_{10}A'$  könnten zunächst dazu veranlassen, zu glauben, sie seien Segmente der Handlungssequenz B (Fushías Abenteuer). Jedoch erweist sich dieser Eindruck bei näherer Betrachtung als unrichtig, da die o.g. Segmente nur der Handlungssequenz A zuzuordnen sind, und dies aus folgenden Gründen: die Strafexpedition hat keine Folgen für die Banditen oder für ihren Führer, da die Bande nicht mehr existiert und Fushía sich seit langer Zeit im Lazarett befindet. Die Expedition hat nur Konsequenzen für die Bewohner von Sta. María de Nieva, für Nieves und Lalita z.B.. Das heißt, hier handelt es sich um Ereignisse, die mit dem Personal und mit dem Ort von Sta. M. de Nieva verbunden sind, zu einem Zeitpunkt, der viel später in der Chronologie (s.u. S. 110ff.) liegt als die Raubzüge Fushías. Das Handlungssegment  ${}_{14}A$  ist eine Art Epilog, mit dem eine letzte wichtige Figur Sta. M. de Nieva, wenn auch zeitweilig, verläßt.

Die Zersplitterung, ja Atomisierung einiger Handlungssegmente wie  ${}_6A$ ,  ${}_{10}A$  und insbesondere  ${}_3A$  in mehrere drucktechnische Segmente ist eine Folge der externen Zeitverflechtung und dient in erster Linie dazu, Spannung und Simultaneität beim Leser zu erzeugen, wie später zu zeigen sein wird.

## 2.2142 Handlungssequenz B

Kennwort: Die Abenteuer des Banditen Fushía

Orte: Campo Grande, Santiago, Iquitos, Moyabamba, Insel, Fluß Marañón und San Pablo

- Figuren: a) Fushía alias Japonés, Lalita, seine Lebensgefährtin  
 b) Fushías Bande: Aquilino, Nieves, Patancha und der Stamm der Huambistas  
 c) Jum  
 d) Reátegui, Don Fabio, Dr. Portillo, Lalitas Mutter  
 e) Gefängnisgenossen Fushías: Chango, Irícuo

## Inhaltsangabe:

Fushías Geschichte beginnt als Buchhalter bei einem Warenhändler in Campo Grande, der ihn eines Tages des Betruges bezichtigt und festnehmen läßt. Kurz darauf gelingt Fushía und seinen Zellengenossen Chango und Iricuo die Flucht. Fushía verrät seine Freunde und kommt nach langer Flucht in Iquitos an. Dort hält er sich bei Don Fabio auf (der später Gouverneur von Sta. M. de Nieva wird und seinen Freund und Arbeitgeber Reátegui ablöst), der das Hotel Reátegui führt. Fushía stellt sich als Geschäftsmann vor, doch bei der ersten Gelegenheit, die sich ihm bietet, stiehlt er die Kasse des Hotels und verläßt eilends Iquitos. Er hält sich dann in Moyabamba versteckt, wo er Aquilino – einen Wasserträger – kennenlernt, der später sein Helfer wird. Hier betreibt er wiederum dubiose Geschäfte, so daß er erneut die Flucht ergreifen muß. Anschließend begibt er sich zum zweiten Mal nach Iquitos und beginnt im Auftrag Reáteguis, illegal mit Kautschuk zu handeln (als er hier ankommt, ist Don Fabio bereits Gouverneur von Sta. M. de Nieva, daher weiß Reátegui nichts über Fushía). Das illegale Geschäft wird entdeckt, und Fushía sieht sich wieder gezwungen – dieses Mal mit seiner Geliebten Lalita – zu fliehen.

Fushía und Lalita finden bei Reátegui in Uchamala Zuflucht, wo dieser das Mädchen dem Arbeitgeber verkauft, um Geld für seine Weiterreise zu haben. Doch wie schon bei anderen Gelegenheiten hält Fushía sein Abkommen mit Reátegui nicht und setzt mit Lalita heimlich seine Reise nach Santiago fort. Er versteckt sich beim Stamm der Huambistas, die sich für Fushías Plan, eine Bande zu gründen, zur Verfügung stellen, und zusammen finden sie eine Insel, die ihre zukünftige Heimat wird. Von dort aus überfallen sie verschiedene Stämme der Region. Kurze Zeit später bringt Lalita ihr erstes Kind zur Welt, das sie Aquilino taufte. Lalita, die sich von Fushía innerlich entfernt – dieser hat neben ihr einen Harem von Indianerinnen, die er von seinen Raubexpeditionen mitbringt, und ist außerdem wegen einer lepraähnlichen Krankheit nicht mehr in der Lage, ein normales Eheleben zu führen –, verliebt sich in Nieves und flieht mit ihm und ihrem Kind von der Insel. Der schwerkranke Fushía, der seinem Schicksal ausgeliefert bleibt – auch die Bande verläßt ihn, nur Patancha bleibt bei ihm –, wird eines Tages von Aquilino abgeholt, der ihn nach San Pablo in ein Lazarett bringt, wo er ihn nach einem Jahr wieder besucht.

- |                   |   |           |
|-------------------|---|-----------|
| 1 B               | – : Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Arbeit als Buchhalter (→ Gefängnis) | ( 28– 29) |
| 2 B               | – : Flucht Fushías  | ( 29– 31) |
| 3 B               | – : Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Betrug                              | ( 48– 50) |
| 4 B               | – : Flucht Fushías  | ( 50– 53) |
| 5 B               | – : Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Kautschuk-schmuggel                 | ( 70– 71) |
| 6 B               | – : Flucht Fushías  | ( 71– 75) |
| 7 B               | – : Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Verkauf Lalitas an Reátegui         | ( 91– 95) |
| 8 B               | – : Flucht Fushías und Lalitas vor Reátegui auf eine Insel                  | (214–219) |
| 9 B <sub>o</sub>  | – : Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Erster Raubzug                      | (176–182) |
| 10 B              | – : Versuch der Patrones, Fushías Bande zu fassen                           | (129–135) |
| 11 B              | – : Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Zweiter Raubzug                     | (235–240) |
| 12 B <sub>o</sub> | – : Lalita verliebt sich in Nieves  | (152–158) |
| 13 B <sub>o</sub> | – : Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Dritter Raubzug                     | (299–306) |
| 14 B              | – : Liebesverhältnis zwischen Lalita und Nieves                             | (315–320) |
| 15 B              | – : Flucht Lalitas und Nieves'  | (337–344) |
| 16 B              | – : Rettung Fushías durch Aquilino  | (360–366) |
| 17 B              | – : Flucht Fushías und Aquilinos nach San Pablo                             | (366)     |

- |      |  |           |
|------|--|-----------|
| 18 B | – : Internierung Fushías im Lazarett von San Pablo | (366)     |
| 19 B | – : Besuch Aquilinos bei Fushía in San Pablo       | (385–390) |

## 2.2143 Handlungssequenz C

Kennwort: Lebensgeschichte Anselmos: Die *casa verde*  
 Ort: Stadt Piura und Wüste am Stadtrand  
 Figuren: Anselmo, Antonia, Juana Baura, Chunga, Padre García

## Inhaltsangabe:

Die Hsq. C beginnt mit einer auktorialen Beschreibung der Stadt Piura, in der u.a. über ein Freudenhaus berichtet wird. Eines Tages kommt ein Mann namens Anselmo nach Piura und läßt sich dort nieder. Anselmo, dessen Herkunft so mysteriös ist wie die seines Vermögens und der unvergleichlich schön Harfe spielt, kauft ein Grundstück etwas außerhalb der Stadt, wo die Wüste anfängt, und baut dort das Freudenhaus, die *casa verde*. Kurz darauf wird Antonia, ein Waisenkind, mit seinen Stiefeltern von Banditen überfallen, sie überlebt den Überfall, bleibt jedoch blind und stumm infolge der grausamen Angriffe von Geiern. Antonia wird – wie oben erwähnt – von Juana Baura in Pflege genommen und eines Tages von Anselmo verführt und entführt. Sie wird schwanger und stirbt bei der Geburt ihres Kindes. Als Juana Baura dies erfährt, hetzt sie, zusammen mit Padre García, die ohnehin aufgebrachte Bevölkerung gegen Anselmo auf, und sie setzen die *casa verde* in Brand. Das Neugeborene wird aus den Flammen gerettet und Chunga genannt. Die Tochter Anselmos, die von Juana Baura entführt wird, baut viele Jahre später die zweite *casa verde* und engagiert ihren Vater und dessen Orchester für die Unterhaltung der Gäste. Schließlich stirbt der inzwischen gealterte und erblindete Anselmo.

- |                   |  |           |
|-------------------|--|-----------|
| 1 C <sub>o</sub>  | – : Ankunft Anselmos in Piura                    | ( 53– 57) |
| 2 C <sub>o</sub>  | – : Die Entstehung der <i>casa verde</i>         | ( 75– 79, |
| 2 C <sub>o</sub>  | – : “ “ “ “ “                                    | 95–103)   |
| 3 C <sub>o</sub>  | – : Überfall auf Antonia                         | (135–137) |
| 4 C <sub>o</sub>  | – : Verführung Antonias                          | (320–324) |
| 5 C <sub>o</sub>  | – : Entführung Antonias                          | (344–349) |
| 6 C <sub>o</sub>  | – : Suche Juana Bauras nach Antonia              | (159–161) |
| 7 C <sub>o</sub>  | – : Schwangerschaft Antonias                     | (366–370) |
| 8 C <sub>o</sub>  | – : Tod Antonias/Geburt Chungas                  | (182–184) |
| 9 C <sub>o</sub>  | – : Brand der <i>casa verde</i> /Rettung Chungas | (219–222) |
| 10 C <sub>o</sub> | – : Entführung Chungas                           | (240–244) |
| 11 C <sub>o</sub> | – : Anselmo gründet ein Orchester                | (267–271) |
| 12 C <sub>o</sub> | – : Chunga baut die zweite <i>casa verde</i>     | (287–291) |
| 13 C              | – : Tod Anselmos                                 | (391–397) |

Die Handlungssequenz C ist die am traditionellsten konzipierte in *CV*, da hier zum größten Teil ein auktorialer Erzähler die Ereignisse vermittelt, und die Geschichte nach der Triade Aufstieg-Entwicklung-Fall Anselmos gebaut ist. Diese Sequenz kontrastiert – wie wir später sehen werden – mit einigen ihrer eigenen Phasen und mit allen anderen Sequenzen, die diesen Typ von triadischem Aufbau nicht kennen, und in denen kein auktorialer Erzähler vorkommt.

## 2.2144 Handlungssequenz D

Kennwort: Aufstand der Aguarunas: Jum

Ort: Garnison von Borja, Urakusa, Sta. María de Nieva, Insel von Fushía

- Figuren: a) Adrián Nieves (Rekrut), Hauptmann Artemio Quiroga, Gruppenführer Roberto Delgado  
 b) Häuptling Jum, Aguaruna-Stamm, kleines Indiomädchen  
 c) Die Patrones: Reátegui, Don Fabio etc. . .

Der Mangel an Rekruten in der Garnison von Borja zwingt den Hauptmann Quiroga, die Männer der Umgebung mit Gewalt zu rekrutieren. Einer von diesen zwangsrekrutierten Männern ist Nieves, der zusammen mit einem Diener als Begleiteskorte für den reisenden Gruppenführer Delgado ausgewählt wird. Unterwegs überfällt Delgado ein Dorf in Urakusa in Abwesenheit seiner indianischen Bewohner, die am nächsten Morgen überraschend zurückkommen und die Soldaten angreifen. Dabei nimmt Nieves die Gelegenheit zur Flucht wahr. Während Nieves auf der Insel Fushías Zuflucht findet, weigern sich Jum und sein Stamm, den Patrones Kautschuk zu den alten ausbeuterischen Bedingungen zu verkaufen. Als die Patrones dies erfahren, begeben sie sich nach Urakusa, um Jum und die Aguarunas zu bestrafen, die unter anderem vom Hauptmann Delgado beschuldigt werden, ihn überfallen und dabei Nieves getötet zu haben. Anschließend nehmen die Patrones Jum und ein kleines Indiomädchen, das wegen seiner schönen grünen Augen die Aufmerksamkeit Reáteguis auf sich zieht, nach Sta. María de Nieva mit, Reátegui läßt Jum foltern und übergibt die Indianerin den Madres.

Unter Berücksichtigung der drucktechnischen Segmentierung kann diese Handlungssequenz in sieben Handlungssegmente eingeteilt werden:

1D	- : Zwangsrekrutierung Nieves'	( 79)
2D	- : Reise von R. Delgado, Nieves und Diener	( 79-80)
3D	- : R. Delgado überfällt die Aguarunas in Urakusa	( 80- 81)
4D	- : Flucht Nieves'	(103-105)
5D	- : Indianeraufstand	( 57- 60)
6D	- : Festnahme Jums	(138-140,
6D'	- : " "	162-165,
6D''	- : " "	184-187)
7D	- : Folterung Jums, Übergabe eines Indiomädchens an die Madres in Sta. María de Nieva	(379-383)

Die Handlungssegmente 7D und 1A überschneiden sich als einzige in CV und sind als ein Segment zu betrachten. Jedoch kann die Hsq. A nicht als Fortsetzung von D verstanden werden, weil sie durch verschiedene Figuren, durch eine andere Ort- und Zeitachse und durch einen ganz anderen Konflikt konstituiert ist.

## 2.2145 Handlungssequenz E

Kennwort: Selvática und Lituma

Ort: Piura: Stadtviertel: die *Mangachería*

- Figuren: a) Lituma (ehemaliger Hauptmann und Sträfling, Josefino José und Mono (= die *inconquistables*), Selvática (= *habitanta*)  
 b) Don Anselmo, Bolas, Joven, Chunga  
 c) Seminario  
 d) Padre García, Dr. Zevallos  
 e) A. Mercedes (= Barbesitzerin)

## Inhaltsangabe:

Bonifacia und der Sargento reisen in dessen Heimatort Piura. Dort geht der Sargento seinen Aufgaben als Streifenpolizist nach. Eines Nachts kommt er in die *casa verde* von Chunga, wo er in eine Auseinandersetzung mit dem streitsüchtigen Großgrundbesitzer Seminario gerät. Der Sargento wird von diesem zum Duell herausgefordert, dabei stirbt Seminario, und der Sargento wird gefangen genommen und zu einer langen Gefängnisstrafe in Lima verurteilt. Seine mittellose schwangere Frau, die sich ein bürgerlich-christliches, geordnetes Leben wünschte, wird von Josefino, einem der besten Freunde ihres Mannes, zum Schwangerschaftsabbruch und zur Prostitution gezwungen. Bonifacia wird eine *habitanta* in der *casa verde* von Chunga, erhält den Namen Selvática und gerät ins Abseits der Gesellschaft. Nach Verbüßung der Gefängnisstrafe kehrt der bezüglich Bonifacias Schicksals ahnungslose Sargento, Lituma, nach Piura zurück. Als er erfährt, daß Josefino seine Frau zur Prostitution veranlaßte, rächt er sich mit Hilfe seiner Verwandten, José und Mono, an ihm. Schließlich scheint sich Lituma mit der Tätigkeit seiner Frau abgefunden zu haben und wird ihr Zuhälter. Diese Sequenz besteht aus neun Segmenten:

1E	- : Ankunft Bonifacias und Litumas in Piura	(324-329)
2E	- : Das Duell: Lituma und Seminario	(223-228,
2E'	- : " " " " "	244-251,
2E''	- : " " " " "	271-277,
2E'''	- : " " " " "	291-296)
3E	- : Litumas Festnahme	(349-353)
4E	- : Bonifacia wird Prostituierte	(370-376)
5E	- : Rückkehr Litumas aus dem Gefängnis	( 37- 41)
6E	- : Begegnung Litumas mit den <i>inconquistables</i> Josefino, José und Mono	( 60- 64,
6E'	- : " " " "	82- 84,
6E''	- : " " " "	106-109)
7E	- : Begegnung Litumas und Bonifacias	(140-144,
7E'	- : " " " " "	165-170)
8E	- : Bestrafung Josefinos	(188-192)
9E	- : Lituma wird Zuhälter Bonifacias	(405-430)

Diese Sequenz ist so eng verbunden mit der Sequenz C, daß man sie als deren Fortsetzung betrachten könnte. Dies ist jedoch auch hier nicht der Fall, obwohl die Abhängigkeit voneinander größer als bei den anderen Sequenzen ist. Nicht nur gemeinsame Figuren treten hier wie dort auf (wie Anselmo und Chunga z.B.), sondern die *casa verde* wird wieder errichtet. Der Status der Sequenz E als neue Sequenz wird vor allem dadurch deutlich, daß hier nicht Anselmo und seine *casa verde* bzw. der Konflikt zwischen dem Bordell und einem Teil der Piuraner das Thema des Erzählens konstituiert, sondern die Wandlung Bonifacias und Sargentos in Selvática und Lituma.

Die Unabhängigkeit dieser Sequenz wird ferner dadurch unterstrichen, daß die Ankunft des Sargento und Bonifacias in Piura und Sargentos Streit mit Seminario – wie später gezeigt wird – per Analepse in den Gesprächen zwischen Chunga, Selvática und Anselmo nachgeholt werden, d.h. der Anfang der in Sequenz E enthaltenen Geschichte kein Teil der erzählten Gegenwart ist.

Die Tatsache, daß wir hier von fünf mehr oder weniger unabhängigen Handlungssequenzen sprechen, hindert uns nicht, all diese Sequenzen zeitlich in einer Superhandlungssequenz A – B – C – D – E, die auf der o.g. Archiopposition

'Zivilisierung' vs. 'Barbarei' beruht, einzuordnen, wobei jede einzelne Hsq. ihre eigene spezielle Basisopposition hat:<sup>6b</sup>

ZIVILISATION	VS.	BARBAREI
A : christlich	vs.	heidnisch
B : legalisiertes Verbrechen	vs.	nicht legalisiertes Verbrechen
C : Moralität	vs.	Amoralität
D : Ausgebeuteter	vs.	Ausbeuter
E : bürgerliches, religiöses Leben	vs.	asoziales Leben

## 2.22 Die Diskursebene I: Die Zeitbehandlung

### 2.221 Zeitliche Makrostruktur: implizite Anachronie als realistisches Verfahren und als Verfahren zur Vorspiegelung von Simultaneität

Nachdem die fünf Handlungssequenzen, die die Geschichte von *CV* konstituieren, einzeln segmentiert wurden<sup>6c</sup>, können sie nun chronologisch als eine Superhandlungssequenz rekonstruiert und die Art und Weise, wie sie auf D I zeitlich arrangiert sind, beschrieben werden. Die Zeitanalyse wird zugleich durch die Berücksichtigung der drucktechnischen Segmentierung und des D II ergänzt. Bei der Notation ist im Zeitdiagramm I (S. 113 ff.) zu beachten, daß die große Ziffer rechts neben dem jeweiligen Buchstaben auf die Position in der Chronologie, die kleinen Ziffern oberhalb der Buchstaben auf die Position auf dem D I der verschiedenen Hsg. und die kleine Ziffer links neben dem Buchstaben auf die jeweiligen Handlungsschritte hinweisen. Die mit "o/" versehenen Hsg., wie etwa C und einige Hsg. von B, verweisen auf den achronischen Status dieser Handlungssegmente. Die Handlungssegmente von C sind deshalb in Klammern geschrieben, weil ihre zeitliche Position nur eine reine Annahme ist, sie können innerhalb der Superhandlungssequenz nicht fixiert werden.

1 B 1	— :	Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Arbeit als Buchhalter (Gefängnis)	( 28– 29)
( 1 Co/1)	— :	Ankunft Anselmos in Piura	( 53– 57)
2 B 2	— :	Flucht Fushías	( 29– 31)
( 2 Co/2)	— :	Die Entstehung der <i>casa verde</i>	( 75– 79)
( 2 C'o/2)	— :	“ “ “ “ “	( 95–103)
3 B 3	— :	Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Betrug	( 48– 50)
( 3 Co/3)	— :	Überfall auf Antonia	(135–137)
4 B 4	— :	Flucht Fushías	( 50– 53)
( 4 Co/4)	— :	Verführung Antonias	(320–324)
( 5 Co/5)	— :	Entführung Antonias	(344–349)

<sup>6b</sup> Die Begriffe 'Superhandlungssequenz' und 'Handlungssequenz' sollen nicht mit denen der Haupt- und Nebenhandlungen verwechselt werden; wäre das so, würde das hier Gesagte mit unseren Äußerungen auf S. 102 in krassem Widerspruch stehen. Denn die Handlungssequenzen sind der Superhandlungssequenz nicht untergeordnet, sondern sie konstituieren diese. Traditionell ausgedrückt: es handelt sich um fünf Haupthandlungen, die die Gesamtgeschichte ausmachen.

<sup>6c</sup> Diese Segmentierung entspricht – wie o.g. – nur teilweise der drucktechnischen Segmentierung, was ja zu erwarten war, da die Oberflächenstruktur eines Textes niemals vollkommen der Tiefenstruktur entsprechen kann. Speziell in *CV* klaffen sie stark auseinander (vgl. hierzu Pfister (1977: 307ff.)). Dies wird besonders an der unterschiedlichen Zahl zwischen Handlungssegmenten und drucktechnischen Segmenten deutlich.

5 B 5	— :	Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Kautschuksemmuggel	( 70– 71)
( 6 Co/6)	— :	Juana Bauras Suche nach Antonia	(159–161)
6 B 6	— :	Flucht Fushías	( 71– 75)
( 7 Co/7)	— :	Schwangerschaft Antonias	(366–370)
( 8 Co/8)	— :	Tod Antonias/Geburt Chungas	(182–184)
7 B 7	— :	Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Verkauf Lalitas an Reátegui	( 91– 95)
8 B 8	— :	Flucht Fushías und Lalitas vor Reátegui auf eine Insel	(214–219)
( 9 Co/9)	— :	Brand der <i>casa verde</i> /Rettung Chungas	(219–222)
(10 Co/10)	— :	Entführung Chungas	(240–244)
(11 Co/11)	— :	Anselmo gründet ein Orchester	(267–271)
1 D 9	— :	Zwangsrekrutierung Nieves'	( 79 )
2 D 10	— :	Reise von R. Delgados, Nieves und Diener	( 79– 80)
3 D 11	— :	R. Delgado überfällt die Aguarunas in Urakusa	( 80– 81)
4 D 12	— :	Flucht Nieves'	(103–105)
(12 Co/12)	— :	Chunga baut die zweite <i>casa verde</i>	(287–291)
5 D 13	— :	Indianeraufstand	( 57– 60)
6 D 14	— :	Festnahme Jums	(138–140)
6 D' 14	— :	“ “	(162–165)
6 D" 14	— :	“ “	(184–187)
7 D=1 A 15	— :	Folterung Jums, Übergabe eines Indiomädchens an die Madres in Sta. María de Nieva	(379–383)
9 B <sub>o</sub> /16	— :	Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Erster Raubzug	(176–182)
10 B <sub>o</sub> /17	— :	Versuch der Patrones, Fushías Bande zu fassen	(129–135)
11 B 18	— :	Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Zweiter Raubzug	(235–240)
12 B <sub>o</sub> /19	— :	Lalita verliebt sich in Nieves	(152–158)
13 B <sub>o</sub> /20	— :	Versuch Fushías, zu Geld zu kommen: Dritter Raubzug	(299–306)
14 B 21	— :	Liebesverhältnis zwischen Lalita und Nieves	(315–320)
15 B 22	— :	Flucht Lalitas und Nieves	(337–344)
16 B 23	— :	Rettung Fushías durch Aquilino	(360–366)
17 B 24	— :	Flucht Fushías und Aquilinos nach San Pablo	( 366 )
18 B 25	— :	Internierung Fushías im Lazarett von San Pablo	( 366 )
19 B 26	— :	Besuch Aquilinos bei Fushía in San Pablo	(385–390)
2 A <sub>o</sub> /27	— :	Suche nach neuen Indiomädchen	( 9– 22)
3 A 28	— :	Freilassung der Indiomädchen aus der Mission durch Bonifacia	( 23– 27)
3 A' 28	— :	“ “ “ “ “ “	( 43– 48)
3 A" 28	— :	“ “ “ “ “ “	( 65– 70)
3 A''' 28	— :	“ “ “ “ “ “	( 85– 91)
4 A 29	— :	Ausweisung Bonifacias aus der Mission	(113–121)
5 A 30	— :	Suche nach den entflohenen Indioschülerinnen	(123–129)
6 A 31	— :	Bonifacias neues Leben: der Sargento	(145–151)
6 A' 31	— :	“ “ “ “ “ “	(171–176)
6 A" 31	— :	“ “ “ “ “ “	(195–205)
7 A 32	— :	Ankunft des neuen Leutnants	(195–205)
8 A 33	— :	Zeitweilige Trennung von Bonifacia und Sargento	(207–214)
9 A 34	— :	Vorbereitung der Hochzeit des Sargentos und Bonifacias	(229–235)

10 A 35	- :	Suche nach den Banditen	(235-261)
10 A' 35	- :	“ “ “	(279-284)
11 A 36	- :	Hochzeit	(307-314)
12 A 37	- :	Festnahme Nieves'	(331-337)
13 A 38	- :	Abreise Bonifacias und Sargentos von St. M. de N.	(355-359)
1 E 39	- :	Ankunft Bonifacias und Litumas in Piura	(324-329)
2 E 40	- :	Das Duell: Lituma und Seminario	(223-228)
2 E' 40	- :	“ “ “ “	(244-251)
2 E'' 40	- :	“ “ “ “	(271-277)
3 E 41	- :	Litumas Festnahme	(291-296)
4 E 42	- :	Bonifacia wird Prostituierte	(349-353)
5 E 43	- :	Rückkehr Litumas aus dem Gefängnis	(370-376)
14 A <sub>o</sub> /44	- :	Lalitas Reise nach Iquitos	( 37- 41)
6 E 45	- :	Begegnung Litumas mit den <i>inconquistables</i> , Josefino, José und Mono	(399-404)
6 E' 45	- :	“ “ “ “	( 60- 64)
6 E'' 45	- :	“ “ “ “	( 82- 84)
7 E 46	- :	Begegnung Litumas und Bonifacias	(106-109)
7 E' 46	- :	“ “ “ “	(140-144)
8 E 47	- :	Bestrafung Josefinos	(165-170)
13 C 48 =	- :	Tod Anselmos	(188-192)
9 E 49	- :	Lituma wird Bonifacias Zuhälter	(391-397)
			(405-430)

## D II

(Unpersönliche Erzählerbeschreibung und Figurenrede der Madres und der Garnisonssoldaten)

(Unpersönliche Erzählerbeschreibung und analeptischer Dialog zwischen Madre Superiora und Bonifacia über die Freilassung der Indiomädchen)

(Analeptischer Dialog zwischen Aquilino und Fushía während der Reise nach San Pablo: Fushías Leben)

(“ “ “ “ “ “ “ “ )

(Unpersönliche Erzählerbeschreibung und Figurenrede: Josefino, Mono und José)

(Unpersönliche Erzählerbeschreibung und analeptischer Dialog zwischen M. Superiora und Bonifacia . . .)

(Analeptischer Dialog zwischen Aquilino und Fushía . . . und Dialog zwischen D. Fabio und Fushía und D. Fabio und Reátegui)

(“ “ “ “ “ “ “ “ )

(Auktorialer Erzählerbericht über Piura, Anselmo und die *casa verde*)

(Figurenrede: Delgado, Nieves)

(Unpersönliche Erzählerbeschreibung und Figurenrede: Josefino, Mono, José und Lituma)

(Unpersönliche Erzählerbeschreibung und analeptischer Dialog zwischen M. Superiora und Bonifacia . . .)

(Analeptischer Dialog zwischen Aquilino und Fushía . . . und Dr. Portillo und Lalitas Mutter)

(“ “ “ “ “ “ “ “ )

(Auktorialer Erzählerbericht über Piura . . .)

(Unpersönlicher Erzählerbericht und Figurenrede: Delgado und Nieves)

(“ “ “ “ “ “ “ “ )

(“ “ “ “ “ “ “ “ )

D I : TZ: 2A<sub>1</sub>/27-3A<sub>2</sub>28-1B<sup>3</sup>1-2B<sup>4</sup>2-5E<sup>5</sup>43-3A<sup>6</sup>28-3B<sup>7</sup>3-4B<sup>8</sup>4-1C<sup>9</sup>1-5D<sup>10</sup>13-6E<sup>11</sup>45-3A<sup>12</sup>28-5B<sup>13</sup>5-6B<sup>14</sup>6-2C<sup>15</sup>2-1D<sup>16</sup>9-2D<sup>17</sup>10-3D<sup>18</sup>11-

Gesch.-Ebene: AZ: 1B1(-1C<sub>0</sub>/1)-2B2(-2C<sub>0</sub>/2)-3B3(-3C<sub>0</sub>/3)-4B4(-4C<sub>0</sub>/4)-5B5(-5C<sub>0</sub>/5)-6B6(-6C<sub>0</sub>/6)-7B7(-7C<sub>0</sub>/7)-8B8(-8C<sub>0</sub>/8)-9B9(-9C<sub>0</sub>/9)-10B10(-10C<sub>0</sub>/10)-11B11(-11C<sub>0</sub>/11)-1-



- (Analeptischer Dialog in *casa verde* von Chunga . . .)
- (Unpersönlicher Erzählerbericht und Figurenrede)
- (Auktorialer Erzählerbericht über Piura . . .)
- (Analeptischer Dialog in *casa verde* von Chunga . . .)
- (Unpersönlicher Erzählerbericht und Figurenrede)
- (Unpersönlicher Bericht und Figurenrede)
- (Analeptischer Dialog zwischen Aquilino und Fushía . . . Dialog Fushías und Lalitas)
- (Analeptischer *stream of consciousness* bzw. Beichte Anselmos)
- (Unpersönlicher Erzählerbericht und Figurenrede)
- (Unpersönlicher Erzählerbericht und Figurenrede)
- (Analeptischer Dialog zwischen Aquilino und Fushía . . .)
- (Analeptischer Dialog zwischen Aquilino und Fushía . . .)
- (Analeptischer *stream of consciousness* bzw. Beichte Anselmos)
- (Unpersönlicher Erzählerbericht und Figurenrede)
- (Unpersönlicher Erzählerbericht und Figurenrede)
- (Analeptischer Dialog zwischen Aquilino und Fushía . . .)

8A 33-9A 34-10A 35-10A' 35-11A 36-12A 37-13A 38-1E 39-2E 40-2E'40-2E''40-2E'''40-3E41-4 4E42-5E43-14A<sub>0</sub>/44-2E'''53 40-10A' 53 35-12C<sup>54</sup>/12-2E''''55 40-13B<sup>56</sup>/20-11A<sup>57</sup> 36-14B<sup>58</sup> 21-4C<sup>59</sup>/4-1E<sup>60</sup> 39-12A<sup>61</sup> 37-15B<sup>62</sup> 22-17B<sup>63</sup> 24-5C<sup>64</sup>/5-3E<sup>65</sup> 41-13A<sup>66</sup> 38-16B<sup>67</sup> 23-

- (Analeptischer Dialog zwischen Aquilino und Fushía . . .)
- (Analeptischer *stream of consciousness* bzw. Beichte Anselmos)
- (Unpersönlicher Erzählerbericht und Figurenrede in *casa verde*)
- (Unpersönlicher Erzählerbericht und Figurenrede)

6E45-6E'45-6E''45-7E46-7E'46-8E47-13C48/9E49  
18B<sup>68</sup> 25-7C<sup>69</sup>/7-4E<sup>70</sup> 42-7D<sub>0</sub>/1A<sup>71</sup> 15-19B<sup>72</sup> 26-13C<sup>73</sup> 48-14A<sub>0</sub><sup>74</sup>/44-9E<sup>75</sup> 49

Das Zeitdiagramm I zeigt, daß Aktzeit und Textzeit in *CV* im Gegensatz zu *CAS* durch die Anwendung der Verfahren der impliziten Zeitpermutation, Zeitverflechtung und Zeitüberlagerung völlig auseinanderklaffen.<sup>7</sup>

Die von uns chronologisch rekonstruierte Geschichte von *CV* nimmt ihren Anfang in der Aktzeit mit <sub>1</sub>B1, mit dem Versuch Fushías, als Buchhalter zu Geld zu kommen, dann erfolgen die Hsg. <sub>2</sub>B2 bis <sub>8</sub>B8; hier werden die Handlungssequenzen B und D zeitlich verflochten: nach der Flucht Fushías und Lalitas auf die Insel, <sub>8</sub>B8, wird Nieves rekrutiert, <sub>1</sub>D9, der dann eine Reise mit dem Gruppenführer Delgado unternimmt, <sub>2</sub>D10, und später, während der Auseinandersetzung mit den Indianern, die Flucht ergreift, <sub>3</sub>D11, und Zuflucht auf der Insel Fushías findet, <sub>4</sub>D12. Nach diesem Vorfall findet der Aufstand der Indianer statt, <sub>5</sub>D13, die von den Patronen bestraft werden, <sub>6</sub>D14 und <sub>7</sub>D/1 A15. Anschließend lassen sich anfangs nur mit relativer Sicherheit die ersten Raubzüge und sonstigen Handlungen auf der Insel zeitlich fixieren. Von <sub>14</sub>B21 an aber können alle Hsg. der Sequenz B zeitlich genau korreliert werden. An die Sequenz B schließt in der Chronologie A an. Man kann allerdings nicht feststellen, wieviel Zeit zwischen <sub>19</sub>B26 und <sub>2</sub>A27 (der Suche nach neuen Indiomädchen) vergangen ist. Der Leser erfährt aber (*CV*: 120), daß zum Zeitpunkt der Befreiung der Indioschülerinnen durch Bonifacia, <sub>3</sub>A28, sich diese bereits vier Jahre im Kloster befindet und daß die Bande Fushías – nach den Aussagen Patanchas in <sub>10</sub>A'35 – vor langer Zeit die Insel verlassen hat. Diese Zeitangaben erlauben uns also, <sub>3</sub>A28 nach <sub>19</sub>B26 zu plazieren, wenn man zugleich berücksichtigt, daß zwischen <sub>3</sub>A28 und <sub>10</sub>A'35 nur einige Wochen vergangen sind. Nach der Handlungssequenz A folgt Hsq. E, sie schließt an <sub>13</sub>A38, die Abreise Bonifacias und Litumas nach Piura, an, die Sequenz E liegt, zeitlich gesehen, der Gegenwart am nächsten, wobei B und C sich am tiefsten in der Vergangenheit befinden. Nach <sub>5</sub>E43, der Rückkehr Litumas aus dem Gefängnis, kann <sub>14</sub>A<sub>o</sub>/44, Lalitas Reise nach Iquitos, plaziert werden, und zwar aus folgenden Gründen: kurz bevor Lituma und Bonifacia Sta. María de Nieva in Richtung Piura verlassen, wird Lalitas Ehemann, Nieves, festgenommen (A37); kurz nach dem Eintreffen Litumas und Bonifacias in Piura heiratet Lalita den Garnisonssoldaten Pesado, und Lituma wird verhaftet (E41). Nach vielen Jahren Gefängnis werden Nieves (*CV*: 403) und Lituma (E43) freigelassen. D.h. zwischen A38 und A<sub>o</sub>/44 ist eine Reihe von Jahren vergangen, so daß diese Reise etwa zur gleichen Zeit wie die Freilassung Litumas hat stattfinden können. Nach seiner Ankunft in Piura rächt sich Lituma an Josefino (E47), kurz darauf stirbt Anselmo (C48), und Lituma wird der Zuhälter Bonifacias alias Selváticas (E49).

Das Zeitdiagramm macht auch deutlich, daß die Handlungssequenzen A–B–D–E zeitlich korrelierbar sind, während die Handlungssequenz bis C48 zeitlich unabhängig von den anderen bleibt. Die Annahme, daß C parallel zu B1 bis hin zu D12 abläuft, beruht auf der Tatsache, daß die Jugend der *inconquistables*, also Litumas und seiner Freunde, mit der zweiten *casa verde* zusammenfällt (sie haben also die *casa verde* von Anselmo nur vom Hörensagen gekannt) und vor der Abreise Litumas nach Sta. María de Nieva als Garnisonssoldat zu situieren ist,

d.h. vor der Handlungssequenz A. Die Zeit, die zwischen C<sub>o</sub>/12 und C48 vergeht, ist eine nicht erzählte Zeit, in der Anselmo mit seinem Orchester bei seiner Tochter spielt, diese Zeit wird ausgespart, man erfährt erst wieder in E40 etwas über Anselmo.

Dem Leser wird aber der chronologische Ablauf der Ereignisse gar nicht bewußt. Die drucktechnische Segmentierung hilft ihm zwar, sich inhaltlich zu orientieren, jedoch nicht zeitlich. Er erfährt die Geschichte, wie die TZ zeigt, simultan, da die verschiedenen Ereignisse nicht nacheinander, sondern verschachtelt erzählt werden; gleiche Figuren tauchen z.B. an verschiedenen Schauplätzen gleichzeitig auf, so wie Lalita in Hsq. A, B, D oder Bonifacia in A, B, D, E etc., hier ist der Leser dazu berufen, zeitliche Distorsion und inhaltliche Ungereimtheiten aufzuheben. Die Zeitverflechtung der Handlungen wird begleitet von Zeitpermutation, d.h. die Handlungen treten innerhalb der miteinander verflochtenen Sequenzen nochmal in achronologischer Reihenfolge auf. So beginnt z.B. die Geschichte auf D I mit dem Hsg. A<sup>1</sup><sub>o</sub>/27, dann folgt A<sup>2</sup>28, B<sup>3</sup>1, B<sup>4</sup>2 und E<sup>5</sup>43 etc.. Die Ereignisse werden in größter zeitlicher Unordnung vermittelt, der entropische Wert der Verfahren der Zeitbehandlung ist somit sehr hoch, und proportional dazu kann das Interesse des Lesers wachsen, der Leser soll somit in das Zentrum der Fiktion gestellt werden.<sup>8</sup>

Die in *CV* angewandte Zeitverflechtung und Zeitpermutation ist makrostrukturell als implizit zu bezeichnen, da diese nicht von einer internen vermittelnden Instanz, sei es von einem Erzähler oder einer Figur, ausgeht, die räumlichen und zeitlichen Wechsel der Ereignisse werden nicht erzähltechnisch markiert, daher ist die aktive Anteilnahme der Leser für die Sinnkonstitution in *CV* i.G. zu *CAS* unerlässlich. Eine nicht engagierte, ja oberflächliche Lektüre würde einen chaotischen Eindruck der Struktur von *CV* hinterlassen und die dort intendierte Botschaft nicht erfassen können.

Aus der impliziten Zeitverflechtung und Zeitpermutation ergibt sich eine implizite Zeitüberlagerung, da die Handlungssegmente verschiedenen Zeitpunkten der Geschichte angehören. Die verschiedenen Handlungssequenzen, oft auch die Handlungssegmente, charakterisieren sich ferner durch eine bestimmte typische Erzählweise (= D II). Im allgemeinen herrscht in *CV* sowohl Figurenrede, wie auch der unpersönliche Erzählerbericht oder die unpersönliche Erzählerbeschreibung mittels eines personalen Mediums.

Die auktoriale Erzählsituation findet man in der Sequenz C, mit Ausnahme von C<sup>59</sup><sub>o</sub>/4: Verführung Antonias, C<sup>64</sup><sub>o</sub>/5: Entführung Antonias und C<sup>69</sup><sub>o</sub>/7: Schwangerschaft Antonias. Diese Handlungen werden nicht von einem Erzähler chronologisch erzählt, sondern sie werden dem Leser achronologisch innerhalb eines *stream of consciousness* Anselmos vermittelt. Ungeklärt bleibt, ob der *stream of consciousness* die letzten wirren Gedanken des sterbenden Anselmo – wie etwa in *La muerte de Artemio Cruz* von Fuentes – enthält oder ob dieser durch die bei Padre García abgelegte Beichte Anselmos in C<sup>73</sup>48 (*CV*: 391–397) motiviert ist. Bei allen anderen Handlungssegmenten von Hsq. C dominiert die auktoriale Erzählhaltung, und die Ereignisse werden chronologisch erzählt.

<sup>8</sup> S. Osorio Tejada (1971: 31); das Problem der Leserreaktion bezüglich seiner komplizierten Erzählverfahren ist Vargas Llosa (in González Bermejo 1971: 66; 68f.) bewußt, denn nicht nur das Interesse des Lesers kann geweckt, sondern er kann entmutigt werden; vgl. Castañeda (1971: 314); den *nouveau roman* betreffend vgl. Blüher (1975: insb. 296f.).

<sup>7</sup> Boldori (1974: 149) scheint Verfahren wie Zeitpermutation und Zeitüberlagerung zu verkennen und spricht von Linearität in *CV*. Ferner verwechselt sie die drucktechnische Segmentierung mit der Handlungssegmentierung, eine Verwechslung, die im allgemeinen allzuoft zu beobachten ist; vgl. Anm. 3.

Während die Ereignisse von Handlungssequenz C also vorwiegend durch einen auktorialen Erzähler vermittelt werden, werden diese in der Hsq. A durch einen unpersönlichen Erzähler vermittelt, oder der Autor läßt die Figuren direkt handeln und reden. Die Abenteuer Fushías in Sequenz B werden aus der Rückschau innerhalb eines Gesprächs zwischen Fushía und Aquilino während der Flucht nach San Pablo per Analepse vergegenwärtigt. Das Gespräch zwischen den zwei Figuren bildet die Gegenwart, die dort erzählten Abenteuer eine Analepse, d.h. die Vergangenheit. Die Analepse ist so unabhängig von der Gegenwart, daß hier – im Gegensatz zu der traditionellen Anwendung von Analepsen – Gegenwart und Vergangenheit nicht immer klar voneinander zu trennen sind.<sup>9</sup> Oft fällt der Gesprächsrahmen aus, und ein unpersönlicher Erzähler berichtet über die dort enthaltenen Handlungen. Der Ausfall dieses Rahmens, der bis dahin neben der drucktechnischen Segmentierung als ein zusätzliches Orientierungssignal beim Leser fungiert, bewirkt zeitweilig Verwirrung beim Leser, dessen Aktivität erneut in starkem Maße gefordert wird.

Ein ähnliches Verfahren findet sich z.B. in den Hsq. A und E, wo die Freilassung der Indianerinnen per Analepse in einem Gespräch zwischen der Madre Superiora und Bonifacia erzählt wird; die Ankunft Litumas und Bonifacias in Piura, das Duell zwischen Lituma und Seminario, seine Festnahme und das Schicksal Bonifacias als Prostituierte werden in einem Gespräch, auf die Fragen Bonifacias hin, zwischen Anselmo, Joven, Bolas und Chunga in der *casa verde* dargestellt.

Nachdem die zeitliche Makrostruktur von *CV* beschrieben worden ist, stellt sich nun die Frage, was die hier skizzierten Verfahren der Zeitpermutation, der Zeitverflechtung und der Zeitüberlagerung makrostrukturell betrachtet leisten. Die Zeitpermutation von Handlungssegmenten dient zunächst textextern dazu, die Spannung und Leseraktivität zu erhöhen, dadurch, daß bestimmte Hsg. aus ihrem chronologisch-kausalen Zusammenhang gerissen werden. In A<sup>2</sup> 28 (*CV*: 23 f.) erfährt der Leser z.B., daß Bonifacia die Funktion einer Aufseherin im Kloster hat, in A<sup>20</sup> 28 (*CV*: 85–91) gibt es einige Andeutungen über Bonifacias Herkunft. Diese zwei Segmente werfen Rätsel auf, die zu diesem Zeitpunkt von keinem Erzähler entschlüsselt werden, sondern erst in D/A<sup>71</sup> 15 (*CV*: 379–383) wird berichtet, wie Bonifacia den Madres von Reátegui übergeben wird. Dem Leser wird also eine notwendige Information vorenthalten, die ihm erst 200 Seiten später zugeleitet wird, so daß er diese Information nachträglich in den Gesamtzusammenhang einbauen muß, um überhaupt aus der Information einen Nutzen ziehen zu können.

Die Zeitpermutation sowie die Zeitverflechtung und die daraus resultierende Zeitüberlagerung haben die textinterne Funktion, bestimmte Segmente, die chronologisch-kausal nicht zusammengehören, zusammenzubringen, so daß der Leser die auf D I nebeneinander gestellten Hsg. vergleichen und ohne Erzählerkommentar interpretieren kann.<sup>10</sup> Als Beispiel können folgende Hsg. dienen: E<sup>19</sup> 45 (*CV*: 82–84)/A<sup>20</sup> 28 (*CV*: 85–91) und E<sup>70</sup> 42 (*CV*: 370–376)/D/A<sup>71</sup> 15 (*CV*: 379–383). Beide Segmentpaare bringen kontrastierend den Beginn und das Ende von Bonifacias Leben in der zivilisierten Welt zum Ausdruck. In E<sup>19</sup> 45 erfahren

der gerade in Lima eingetroffene Lituma sowie auch der Leser, daß Bonifacia eine Prostituierte geworden ist; Lituma reagiert mit Schweigen, und sein Cousin Mono erleidet einen Hustenanfall. Anschließend in A<sup>20</sup> 28 findet ein Gespräch zwischen Bonifacia, Madre Superiora und Angélica statt, in dem Bonifacia nach dem Motiv gefragt wird, das sie bewegt hat, die Indianerinnen freizulassen, eine Handlung, die den Madres aufgrund der Erziehung, die Bonifacia bei ihnen genossen hat, als unfassbar erscheint. Während das Segment E das Schicksal Bonifacias als Prostituierte betont, wird im Segment A die religiöse Erziehung Bonifacias in den Vordergrund der Leseraufmerksamkeit gerückt. Mehr noch, im Segment A wird über die Wandlung Bonifacias in eine *salvaje* (nach ihren eigenen Worten) berichtet, die sie ihre Erziehung vergessen läßt und sie bewegt, die Indianerinnen freizulassen. Ihr Verhalten wird von den Nonnen als dämonisch und schmutzig verurteilt, d.h. es werden die gleichen Prädikatoren verwendet, mit denen Padre García in den Handlungssequenzen C und E die *casa verde* und ihre Bewohner bezeichnet.

In E<sup>70</sup> 42 wird über den Anfang der Tätigkeit Bonifacias als *habitanta* der *casa verde* berichtet, in D/A<sup>71</sup> 15 über die Einlieferung Bonifacias in die Klosterschule, wo sie von den Madres erzogen werden muß.

Der Kontrast zwischen den beiden Situationen, die in E und A enthalten sind, stellt die Tätigkeit der Madres und die Vorzüge der zivilisierten Welt erneut in Frage. Der Erzähler jedoch verweigert dem Leser die Entscheidung darüber, ob es nicht besser gewesen wäre, Bonifacia in ihrem Milieu zu lassen und ihr damit die Qualen des gesellschaftlichen Wechsels und die spätere Verstoßung aus der Mission zu ersparen (dazu siehe auch unten S. 130 ff.). Auf diese Weise übernehmen Verfahren für die Zeitbehandlung nicht mehr allein eine zeitlich organisierende Funktion, sondern tragen direkt zur Konstitution der Botschaft bei, wobei sie eine vermittelnde Instanz überflüssig machen.<sup>11</sup>

Eine letzte Funktion der Zeitpermutation, der Zeitverflechtung und Zeitüberlagerung ist die simultane Präsentation der fünf Handlungssequenzen. Der Leser, der – worauf oben hingewiesen wurde – während der Lektüre nicht in der Lage ist, die zeitlichen Relationen zwischen den verschiedenen Sequenzen herzustellen, soll das Dargestellte simultan und mosaikartig erleben.<sup>12</sup> Diesen Verfahren der Zeitbehandlung liegt eine realistische Auffassung zugrunde, die nach Vargas Llosa darin besteht, die Welt und ihre Figuren so umfassend und vielseitig wie möglich darzustellen: die Welt wird nicht chronologisch, sondern simultan erlebt, über die Menschen hat man kein globales Wissen, sondern man erfährt nur Bruchteile ihrer Lebensgeschichte.<sup>13</sup> Daher haben die Figuren in *CV* oft nicht einmal einen Namen oder – wenn sie einen haben – dann einen Spitznamen; ihre Herkunft und einige ihrer Lebensphasen bleiben weitgehend im Dunkeln. Das Gesagte macht u.a. auch deutlich, daß das Zeitarrangement hier als ein Verfahren der Wirklichkeitsillusion verwendet wird, und zwar v.a. in dem Sinne, daß die Realität als die psychische des Einzelnen betrachtet wird, dadurch, daß die Ereignisse vorwiegend durch das Bewußtsein oder die Sicht der Figuren vermittelt werden.

<sup>11</sup> Vgl. (ebd.: 66).

<sup>12</sup> Im Hinblick auf die Simultaneität vgl. u.a. Castañeda (1971: 319) und Martín (1974: 181ff.); Oviedo (1977: 176ff.); Georgescu (1972: 67–81).

<sup>13</sup> Vgl. Vargas Llosa in González Bermejo (1971: 80f.) und Osorio Tejada (1971: 25–29).

<sup>9</sup> Diese Verfahren erinnern an die von Carpentier in *El Acoso*, Fuentes in *La muerte de Artemio Cruz*, Robbe-Grillet in *Le Voyeur* oder Rulfo in *Pedro Páramo*.

<sup>10</sup> Vgl. Vargas Llosa in González Bermejo (1971: 68, 80).

## 2.222 Zeitliche Mikrostruktur: explizite Anachronie als Verfahren für die Konstitution einer 'verborgenen' Botschaft des impliziten Autors an den impliziten Leser

Während sich in der zeitlichen Makrostruktur von *CV* die Analyse auf die impliziten Anachronien und deren Funktion konzentrierte, sollen bei der zeitlichen Mikroanalyse zunächst zwei Typen der expliziten Anachronie, die explizite Zeitpermutation (unter Berücksichtigung der impliziten Zeitpermutation) und die explizite Zeitüberlagerung sowie einige Verfahren, die zur Simultaneität führen, im Vordergrund stehen. Sodann werden zwei Sonderformen von Analepse und Prolepse, die des Rätsels und die des Indizes, beschrieben. In einem letzten Teil sollen der achronische Status einiger Handlungssegmente sowie einige Formen der Dauer in *CV* analysiert werden.

### 2.2221 Explizite und implizite Zeitpermutation und explizite Zeitüberlagerung als weitere Verfahren zur Vorspiegelung von Simultaneität und zur Rezeptionslenkung

Die explizite Zeitpermutation und die explizite Zeitüberlagerung, die am häufigsten verwendeten Verfahren für die Zeitbehandlung in *CV*, charakterisieren sich i.G. zu *CAS* dadurch, daß die Analepsen (Prolepsen kommen in *CV* – abgesehen von einigen bereits erwähnten Ausnahmen – nicht vor) an die Perspektiven einer Figur gebunden sind und nicht von einem auktorialen Erzähler eingesetzt werden. Dabei verfügen die analeptischen, d.h. nachgeholtten Ereignisse über eine große Unabhängigkeit von den gegenwärtigen Ereignissen, von denen sie ausgehen, so daß sich – je nach Fall – zwei oder mehrere kleine Sequenzen bilden. Die Konstitution der Zeitebenen wird ferner einerseits durch verschiedene Präsentationstechniken ergänzt, d.h. die in den verschiedenen Zeitebenen enthaltenen Ereignisse werden von unterschiedlichen Vermittlungsinstanzen erzählt, und andererseits durch jeweils unterschiedliche Handlungsträger und Konflikte vervollständigt.

Als Beispiel für diese in *CV* typischen Verfahren der Zeitbehandlung werden hier nur zwei Textstellen ausgewählt, die aber *in extenso* besprochen werden. Die weiteren in *CV* vorkommenden Zeitüberlagerungen werden lediglich genannt.

Beispiel (1): A 28 Freilassung der Indiomädchen aus der Mission durch Bonifacia  
Das Handlungssegment A 28, in vier drucktechnische Segmente eingeteilt (*CV*: 23–27, 43–48, 65–70, 85–91), gehört zu den sowohl zeitlich als auch erzähltechnisch am komplexesten konzipierten Segmenten von *CV* und handelt zunächst von einem Gespräch zwischen Bonifacia und Madre Angélica zu einem nicht näher zu bestimmenden Zeitpunkt der Vergangenheit, in dem die traumatischen Kindheitserlebnisse Bonifacias angedeutet werden, die bei ihrer Einlieferung in die Schule beobachten konnte, wie Jum, der Häuptling ihres Stammes, der möglicherweise auch ihr Vater ist, von den Weißen gefoltert wird (= A1). Einige Zeit danach begegnet Bonifacia (die, wie bereits erwähnt, die Aufseherin der Indioschülerinnen in der Missionsschule ist) zwei neuen, gewaltsam von Chicais nach Sta. María de Nieva verschleppten Indianerinnen (A<sub>o</sub>/27, *CV*: 9–22) (= B2), deren durch die völlig neue Umgebung verursachte Leiden Bonifacia zutiefst bewegen. Im Verlauf ihrer verschiedenen Annäherungsversuche (z.B. durch das

Reichen von Speisen an die Indianerinnen oder durch Anreden in ihrer Sprache) beginnt Bonifacia sich zu verwandeln (= C3), so daß sie ihre Funktion als Aufseherin verliert und die zwei Mädchen freiläßt. Dabei ergreifen aber auch die übrigen Indioschülerinnen die Flucht und verlassen ebenfalls die Mission (= D4), Bonifacia versteckt sich anschließend in der Missionskapelle (= E5).

Als die Flucht der Schülerinnen bemerkt wird (= F6), wird nach Bonifacia gesucht, und nachdem Madre Leonor und Madre Angélica sie in der Kapelle entdeckt haben (= G7), führen sie sie zur Oberin, vor der sie ihre Tat rechtfertigen muß (H8).

Die hier chronologisch wiedergegebene Ereigniskette (A 1–B 2–C 3–D 4–E 5–F 6–G 7–H 8) ist aber achronologisch, durch verschiedene Zeit- und Handlungsebenen und durch verschiedene Erzählweisen konstituiert. Die verschiedenen Handlungssegmente werden typographisch zersplittert (s.u. S. 125 ff.), so daß man in regelmäßiger Abfolge jeweils etwas vom Gespräch zwischen Bonifacia und der Oberin, etwas von der Flucht der Indianerinnen oder vom Gespräch zwischen Bonifacia und Madre Angélica erfährt, und zwar auf D II in der Reihenfolge: Gespräch Bonifacia-Oberin – Flucht der Indianerinnen – Gespräch Bonifacia-Oberin – Flucht der Indianerinnen – Gespräch Bonifacia-Madre Angélica – Flucht der Indianerinnen etc.. Ferner werden zwischen diesen Segmenten Handlungssegmente anderer Handlungssequenzen eingefügt. Die verschiedenen Segmentierungsniveaus werden hier, um die Analyse zu erleichtern, nicht gleichzeitig beschrieben, sondern stufenweise, um so am Ende der Analyse ein vollständiges Bild vom Aufbau der zu besprechenden Textstellen zu erhalten.

Das Gespräch zwischen der Oberin und Bonifacia stellt eine eigene Sequenz in der Gegenwart (= ZE I) dar, die aus der Befragung Bonifacias nach dem Grund ihres Verhaltens und aus den Rechtfertigungsargumenten Bonifacias vor der Oberin besteht. Ausgehend von diesem Gespräch bildet sich eine ZE II<sub>1</sub> (= eine der Gegenwart nahe Vergangenheit), auf der der Bericht eines unpersönlichen Erzählers – meistens mittels des personalen Mediums Bonifacia – über die Begegnung Bonifacias mit den Schülerinnen, über die Verwandlung Bonifacias, über die Freilassung der Schülerinnen, über das Verstecken Bonifacias in der Kapelle und schließlich über ihre Entdeckung durch die Madres anzusiedeln ist. Die Zeitüberlagerung befindet sich in diesem Fall an der Schwelle zwischen dem expliziten und impliziten Typ, sie wäre als implizit zu bezeichnen insofern, als die Flucht der Indianerinnen unmittelbar im Präsens und darstellend vorgebracht wird und nicht per Analepse durch eine Figur oder einen analeptischen auktorialen Bericht, andererseits aber bedient sich der Erzähler oft Bonifacias als Medium.<sup>13a</sup> Hier ergänzt die Darstellung der qualvollen Situation der Schülerinnen und der Reaktion Bonifacias das Rechtfertigungsgespräch zwischen Bonifacia und der Oberin. Damit werden beide Ebenen zeitweilig so stark aneinander gebunden, daß sie syntaktisch kaum und typographisch überhaupt nicht trennbar sind. Diese Feststellung soll aber nicht so verstanden werden, als ob es sich hier nur um eine Ebene handle. Beide Ebenen sind zeitlich und räumlich unterschiedlich und z.T. durch andere Konflikte und Handlungsträger konstituiert. Vargas Llosa aber

<sup>13a</sup> Typisch für die Konstitution der personalen Erzählsituation sind Verben der Bewegung, Orts- und Zeitdeiktika, Verben der Sinneswahrnehmung wie *mirar* etc., vgl. *CV* (121972: 66–67 u.a.).

neigt immer dazu, die Grenzen zwischen Vergangem und Zukünftigem in der Darstellung zu verwischen, um die Totalität der Wirklichkeit darstellbar zu machen.

Das Gespräch zwischen Madre Angélica und Bonifacia liegt am tiefsten in der Vergangenheit, und zwar nach der Bestrafung Jums, d.h. lange vor der Freilassung der Indianerinnen und vor dem Gespräch zwischen der Oberin und Bonifacia, und bildet somit eine ZE II<sub>2</sub>.<sup>14</sup> In diesem Gespräch sind die traumatischen Erlebnisse Bonifacias nicht nur als eine eigene Zeitebene zu betrachten, sondern sie sind zugleich Bestandteil der Erinnerungen Bonifacias, als sie sich in der Kapelle nach der Freilassung der Schölerinnen versteckt und sich an ihre eigene, nun vier Jahre zurückliegende Einlieferung erinnert. Die Einbettung des Gesprächs in die Erinnerung ist aber weder typographisch noch erzähltechnisch explizit signalisiert (und daher völlig unabhängig von der Erinnerungszeit) und nur ableitbar aus folgender Textstelle:

ZE II<sub>2</sub> Verg. = – *Todo me lo dices con un tonito de burla y una mirada pícaro que me dan ganas de azotarte – dijo la Madre Angélica –. ¿Quieres que te cuente otra historia?*

ZE II<sub>2</sub> Verg. + Geg. = – *No, Madre – dijo Bonifacia –. Aquí estoy rezando hace rato. – ¿Por qué no estás en el dormitorio? – dijo la Madre Ángela –. ¿Con qué permiso has venido a la capilla a estas horas? (CV: 91).*

Der Passus von *Todo me lo dices* bis *otra historia* ist Teil des Gesprächs zwischen Bonifacia und Madre Angélica in der tiefen Vergangenheit. Madre Angélica, die von Madre Leonor benachrichtigt wird, daß Bonifacia sich in der Kapelle aufhalte, sucht sie dort auf und stellt ihr Fragen. Die Frage von Madre Angélica in der Vergangenheit *¿Quieres que te cuente otra historia?*, die aus den Erinnerungen Bonifacias stammt, wird von ihr z.T. in der Vergangenheit beantwortet: *No, Madre – dijo Bonifacia*. Der zweite Teil des Satzes *Aquí estoy rezando hace rato* ist aber zugleich eine Antwort auf eine von Madre Angélica in der Gegenwart an die betende Bonifacia gestellte Frage, die – um die Ebenen zu verwischen – nicht artikuliert wird; somit beantwortet Bonifacia zwei auf verschiedenen ZE gestellte Fragen gleichzeitig.<sup>15</sup> Nach *No, Madre* geht die Vergangenheit in die Gegenwart über, in der Bonifacia gefragt wird, wieso sie sich nicht, wie um diese Zeit üblich, in ihrem Zimmer befinde. Bonifacia hat wohl gebetet, dies wird zwar nicht dargestellt, doch innerhalb dieses meditierenden Zustands läßt sie ihrer traumatischen Erinnerung freien Lauf, die ja ihr Handeln vor Gott rechtfertigen soll (s.u.). Der Name Ángela, eine Abkürzung für Angélica, die nur einmal benutzt wird, kann nur als ein Druckfehler oder als eine bewußte Irreführung des Lesers betrachtet werden, der zunächst die beiden Namen nicht direkt in Beziehung bringen kann, da der Name Ángela weder nach 91 Seiten Lektüre noch danach belegt ist.

Die hier beschriebene Zeitstruktur kann in einem Zeitdiagramm II wie folgt wiedergegeben werden:

Geschichtsebene: A1- B2- C3- D4- E5- F6- G7- H8

D I F<sup>1</sup> 6-B<sup>2</sup> 2-A<sup>3</sup> 1-C<sup>4</sup> 3-D<sup>5</sup> 4-E<sup>6</sup> 5-G<sup>7</sup> 7-H<sup>8</sup>

<sup>14</sup> S. Oviedo (21977: 177ff.), der zu der gleichen Distribution der Zeitebenen kommt wie wir.

<sup>15</sup> Vgl. Anm. 9.

Die verschiedenen Segmente können je nach den Zeitebenen, denen sie angehören, folgendermaßen eingeteilt werden:

ZE I: Gegenwart = H8

ZE II<sub>1</sub>: Nahe Vergangenheit = B2-C3-D4-E5-F6-G7

ZE II<sub>2</sub>: Tiefe Vergangenheit = A1

Wie oben erwähnt, wird die analysierte Textstelle auf D II alternierend konstruiert. Das folgende Beispiel soll – unter Berücksichtigung der verschiedenen ZE – das Gesagte verdeutlichen:

D II – Segmentierung

– Gespräch Bonifacia und Oberin = ZE I (Abk. = G<sub>1</sub>/ZE I)

– Freilassung der Indianerinnen durch Erzählerbericht = ZE II<sub>1</sub> (Abk. = EB/ZE II<sub>1</sub>) bzw. Gespräch zwischen Bonifacia und Madre Angélica und Leonor in der Kapelle (= G<sub>3</sub>/ZE II<sub>1</sub>), hier mündet die ZE II<sub>1</sub> in die ZE I ein

– Gespräch Bonifacia und M. Angélica = ZE II<sub>2</sub> (Abk. = G<sub>2</sub>/ZE II<sub>2</sub>)

1. G<sub>1</sub>/ZE I : – *NO SIGAS HACIENDOTE la niña – dijo la Superiora –. Has tenido toda la noche para lloriquear a tu gusto. Bonifacia cogió el ruedo del hábito de la Superiora y lo besó: – Dime que la Madre Angélica no va a venir. Dime Madre, tú eres buena. – La Madre Angélica te riñe con razón – dijo la Superiora –. Has ofendido a Dios y has traicionado la confianza que te teníamos. – Para que no le dé rabia, Madre – dijo Bonifacia –. ¿No ves que siempre que la da rabia se enferma? Si no me importa que me riña (CV: 65, 1–12).*
2. EB/ZE II<sub>1</sub> : *Bonifacia da una palmada y el cuchicheo de las pupilas disminuye pero no cesa, otra más fuerte y callan: [. . .] Enciende un mechero, coge un plato de latón lleno de plátanos fritos, descubre el pestillo de la despensa, entra y al fondo, en la oscuridad, hay como una carrera de ratones. [. . .] Están detrás de los costales de maíz: un tobillo delgado, ceñido por un aro de piel, dos pies descalzos que se frotran y curvan [. . .] deben hallarse incurstadas una contra la otra, no se les siente llorar (CV: 65, 13–27; 66, 1–4).*
3. G<sub>1</sub>/ZE I : – *Puede ser que el demonio me entrara, Madre – dijo Bonifacia –. Pero yo no me di cuenta. Yo sólo sentí pena, créeme. [. . .] – De las dos paganitas de Chicais, Madre – dijo Bonifacia –. Te estoy diciendo la verdad. ¿Tú no las viste llorar? No viste cómo se abrazaban? Y tampoco comieron nada cuando la Madre Griselda las llevó a la cocina, ¿no viste? – No es culpa de ellas ponerse así – dijo la Superiora – (CV: 66, 5–15).*
4. EB/ZE II<sub>1</sub> : *Bonifacia se arrodilla, ilumina los costales con el mechero y allí están: anudadas como dos anguilas [. . .] Vastas, oscuras, hirviendo de polvo, de pajitas, sin duda de liendres, las cabelleras llueven sobre sus espaldas y muslos desnudos, son diminutos basurales [. . .] (CV: 66, 22–30).*
5. G<sub>1</sub>/ZE I : – *Fue como de casualidad, Madre, sin pensarlo – dijo Bonifacia –. [. . .] Me acuerdo y me asusto, me volví otra y yo*

creía que era por la pena, pero a lo mejor el diablo me tentaría como dices, Madre. — Eso no es una excusa — dijo la Superiora —, no te escudes tanto en el diablo. Si te tentó fue porque te dejaste tentar. Qué quiere decir eso que te volviste otra (CV: 66, 34–38; 67, 5–10).

6. EB/ZE II<sub>1</sub> : Bajo los matorrales de cabellos, los pequeños cuerpos entreverados se han puesto a temblar, se contagian sus estremecimientos y ese castaño de dientes parece el de los asustadizos maquisapas cuando los enjaulan. Bonifacia [...] comienza a gruñir [...] sigue graznando (CV: 67, 11–21).
7. G<sub>1</sub>/ZE I : — Se habían puesto nerviosas desde que las vieron — dijo Bonifacia —. [...] Qué pasó en la despensa con esas criaturas — dijo la Superiora —. Toda la noche he rezado para que no me botes. ¿Qué haría yo solita, Madre? Voy a cambiar si me prometes. Y entonces te cuento todo [...] (CV: 67, 22–38).
8. EB/ZE II<sub>1</sub> : Bonifacia les acerca el plato de latón y ellas no tiemblan. [...] Gruñe siempre [...] la cabecita se yergue, tras la cascada de cabellos surgen dos luces breves [...] dos dedos sucios asen un plátano, lo sepultan bajo la floresta (CV: 68, 6–15).
9. G<sub>1</sub>/ZE I : — Pero yo no soy como ella, Madre — dijo Bonifacia —: La Madre Angélica y tú me dicen siempre ya saliste de la oscuridad, ya eres civilizada. Dónde voy a ir Madre, no quiero ser otra vez pagana. La Virgen era buena ¿cierto? todo lo perdonaba ¿cierto? Ten compasión, Madre, sé buena para mí tu eres como la Virgen. [...] — A mí no me compras con zalamerías, yo no soy la Madre Angélica (CV: 68, 16–23).
10. EB/ZE II<sub>1</sub> : La chiquilla mastica sin apartar la mano de la boca [...] Ha apartado sus cabellos [...] (CV: 68, 36–38).
11. G<sub>1</sub>/ZE I : — ¿Y por qué no viniste a avisarme? — dijo la Superiora. Te escondiste en la capilla porque sabías que habías hecho mal. — Tenía susto [...] Díme que no me vas a botar, Madre. — Te has botado tú misma — dijo la Superiora — [...] (CV: 69, 10–18).
12. EB/ZE II<sub>1</sub> : La que está tendida se resiste [...] Y, de repente, se abren: veloces, los dedos introducen en la boca abierta los restos casi disueltos del plátano [...] (CV: 69, 29–35).
13. G<sub>1</sub>/ZE I : — Sus dientes les sonaban, Madre — dijo Bonifacia —, les hablé pagano para quitarles el miedo. Tú hubieras visto qué parecían. — ¿Por qué nunca nos dijiste que hablabas aguaruna, Bonifacia? — dijo la Superiora. — ¿No vez cómo de todo las madres dicen ya te salió el salvaje? — dijo Bonifacia — ¿No vez cómo dicen estás comiendo con las manos, pagana? Me daba vergüenza, Madre (CV: 85, 1–9).
14. EB/ZE II<sub>1</sub> : Las trae de la mano desde la despensa y, en el umbral de su angosta habitación, les indica que esperen. Ellas se juntan, se hacen un ovillo contra la pared. Bonifacia entra, enciende el mechero, abre el baul, lo registra, saca el viejo manojito de llaves y sale. Vuelve a coger a las chiquillas de la mano ( CV: 85, 10–15).

15. G<sub>2</sub>/ZE II<sub>2</sub> : ¿Cierto que al pagano lo subieron a la capirona? — dijo Bonifacia —. ¿Qué le cortaron el pelo y se quedó con la cabeza blanca? [...] Pero ella sabía, mamita: lo trajeron los soldados en un bote, lo amarraron al árbol de la bandera, las pupilas se subían al techo de la Residencia para mirar [...] ¿De veras le cortaron su pelo? ¿Como a las paganitas la Madre Griselda? — Se lo cortaron los soldados, tonta — dijo la Madre Angélica —. No se puede comparar. La Madre Griselda se los corta a las niñas para que ya no les pique. A él fue en castigo [...] (CV: 85, 16–28; 86, 1–4).
16. EB/ZE II<sub>1</sub> : Bonifacia y las chiquillas salen en puntas de pie [...] la Residencia de las madres ha desaparecido en la noche (CV: 86, 9–15).
17. G<sub>1</sub>/ZE I : — Tienes una manera muy injusta de ver las cosas — dijo la Superiora —. A las madres les importa tu alma, no el color de tu piel ni el idioma que hablas. Eres ingrata, Bonifacia [...] — Ya sé, Madre, por eso te pido que reces por mí — dijo Bonifacia — Es que esa noche me volví salvaje, vas a ver que horrible [...] Deja de llorar de una vez [...] ya sé que te volviste una salvaje. Yo quiero saber qué hiciste (CV: 86, 16–25).
18. EB/ZE II<sub>1</sub> : Las suelta, les indica silencio con un gesto [...] Llegan juntas ante la puerta clausurada. Bonifacia [...] prueba las gruesas, enmohecidas llaves del manojito, una tras otra. La cerradura chirria [...] (CV: 86, 26–31).
19. G<sub>2</sub>/ZE II<sub>2</sub> : — ¿Yo era muy chiquita entonces? — dijo Bonifacia —. [...] — Así de este tamaño — dijo la Madre Angélica —. Pero ya eras un demonio [...] y a Bonifacia la habían traído a Santa María de Níeva con el pagano ése [...] (CV: 86, 35–38; 86, 87, 7–14).
20. EB/ZE II<sub>1</sub> : La tercera llave gira, la puerta cede [...] (CV: 87, 15).
21. G<sub>1</sub>/ZE I : — Me volví como ellas, Madre — dijo Bonifacia — La del aro en la nariz comió y a la fuerza la hizo comer a la otra paganita [...] (CV: 87, 25–27).
22. EB/ZE II<sub>1</sub> : Y ella tiene los ojos como dos cocuyos, váyanse, verdes y asustados, vuelvan al dormitorio, da un paso hacia las pupilas, ¿con que permiso salieron? [...] De nuevo les ordena que regresen al dormitorio pero ellas no responden (CV: 88, 6–14).
23. G<sub>2</sub>/ZE II<sub>2</sub> : — ¿El pagano ése era mi padre, mamita? — dijo Bonifacia. — No era tu padre [...] Nacerías en Urakusa pero eras hija de otro, no de ese malvado [...] (CV: 88, 15–18).
24. EB/ZE II<sub>1</sub> : Tampoco esta vez le obedecen, váyanse, vuelvan al dormitorio, y las dos chiquillas están a sus pies [...] Las dos chiquillas están junto a ella pero no se deciden a cruzar el umbral [...] (CV: 88, 28–36).
25. G<sub>1</sub>/ZE I : — Se los buscaban la una a la otra, Madre — dijo Bonifacia —, y se los sacaban y los mataban con los dientes. No por maldad, sino jugando, Madre y antes de morder se lo mostraban diciendo mira lo que te he sacado. Jugando y también por cariño, Madre. — Si ya tenían confianza en ti, podías haberlas aconsejado — dijo la Superiora —. Decirles que no hicieran esas suciedades.



Die hier exemplarisch wiedergegebene D II-Segmentierung zeigt, daß der Gegenwartsrahmen des Passus' das G<sub>1</sub>/ZE I bildet, innerhalb dessen die ZE II<sub>1</sub> und ZE II<sub>2</sub> ihren Platz haben, wobei die ZE II<sub>1</sub> dann bei 32. G<sub>1</sub> ZE I die Gegenwart erreicht. Obwohl fast alle D II-Segmente typographisch trennbar sind, bilden 29. G<sub>1</sub>/ZE I und 30. EB/ZE II<sub>1</sub> eine syntaktisch fast untrennbare Einheit. Bei genauerem Betrachten geht jedoch der Präsentationsmodus ab *y las dos chiquillas* . . . von der Dialogform in die Berichtform über, womit sich letztlich die Ebenen trotz der unauffälligen Übergänge doch trennen lassen. Die Angleichung der Ebenen geht jedoch in bestimmten Textstellen so weit, daß dort eine Trennung kaum noch möglich ist, da Figurenrede und Erzählerrede mittels des *discurso indirecto libre* inhaltlich verschmolzen werden. Der wechselnde Ablauf der D II-Segmente und die Zeitüberlagerung der verschiedenen Geschichts-Einheiten haben die Funktion, Simultaneität zu erzeugen und – verstärkt durch den Einsatz von Handlungssegmenten anderer Handlungssequenzen – die Spannung beim Leser zu erhöhen. In jedem Segment erhält der Leser eine weitere Information, die ihn in die Lage versetzt, am Ende des Passus' die vertextete Botschaft zu dekodieren. Die Sprach- und Ereignis-Fetzen lassen sich – wie oben beschrieben – zu einem Ganzen rekonstruieren. Die Handlungen, die auf der jeweiligen ZE vorkommen, bilden kleine Sequenzen (ZE I = Anfang des Gesprächs, Durchführung des Gesprächs und Ende des Gesprächs; ZE II<sub>1</sub> = Begegnung der Schülerinnen, Verwandlung Bonifacias, Freilassung der Indianerinnen; ZE II<sub>2</sub> = Beginn der Erinnerung, Durchführung der Erinnerung (Gespräch) und Ende der Erinnerung (Bonifacia wird in der Kapelle abgeholt)), die auf einer genau definierten Raum- und Zeitachse beruhen.

Alle Ereignisse, die auf der ZE II<sub>1</sub> vorkommen, stellen eine große *interne, homodiegetische, rückgreifende* Analepse dar, denn sie holen die Freilassung der Indianerinnen in der Gegenwart nach. Die 'Reichweite' der Analepse (Bonifacia wird kurz nach der Flucht der Schülerinnen zur Rede gestellt) wie auch ihre 'Ausdehnung', die nur ein paar Stunden beträgt, ist sehr gering. Die auf der ZE II<sub>2</sub> liegenden Ereignisse bilden eine *interne, heterodiegetische* Analepse, da die Kindheitserinnerungen Bonifacias zunächst mit der Handlung 'Freilassung der Schülerinnen' nicht direkt zu tun haben und da der Inhalt dieser Erinnerungen sich auf Ereignisse bezieht, die etwa vier Jahre vor der Freilassung der Schülerinnen stattgefunden haben.

Die zentrale Frage, die sich nun ergibt, ist, welche Konsequenzen die hier beschriebenen Verfahren des Zeitarrangements und der D II für die Konstitution der Botschaft haben, denn hier kommen Ereignisse eng ineinander verschachtelt vor, die normalerweise, zeitlich betrachtet, in der Chronologie weit auseinander liegen würden. Die folgende Analyse soll erläutern, wie ein Text, vor allem mittels Verfahren des Zeitarrangements, einen auktorialen kommentierenden Erzähler ersetzt und dem Leser eine Interpretation nahelegt, ohne sie ihm aufzudrängen. Die Problematik, die hier durch die Zeitüberlagerung zum Ausdruck gebracht wird, kann in zwei Bereiche aufgeteilt werden, je nachdem, aus welcher Sicht die Tätigkeit der Madres beurteilt wird:

a) Die Missionstätigkeit der Madres, konkretisiert an der Erziehung der Indioschülerinnen und Bonifacias, die scheinbar zivilisiert und christianisiert worden sind, wird in Frage gestellt durch das Leiden der Indiomädchen im Erziehungsprozeß, durch ihre Flucht und durch die Verwandlung Bonifacias.

b) Die Madres, deren Tätigkeit im christlichen Glauben begründet ist, betrachten die Lebensweise der Indianer als unwürdig und unmenschlich, was sie veranlaßt, die Indiomädchen gewaltsam ihren Familien zu entreißen, ohne Rücksicht auf die seelischen Folgen für die Kinder.

Es geht in beiden Fällen um die Terme 'christlich'/'zivilisiert' in Opposition zu 'heidnisch'/'wild', die durch konsistente Isotopien<sup>16</sup> gebildet sind und die sich gegenseitig präsupponieren, es geht aber zusätzlich auch um die Frage, wie die beiden Terme der Opposition zu bewerten sind: aus der einen Perspektive erscheint das zivilisierte Verhalten als inhuman, aus der anderen als human.

Die Terme 'christlich' und 'zivilisiert' sind äquivalent (≈) (Weitere Belege für diese Äquivalenz finden sich in CV: 123–129). Die Merkmale sind folgende:

'christlich' ≈ 'zivilisiert'

'Erziehung': *túnica, vestido* (CV: 25, 7; 44, 36; 45, 25)  
*educación* (CV: 45, 25–26; 46, 16–17; 47, 1–20)  
*pelo corto* (CV: 85, 27)  
*habla cristiana* (CV: 47, 13)

'Religion': *Dios* (CV: 25, 34; 27, 19; 45, 23)  
*remordimiento* (CV: 27, 20)  
*vergüenza* (CV: 85, 8)  
*agradecimiento* (CV: 43, 5)  
*civilizada/cristiana* (CV: 68, 18, 23–24)

'Heimat': *hogar, familia* (CV: 43, 13–22)

Alle diese Lexeme haben das Sem 'christlich/zivilisiert' gemeinsam, und so wie sich 'christlich' zu 'zivilisiert' verhält, so verhält sich 'zivilisiert' zu 'christlich'. Man kann ferner ableiten, daß

'christlich' ↔ 'zivilisiert'  
bzw. 'nicht-christlich' ↔ 'nicht-zivilisiert'.

Dann und nur dann kann Bonifacia als christlich bezeichnet werden, wenn sie sich auch zivilisiert verhält.

Die Terme 'heidnisch' und 'wild' genau wie oben 'christlich/zivilisiert' stehen in Äquivalenzrelation (≈) (weitere Belege CV: 123–129):

'heidnisch' ≈ 'wild'

*animal* (CV: 25, 10; 43, 3, 5; 45, 21; 66, 23)  
*salvaje* (CV: 46, 21)  
*lombriz/gusano* (CV: 44, 32)  
*inmundicias* (CV: 45, 2)  
*habla pagana, grünen* (CV: 47, 28; 68, 9; 85, 2)  
*desnudez* (CV: 44, 35; 46, 19; 66, 30)  
*pelo largo* (CV: 66, 29–30; 67, 11; 68, 11)  
*malvada/ingrata* (CV: 43, 3; 45, 26)  
*demonio* (CV: 25, 33; 43, 1; 45, 1; 46, 27; 66, 5; 67, 6, 9; 86, 38; 87, 5, 29)  
*infierno* (CV: 43, 12; 87, 10)

<sup>16</sup> Zum Begriff 'Isotopie' s. Lewandowski (1975: 590–591).

*perversa* (CV: 43, 12)  
*malos instintos* (CV: 45, 1)  
*bandida* (CV: 45, 15)  
*pagana* (CV: 46, 18; 85, 8)  
*perezosa* (CV: 46, 27)  
*loca/idiota* (CV: 68, 31)

Alle diese Lexeme haben das Sem 'heidnisch/wild' gemeinsam, und so wie sich 'heidnisch' zu 'wild' verhält, so verhält sich 'wild' zu 'heidnisch'; wir leiten daher ab:

'heidnisch' ↔ 'wild' bzw. 'nicht-heidnisch' ↔ 'nicht-wild'

In dieser letzten Isotopie entfallen die Lexeme 'Religion', 'Heimat' und 'Erziehung', denn beide Kategorien sind im Text nur in bezug auf 'christlich/zivilisiert' erwähnt, Indianer sind hier gottlos, heimatlos und eben wild. Daher bleibt nur die Kategorie 'Wildheit'/'Gottlosigkeit'.

In dem oben zitierten Gespräch zwischen Bonifacia und der Oberin (S. 125 ff.) (= ZE I) wird alles aufgezählt, was die Madres für die Schülerinnen und für Bonifacia tun, und warum sie das tun, nämlich um diesen Mädchen ein besseres Leben zu bieten. Auf ZE II<sub>1</sub> wird das Leiden der von Todesangst beherrschten Indianerinnen dargestellt und die Ängste Bonifacias vor dem, was ihnen bevorsteht: die Erziehung (kurze Haare tragen, mit Messer und Gabel essen, Spanisch lernen, sich anziehen etc.) wird als eine Qual empfunden. Der implizite Leser, der unter dem Einfluß der im vorangegangenen Handlungssegment A<sub>o</sub>/2 7 (CA: 9–22) enthaltenen Ereignisse steht, in dem die Kinder ihrem Stamm gewaltsam entrissen werden, fragt sich, ob die Tätigkeit der Madres tatsächlich so positiv ist, wie diese behaupten, und ob die Folgen ihrer missionarischen Tätigkeit nicht schlimmer sind als das traditionelle Leben der Indianer. Die Vorwürfe, die die Madres Bonifacia machen, werden durch die Empfindungen Bonifacias (= Mitleid, Angst) und der zwei Kinder (Angst) relativiert. Diese Empfindungen bewirken eine Wandlung der Merkmale Bonifacias, sie bekommt jetzt Prädikatorenen zugesprochen, die man ihr zu diesem Zeitpunkt eigentlich nicht mehr zuschreiben müßte: durch den Kontakt mit den zwei neu hinzugekommenen Indianerinnen beginnt sie, sich mit diesen zu identifizieren, bis sie genau so wild handelt wie diese: sie gibt ihnen mit den Fingern zu essen, sie spricht *pagano* mit ihnen (= *gruñe*), sie läßt Läuse (die sie nicht mehr hat) von den anderen Indianerinnen in ihrem Haar suchen, sie selbst macht das gleiche bei ihnen (Entfernen von Läusen = Liebe bei den Indianern).

Die Tätigkeit der Madres gerät ferner nicht nur durch die Flucht der Indianerinnen und durch die zeitweilige Wandlung Bonifacias ins Zwielficht, sondern auch dadurch, daß die Madres Bonifacia das Recht verweigern, sich auf Gott zu berufen, in seinem Namen um Erbarmen zu flehen sowie auch den Teufel für ihre Wandlung verantwortlich zu machen. Sie entziehen ihr also die moralisch-religiöse Basis, die sie selbst ihr gegeben haben, um ihr Verhalten zu beurteilen. Die Madres werden hier Opfer ihrer eigenen zweideutigen Theologie und Teufelslehre. Obwohl die Madres Bonifacia eine christliche Erziehung gegeben haben, müssen sie zugeben, daß diese noch das Merkmal 'wild' hat: sie wird oft *demonio*, *perversa*, *bandida*, *pagana* etc. genannt, d.h. es werden ihr alle Prädikatorenen zugeschrieben, die sie vor ihrer Ankunft in der Mission hatte, und die christliche Ar-

gumentation Bonifacias als *zalamerías* (hier S. 126, 9. G<sub>1</sub> ZE I) als Alibi abgetan, womit sich die Madres selbst unglaubwürdig machen. Bonifacia, deren Zwiespalt ('christlich/zivilisiert' vs. 'heidnisch/wild') auch für den Zwiespalt der missionarischen Tätigkeit der Madres steht, kann von den Madres nicht akzeptiert werden und wird aus der Mission verwiesen, womit die Kluft zwischen Ziel und Wirkung der Tätigkeit der Madres nur noch unterstrichen wird. Als Beleg dafür sollen die Worte Bonifacias in 9. G<sub>1</sub>/ZE I dienen, als sie um Verzeihung bittet.

Anschließend wird die ZE II<sub>2</sub>, in Form des zweiten o.g. Typs der Analepse, eingesetzt, deren Reichweite von der Einlieferung Bonifacias in die Mission bis zum Zeitpunkt des Gespräches mit Madre Angélica, wo Bonifacia bereits 'zivilisiert' sein soll, geht und aus der Rückschau alles erläutert wird. Ihre Funktion erschöpft sich nicht in der bloßen Information über Bonifacias Vergangenheit, sondern sie dient auch dazu, die Prädikatorenen *salvaje*, *demonio* zu unterstreichen, dadurch, daß sie mit einem Indianer, Jum, der als böse bezeichnet wird, in die Mission gebracht worden war. Jum soll sogar ihr Vater sein, das wird aber nie klar. Man vermutet vor allem deshalb, daß Jum ihr Väter ist, weil dieser immer, wenn er bei den Behörden von Sta. M. de Nieva vorstellig wird, verlangt, daß man ihm das zurückgibt, was Reátegui ihm vor vielen Jahren gestohlen hatte, darunter auch das kleine Indiomädchen Bonifacia (CV: 197–200).

Ferner erläutert die Analepse die Angst Bonifacias vor dem Haarschneiden (das ist einer der Gründe, warum Bonifacia die neu hinzugekommenen Mädchen freiläßt: am nächsten Tag sollen ihnen die Haare geschnitten werden), das sie als eine Strafe betrachtet: sie wird – wie bekannt – zusammen mit Jum in die Mission gebracht, Jum wird als Strafe an den Armen aufgehängt, man schert ihm den Kopf und peitscht ihn aus. Was vor allem der Indianer nicht vergißt, ist, daß man ihm den Kopf schor, denn Haarschneiden gilt unter den Indianern als Schande und Demütigung (CV: 198, 25–30). Für die Madres ist es aber ein Weg der Teufelsaustreibung und nicht zuletzt eine Methode der Läusebekämpfung (CV: 86, 1–8, 89, 33–38; 90, 1–3).

Die Analyse des Gehalts der *analeptisch heterodiegetischen* Ereignisse auf der ZE II<sub>2</sub> macht ihre Notwendigkeit deutlich: Bonifacia läßt die Schülerinnen nicht nur aus bloßem Mitleid frei, sondern das Verhalten der zwei neu dazugekommenen Indianerinnen läßt in ihr traumatische Erlebnisse ihrer eigenen Ankunft und Erziehung wieder wach werden, die nicht überwunden worden sind, und die sich als stärker erweisen als die wohlgemeinte Erziehungsarbeit der Madres. Diese Ereignisse dienen dazu, das Verhalten Bonifacias auf der ZE II<sub>1</sub> zu rechtfertigen, und lassen ihre Tat als Vergangenheitsbewältigung, als Befreiung erscheinen.

Die zeitliche Organisation dieses Passus', die durch eine komplexe drucktechnische Segmentierung wie durch eine ebenfalls komplexe Erzählweise zusätzlich belastet wird, erschwert dem Leser die Lektüre auch dadurch, daß hier alle drei ZE eine ähnliche Semantik aufweisen: Lexeme wie *demonio*, *pelos largos*, *corte de pelo*, *pagano* etc. sind überall zu finden.

Beispiel (2): Liebesgeschichte Anselmos und Antonias

Der Tod Anselmos löst bei seinem Arzt, Dr. Zevallos, der zusammen mit Padre García (dem Todfeind Anselmos) bis zuletzt bei dem Sterbenden wacht, eine Reihe von Erinnerungen aus, die das Verhältnis zwischen dem Bordellbesitzer und der stummen und blinden, noch minderjährigen Antonia moralisch in einem

anderen Licht erscheinen läßt (= C). Der Arzt Zevallos erzählt, wie Anselmo ihn eines Nachts abholte und anflehte, mit ihm ins Bordell zu gehen, um seine Frau zu retten. Als Zevallos in der *casa verde* eintraf, fand er die einst spurlos verschwundene Antonia im Sterben. Ursache ihres Todes war eine zu spät eingeleitete Geburt, bei der ihr Kind gerettet werden konnte (= A). Diese Ereignisse werden durch die von Josefino erzwungene Abtreibung an Bonifacia überlagert (= B); Ereignisse, die mit dem Tod Antonias anscheinend nichts zu tun haben, die jedoch wesentlich für die Konstitution der Botschaft sind.

Das Gespräch zwischen Dr. Zevallos und Padre García, das Kommentare, Urteile und Reaktionen der Gesprächspartner bezüglich der damaligen Ereignisse enthält, konstituiert die Gegenwart (ZE I). Die Ereignisse haben als solche zwar im Gespräch ihren Ausgangspunkt, bilden jedoch eine eigene Sequenz in einer tiefen Vergangenheit (ZE II); die Abtreibung an Bonifacias schließlich liegt viele Jahre vor Anselmos Tod (sie findet kurz nach der Einlieferung Litumas in das Gefängnis von Lima statt), aber viele Jahre nach dem Tod Antonias, und konstituiert die ZE II<sub>1</sub>. Während die Zeitüberlagerung zwischen dem Gespräch Zevallos-P. García und dem Tod Antonias als explizit zu bezeichnen ist (dabei bildet das Gespräch zwischen Zevallos und Padre García den Rahmen), ist die Zeitüberlagerung über die Abtreibung implizit, da sie von keiner vertexteten Vermittlungsinstanz ausgeht, sondern diese Ereignisse einfach eingefügt wurden. Die Ereignisse, die auf Geschichtsebene die chronologische Kette (Zeitdiagramm III) Akzeptiert: A1 – B2 – C3 bilden, kommen auf der Ebene des D I in der Reihenfolge: Textzeit C<sup>1</sup>3 – A<sup>2</sup>1 – B<sup>3</sup>2 vor und können den jeweiligen ZE zugeteilt werden:

ZE I : Gegenwart: C 3

ZE II<sub>1</sub> : eine der Gegenwart entfernte Vergangenheit: B 2

ZE II<sub>2</sub> : eine der Gegenwart sehr entfernte Vergangenheit: A 1

Die Ereignisse auf der ZE II<sub>2</sub> werden mittels einer *homodiegetischen, wiederaufnehmenden, elliptischen* Analepse nachgetragen, deren Ausdehnung wenige Stunden beträgt (nämlich die Zeit, während sich Dr. Zevallos im Bordell aufhält) und deren Reichweite sehr groß ist: sie erstreckt sich vom Tod Antonias bis zum Tod Anselmos. Die Ereignisse, die auf der ZE II<sub>1</sub> liegen, sind durch eine *heterodiegetische, ergänzende* Analepse nachgeholt, da sie nicht zur 'Handlungssequenz C', sondern zu E gehören, ergänzen aber beide Sequenzen, wie des weiteren gezeigt wird.

Das Gespräch Zevallos-Padre García sowie der Tod Antonias und die Abtreibung kennen – wie das obige Beispiel – eine alternierende D II-Segmentierung, die aber durch zwei gleichbleibende Vermittlungsinstanztypen geprägt sind: auf allen drei Ebenen kommen Figuren- und Erzählerrede vor, so daß hier die Ebenen weder typographisch noch erzähltechnisch, sondern nur inhaltlich auseinandergelassen werden können: der Status der Dialoge jedoch ist verschieden: während der Dialog zwischen Dr. Zevallos und Padre García den Gegenwartsrahmen für die anderen ZE bildet, sind die Dialoge auf ZE II<sub>1</sub> und ZE II<sub>2</sub> Bestandteil der Vergangenheit; und während der Vermittlungsmodus in der ZE I und ZE II<sub>2</sub> explizit ist, ist der in der ZE II<sub>1</sub> implizit.

Die D II-Segmentierung verläuft wie folgt:

- Gespräch Dr. Zevallos-Padre García und Erzählerbeschreibungen,<sup>16a</sup> ZE I (abgekürzt: G./EB<sub>e1</sub>)
- Tod Antonias/Geburt Chungas; Gespräch zwischen Dr. Zevallos und Anselmo und Erzählerbeschreibung, ZE II<sub>2</sub> (abgekürzt: G./EB<sub>e2</sub>)
- Abtreibung Bonifacias; Gespräch zwischen Josefino und Doña Santos und Erzählerbeschreibungen, ZE II<sub>1</sub> (abgekürzt: G./EB<sub>e3</sub>)

1. G./EB<sub>e1</sub> : ZE I : *Es una mujer rara, la Chunga. Yo creí que ella no sabía. Se vuelve hacia el Padre García [...] que no sabía qué cosa. El Padre García mira al doctor Zevallos de través. – Que yo la traje al mundo – [...] Lo de usted está claro – gruñe el Padre García como si hablara con la mesa –. Este vio morir a mi madre, que vea morir a mi padre también. ¿Pero por qué tenía que llamarme a mí ese marimacho? (CV: 411, 13–32).*
2. G./EB<sub>e2</sub> : ZE II<sub>2</sub> : *– ¿Qué significa esto? – dice el doctor Zevallos –. ¿Que le pasa? – Venga conmigo doctor [...] Ahorita, tal como está doctor, no hay tiempo [...] – ¿Cree que no lo reconoczo? – dice el doctor Zevallos –. Salga de ahí, Anselmo. ¿Por qué se esconde? – Venga, doctor, rápido – una voz quebrada en la oscuridad del zaguán que el eco repite, en lo alto –. Se me muere, doctor Zevallos venga [...] – ¿Su mujer? – dice el doctor Zevallos, atónito – ¿Su mujer, Anselmo? (CV: 411, 33–38, 412, 1–12).*
3. G./EB<sub>e1</sub> : ZE I : *Pueden estar muertos los dos, pero yo no lo acepto – el Padre García da un golpe en la mesa [...] No puedo aceptar, esa infamia. Dentro de cien años también me parecería infame (CV: 412, 13–16).*
4. G./EB<sub>e2</sub> : ZE II<sub>2</sub> : *La puerta del vestíbulo se ha abierto y el hombre retrocede como si viera un fantasma [...] Espéreme en el Malecón – susurra –. Voy a sacar mi maletín (CV: 412, 17–25).*
5. G./EB<sub>e1</sub> : ZE I : *– Vayan tomando el caldito – Angélica Mercedes pone dos calabazas humeantes sobre la mesa –. Ya tienen sal y en un ratito más les traigo el piqueo [...] El doctor Zevallos remueve el caldo pensativamente, el Padre García alza la calabaza con cuatro dedos, la acerca a su nariz y aspira el aroma caliente. – Yo tampoco lo entendí nunca y en ese tiempo creo que también me pareció infame – dice el doctor Zevallos –. Si usted hubiera sido testigo esa noche, no lo habría odiado tanto al pobre Anselmo, Padre García, se lo juro (CV: 412, 26–38; 413, 1–2).*
6. G./EB<sub>e2</sub> : ZE II<sub>2</sub> : *– Se lo pagará Dios, doctor – lloriquea el hombre mientras corre dándose encontrones contra los árboles [...] Yo*

<sup>16a</sup> Der Erzähler schaltet sich immer wieder mittels einer anwesenden Figur ein und beschreibt die Figuren, wie Padre García und Dr. Zevallo, und die Speisen, die sie zu sich nehmen.

- haré lo que me pida, le daré toda mi plata, doctor, toda mi vida, doctor (CV: 413, 3–6).
7. G./EBe.<sub>1</sub>: ZE I : – ¿Quiere conmoverme? – gruñe el Padre García, mirando al doctor Zevallos, parapetado tras la calabaza que sigue olfateando – [...] El Padre García toma la temperatura del caldo con la punta de la lengua, sopla, bebe un traguito, eructa, gruñe una disculpa y sigue bebiendo a sorbitos y soplando. Poco después vuelve Angélica Mercedes con una fuente de piqueo y jugos de lúcuma [...] Un poquito caliente apenas se enfriara se la tomaba [...] Ahora les calentaban el café [...] El doctor Zevallos acuna la calabaza con un dedo, examina meticulosamente la turbia y redonda superficie que oscila y el Padre García ha comenzado a trinchar pedacitos de carne y a masticar con empeño. Pero de repente se interrumpe, ¿se habían enterado todos?, y queda con la boca abierta: ¿las perdidas y los perdidos estaban ahí? (CV: 413, 7–30).
8. G./EBe.<sub>1</sub> ZE I = : Al entrar vi en la cabecera a una gorda pelirroja a la que  
G./EBe.<sub>2</sub> ZE II : llamaban la Luciérnaga y no me pareció enferma y yo iba a hacer una broma y ahí vi el bulto y la sangre [...] en las sabanas, en el suelo, todo el cuarto una pura mancha. Parecía que hubieran degollado a alguien (CV: 414, 24–29).
9. G./EBe.<sub>1</sub>: ZE I = : El Padre García no trincha, tritura ferozmente los trozos  
G./EBe.<sub>2</sub>: ZE II : de carne, los ensarta en el tenedor, los retuerce contra la fuente. El trozo chorreante no sube hasta su boca, ¿se desangraba la criatura? queda temblando en el aire, como su mano y el cubierto, ¿sangre por todas partes? y una brusca ronquera lo ahoga, su barbilla, imbécil, que la soltara, no era hora de besos la estaba ahogando, había que hacerla gritar, imbécil: más bien que la cacheteara (CV: 414, 30–38).
10. G./EBe.<sub>3</sub> ZE II<sub>1</sub> : Pero Josefino se lleva un dedo a la boca: nada de gritos ¿no veía que había tantos vecinos? ¿no los oían conversando? Como si no lo oyera, la Selvática chilla con más fuerza y Josefino saca su pañuelo, se inclina sobre el camastro y le tapa la boca. Sin inmutarse, doña Santos sigue hurgando, manipulando diestramente los dos muslos morenos (CV: 415, 1–6).
11. G./EBe.<sub>1</sub>: ZE I = : Y ahí le había visto la cara, Padre García, y le comenza  
G./EBe.<sub>2</sub>: ZE II<sub>2</sub> : ron a temblar las piernas [...]: era la Antonia, Dios mío. Don Anselmo ya no la besaba, derrumbado a los pies de la cama le ofrecía de nuevo su plata doctor, Zevallos, su vida, ¡sálvemela! (CV: 415, 7–14).
12. G./EBe.<sub>3</sub> ZE II<sub>1</sub> : y Josefino se asustó, doña Santos, ¿no se había muerto? No fuera a matarla, no fuera a matarla, doña Santos, y ella chist: se había desmayado, no más. Era mejor no haría bulla y acabaría más rápido, que le mojara la frentecita con el trapo (CV: 415, 13–17).

13. G./EBe.<sub>2</sub> ZE II<sub>2</sub> : El doctor Zevallos le entregó el lavatorio con violencia, que hirvieran más agua, imbécil, lloriqueado en vez de ayudar [...], doctor, que no se la muriera [...] era su vida [...] (CV: 415, 17–23).
14. G./EBe.<sub>3</sub> ZE II<sub>1</sub> : – Pásame la bolsa – dice doña Santos –. Y ahora le doy un matecito y se despierta. Liévate eso, y entierralo bien, y que no te vea nadie (CV: 415, 27–29).
15. G./EBe.<sub>1</sub> ZE I : – ¿Había alguna esperanza? – gruñe el Padre García, martirizando los trozos de carne, punzándolos y arrastrándolos de un lado a otro –. ¿Era imposible salvarla a la niña? [...] nació cuando la madre estaba muerta (CV: 415; 30–38, vgl. auch 416).

Die Zeitüberlagerung hat hier neben der Funktion, eine simultane Organisation der Ereignisse zu ermöglichen und Spannung zu erzeugen, auch den Zweck, durch Kontrastierung ähnlicher Situationen das Verhältnis zwischen Anselmo und Antonia zu beleuchten, ohne aber dem Leser die Entscheidung zu nehmen, das Verhalten Anselmos zu bejahen oder abzulehnen. Dazu bedient sich Vargas Llosa nicht nur der kontrastierenden Aussagen Dr. Zevallos' und Padre Garcías, sondern zugleich der in Opposition stehenden Verhaltensweisen Anselmos und Josefinos.

Die intendierte Botschaft läßt sich gewinnen durch die semantische Analyse der auf den verschiedenen ZE liegenden Ereignisse der oben zitierten Textstellen. Auf der ZE I ergeben sich folgende Isotopien:

Isotopien:	
'Flüssigkeit':	<i>caldito, agua</i> (CV: 412, 26, 32; 415, 18) <i>café</i> (CV: 413, 23) <i>jugo de lúcuma</i> (CV: 413, 19) <i>hilitillo de baba</i> (CV: 414, 32, 35–36)
'Fleisch':	<i>carne</i> (CV: 413, 27; 414, 30–31, 33; 415, 31; 416, 17)
'Werkzeuge':	<i>tenedor</i> (CV: 414, 31, 34; 416, 17) <i>fuente</i> (CV: 414, 32) <i>calabaza</i> (CV: 412, 27; 413, 25, 413, 33)
'Hand'/'Finger':	<i>dedos, mano</i> (CV: 412, 33; 413, 25; 414, 34)
'Hitze':	<i>humeante/caliente</i> (CV: 412, 27, 34; 413, 21)
'Öffnung':	<i>boca</i> (CV: 30; 414, 32; 416, 17)
'Gewalttätigkeit':	<i>masticar</i> (CV: 413, 28) <i>triturar</i> (CV: 414, 30) <i>trinchar</i> (CV: 414, 30) <i>martirizar</i> (CV: 415, 31) <i>ensartar</i> (CV: 414, 31) <i>retuerce</i> (CV: 414, 31) <i>punzándolos</i> (CV: 415, 31) <i>arrastrando</i> (CV: 415, 31–32)

ZE II <sub>1</sub> : Isotopien:	
'Flüssigkeit':	<i>moja</i> (CV: 415, 17) <i>mate</i> (CV: 415, 28)
'Finger':	<i>dedo</i> (CV: 415, 1)
'Fleisch':	<i>eso</i> (= Fötus) (CV: 415, 28)



ist, im Gegensatz zur auf ZE II<sub>1</sub> liegenden Sequenz, in der die Niederträchtigkeit Josefinos im Vordergrund steht, um ohne Erzählerkommentar die Reinheit von Anselmos Gefühlen hervorzuheben.

Die textinterne Funktion der Zeitüberlagerung ist – wie im Beispiel (1) (122ff.) – die gegenseitige Interpretation der in den verschiedenen ZE implizierten Botschaften, wobei hier implizit für die Position Anselmos plädiert wird, dadurch, daß Anselmos Verhalten durch Liebe gekennzeichnet, also positiv ist, während das Josefinos als negativ betrachtet werden kann.

Die textexterne Funktion der Zeit fordert den impliziten Leser auf, auf die Strategie des impliziten Autors einzugehen, zu versuchen, zuerst die ZE auseinanderzuhalten, die durch eine stereotype Semantik und syntaktische Verflechtungen verwischt werden.

Diese beiden Beispiele mögen als Beleg für die Zeitüberlagerung, als Interpretationsangebot des impliziten Autors an den impliziten Leser genügen.

Anschließend sollen die restlichen Zeitüberlagerungen – wie oben erwähnt – kurz benannt werden, die in den Handlungssequenzen A, B, C, D und E vorkommen:

#### A 32: Ankunft des Leutnants (CV: 195–205):

Unmittelbar nach der Ankunft des Leutnants in Sta. María de Nieva sucht Jum den neuen Leutnant auf, um Wiedergutmachung für den Schaden, den Reátegui ihm vor vielen Jahren zugefügt hat, zu verlangen. Die ZE I, die Gegenwart, ist durch das Gespräch zwischen dem Leutnant, Jum und dem Sargent konstituiert. In dieses Dreiergespräch wird die frühere Auseinandersetzung zwischen Jum und Reátegui eingeflochten. Die Zeitüberlagerung ist einfach, da sie nur durch zwei ZE konstituiert ist und implizit, da sie keiner Perspektive und keinem Erzähler zugeordnet ist. Die ZE II<sub>1</sub> ist als eine *heterodiegetische* Analepse zu bezeichnen, da sie mit dem Inhalt der Handlungssequenz nicht direkt zu tun hat, und sie hat die Funktion, die Figur Jum einzuführen und sein Anliegen zum Ausdruck zu bringen.

#### A 36: Hochzeit von Bonifacia und Sargento (CV: 307–314):

Die Hochzeit von Bonifacia und Sargento findet in der Kapelle der Mission unter Teilnahme aller Nonnen statt (= ZE I). Diese Situation wirft zunächst Rätsel auf, da der Leser bis dahin nur von der Ausweisung Bonifacias aus der Schule erfahren hat, aber nicht von einer späteren Versöhnung mit den Madres. Während der Hochzeitsfeier wird ein Gespräch zwischen Lalita und Madre Angélica eingeflochten, in dem dargestellt wird, wie Lalita als Vermittlerin sie bat, den Wunsch Bonifacias, sich kirchlich und mit den Segen der Madres vermählen zu lassen, zu erfüllen. Die Zeitüberlagerung ist einfach und implizit, die fehlende Information ist mittels einer *externen, homodiegetischen, ergänzenden, elliptischen* Analepse nachgeholt.

#### Handlungssequenz B: Die Abenteuer Fushías:

Hier bildet das Gespräch zwischen Aquilino und Fushía während der Flucht nach San Pablo die ZE I. Von hier aus werden die Abenteuer Fushías nachgeholt (= ZE II). Die ZE sind nicht immer voneinander zu trennen, und oft fällt die

Rahmenerzählung aus, wie es bei den Handlungssegmenten B<sup>43</sup> 8, B<sup>47</sup> 18 und Bo/<sup>56</sup> 20 der Fall ist, d.h. der analeptische Dialog zwischen den Figuren findet nicht statt, und ein unpersönlicher Erzähler berichtet weiter über die Abenteuer Fushías, als ob die Ereignisse gegenwärtig und nicht per Analepse präsentiert würden. Ausgehend vom Zeitdiagramm I (hier S. 113), kann das Gesagte schematisch wie folgt wiedergegeben werden:

Zeitdiagramm (IV):

ZE I: Gegenwart: Dialog während der Flucht: – B24 – B25 – B26

ZE II: Abenteuer: B1 . . . . . B23

(Einfache, interne Zeitüberlagerung)

In B 24 befinden sich also beide Figuren auf der Flucht, dort erfährt der Leser die Geschichte Fushías von B 1 bis B 23, die Rettung Fushías durch Aquilino, dann läuft die Handlung bei B 24 in die Gegenwart ein, in B 25 wird Fushía ins Lazarett eingeliefert, und in B 26, ein Jahr später, hat er Besuch von seinem Freund Aquilino.

Die auf ZE II enthaltenen Ereignisse konstituieren eine *gemischte* Analepse, denn fast das ganze Leben Fushías spielt sich vor der Reise nach San Pablo ab; die Analepse reicht aber bis in die Gegenwart hinein, von dem Augenblick an, in dem Fushía von Aquilino von der Insel abgeholt wird. Die Funktion dieser Analepse ist es, die Lebensgeschichte Fushías aus der Rückschau zu vermitteln. Der Unterschied zwischen dem traditionellen Anfang *in medias res* und dem in CV ist jedoch, daß traditionell die Vorgeschichte von einem Erzähler oder einer Figur *in extenso* oder gerafft explizit erzählt wird (wie in CAS), so daß der Erzähler nach wenigen Seiten die Gegenwart erreicht und die vorübergehend unterbrochene eigentliche Geschichte fortsetzen kann. In CV dagegen wird die Gegenwart ständig von der Vergangenheit überlagert und durch sie abgeschwächt, bis erst im vorletzten Segment beide ZE in die Gegenwart einmünden. Ferner wird die vergangene Geschichte in erster Linie von den Figuren selbst erzählt oder szenisch dargestellt.

#### D 13: Indianeraufstand (CV: 57–60):

Eine einfache, z.T. implizite z.T. explizite Zeitüberlagerung findet sich in D 13, wo die ZE I von dem Gespräch zwischen Reátegui und seinen Freunden über die Weigerung der Indianer, ihnen weiteren Kautschuk zu den alten Bedingungen zu verkaufen, konstituiert wird. Die ZE II besteht aus dem Gespräch Jums, dem Häuptling der Urakusa, mit Bonino Pérez und Teófilo Cañas, zwei Männern, die die Indianer über ihre Rechte aufklären wollen und diese veranlassen, sich gegen die Patronos dadurch zu wehren, daß sie sich zu Kooperativen zusammenschließen. Diese *homodiegetische, wiederaufnehmende* Analepse hat hier die Funktion, beifügend den Inhalt des Gesprächs auf ZE I zu verdeutlichen.

#### E 40: Das Duell: Lituma und Seminario (CV: 223–228; 244–251; 271–277; 291–296):

Schließlich kommt eine einfache, explizite Zeitüberlagerung im Handlungssegment E 40 vor, wo die ZE I durch die Gespräche zwischen Selvática, Chunga und den Mitgliedern des Orchesters in der *casa verde* über den Grund der Gefängnis-

strafe Litumas konstituiert wird. Die ZE II stellt das Duell zwischen Lituma und Seminario dar. Diese *homodiegetische, ergänzende, elliptische* Analepse holt die weggelassene Information nach, denn dem Leser bleibt bis E 40 der Grund für Litumas Strafe vorenthalten.

## 2.2222 Einige D II-Verfahren für die Erzeugung der Simultaneitätsillusion

Während der bisherigen Analyse wurde wiederholt darauf hingewiesen, daß bestimmte Verfahren der Zeitbehandlung u.a. die Funktion haben, Simultaneitätsillusion zu erzeugen als Folge einer bestimmten Wirklichkeitsauffassung. Dabei erweisen sich Verfahren wie Zeitpermutation, Zeitverflechtung und Zeitüberlagerung, vor allem in ihrer impliziten Form, als die wirkungsvollsten.

Außer diesen Verfahren aber wurden bestimmte nicht-zeitliche Verfahren, wie die der drucktechnischen Segmentierung, beschrieben und andere Verfahren, die in den Bereich des D II gehören, erwähnt. Auf diese letzten soll nun insbesondere eingegangen werden, zuerst sind aber einige Vorbemerkungen vonnöten.

Verfahren der drucktechnischen Segmentierung haben zunächst die Funktion, den Text – und nicht die Aktzeit – typographisch zu organisieren, wobei die typographische Anordnung mit einem bestimmten erzählstrategischen Ziel (oder auch nicht) eingesetzt werden kann. Ähnliches gilt für die Verfahren des D II, d.h. für die der Präsentation, in der es zunächst um Vertextungsverfahren für die Vermittlung der Geschichte geht. Jedoch können, wie oben gezeigt wurde, drucktechnische Segmentierungsverfahren und Verfahren der Präsentation so eingesetzt werden, daß sie zeitliche Verfahren der Simultaneität stützen. Verfahren des D II haben dann – dies sei noch einmal unterstrichen – eine zeitlich organisierende Funktion, sie ergänzen die Zeitverfahren. Einige dieser Verfahren sind z.B. syntaktische Verflechtung, erlebte Rede und die Verwendung der nicht punktuellen impliziten Zeitkonkretisation.

1. Syntaktische Verflechtung zweier Zeitebenen durch einen Satz, der zu zwei ZE gehört:

Beispiel (1):

ZE I : – *Pero eso ya me lo contaste al salir de la isla, Fushía – dijo Aquilino –. Yo quiero que me digas cómo fue que te escapaste.*

ZE II : – *Con esta ganzúa (diese Hervorhebung und die folgenden vom Vf.) – dijo Chango –. La hizo Iricuo con el alambre del catre. La probamos y abre la puerta sin hacer ruido. ¿Quieres ver, japonesito? [ . . ]*

ZE I : – *¿Y resultó tal cual, Fushía? – dijo Aquilino. – Tal cual – dijo Iricuo –. ¿No ven que en Año Nuevo todos se mandan a mudar? (CV: 29, 1–6, 12, 14)*

Die Sätze *Con esta ganzúa* und *Tal cual* sind Antworten auf die Frage Aquilinos: *cómo fue que te escapaste* und *¿Y resultó tal cual, Fushía?* und zugleich auf die Fragen, die die Zellengenossen Iricuos stellen. Die Antworten kommen aber nicht von Fushía (= ZE I), sondern von Chango und von Iricuo (= ZE II).

Ähnliches gilt für die folgende Textstelle:

Beispiel (2):

ZE II : – *Todo me lo dices con un tonito de burla y una mirada pícaro que me dan ganas de azotarte – dijo la Madre Angélica – ¿Quieres que te cuente otra historia?*

ZE I : – *No, Madre – dijo Bonifacia –. Aquí estoy rezando hace rato. – ¿Por qué no estás en el dormitorio? – dijo la Madre Ángela –. Con qué permiso has venido a la capilla a estas horas? (CV: 91, 13–20)*

Die ZE II stellt ein Gespräch zwischen Bonifacia und Madre Angélica in einer tiefen Vergangenheit dar; da diese Textstelle bereits oben im Detail analysiert worden ist, braucht sie hier nicht weiter besprochen zu werden.

2. Verflechtung der Rede mehrerer Figuren und der Erzählerrede durch erlebte Rede:

Dieser von Flaubert entwickelte Diskurstyp, der viele neue Möglichkeiten für das Erzählen eröffnet (wie Variation, Perspektivierung etc.), wird auch von Vargas Llosa benutzt, einmal um seiner Forderung nach der Neutralität des Erzählers nachzukommen,<sup>18</sup> und zum anderen, um den Leser die Ereignisse simultan erleben zu lassen.

Beispiel (3):

- 1 *La Madre Patrocinio está muy pálida, mueve los labios, sus dedos aprietan las cuentas negras de un rosario y eso si Sargento, que no olvidara que eran niñas,*
- 3 *ya lo sabía, ya lo sabía, y que el Pesado y el Oscuro tuvieran quietos a los calatos y que la Madre no se preocupara y la Madre Patrocinio ay si cometían*
- 5 *brutalidades y el práctico se encargaría de llevar las cosas, muchachos, nada de brutalidades: Santa María, Madre de Dios. Todos contemplan los labios*
- 7 *exangües de la Madre Patrocinio, y ella ruega por nosotros, tritura con sus dedos las bolitas negras y la Madre Angélica cálmese, Madre, y el Sargento ya,*
- 9 *ahora era cuando (CV: 18, 25–36).*

Wir haben hier Erzählerrede (Z. 1–2, 3, 6), die Rede von Madre Patrocinio (Z. 2–3), das Gespräch des Sargento mit seinen Soldaten (Z. 3–6), das Gebet von Madre Patrocinio (Z. 6–8), die Rede Madre Angélicas (Z. 8). Dieser Passus setzt sich über mehrere Seiten in der gleichen Form fort, so daß der Leser von den einzelnen Figuren sprachliche Segmente erhält, die ihn die Ereignisse simultan erleben lassen. Der Eindruck der Simultaneität ist ferner durch das Wegfallen jeglicher syntaktischer Zeichen und durch den Ausfall der Inquit-Formel 'el dijo que' verstärkt. Somit werden die Grenzen zwischen Handeln und Reden verwischt.<sup>19</sup>

Beispiel (4):

- 1 *el Oscuro y el práctico Nieves están parados al fondo de la cabaña y el Rubio llega corriendo, se acuchilla junto al Sargento. Ahí estaban, Madre Angélica,*
- 3 *ahí estaban ya y la Madre Angélica sería vieja pero tenía buena vista, Madre Patrocinio, los estaba viendo, eran seis. La vieja, melenuda, lleva una pampañilla blancuzca y dos tubos de carne blanda y oscura penden hasta su cintura*
- 5 *[ . . ] Miran el claro desierto, la mujer abre la boca, los hombres menean las*

<sup>18</sup> Vargas Llosa in González Bermejo (1971: 61) und in Osorio Tejada (1971: 31).

<sup>19</sup> S. Vargas Llosa in: Osorio Tejada (1971: 31); Castañeda (1971: 317).

7 cabezas. ¿Iban a hablarles, Madre Angélica? y el Sargento sí, ahí asían las madres, atención muchachos (CV: 13, 6–23).

Im Beispiel (4) wird aus der Perspektive einer Figur, die als 'personales Medium' fungiert, erzählt bzw. beschrieben. Die Ankunft der Indianer erlebt der Leser mittels der Perspektive von Madre Angélica (*sería vieja pero . . .* Z. 3). In den hier gebrachten Beispielen werden verschiedene Präsentationsverfahren vermischt, d.h. gleichzeitig verwendet, und zwar nicht nur mit dem Ziel, den Diskursfluß abwechslungsreich zu gestalten, den jeweiligen Perspektiven gerecht zu werden, sondern vor allem auch Simultaneität zu erzeugen. Vargas Llosa versucht, die Zwänge der Diskurslinearität zu durchbrechen, um alles gleichzeitig erscheinen zu lassen.<sup>20</sup>

Der Erzähler bedient sich in diesen Fällen bestimmter Isotopien, die auf Tag oder Nacht schließen lassen, wobei nicht spezifiziert wird, um welchen Tag oder welche Nacht es sich handelt. So beginnen viele Handlungen bei Anbruch des Tages, sie finden aber an verschiedenen Tagen statt, andere enden bei Einbruch der Nacht, hier wiederum handelt es sich aber um verschiedene Nächte, die zeitlich weit voneinander entfernt liegen.<sup>21</sup>

Diesem besonderen Verfahren der Zeitkonkretisation und ihrer Typik in der CV ist nun das anschließende Kapitel gewidmet.

## 2.2223 Punktuelle vs. nicht-punktuelle Zeitkonkretisation in CV

### 2.22231 Punktuelle Zeitkonkretisation

Dieser in der CV nicht dominante, vor allem in auktorialen Textstellen vorkommende Zeitkonkretisationstyp kennt Formen wie

*Dos días más tarde* (CV: 55, 17–18); *Iba todos los domingos* (CV: 56, 5); *El primer mes de su estancia* (CV: 57,3), *El primer año* [. . .] *el segundo año* [. . .] *Al tercer año* (CV: 100, 2, 7, 12) etc. .

Die Funktionen der punktuellen Zeitkonkretisationen in CV sind folgende:

- a) Negierende Funktion: die Zeit in der Handlungssequenz B ist auf der ZE I (Fahrt nach San Pablo) statisch gestaltet. Der implizite Leser spürt und erfährt das Verrinnen der Zeit nicht. Nach 344 Seiten jedoch taucht die erste Zeitangabe auf: Aquilino stellt fest, daß dreißig Tage vergangen sind (CV: 344, 4). Diese Zeitangabe besagt für den Leser im Endeffekt nichts, da die dreißig Tage nicht in Handlung umgesetzt bzw. nicht dargestellt worden sind. Die Zeitangabe wird noch abgeschwächt durch folgende Äußerungen:

*¿HAS CONTADO los días, viejo? – dijo Fushía –. Yo he perdido la noción del tiempo. – Qué te importa el tiempo, para qué sirve eso – dijo Aquilino. – Parece que hiciera mil años que salimos de la isla – dijo Fushía –* (CV: 129, 32–35; 130, 1).

<sup>20</sup> Vgl. Vargas Llosa in González Bermejo (1971: 68).

<sup>21</sup> Hugo z.B. verwendet in *Ruy Blas* die gleiche Technik, er läßt die Handlung in der Morgendämmerung beginnen und in der Nacht enden. Die Funktion ist aber – im Gegensatz zu Vargas Llosa – nicht, die Illusion der Simultaneität hervorzurufen, sondern trotz des zeitlichen Sprunges von sechs Monaten die zwischen Akt I und III vergehen, dem Stück etwas zeitliche Kohärenz zu geben; vgl. Übersfeld (1971: 62).

Hier steht Fushía stellvertretend für den impliziten Leser, der den gleichen Eindruck hat (*parece que hiciera mil años . . .*). Die o.g. Zeitangabe macht dem Leser deutlicher und bewußter, daß die Zeit von Anfang bis Ende der Handlungssequenz stillgestanden hat, sich selber auch dadurch negiert hat, daß die ZE II im Vordergrund steht, die etwa 30 Jahre beträgt.

- b) Raffende Funktion: die punktuelle Zeitkonkretisation kann jedoch durchaus ein positives Ziel haben, nämlich eine große Zeitspanne schnell wiederzugeben, um zum Kern der Handlung zu gelangen. Eine solche Stelle findet sich u.a. in Handlungssequenz C:

*El primer año, el río Piura creció y siguió creciendo [. . .] El segundo año, como en represalia contra las injurias que le lanzaron los dueños de tierras anegadas, el río no entro [. . .] Al tercer año, las plagas diezmaron las cosechas* (CV: 100, 1–13).

- c) Orientierende Funktion: In Hsq. B (CV: 385–390) wird berichtet, daß Aquilino, ein Jahr nachdem er Fushía im Lazarett verlassen hatte, zurückkehrt. Diese Zeitangabe ist nötig, denn es wurde weder über den Zeitpunkt, zu dem Aquilino San Pablo verlassen hat, noch über das Verrinnen der Zeit zwischen seiner Abfahrt und seiner Rückkehr berichtet.

Eine weitere Zeitangabe mit derselben Funktion findet sich in Hsq. C (CV: 405–430). Hier weiß man nur, daß Anselmo in einem sehr hohen Alter gestorben ist, nicht aber, wie alt er geworden ist. Jedoch wird genau angegeben, wie viele Jahre vom Brand der Casa Verde bis zu seinem Tod vergangen sind.

Ohne hier allgemeine Schlüsse ziehen zu wollen, fällt auf, daß genauere Zeitangaben erst dann gegeben werden, wenn die Figuren dem Tod nahe oder bereits gestorben sind.

- d) Die raffende und die orientierende Funktion sind sehr eng mit der elliptischen Funktion verknüpft. Durch punktuelle Zeitangaben können mehrere Jahre, Wochen, Tage etc. ausgespart werden. Als Beispiel diene die o.g. Textstelle.
- e) Relativierende Funktion: eine solche kommt in Hsq. A (CV: 253–261, 279–284) vor; hier versuchen der Leutnant und seine Truppe, auf der Insel Fushías herauszufinden, seit wann die Insel von den Banditen verlassen worden ist:

*No se fueron anoche sino hace tiempo* (CV: 257, 22) *Para mí hace meses, Quizás más de un año, Para mí hace varios años* (CV: 258, 16–23).

Hier kommen punktuelle (*anoche, un año*), gemischt mit nicht-punktuellen Formen vor, beide haben aber die gleiche Funktion.

### 2.22232 Nicht-punktuelle Zeitkonkretisation

Die impliziten Formen der nicht-punktuellen Zeitkonkretisation in CV kommen zustande

- a) durch die Erwähnung von An- oder Abwesenheit der Sonne:

*amarillento sol del mediodía* (CV: 9, 6)

*cielo ceniza* (35, 3)

*la rojiza luz del alba* [. . .] *cuando las lenguas del sol comienzan* (53, 7–8)

*El sol centellea* (57, 5)

*alargadas, azules unas rayas cuarteaban el cielo* (123, 2)

*este maldito calor* (138, 8)  
*el sol está ya alto* (299, 26)  
*el sol se refleja* (307, 7)  
*el sol dispara rayos* (320, 3)

- b) durch die Erwähnung von An- oder Abwesenheit des Mondes oder eines Beleuchtungskörpers:

*Borosamente, allá en lo alto* (CV: 21, 31)  
*alzó la lamparilla* (24, 1)  
*Ya oscurecía, aún no habían encendido los faroles* (37, 18)  
*resplandecían las velas de sebo* (60, 22–23)  
*La luna muy alta* (145, 6)  
*El pueblo estaba en puras tinieblas* (171, 5)  
*la embarcación es sólo una lucesito blanca sobre el río* (195, 1–2)  
*Bajo la sombra curva de los platanos* (229, 1)

- c) durch die Beschreibung der Figurenphysiognomie:  
 am Beispiel Anselmos:

– *Era un joven atlético, de hombros cuadrados, una barbita crespa bañaba su rostro* (54, 4–5)  
 – *Don Anselmo había engordado, se vestía con exceso chillón: sombrero de paja blanda, bufanda de seda, camisas de hilo [ . . . ]* (101, 17–21)  
 – *Porque desde el incendio había envejecido: sus hombros se desmoronaron, se hundió su pecho, brotaron grietas en su piel, se hinchó su vientre, sus piernas se curvaron [ . . . ]* (241, 5–11)  
 – *El arpista seguía su vida, sus caminatas. Estaba más viejo cada día [ . . . ]* (242, 37)  
 – *y don Anselmo tenía blancos los pelos, curva la espalda, arrastraba los pies* (270, 11–12)  
 – *el viejo ya casi ciego* (290, 5)  
 – *más de ochenta años* (396, 24)

- d) durch die Veränderung des Stadtbildes, aufgrund technischen Fortschritts und durch die Kleidung der Figuren: die Stadt Piura wird wie folgt beschrieben:

*La calles de la ciudad crecían, se transformaban, se endurecían con adoquines y veredas altas, se engalanaban con casas flamantes y se volvían ruidosas, los chiquillos correteaban tras los automóviles. Había bares, hoteles y rostros forasteros, una nueva carretera a Chiclayo y un ferrocarril de rieles lustrosos unía Piura y Paita pasando por Sullana. [ . . . ] ya no se les veía por las calles con botas y pantalones de montar, sino con ternos y hasta corbatas y las mujeres, que habían renunciado a las faldas oscuras hasta los tobillos, se vestían de colores, ya no iban escoltadas de criadas [ . . . ]* (243, 5–15).

- e) schließlich durch den Wandel einer Figur, wie im Falle Chungas:

– *en alta voz compadecían a la criatura* (222, 30)  
 – *la Chunga, que estaría por cumplir seis años* (242, 28)  
 – *la Chunga comenzó a trabajar en el barcito de Doroteo* (287, 23–24)  
 – *ella se convirtió en propietaria* (289, 19)  
 – *Pero un día el bar-restaurante cerró sus puertas y la Chunga se hizo humo.*

*Una semana después volvió a la barriada capitaneando una cuadrilla de operarios [ . . . ] «la están resucitando hermano» «de tal palo tal astilla», «quien lo hereda no lo hurta»* (289, 31–38; 290, 1)

Die explizite nicht-punktueller Form der Zeitkonkretisation in CV ist zum Beispiel:

– *un montón de tiempo* (31, 14)  
 – *todo el tiempo* (70, 8)  
 – *una mañana viene el Cabo [ . . . ]* (79, 30)  
 – *muchas semanas* (95, 19)  
 – *y un día los piuranos admitieron* (96, 4)  
 – *varios años* (258, 23)

Die nicht-punktueller Form der Zeitkonkretisation ist die meistgebrauchte Form in CV. Zusammenfassend können ihre Funktionen z.B. Raffung und Relativierung sein, die jede externe pragmatische Bindung der Zeit unmöglich machen. Die punktueller Zeitkonkretisation könnte in CV in erster Linie das Ziel haben, den Leser zeitlich zu orientieren und ihn dabei in die Lage zu versetzen, stets zwischen fiktionaler und realer Zeit zu unterscheiden. Dies kann hier jedoch kaum der Fall sein, weil die punktuellen Zeitangaben erstens isoliert und nicht in einem zeitlichen Zusammenhang vorkommen, und weil sie zweitens eine Form der fiktionalen Zeit sind und daher nicht an die empirisch chronometrische Zeit gekettet werden können.

#### 2.2224 Rätsel und Indiz als Spannungserzeuger

In CV kommen – im Gegensatz zu CAS – keine Analepsen vor, die von einem auktorialen Erzähler ausgehen (abgesehen von den besprochenen Ausnahmen), da hier die Ereignisse weitgehend durch einen unpersönlichen Erzähler vermittelt werden. Analepsen und Prolepsen sind in CV aber als Rätsel und Indizien zu finden, letztere nur in dieser Form, d.h. in der Form von Erzählstrukturen, und zwar beziehen sie sich ohne Bindung an eine Vermittlungsinstanz und auf sehr verborgene Weise auf Vergangenes oder Zukünftiges. Anschließend werden nur einige Beispiele dieser für CV typischen Anwendungsform von Analepsen und Prolepsen analysiert.

Beispiel (1):

Die Farbe 'grün' durchzieht die CV wie ein roter Faden und fungiert sowohl als Rätsel als auch als Indiz. Am Anfang der Lektüre haben z.B. die *ojos verdes* Bonifacias für den Leser eine indizielle Funktion bezüglich:

- der Erkennung Bonifacias als Selvática in Hsq. E und im Hsg. A<sup>14</sup> als Indianerkind (*ojos, claros, ojos verdes*)
- der Zukunft Bonifacias: das Bordell in Piura ist grün gestrichen, dort wird Bonifacia enden,
- des Speichels von Anselmos Esel: *baba verdosa* (CV: 53) und Anselmos Harfe, die auch grün ist (*arpa verde*, CV: 427),
- der Farbe grün überhaupt; grün steht ferner für 'Selva' und für 'salvaje'
- des Namens Selvática.

Das hier von seiner syntagmatischen Bindung gelöste Lexem 'grün' ist ein Glied eines Paradigmas, nämlich das der Isotopie 'verde', die alle diese Handlungen ver-

knüpft, die Zukunft Bonifacias voraussagt und die Herkunft Anselmos (aus dem Urwald) verrät, die im Text im Dunkeln bleibt. Dieses Indiz, das auch zur Textkohärenz beiträgt, kann als solches aber erst nach einer oder mehreren vollständigen Lektüren erkannt werden. Erst dann erhält die zunächst irrelevante Farbe 'verde' eine Bedeutung, das heißt aber nicht, wie Iser argumentieren würde, daß der Leser hier diesem Lexem einen bestimmten (oder einige bestimmte) Prädikator(en) zuschreibt, sondern daß der implizite Leser nach einer oder mehreren aufmerksamen Lektüre(n) bereits so viel Information hat dekodieren können, daß er das Paradigma 'grün' und dessen Funktion erkennt.<sup>22</sup>

Rekonstruiert man die Chronologie der Hsq. A, dann ist das Lexem 'grün' bzw. *ojos verdes* ein Rätsel: es weist auf die Herkunft Bonifacias hin und darauf, daß sie das namenlose Indiomädchen ist, das von Reátegui aus Urakusa nach Sta. M. de Nieva zur Mission gebracht wird. Allerdings muß der Leser etwa 300 Seiten warten, um das Rätsel klären zu können, er muß die Augenfarbe dieses Mädchens mit der Bonifacias vergleichen, um schließlich zu dem Ergebnis zu kommen, daß beide Mädchen ein und dieselbe Person sind. Es wird weder vom Erzähler noch von einer Figur direkt gesagt, daß dieses Indiomädchen in der Mission jetzt Bonifacia heißt.

#### Beispiel (2):

Ähnliches gilt für die Lexeme *mangache* und *inconquistable*, die vom Sargento in CV: 146 und 174 ausgesprochen werden; sie sind aus der Sicht des Lesers Indizien, denn durch sie kann er erkennen, daß der Sargento in Hsq. A dieselbe Figur ist wie Lituma in Hsq. E, jedoch sind beide Lexeme nach der Rekonstruktion der Chronologie als Rätsel aufzufassen, denn sie verweisen auf das frühere Leben des Sargento, d.h. auf die Zeit, bevor er Soldat war und nach Sta. M. de Nieva kam.

Als 'Rätsel' fungieren auch Litumas Erwähnungen des Flusses Marañón, der durch den Urwald fließt, und der Stadt Sta. M. de Nieva, nachdem er aus Lima nach Piura zurückkommt: durch sie wird der Leser die Figur Sargento/Lituma verbinden können, denn sie verweisen auf den Aufenthalt Litumas als Sargento im Urwald.

Als Rätsel kann auch die Warnung Chungas betrachtet werden, als Lituma und die *inconquistables* das Bordell betreten:

<sup>22</sup> Wir beziehen uns hier auf Iser's Aussagen wie

- "Bedeutungen literarischer Texte werden überhaupt erst im Lesevorgang generiert" (Iser, 1975: 229);
- "denn [der Text] ist zu verschiedenen Zeiten von unterschiedlichen Lesern immer ein wenig anders verstanden worden" (ebd.: 230);
- "von all dem ist im Text selbst nichts formuliert; vielmehr produziert der Leser selbst diese Innovationen [= Bedeutungsveränderungen]" (ebd.: 236);
- "wenn dies so ist, wo hat dann die Intention des Textes ihren Ort? Nun, in der Bildungskraft des Lesers" (ebd.: 248) etc..

Diese und andere Äußerungen Iser's haben eine große Diskussion hervorgerufen, die vor allem von Kaiser (1971: 267–277) und Link (1973: 532–583) ausgetragen wurde; die Antwort Iser's darauf s. (1975: 325–342). In jüngster Zeit griff Titzmann (1977: 230 ff.) die Diskussion wieder auf, der von einer im Text fixierten Bedeutung ausgeht, die dann – je nach der Fähigkeit des Lesers – herausgearbeitet werden kann, aber dieser Vorgang berührt die Bedeutung als solche nicht. Verschiedene Interpretationen besagen nicht immer, daß ein Text verschiedene Bedeutungen zuläßt, sondern daß verschiedene Interpretationen zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen, was eben ein ganz anderes Phänomen ist. Was die Relation Text/Leser angeht, folgen wir Warning (1975: 25).

#### Beispiel (3):

*no se va a repetir lo de la vez pasada* (CV: 144).

Der Leser fragt sich, was sich nicht wiederholen soll; er erfährt den Sinn dieser Äußerung etwa 200 Seiten später, als Chunga und die Mitglieder des Orchesters Selvática in analeptischer Form erzählen, warum ihr Mann ins Gefängnis kam (CV: 223 ff.; 244 ff.; 271 ff.), nämlich infolge eines Streits zwischen Lituma und Seminario, der mit dem Tode des letzteren endete.

Als reine Indizien können folgende Stellen angegeben werden:

#### Beispiel (4):

- in Hsq. C, nachdem über Anselmos Ankunft, Eingewöhnung und Niederlassung in Piura berichtet worden ist, stellt der Erzähler fest:  
*el primer año de su estancia en la ciudad, nada ocurrió* (CV: 57, 3).
- Pero don Anselmo desdénaba los consejos y replicaba con frases que parecían enigmas* (CV: 79).
- se prepara una agresión contra la moral en esta ciudad* (CV: 97).

Alle diese Sätze sowie der nächtliche Ritt Anselmos in der Wüste weisen auf den zukünftigen Bau der *casa verde* hin. An dieser Stelle fragt man sich, was in Verbindung mit Anselmo passieren sollte, denn es wird hier zwar die Existenz der *casa verde* angekündigt, ihre Entstehung wird aber nicht in Relation zu Anselmo gebracht.

Nach dem nächtlichen Ritt wird Anselmo von allen ausgefragt, er drückt sich in Form von Indizien aus, und Padre García wiederholt seine Warnung vor einem möglichen Verstoß gegen die Moral. Hier kann der implizite Leser die verschiedenen Aussagen z.T. aufeinander beziehen. Das Indiz wird wenige Seiten später, als Anselmo in der Wüste ein Haus baut, es grün streicht und Frauen aus einer großen Nachbarstadt holt, restlos geklärt.

Als letztes Beispiel (5) für Indizien dienen hier die verschiedenen Äußerungen der Figuren nach der Ankunft Litumas in Piura:

- Tráiganse al coleguita* (gemeint ist Josefino) *entonces . . . A ver qué cara pone* (CV: 38).
- Lituma se fue entristeciendo* (CV: 64).

Beide Sätze sind ein Signal für den impliziten Leser in bezug auf den Konflikt, der zwischen Josefino und Lituma anschließend entsteht. Berücksichtigt man, daß Josefino extrem nervös auf die Nachricht über die Ankunft Litumas reagiert, kann man behaupten, daß 'coleguita' eine Abwertung von Josefino bedeutet. Daß Lituma traurig wird, signalisiert eine Vorahnung der schlimmen Nachricht, daß seine Frau unter dem Einfluß Josefinos Prostituierte wurde. Diese Indizien sind deshalb nur als ein Signal für den impliziten Leser zu bewerten, weil Lituma bis dahin von alledem nichts geahnt hat.

Die Tatsache, daß in CV Analepsen und Prolepsen nur mittels der Figuren (mit Ausnahme einiger Stellen in Hsq. C) vorkommen, und Rätsel und Indizien wie implizite Anachronien überwiegen, deckt sich mit der Forderung V. Llosas nach einem verborgenen Erzähler und einer aktiven Leserrolle.<sup>23</sup> Hier ist es der Le-

<sup>23</sup> S. Vargas Llosa in González Bermejo (1971: 60–61); Osorio Tejada (1971: 31) u.a..

ser, der – wie oben gezeigt – in der Vergangenheit oder in der Zukunft liegende Ereignisse zueinander in Beziehung setzen muß, der allein Rätsel lösen und Indizien verfolgen kann, da vom Erzähler nur sehr verdeckte und zweideutige Signale gesendet werden.

### 2.2225 Achronie in *CV*

In *CV* kommen zahlreiche einfache Achronien vor (solche Handlungssegmente wurden alle mit einer "o" gekennzeichnet), insbesondere treten sie in der Handlungssequenz B auf. Dies hängt eng mit dem dieser Hsq. zugrundeliegenden paradigmatischen Konstruktionsprinzip zusammen: Fushía erreicht trotz all seiner Versuche nie sein Ziel, reich zu werden.

Eine allgemeine Achronietendenz – auch dann, wenn sich in allen anderen Hsq. die Hsg. zeitlich einordnen lassen – ist in *CV* latent vorhanden; sie kommt besonders klar darin zum Ausdruck, daß Zeitdeiktika fehlen, daß die Chronologie aufgehoben wird, und nicht zuletzt darin, daß eine große Zahl von Segmenten erst nach einer gründlichen Analyse nur z.T. in die Chronologie eingeordnet werden kann. Aus der Feststellung, daß in *CV* einfache und komplexe Achronien zu finden sind, kann man schließen, daß dieser Text eine traditionelle Erzählform überwunden hat, in der die Zeitlichkeit nicht autonom ist, in der Chronologie und Anachronie in einfacher Form dominieren. Infolge der Radikalisierung der anachronischen Verfahren und des Vorhandenseins komplexer Achronie wächst die Bedeutung der Diskursebene. Dies besagt aber nicht, daß der Diskurs zum eigentlichen Ereignis und die Geschichte vernachlässigt wird. Jedoch ist in *CV* die Notwendigkeit, die Verfahren aufzudecken, um den Text überhaupt dekodieren zu können, ungleich größer als in *CAS*.

### 2.2226 Formen der Dauer in *CV*

#### 2.22261 Anisochronie

Die *CV* charakterisiert sich durch eine mäßige Anwendung von Anisochronien, zumindest werden große Ellipsen, Raffungen oder Pausen so behandelt, daß sie dem Leser zunächst nicht klar bewußt werden.

Die meisten Ellipsen sind impliziter Art und sparen in der Regel eine relativ kurze Zeitspanne aus. So bleibt die Zeit zwischen A37 (Festnahme Nieves) und A38 (Abreise Bonifacias und Sargentos) wie auch die Zeit zwischen A38 und A44 (Lalitas Reise nach Iquitos) völlig im Dunkeln. Größere Ellipsen sind aber auch zu finden: z.B. daß Lalita wieder geheiratet und viele Kinder von Pesado bekommen hat und Nieves lange Zeit im Gefängnis war, wird nur analeptisch kurz erwähnt.

Eine explizite bestimmte und große Ellipse kommt zwischen A15 (*CV*: 379–383) und A29 (*CV*: 113–121) vor, wo festgestellt wird, daß sich Bonifacia seit vier Jahren in der Klosterschule befindet; diese vier Jahre werden aber überhaupt nicht dargestellt.

In der Hsq. B konnten wir nur eine relevante explizite bestimmte Ellipse zwischen B25 (*CV*: 366) und B26 (*CV*: 385–390) feststellen. Zwischen den beiden Hsg. wird der Aufenthalt Fushías im Lazarett von San Pablo, der ein Jahr und eine Woche dauerte, nicht erzählt.

Drei große Ellipsen finden sich ausnahmsweise in der Hsq. C, was eine Folge der teilweise auktorialen Erzählsituation in dieser Hsq. ist:

die erste, eine implizite Ellipse, liegt zwischen C<sub>o</sub>/6 (*CV*: 159–161) und C<sub>o</sub>/8 (*CV*: 182–184), wo die Verführung Antonias und ihr Zusammenleben mit Anselmo in der *casa verde* ausgespart werden und erst 221 Seiten später auftauchen. In C<sub>o</sub>/10 (*CV*: 240–244) und C<sub>o</sub>/11 (*CV*: 267–271) haben wir solche expliziten unbestimmten Ellipsen, die auch als Grenzfall von Raffung betrachtet werden können. Denn solche Ellipsen – abgesehen davon, daß sie innerhalb einer Textstelle vorkommen, in der die Ereignisse gerafft präsentiert werden – entstehen dadurch, daß der Erzählrhythmus extrem beschleunigt wird. Der Erzähler überspringt mit wenigen Worten viele Jahre in Anselmos Leben nach dem Brand der *casa verde*:

*sólo años después comenzó a aventurarse el arpista fuera de los límites de la Mangachería (CV: 243).*

Der dritten großen impliziten Ellipse begegnen wir zwischen C<sub>o</sub>/10 (*CV*: 240–244) und C<sub>o</sub>/12/*CV*: 287–291), wo Chungas Jugend übersprungen wird. Es scheint, daß Chunga nur gebraucht wird, um sie die zweite *casa verde* bauen zu lassen, also um die Hsq. zyklisch zu gestalten.

Zwischen E41 (*CV*: 349–353, Festnahme Litumas) und E43 (*CV*: 37–41, Rückkehr nach Piura) liegt eine explizite unbestimmte Ellipse:

*Se lo llevaron a Lima esta mañana – Dicen que por muchos años (CV: 349);*  
der langjährige Gefängnisaufenthalt Litumas wird ausgelassen.

In E47 (*CV*: 188–192) und E49 (*CV*: 405–430) wird der ganze Zeitraum zwischen der Ankunft Litumas in Piura und dem Tod Anselmos weggelassen.

Ellipsen, die gleichermaßen den Diskurs wie die Geschichte betreffen, kommen in *CV* vor. Auf jeder leeren Seite zwischen den Kapiteln und Teilen oder zwischen den Absätzen, durch die die Segmente voneinander getrennt werden, vergeht eine bestimmte Zeit, dies können Minuten, Stunden, Tage oder Jahre sein, was aber nicht thematisch wird. Das beste Beispiel bietet die Einlieferung Bonifacias in die Missionsschule: in *CV*: 187 bei der Festnahme Jums im Urwald, entschließt sich Reátegui, das kleine Mädchen mit den grünen Augen nach Sta. María de Nieva mitzunehmen und dieses den Madres zu übergeben, auf S. 197 befindet sich Reátegui in Sta. María de Nieva und will zu der Schule gehen, und erst auf S. 379–383 übergibt er Bonifacia den Madres. Diese Zersplitterung bzw. Atomisierung einer Handlungsstruktur erinnert an Techniken von Rulfo und Carpentier und wird – wie wir sehen werden – auch in *MRV* verwendet; während jedoch im lateinamerikanischen Roman solche Zersplitterungen eine zeitliche Basis haben, sind sie in *MRV* achronisch, sie stellen ein Mosaik kubistischer aleatorischer Art von sprachlichen und nicht von Handlungsstrukturen dar, die nicht auf einer Zeitachse beruhen.

Zusammenfassend gesagt, besteht die Funktion der Ellipse im allgemeinen darin, Spannung zu erzeugen, für den Fortlauf der Handlung Unwichtiges beiseite zu lassen oder das Verrinnen der Zeit anzudeuten. Die Tatsache, daß sich die impliziten Ellipsen in der Mehrzahl befinden, deckt sich mit der textinternen und textexternen Funktion der Gesamtzeitkonzeption von *CV*, nämlich der Funktion, die Illusion der Simultaneität zu erwecken (das Verstreichen der Zeit muß

nicht intellektuell chronometrisch erfaßt, sondern erlebt werden) und damit Leerstellen zu erzeugen, um den Leser zu aktivieren.

Die Raffung ist ein Verfahren, in dem das äußere Kommunikationssystem, die vermittelnde Instanz, am stärksten präsent ist. Immer dort, wo der Erzähler einen beachtlichen Anteil am Text und eine große Distanz zum Erzählten hat, wird man Raffungen finden. Die Raffung hat die Funktion, für den Erzähler sekundäre, jedoch für den Gang der Handlung notwendige Ereignisse nicht auszulassen wie bei der Ellipse, sondern sie – ganz gleich, ob sie nun in der Vergangenheit oder in der Gegenwart liegen – zusammenfassend wiederzugeben. Es gibt nun – wie im theoretischen Teil dargelegt wurde – verschiedene Raffungsarten, die in der Regel in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen vorkommen. Für die Bestimmung, wann eine Raffung als sukzessive Schritt- oder als sukzessive Sprungraffung definiert werden kann, kann hier kein allgemeines Kriterium genannt werden, sondern diese Unterscheidung muß von Fall zu Fall getroffen werden. Es wird erst möglich sein, in einem Text von Sprung- oder Schrittraffung zu sprechen, wenn alle im Text vorkommenden Raffungstypen miteinander verglichen worden sind und dabei festgelegt wurde, welche die schwächste oder stärkste Raffung ist.

In den Hsq. A und E sind kaum Raffungen zu finden, da sie vorwiegend szenisch gestaltet sind.

Einige der im berichtenden Modus erzählten Ereignisse in der Hsq. B werden durch eine Schritt- oder Sprungraffung präsentiert. Dies ist z.B. in B8 (CV: 214–218) der Fall, wo Fushías Flucht aus Uchamala zum Stamm der Huambistas und seine Weiterreise zur Insel mittels einer sukzessiven Schrittraffung geschildert werden:

*Se alejaron de Uchamala con el motor apagado [...] Después llovió toda la noche [...] Embarcaron al amanecer [...] viajaban desde que salía el sol hasta que se iba [...] En las tardes buscaban una isla [...] Cruzaban los pueblos de noche [...] Tardaron dos semanas en pasar los pongos (CV: 214–215).*

Eine weitere Schrittraffung, die die ganze Flucht Nieves' zusammenfaßt, kommt in D12 (CV: 103–105) vor:

*Se deja ir flotando [...] y después [...] trepa la banda derecha del río [...]. Ahí mismo se duerme [...] despierta [...] Sigue después [...] llueve día y noche [...] sólo dos días más, y así una punta de días [...]* (CV: 103 ff.).

Die zur Zeitdeckung neigende Schrittraffung dient nicht nur dazu, die Hauptfiguren oder Nieves schnell zu ihrem Ziel zu bringen, sondern auch dazu, während der Flucht Fushías die Reise durch den Urwald und die Gebräuche der Huambistas nebenbei zu beschreiben. Die Schrittraffung im Hsg. B8 trägt ferner zur Erzeugung von Spannung bei, denn die Abreise Fushías mit den Huambistas ist genauso mysteriös wie sein Ziel:

*Y él dejó de hablar de la frontera y pasaba las noches sin dormir, sentado en la barbacoa, caminaba, hablaba solo [...] Y una mañana él se levantó, bajó a saltos el barranco [...] y él siguió macheteando la lancha hasta [...] hundirla [...] aquí me puedo hacer rico [...] ven y te explico [...] y un día partieron [...]* (CV: 216, 18–38).

Der Erzähler hätte Fushías Reise in einer Zeile zusammenfassen können, statt dessen verweilt er bei der Beschreibung der Reise, die die Enthüllung von Fushías Vorhaben und Reiseziel immer weiter verschiebt.

Die meisten Raffungen in CV sind in den auktorial gestalteten Stellen zu finden. In C<sub>o</sub>/1 (CV: 53–57) faßt der Erzähler das Leben Anselmos nach seiner Ankunft in Piura durch eine sukzessive Schrittraffung und durch eine iterative Raffung zusammen:

*Al día siguiente de llegar, apareció en la Plaza de Armas [...] Dos días más tarde [...] Todas las mañanas Anselmo salía a la Plaza [...] Así se hizo de amigos [...] etc. (CV: 55, 14–23)*

Über den Bau der *casa verde* wird wiederum durch eine iterative Raffung berichtet:

*Su edificación demoró muchas semanas [...] Cada mañana, había que rehacer lo empezado [...] Pero transcurrían los días [...] Poco después don Anselmo partió [...]* (CV: 95–97)

Diese Raffung subsumiert an diesen Stellen nicht nur die verschiedenen Bauphasen des Grünen Hauses, sondern zugleich eine Reihe von Situationen, die sich aus der Entstehung des Bordells ergeben, wie die Reaktionen der Bevölkerung, ihre Kommentare, Neugierde und Stimmung, die Warnungen von Padre García, die Furcht der *beatas* etc..

Im gleichen Segment werden in zwölf Zeilen die ersten drei Jahre der *casa verde* durch eine Sprungraffung folgendermaßen geschildert:

*El primer año el río creció [...] El segundo año el río no entró El tercer año, las plagas diezmaron las cosechas [...] ni la inundación, ni la sequía, ni las plagas detuvieron la gloria creciete de la Casa Verde (CV: 100).*

Eine weitere Sprungraffung findet sich in C<sub>o</sub>/10 (CV: 243–244), wo Anselmos Alltag nach dem Niedergang der *casa verde* beschrieben wird.

In den vorliegenden Sprungraffungen werden mehrere Ereignisse, die sich innerhalb eines großen Zeitraumes abspielen, zusammengefaßt dargestellt. Ferner kann eine Sprungraffung dazu dienen, die Vorgeschichte einer Figur in wenigen Zeilen wiederzugeben, um deren gegenwärtige Situation verstehen zu können. So werden im Hsg. C<sub>o</sub>/11 (CV: 267) die Umstände im Leben des Orchestermitglieds Alejandro, auch Joven genannt, geschildert, der aus bürgerlichen Verhältnissen stammt, die dazu führten, daß er nun in einem Bordell musiziert.

Ein schönes Beispiel für die iterativ-durative Raffung stellt das Hsg. C<sub>o</sub>/6 (CV: 159–160) dar. Hier wird über den Alltag Juana Bauras und Antonias berichtet:

*Todos los días Juana Baura salía [...] Volvía a buscarla a mediodía [...] Toda la mañana [...] etc.*

Die Funktion dieser Raffung an dieser Stelle ist (ohne hier auf das Problem der Iteration eingehen zu wollen) eine immer wiederkehrende Situation zu synthetisieren.

Pausen können durch Erzählereingriffe, wie Kommentare oder statische Deskriptionen, durch statische Figurenrede zustandekommen. Pause und Deskription dürfen nicht gleichgesetzt werden, da nicht jede Pause eine Deskription und nicht jede Deskription eine Pause ist. Ferner soll genau zwischen Pause und bloßer Verzögerung unterschieden werden.

Wenn man unter Pause die totale Unterbrechung des Handlungsablaufs versteht, so kommen Pausen in *CV* nur sehr spärlich vor. Das Gespräch der Madres mit Bonifacia (*CV*: 23, 24–27, 43–48) wird stets durch Erzählerbeschreibungen unterbrochen. Die statische Beschreibung von Sta. M. de N. dient hier nicht nur dazu, ein möglichst getreues Bild dieser Stadt zu geben und die Situationsbildung durch *descriptio loci* und *descriptio temporis* zu stabilisieren, sondern zugleich dazu, Spannung zu erzeugen: die Deskription bringt die Gespräche nicht zur totalen Ruhe, sie verzögert aber den Augenblick, in dem Bonifacia erklärt, wie und warum sie die Schülerinnen freigelassen hat.

Eine z.T. statische bzw. dynamische Deskription mit der gleichen Funktion wie die in den obigen Hsg. läßt sich in E<sup>45</sup> (*CV*: 60–64) und E<sup>46</sup> (*CV*: 140–141) feststellen. Das Stadtviertel Mangachería wird z.B. direkt vom Erzähler beschrieben:

*Con la avenida Sánchez Cerro terminaban el asfalto, las fachadas blancas, los sólidos portones y la luz eléctrica, y comenzaban los muros de carrizo [ . . . ] (CV: 60).*

oder durch die Perspektive der *inconquistables*:

*La gente sentada en la arena estaba silenciosa [ . . . ] La atmósfera hervía de olores tibios y contrarios y, a medida que las calles se iban borrando, surgían perros, gallinas [ . . . ] Los conquistables avanzaban sin prisa por los tortuosos senderos [ . . . ] (CV: 61).*

Die *casa verde* wird wiederum durch die Perspektive der *inconquistables*, die als kollektives personales Medium fungieren, beschrieben:

*La casa de la Chunga es cúbica y tiene dos puertas [ . . . ] corazones, flechas, bustos, sexos femeninos como medialunas, pingas que los atraviesan [ . . . ] La otra puertecilla [ . . . ] da al Bar [ . . . ] Don Anselmo, instalado sobre un banquillo, utiliza la pared como espaldar [ . . . ] El que ocupa la silla de fibra y manipula un tambor y unos platillos [ . . . ] es Bolas [ . . . ] Estaban en el umbral de la pista de baile [ . . . ] Lituma se balanceaba en el sitio, Josefino lo tenía siempre del brazo pero los León lo habían soltado [ . . . ] (CV: 142, 143).*

Die Beschreibungen, seien sie vom Erzähler oder von den Figuren geleistet, verzögern das Wiedersehen zwischen Lituma und Bonifacia. Die einzige tote Stelle des Textes stellt der *stream of consciousness* Lalitas dar (*CV*: 284–287); Anselmos *stream of consciousness* (*CV*: 320–324, 344–349, 366, 370) dagegen bewirkt nicht den Stillstand des Ereignisflusses, sondern treibt ihn vielmehr weiter, denn er ist hier vermutlich der Anfang von Anselmos Beichte bei Padre García (in 391 wird Padre García abgeholt; in 320 ff., 344 ff., 366 ff. legt Anselmo seine Beichte ab, vgl. S. 345, 1–9, 370, 17–21).

## 2.22262 Isochronie

Das Phänomen der Isochronie, der tendenziellen Deckung zwischen der Dauer der Aktzeit und des Textumfangs, ist nicht nur das schwierigste Problem, das einige Schriftsteller – wie etwa Butor – zu lösen versucht haben, sondern auch eine der strittigsten Fragen in der Literaturwissenschaft, die – wie der heutige Forschungsstand über diese Materie zeigt – noch lange ungelöst bleiben wird.

Auf den wenigen Seiten, die im Rahmen dieser Untersuchung diesem intrikaten Problem gewidmet werden, soll sich die Analyse darauf beschränken, in allgemeiner Form das Phänomen der Isochronie zu behandeln, das von Genette kaum berührt wurde.<sup>24</sup>

Isochronie kann es nur annähernd – so Ricardou, Genette und Lämmert –<sup>25</sup> in Erzählpartien geben, die szenisch gestaltet sind, d.h. in denen Figurenrede vorkommt. Diese Behauptung ist nur zum Teil richtig, denn Dialoge können auch die Deckung zwischen der Dauer der Aktzeit und des TU sprengen. Man geht ferner davon aus, daß immer dann, wenn die Erzählerrede dominiert, Isochronie zwangsläufig unmöglich ist. Diese Behauptung ist wiederum nur teilweise richtig, da – wie es gezeigt werden wird – an Stellen mit starker Erzählerdominanz AZ und TU durchaus isochron sein können. Das Phänomen der Isochronie wird schließlich sehr einseitig beurteilt, wenn man glaubt, daß ein Zeichen für Isochronie die immer wiederkehrende gleiche oder ähnliche Seitenzahl sei. Betrachtet man die Relation der Dauer der AZ und des TU im Dialog *isoliert*, so ist die Behauptung berechtigt, daß hier eine annähernde Isochronie vorliegt (nur annähernd, da wir nichts über die Geschwindigkeit der ausgesprochenen Worte erfahren, wie etwa über die Geschwindigkeit von gespielten Tönen in der Musik). Betrachtet man aber die Dauer von AZ und TU im Dialog als Teil eines Ganzen, so kommt man zu dem Ergebnis, daß auch hier keine Isochronie möglich ist. Beispiele dafür, die schon in einem anderen Zusammenhang gebracht wurden, finden sich in *CV*: 23, 24, 27, 43–48 etc., wo die Dialoge die AZ ausdehnen, d.h. wo einer kurzen Zeitspanne ein beträchtlicher Textumfang gewidmet wird.

Wenn man ferner vergleicht, wie AZ und TU in den verschiedenen Hsq. verteilt sind, so stellt man fest, daß der Erzähler in der Hsq. E für die Darstellung von etwa einer oder zwei Stunden etwa neun Handlungssegmente, dagegen für die Darstellung von Jahren in Hsq. C insgesamt 13 Hsg. benötigt.

Das Beispiel schlechthin für unsere Argumentation liefert die Hsq. B: hier umfaßt ein Gespräch, das sich über dreißig Tage erstreckt, achtzig Seiten, für ein Jahr dagegen braucht der Erzähler nur eine Zeile. Zusammenfassend kann behauptet werden, daß der Dialog keine Garantie für Isochronie ist, in Dialogen können sich TU und AZ decken oder auseinanderklaffen, je nachdem, wie sie gestaltet sind. Dasselbe gilt für Erzählpartien, in denen die Ereignisse durch einen Erzähler vermittelt werden, und für diejenigen Stellen, in denen die Erzählerrede mit der direkten Figurenrede und der erlebten Rede zusammen zu finden ist:

Beispiel (1):

- 1 *Ella está acodada en la borda y Huambachano, en el suelo, la espalda contra*
- 2 *unos cabos enrollados [ . . . ] su voz suena débil y enferma cerraba los ojos para*
- 3 *no vomitar más, Lalita: ya había botado todo lo que tenía, pero le seguían las*

<sup>24</sup> Genette (1972: 122–144).

<sup>25</sup> Ricardou (1967: 164); Genette (1972: 122–124); Lämmert (1972: 84).

- 4 *ganas. Era culpa de ella, él quería quedarse en Santa María de Nieva [...] La*  
 5 *gente de cubierta se afana por ganar un puesto junto a la borda. – Pesado, no*  
 6 *seas flojo, te vas a perder lo mejor – dice Lalita – (CV: 399, 4–16).*

#### Beispiel (2):

- 1 *El Sargento echa una ojeada a la Madre Patrocinio y el moscardón sigue allí.*  
 2 *La lancha cabecea sobre las aguas turbias [...] Una sombrilla de jejenes escolta*  
 3 *la lancha, entre los cuerpos evolucionan mariposas, avispas, moscas gordas.*  
 4 *El motor ronca parejo, se atora, ronca y el práctico Nieva lleva el timón con la*  
 5 *izquierda, con la derecha fuma [...] Estos selváticos no eran normales, ¿por*  
 6 *qué no sudaban como los demás cristianos? (CV: 9, 1–15).*

Im Beispiel (1) mündet die reine Erzählerrede (Z. 1–3), die Beschreibung des Zustands des seekranken Huambachano, nach einem Übergangssatz: *su voz suena débil . . . cerraba los ojos para no vomitar más . . .* in eine Erzähler- und Figurenrede (nämlich des Huambachano (Z. 3–5)): *cerraba los ojos para no vomitar más, Lalita ya había botado todo . . .* Während der Ausruf *Lalita* eine Figurenrede ist, kann der Satz *cerraba los ojos* und ff. sowohl dem Erzähler als auch Huambachano zugeschrieben werden; damit dieser Satz reine Figurenrede wäre, müßte sie von der Vergangenheitsform 'cerraba' in die Präsensform 'cierro' verwandelt werden. Ab (Z. 4–6): *La gente . . .* liegt wieder reine Erzählerrede, doch von (Z. 6): *te vas a perder lo mejor . . .* reine Figurenrede vor. Ähnliches geschieht im Beispiel (2), in dem verschiedene Figuren als personales Medium fungieren, wie z.B. der Sargento und Nieves (Z. 1, 4). Hier kommen Figuren- und Erzählerbeschreibungen (der Erzähler bleibt ja hinter dem personalen Medium verborgen) mit direkter Rede eng zusammen (Z. 5–6). Durch ein solches Verfahren wird die Illusion der Simultaneität gestiftet und mit aller Deutlichkeit gezeigt, daß hier TU und AZ stark zur Isochronie neigen.

Betrachtet man die Relation zwischen der Dauer der AZ und dem TU *global*, d.h. im Gesamttext, so kommt man zu der Einsicht, daß in *CV* eine allgemeine Tendenz zur Isochronie festzustellen ist. Diese Feststellung resultiert daraus, daß

- a) in der *CV* nur sehr wenige große Ellipsen vorkommen,
- b) abgesehen von der Pause in (*CV*: 284–287), keine weiteren Pausen zu finden sind, nur einige wenige Verzögerungen,
- c) die Schrittraffungen, Raffungen also, die zur Zeitdeckung neigen, sich in der Mehrzahl befinden,
- d) die dargebotenen Ereignisse – mit einigen Ausnahmen – sich meistens an einzelnen oder aufeinanderfolgenden Tagen abspielen,
- e) mit Ausnahme von Hsq. D alle übrigen Sequenzen eine ähnliche AZ und einen ähnlichen TU aufweisen,
- f) die Hsg. der verschiedenen Handlungssequenzen einen ähnlichen TU für eine ebenfalls ähnliche AZ haben.

Die Funktion der Isochronie besteht einerseits darin, dem Leser die Ereignisse unmittelbar und dynamisch zu präsentieren, so daß dieser sich inmitten der Fiktion glaubt, mit a.W. darin, die künstlerische Welt so real wie möglich darzustellen.

#### Zusammenfassung

Diesen Teil abschließend, sollen die textinterne und die textexterne Funktion der verschiedenen Verfahren der Anachronie, die wir hier unter dem Begriff der 'Zeitdeformation' subsumieren wollen, zusammenfassend im Hinblick auf den impliziten Leser erläutert werden.

Daß wir von Funktion der Zeitdeformation sprechen, impliziert, daß wir diese als bewußt gewollt, als einen Teil der textuellen Botschaft betrachten. Zeitdeformation ist für uns nicht nur Rauschen im Kanal, das die Rezeption dieser Texte künstlich und unnötig erschwert, sondern ist höchst informativ. Die textexterne Funktion der Zeitdeformation führt in *CV* zur Aufhebung der kausalen Handlungsführung, da bei allen Hsg. der Anfang der Ereignisse auf Diskursebene nicht der der Ereignisse auf Geschichtebene ist. Am deutlichsten und radikalsten wird die Zeitpermutation auf der Ebene der einzelnen Handlungssequenzen bei den Hsq. E, D und B; in A und C wird nur das erste Hsg. zeitlich getilgt und auf einen späteren Punkt auf Diskursebene versetzt. Die zeitliche Rekonstruktion der einzelnen Hsq. ergab, daß alle fünf Hsg. zeitlich betrachtet eine Superhandlungssequenz bilden, ohne ihre Eigenständigkeit zu verlieren; m.a.W. diese Hsg. bleiben inhaltlich weitgehend selbständig, lassen sich jedoch auf der gleichen Zeitachse situieren. Die tatsächliche Anordnung ist aber achronologisch, sie führt durch die beschriebenen Verfahren der Zeitverflechtung, der Zeitpermutation und der Zeitüberlagerung zu Simultaneität, dem Merkmal *par excellence* der Zeitstruktur in *CV*, zugunsten einer "totalen Wirklichkeitsdarstellung". Die Achronologie ist aber auch eine Folge der Vermittlung der Ereignisse mittels des Bewußtseins der Figuren, dem Merkmal *par excellence* der Diskursebene II in *CV*. Die für *CV* typische Zeitbehandlung erweist sich als unerläßliches Verfahren, um die von verschiedenen Figuren wahrgenommene Welt darstellbar zu machen, was vor allem in den Handlungssequenzen A, B und E deutlich wird.

Die simultane Organisation der Geschichte von *CV* wird ferner als ein Mittel verwendet, das dem Leser – und zwar ohne die Einmengungen eines auktorialen Erzählers – eine selbständige Interpretation (von den Textdaten ausgehend) überläßt. Die Aussparung des chronologischen Anfangs bzw. die zeitliche Versetzung der Hsg. verursacht 'informativische Nullpositionen' und erzeugt Spannung, unter Umständen auch Befremden und Verwirrung.

Eine der wichtigsten Funktionen einer solchen zeitlichen Distorsion ist die textexterne, auf den impliziten Leser gerichtete Funktion: durch die hohe Entropie der Botschaft wird die Beteiligung des impliziten Lesers erheblich erhöht, nach der Formel: je mehr zeitliche Tilgungen, Permutationen etc. vorkommen, d.h. je mehr durch die Zeitdeformation auf 'Geschichtsebene' verursachte und vom Diskurs nicht erfüllte Nullpositionen es gibt, desto intensiver ist die Rezeptionslenkung, die Reaktion des impliziten Lesers. Die Komplexität der Zeitstruktur in *CV* erfordert, um die verschiedenen 'Nullpositionen' (wenn möglich) zu füllen, eine mehrmalige Lektüre des Textes. Die Interaktion Text – impliziter Leser wird zu einem Kommunikationsakt, der erst zu Ende geht, wenn feststeht, welche Nullpositionen zu schließen sind und welche bestehen bleiben. Der intensive Dekodierungsprozeß, ein Normalzustand in *CV*, stellt den Leser in den Mittelpunkt des Textes.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Vgl. Anm. 8.

Man kann aufgrund dieser Ergebnisse feststellen, daß das in der Einleitung erwähnte Ziel der *nueva novela* und Vargas Llosas im Hinblick auf die Aktivierung des Lesers, diesen zur "Hauptfigur der Fiktion zu erheben", in *CV* gänzlich eingelöst wird.

Es kann schließlich behauptet werden, daß jede radikale Zeitdeformation einen Illusionsbruch darstellen kann, ein Verfremdungsverfahren, denn der implizite Leser muß zunächst die Lektüre abbrechen, die verschiedenen Hsg. zeitlich korrelieren und sich zwangsläufig die Frage nach der Funktion solcher zeitlicher Verzerrungen stellen. Nicht nur der vom Text vermittelte Inhalt steht im Zentrum der textuellen Botschaft, sondern zugleich – und dies in zunehmender Weise – die Frage, wie die Organisation dieses Inhalts, d.h. wie der Text gemacht ist.<sup>27</sup> Das Gesagte soll aber nicht so verstanden werden, daß die *CV* oder Texte der *nueva novela* die Reflexion über Vertextungsverfahren in den Vordergrund stellen, wie es z.B. im *nouveau roman*, in *MRV* von Robbe-Grillet der Fall ist.

Wie unterschiedlich ein Text des *nouveau roman* im Gegensatz zu einem Text der *nueva novela* funktioniert – v.a. im Hinblick auf die Zeitbehandlung – soll nun im folgenden Kapitel beschrieben werden.

### 2.3 "La maison de rendez-vous": Transformation einer anachronischen Zeitstruktur in ein System achronischer Relationen: Zeit als Labyrinth

*Ici l'espace détruit le temps, et le temps sabote l'espace. La description piétine, se contredit, tourne en rond. L'instant nie la continuité*

(Robbe-Grillet 1963: 133).

Die *MRV*, von Morrisette als ein *roman jamesbondien pour intellectuels, divertissement d'élite, juste assez pimenté de violence et d'érotisme*<sup>1</sup> charakterisiert, setzt sich aus einer Reihe von *thèmes* (entnommen aus der Trivalliteratur) wie Sodomasochismus, Spionage, Mädchen- und Drogenhandel und Liebeskonflikten mit tragischem Ausgang zusammen,<sup>2</sup> die Robbe-Grillet die *mythes modernes* nennt.<sup>3</sup> Die *thèmes* bilden jedoch nur andeutungsweise eine Art 'Sex-and-Crime-Story', denn eine richtige 'story' kommt nicht zustande. Die zunächst geweckte Erwartung wird zurückgenommen, die angedeutete Geschichte zerfällt in eine Reihe von achronischen, d.h. zeitlosen Situationen bzw. Szenen, die sich selbst widersprechen und negieren (s. Motto). Die zeitliche Verknüpfung der Szenen wird durch verschiedene Verfahren, auf die unten eingegangen wird, thematisiert und zerstört, d.h. es wird eine chronologische Kette angedeutet, dann aber variiert, negiert oder annulliert, so daß sich jede zeitliche Rekonstruktion als unmöglich erweist (s. Motto).<sup>4</sup> Durch vorübergehendes Zulassen der Bildung von Zeiteinheiten einerseits und deren Zerstörung andererseits wird dem Leser signalisiert – wie in der Einleitung bereits gesagt –, daß in *MRV* eine andere Zeitbehandlung vorliegt, nämlich eine achronische, die sich ja radikal vom traditionellen Roman und von der *nueva novela* unterscheidet. Robbe-Grillet hat selbst Stellung genommen bezüglich der Verfahren der Zeitbehandlung in seinen Romanen und sich wie folgt geäußert:

*C'est ce même mouvement paradoxal (construire en détruisant) que l'on retrouve dans le traitement du temps [ . . . ]*

*[ . . . ] les recherches actuelles semblent au contraire mettre en scène, le plus souvent, des structures mentales privées de "temps".<sup>5</sup>*

In diesem Zitat kommt klar zum Ausdruck, daß Verfahren (*construire en détruisant*), die sowohl die Handlung als auch die Deskription betreffen, die Zeitbehandlung ebenfalls berühren und daß die Aktzeit im *nouveau roman*, und insbesondere in *MRV*, ein *temps mental* ist, der sich bezüglich der Handlung als achronisch erweist.

In der *MRV* hat die Zeitbehandlung keine mythische (wie in *CAS*) oder interpretative Funktion (wie in *CV*) mehr, sie will also nicht zur Konstitution einer mythischen oder realistischen Welt beitragen, sondern nur noch sich selbst themati-

<sup>1</sup> Morrisette (21969: 242).

<sup>2</sup> (ebd.: 241–242).

<sup>3</sup> Robbe-Grillet (1970a) und (1972: Bd. 2, 157ff.).

<sup>4</sup> Vgl. u.a. Robbe-Grillet (1963: 123ff.).

<sup>5</sup> Robbe-Grillet (1963: 130).

<sup>27</sup> Die russischen Formalisten verweisen bereits in den 20er Jahren auf die Relevanz der Verfremdung, die die Leseraufmerksamkeit auf die Vertextungsverfahren mehr als auf den Inhalt lenkt; vgl. hierzu Striedter (1971).

sieren und negieren und eine referenzlose literarische Realität bilden. Vor allem an diesem Punkt wird deutlich, wie weit die Konzeption der Realität in den Systemen der *nueva novela* und des *nouveau roman* auseinanderklaffen. Realität 'produzieren' bedeutet dort, die vorgegebene Wirklichkeit literarisch interpretieren, produzieren und verändern, hier die vorgegebene Wirklichkeit als Basiselement für eine *écriture*-Beschäftigung zu verwenden.

Die *MRV* erfaßt erzähltechnisch zwei Seiten der Schreibweise Robbe-Grillet: die eine charakterisiert sich durch die Hinwendung des Autors zu den *choses immédiates*, hier geht es um die *destruction du sens*, die andere durch die Hinwendung zu den *choses médiates*, hier ist Robbe-Grillet *créateur du sens*. Diese Unterscheidung entspricht methodisch dem Vorgehen Robbe-Grillet's,<sup>6</sup> das aus der von ihm selbst genannten Wechselwirkung zwischen *construire* und *détruire* besteht.<sup>7</sup> Beide Schreibweisen oder Erzählhaltungen bilden eine Klammer nicht nur zwischen seinem Frühwerk (etwa *Le Voyeur*), das weitgehend durch eine antimimetische Wirklichkeitsdarstellung charakterisiert ist, und seinem späteren Werk (etwa *Pour une révolution à New York*), gekennzeichnet durch die *auto-représentation*, sondern ebenfalls zwischen *nouveau roman* und *roman-Tel Quel*. Die *thèmes* sind *producteurs du sens*, da sie tradierte Inhalte reproduzieren, die aber durch verschiedene Verfahren (*opérations*) bloßgelegt und zerstört werden (= *destruction du sens*). Die Bloßlegung der *thèmes* trägt dazu bei, die Schreibmechanismen zu thematisieren, die den Textgegenstand ausmachen. Die *thèmes* werden weitgehend zur Widerspiegelung der Diskursverfahren, und sie können daher nicht mehr allein als Konstituenten der Geschichte betrachtet werden.

Von den in *MRV* am häufigsten verwendeten Verfahren sollen die der Negation und die der Transformation hervorgehoben werden. Das Verfahren der Negation (*gommage* in der Poetik des *nouveau roman*)<sup>8</sup> besteht darin, sämtliche Szenen oder Gesagtes als nicht existent zu erklären. Szenen, die in einer bestimmten Form durchgeführt werden, können auf entgegengesetzte Weise nochmals dargestellt oder einfach abgebrochen werden.<sup>9</sup>

Das Verfahren der Transformation beruht auf den seriell-aleatorischen Verknüpfungsverfahren und auf der *mise en abyme*: die *thèmes* werden unterschiedlich variiert und durch andere Medien vermittelt. In *MRV* kann ein *thème* beispielsweise durch eine Skulpturengruppe oder durch eine Gruppe von Schauspielern auf der Bühne oder durch real agierende Figuren präsentiert werden. Es findet also eine Wiederholung, eine Verdoppelung *ad libitum* statt.

Diese Verfahren, die die Struktur des Werkes widerzuspiegeln haben, und zwar auf allen Ebenen, lassen die *MRV* als einen Roman erscheinen, dessen Interesse vom *énoncé* zur *énonciation* bzw. *narration* verlagert wird, mit einer narzißtischen

<sup>6</sup> S. Barthes in Morrisette (21969), der diese Unterscheidung, ausgehend vom Gesamtwerk Robbe-Grillet's, trifft; s. auch Wehle (1980: 16).

<sup>7</sup> Robbe-Grillet (1963: 123–144, insb. 130).

<sup>8</sup> (Ders. 1963: 126–128); Ricardou (1967: 108–111).

<sup>9</sup> Ricardou (1971a: 143–162), der die seriell-aleatorischen Verfahren wie die Theorie der Generatoren im Gesamtwerk Robbe-Grillet's enthält sieht und nicht nur als Bestandteil des *roman-Tel Quel*; Wehle betrachtet (1980: 1–30) ebenfalls diese und andere Verfahren als ein Charakteristikum für den gesamten *nouveau roman*. Robbe-Grillet selbst entwickelt diese Verfahren auch z.T. theoretisch (s. Anm. 3 und 7), man findet sie in allen seinen Werken von *Le Voyeur* an, auch dann, wenn die Funktion der Verfahren variiert.

Struktur, die nicht die Wirklichkeit nachahmt, sondern die *Poiesis*.<sup>10</sup> Daher dienen die *thèmes*, als Segmente einer Pseudo-Geschichte, in erster Linie als Rohmaterial, als sprachliche Ausgangselemente, am Anfang des Textes gesammelt, die mittels eines seriell-aleatorischen 'Spiels' variierend kombiniert werden.<sup>11</sup> Der Leser muß hier sämtliche Transformationen registrieren und fixieren. Dies erfolgt im Falle von *MRV* – und vielen anderen Texten des *nouveau roman* – nicht durch eine traditionelle Art der Lektüre, sondern durch eine schriftliche Tätigkeit, die darin besteht, daß der Leser für jeden *thème* eine Karteikarte anlegt und somit die verschiedenen Transformationen, Variationen und Verknüpfungsmöglichkeiten verfolgen kann. Erst diese Aktivität ermöglicht das Textverständnis und macht aus dem Leser einen aktiven Kommunikationspartner.<sup>12</sup> Sie hat jedoch zugleich zur Folge, daß sich der Leserkreis empfindlich reduziert, worauf die oben zitierte Äußerung Morrisettes bereits hinweist.<sup>13</sup>

Ein Verfahren, das hier näher erläutert werden muß, ist das der *mise en abyme*, das in engster Verbindung mit der Zeitbehandlung steht. Dieses Verfahren ist in diesem Text so dominant, daß man die *MRV* als einen 'mise en abyme-Roman' definieren könnte.

In seiner Arbeit über die *mise en abyme* bietet Dällenbach einen umfassenden Überblick über dieses Verfahren von Gide bis hin zum *nouveau-nouveau roman*<sup>14</sup> und definiert es folgendermaßen:

*est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduction simple, répétée ou spécieuse,*<sup>15</sup>

wobei er drei Haupttypen unterscheidet: die *mise en abyme* als *réflexion de l'énoncé*, *de l'énonciation* und *du code*. Während mit dem ersten Typus von *mise en abyme* die Wiederkehr der Gesamtgeschichte oder nur Teile von ihr in analoger Form gemeint wird, betreffen die zwei anderen Typen die Vertextungsverfahren, die Erzähler-Leser-Relation, den Kanal und die Materialität des Zeichens.<sup>16</sup> Innerhalb dieser drei allgemeinen Typen nimmt Dällenbach weitere Differenzierungen vor, die für den Zweck unseres Abschnitts nicht erläutert zu werden brauchen.

<sup>10</sup> Vgl. Robbe-Grillet, Anm. 3; Ricardou (1967: 16–20); Hempfer (1976: 95ff.); Wehle (1980: 12).

<sup>11</sup> Zum Spielcharakter der Texte des *nouveau roman* vgl. Robbe-Grillet (1970a); Wehle (1980: 12, 13, 18).

<sup>12</sup> Dies soll freilich nicht bedeuten, daß der Leser zum Verfasser des Textes wird, wie in der Poetik des *nouveau roman* und *Tel Quel* propagiert wird, denn der Leser schafft keinen neuen Text; vgl. hierzu u.a. Morrisette (21969:241); Wehle (1980: 19–20).

<sup>13</sup> Morrisette (ebd.: 242); Wehle (ebd.).

<sup>14</sup> Nicht einleuchtend ist die Periodisierung Dällenbach's (1977: 152–153), der sich nicht nach Strukturmerkmalen richtet – wie etwa Hempfer (1976: 66–71) –, sondern einfach nach rein chronologischen Kriterien. So nennt er *nouveau roman* die Zeit von 1954–1958 und *nouveau-nouveau roman* die von 1969–1973, weil im Kolloquium von Cerisy-la-Salle von 1971 (*Nouveau roman: hier aujourd'hui*, Bd. I, S. 117) diese Periode so bezeichnet wird. Die Zeit dazwischen wird als eine Übergangsperiode betrachtet.

Diese Einteilung ist umso unverständlicher, als die *MRV* – wie wir zeigen werden – ein Roman ist, der sich vor allem durch eine massive Verwendung der *mise en abyme* und der seriell-aleatorischen Kombinationsverfahren, ausgehend von den *thèmes générateurs*, auszeichnet, Merkmale, die für den gesamten *nouveau roman* typisch sind; vgl. im gleichen Sinne Wehle (1980: 1ff.).

<sup>15</sup> S. Dällenbach (1977: 52).

<sup>16</sup> (ebd.: 61ff.).

Wichtig in diesem Zusammenhang ist, daß Dällenbach bestimmte Verfahren der Zeitbehandlung, ausgehend von der Terminologie Genettes, wie etwa Analepsen, Prolepsen und interne, vollständige Anaprolepsen, drei Typen von *mise en abyme*-Verfahren gleichsetzt: die *mise en abyme prospective, réfléchit avant terme l'histoire à venir*, die *rétrospective, réfléchit après coup l'histoire accomplie* und die *rétroprospective, réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit*.<sup>17</sup>

Daß die *mise en abyme* mit den Verfahren der Zeitbehandlung eng verbunden ist, ist ein unbestreitbares Faktum, jedoch kann nicht jede Prolepse oder Analepse als eine *mise en abyme* betrachtet werden, wenn die *mise en abyme* ein *récit spéculaire* sein soll. Prolepsen und Analepsen können eine *mise en abyme* darstellen, müssen dies aber nicht – wie wir in *CAS* zeigten – denn die Verdopplung von Handlungssegmenten etwa, die bei der Verwendung von Prolepsen und Analepsen eintritt, kann nur dann als eine *mise en abyme* verstanden werden, wenn sie reflexiv ist. Diese Einschränkung ist vor allem im Hinblick auf *MRV* von Bedeutung, da hier die *mise en abyme* immer einen reflexiven Status besitzt, sie ist in erster Linie ein *écriture*-Phänomen.

Im folgenden soll die Analyse in drei Schritten durchgeführt werden: zunächst wird die Geschichtsebene als Widerspiegelung der Diskursverfahren untersucht, dann werden die Figuren, die Konstitution der Erzähler und der *thèmes générateurs* und die Verfahren, mittels derer diese verknüpft werden, sowie die Zeitstruktur beschrieben; ferner sollen einige *mise en abyme*-Verfahren analysiert werden, die den metasprachlichen Status vieler Situationen deutlich zum Ausdruck kommen lassen; schließlich werden wir auf die aus den verschiedenen Ver-textungsverfahren resultierende Ambiguität eingehen, die ja von der von Texten der *nueva novela*, wie z.B. *CV*, erheblich abweicht. Die Unterscheidung zwischen der Ebene der Figuren und der *thèmes générateurs* einerseits und der Erzähl- und Zeitebene andererseits soll nicht als eine Scheidung zwischen den traditionellen Kategorien Geschichte und Diskurs verstanden werden, da im Falle von *MRV* beide Ebenen zusammenfallen und eine Einheit bilden. Die hier gewählte Vorgehensweise dient nur einem praktischen Zweck, nämlich dem Versuch, die *MRV* systematisch zu beschreiben, ohne in eine Paraphrase des Romans zurückzufallen, wie es in der Forschung gelegentlich zu beobachten ist. Die Meinung Morrissettes, Robbe-Grillet's Texte, insbesondere die *MRV*, könnten nur dann vollständig beschrieben werden, wenn man den Roman ein zweites Mal schreibe, ist wissenschaftlich nicht zulässig und das Resultat davon, daß er die für den *nouveau roman* typischen Verfahren oft außer acht läßt.<sup>18</sup> Daher kommt er im Bemühen, die *MRV* – wie auch andere Romane von Robbe-Grillet – als eine kohärente Geschichte lesen zu wollen, zu einer offensichtlich unzutreffenden fixierenden Wiedergabe der Romanstruktur. Jeder Versuch, der *MRV* auf Geschichtsebene eine eindeutige Sinnstruktur aufzuzwingen, wird fehlschlagen, da speziell diesem Roman eine prinzipielle, aus den verwendeten Verfahren resultierende semantisch offene, sich selbst aufhebende Struktur zugrundeliegt, die ja vom Autor selbst zwischen Titel und Textanfang artikuliert wird:

<sup>17</sup> (ebd.: 82–83).

<sup>18</sup> Z.B. bei Morrissette (21969), was ja Barthes (ebd.: 11ff.) und Barthes (1964a: 202) auch bemängelt.

*L'auteur tient à préciser que ce roman ne peut, en aucune manière, être considéré comme un document sur la vie dans le territoire anglais de Hong-Kong. Toute ressemblance, de décor ou de situations, avec celui-ci ne serait que l'effet du hasard, objectif ou non (MRV: S. 7).*

vs.

*Si quelque lecteur, habitué des escales d'Extrême-Orient, venait à penser que les lieux décrits ici ne sont pas conformes à la réalité, l'auteur, qui y a lui-même passé la plus grande partie de sa vie, lui conseillerait d'y revenir voir et de regarder mieux: les choses changent vite sous ces climats (MRV: S. 9).*

## 2.31 Die Geschichtsebene als Spiegelung der Diskurs-Verfahren<sup>19</sup>

### 2.311 Die Pseudo-Figuren

In *MRV* kommen elf Figuren vor, die im Zentrum des Erzählten stehen, wobei Johnson und Lauren wohl als die wichtigsten betrachtet werden können. Die erste Schwierigkeit, die dem Leser bei der Lektüre begegnet, ist die, die Figuren zu identifizieren und die Beziehung, in der sie zueinander stehen, zu erkennen. Die Namen der Figuren werden nämlich so oft variiert, daß sie erst dann, wenn die Lektüre sehr fortgeschritten ist, in Zusammenhang gebracht werden können – falls dies überhaupt möglich ist, da die Namen mit einer bestimmten beschriebenen Figur nicht direkt und explizit in Verbindung gesetzt werden. Auf ähnliche Weise geht Robbe-Grillet bei der Herstellung der Beziehungen unter den Figuren vor, die oft ungeklärt bleiben. Diese Ambiguität bei den Figuren und deren Relationen ist die Folge davon, daß sie in erster Linie keine anthropomorphen Konstrukte darstellen, wie wir zeigen werden,<sup>20</sup> sondern vielmehr Elemente von *thèmes*, die beliebig austauschbar und kombinierbar sind (oder kombiniert werden können). Die erste Figur ist die eines *homme de haute silhouette noire* bzw. *de haute taille, en smoking sombre* bzw. *de couleur foncée* bzw. *noir* (*MRV*: S. 12–13; 17; 21; 27; 30; 37; 52; 82), der, wie sich später herausstellt, den Namen *Sir Ralph Johnson dit l'Américain* bzw. *Ralph Johnson, l'Américain dit Sir Ralph* trägt. Seine Rolle ist genauso zweideutig und verunsichernd wie sein Name (man bedenke, daß die hier angegebenen Merkmale nur allmählich zu gewinnen sind), und seine tatsächliche Identität wird nie restlos klar, da es scheinbar zwei Johnson gibt: der eine ist ein Gast der Villa Bleue (ein Bordell in Hongkong), ein Portugiese aus Macao, der aber zugleich für einen Amerikaner bzw. einen Engländer gehalten wird; der andere ist ein zwielichtiger Amerikaner, der sich in den *Nouveaux Territoires* niedergelassen hat und den Anbau von Hanf und Mohn betreibt (*MRV*: S. 63–64 vs. 95–96). Diese bivalenten Angaben sind eine bewußte Irreführung des Lesers; es scheint so zu sein, daß Johnson nur eine Figur darstellt, die aufgrund ihrer dubiosen Geschäfte ihre wahre Identität und ihren Beruf absichtlich im Unklaren läßt. Johnson soll – wie ein Erzähler vermittelt – ein Drogenhändler sein, der diese Tätigkeit durch seine landwirtschaftliche Beschäftigung tarnt bzw. ein kommunistischer Agent, der diese Tätigkeit wiederum durch Drogenhandel zu verdecken versucht (*MRV*: S. 19; 163; 206). Es wird

<sup>19</sup> Hier lassen wir aus Gründen der Ökonomie einen wichtigen Aspekt der *MRV*, nämlich den parodistischen Charakter dieses Romans, außer acht.

<sup>20</sup> Wir gehen hier vom Pfisterschen (1977: 220ff.) Figurenbegriff aus.

von diesem Erzähler behauptet, Lady Ava, die Besitzerin der Villa Bleue, habe Johnson gezwungen, ein kommunistischer Agent zu werden, um Lauren (eine Bordelldame ihres Hauses), in die er verliebt ist, zu bekommen bzw. Lady Ava habe Lauren Johnson zu einem sehr hohen Kaufpreis angeboten; daraufhin habe Johnson versucht, sich Geld zu verschaffen, und in seiner Verzweiflung soll er Manneret, einen vermögenden Drogenhändler, erschossen haben. Johnson ist ferner eine Art *medicine man*, der alle möglichen Liebestränke herstellt, deren Wirkung er an der von ihm gekauften Prostituierten, Kito, ausprobiert (MRV: S. 165–166).

Die Fixierung von Johnsons Identität wird zusätzlich dadurch erschwert, daß er verschiedene handelnde Figuren gleichzeitig darstellt, die zwar einen anderen Namen haben, jedoch eine gleiche oder ähnliche Funktion bekleiden bzw. in die gleichen Situationen verwickelt sind. So heißt z.B. der Bildhauer einer Gruppen-skulptur Johnson oder Joneston (MRV: S. 28). Der Leser erfährt später, daß diese Szene, in verwandelter Form, einen wichtigen *thème* konstituiert, bei dem Johnson selbst eine entscheidende Rolle spielt. Hier wird zumindest insinuiert, daß der Bildhauer und Johnson ein und dieselbe Figur sind. Ferner könnten Johnson und ein anonymes Ich-Erzähler für eine Person gehalten werden, da beide bemüht sind, die Ereignisse an einem bestimmten Abend in der Villa Bleue (und zwar in wortwörtlicher Ähnlichkeit) zu rekonstruieren. Weitere Belege für die mögliche Identität beider Figuren werden bei der Analyse der Erzählstruktur gegeben.

Die zweitwichtigste Figur ist die bereits erwähnte Lauren bzw. Loraine bzw. Laureen,<sup>21</sup> die durch folgende Merkmale charakterisiert wird:

*femme blonde, en robe longue blanche à jupe très bouffante avec les épaules et le dos nus bzw. au corsage largement décolleté, laissant les épaules découvertes et la naissance de la gorge etc.* (MRV: S. 12; 15; 25–27; 30–31; 38; 52; 62; 81; 161–162).

Lauren arbeitet in der Villa Bleue, sie ist die Verlobte von Georges Marchat und wird später die Geliebte Johnsons. Lauren könnte aber auch mit Kito (einer *petite Japonaise*) gleichgesetzt werden, da Teile der Beschreibung auf beide passen und beide von Johnson gekauft werden. Ferner sind die zwei Frauen *destinées aux chambres du deuxième étage* der Villa Bleue, haben eine Rolle auf der kleinen Bühne der Villa und sterben an einer Drogenüberdosis.<sup>22</sup> Die relative Identifizierung dieser Figur wird dadurch erschwert, daß sie lange beschrieben wird, ohne aber namentlich genannt zu werden, und daß sie auch in unterschiedlichen Situationen gezeigt wird: z.B. im Park der Villa in einer Liebesauseinandersetzung alternierend mit Johnson und mit Marchat; tanzend mit Johnson im Salon der Villa; als Schauspieler im kleinen Theater der Villa, und zwar oft in der gleichen bzw. einer ähnlichen Rolle wie in den zwei anderen Situationen etc.. Ihre Identität klärt sich z.T. auf S. 161 ff., wird jedoch durch die Einführung von Kito wieder verdunkelt.

<sup>21</sup> Hier spielt Robbe-Grillet mit dem *signifiant*, wie auch etwa in *Le Voyeur (viol, violette etc.)*. Belegt ist aber in MRV der Name Lorraine nicht, den Morrisette (1969: 246) erwähnt, was wohl als ein Druckfehler verstanden werden soll.

<sup>22</sup> Robbe-Grillet behält in diesem Fall die Rolle der Figuren, wechselt aber ihre Namen. Hier kommt sehr deutlich zum Ausdruck, daß Figuren und Namen vor allem Elemente von *thèmes* sind.

Kito, die *petite Japonaise*, die zeitweilig für Lauren gehalten werden könnte und die Johnson für seine Experimente benutzt, wird nach ihrem Tod an ein Restaurant verkauft, in dem man eine solche "Fleischsorte" sehr schätzt, oder aber Kito bleibt am Leben und wird von Kim, einer *servante eurasienne* Lady Avas, Manneret abgekauft und als Schauspielerin im kleinen Theater der Villa Bleue bei sadomasochistischen *Strip-tease*-Rollen eingesetzt (sie wird von einem dressierten *grand chien noir* entkleidet und verletzt, was dem Publikum einen besonderen Genuß bereitet).

Eine weitere weibliche Figur in MRV ist eine Spaziergängerin (*promeneuse*) mit Hund (*chien noir*), deren tatsächliche Identität nie restlos geklärt wird und höchst verwirrend ist. Zunächst glaubt der Leser, daß es sich um zwei in der Villa Bleue beschäftigte *servantes eurasiennes* handle: eine befinde sich auf der Straße und eine andere in der Villa bei Lady Ava. Welche der beiden wo ist bzw. ob es sich nur um eine einzige Figur handelt, bleibt ein Rätsel. Beide haben den Namen Kim bzw. Kim', und falls es einen Unterschied im Klang gäbe, würde dieser nur für die "feinen chinesischen Ohren feststellbar sein", behauptet der Erzähler. Auch die Farbe ihrer ansonsten gleich aussehenden Kleider kann nicht weiterhelfen (einmal ist die *promeneuse* in Schwarz, ein anderes Mal in Weiß gekleidet). Der Erzähler behauptet gelegentlich, die sich im Haus befindende Figur sei Kim bzw. doch nicht Kim, ebenfalls soll die *promeneuse* Kim bzw. doch nicht Kim heißen. Schließlich heißt es, die *eurasiennes* seien Zwillinge, eine heiße Kim, die andere aber Lucky, und sie würden von ihrem Vater Manneret für seine Perversionen mißbraucht. Die Spaziergängerin(nen) hat (haben) den Auftrag – so viel läßt sich feststellen –, einen mit Drogen gefüllten Umschlag (*enveloppe brune*) bzw. die *petite Japonaise* von Manneret zu kaufen und in die Villa Bleue zu bringen. Kim bzw. Kim' oder Lucky ist (sind) drogenabhängig und steht (stehen) unter dem Einfluß des Vaters (MRV: S. 13; 16; 23; 33–34; 39–40; 50–52; 69; 72; 77; 101; 118; 119; 124; 140; 182–183; 204).

Georges Marchat oder Marchand, ein Belgier bzw. ein Holländer aus guten Hause und Geschäftspartner Johnsons, der Verlobte Laurens, soll sich aus Liebeskummer umgebracht haben, oder er soll von Lauren bzw. von Johnson bzw. von einer Prostituierten umgebracht worden sein (MRV: S. 25–27; 56–57; 83, 97, 120–122, 128–129, 131, 166). Die oben erwähnte Lady Ava bietet in ihrem Hongkong'schen Bordell ihren Gästen außer bildhübschen Frauen auch exotische Theaterstücke. Sie hat eine besondere Neigung zu Frauen – ihre weiblichen Bediensteten sollen mit ihr sexuelle Beziehungen unterhalten – und zu Drogen, an deren Mißbrauch sie letztlich stirbt. Sie ist ebenfalls als Eva Bergmann bzw. Lady Bergmann bekannt. Ihr wahrer Name soll jedoch Jacqueline sein, sie leugnet in einem Gespräch mit einem Ich-Erzähler (das nicht in Asien, sondern an einem anderen unbenannten Ort stattfindet), Lady Ava zu heißen und einen englischen Lord geheiratet zu haben, jemals in China gewesen zu haben, dies alles seien Erfindungen von Reisenden (MRV: S. 37–38; 58 ff.; 100 ff.; 136 ff.; 186 f.; 208).

Schließlich bleiben noch drei Figuren zu erwähnen: erstens Mr. Tschang, ein Bediensteter Mannerets, zweitens ein *gros homme au teint rouge* bzw. *homme chauve petit et rond . . . et le teint . . . rouge* (MRV: S. 13; 19; 45; 129–130; 182; 184), ein Gast in der Villa Bleue, der sich stets mit Johnson unterhält bzw. ihm exotische Geschichten erzählt und drogenabhängig ist, und drittens ein anony-

mer Ich-Erzähler, der ebenfalls ein Gast und zugleich ein Vertrauter Lady Avas wie auch Johnsons ist (MRV: S. 23 ff.; 52 ff.; 66 ff.; 96 ff.; 129 ff.; 201 ff.).

Die Analyse der Figuren, genauer der Pseudo-Figuren in der MRV, legt die großen Unterschiede zu den Figuren von CAS und CV offen. Denn in den lateinamerikanischen Romanen bleiben die Figuren anthropomorphe Subjekte: sie sind in CAS durch Vor- und Familienname, durch Familie und Beruf bzw. Tätigkeit genau definiert, in CV erlangen sie zwar eine starke Anonymität, die sich z.B. dadurch ausdrückt, daß die Figuren oft nicht nach dem Vor- bzw. Nachnamen, sondern nach einer Berufsbezeichnung oder einem Spitznamen genannt werden, sie sind auch nicht immer in einem Milieu oder einer Familie verankert, jedoch konstituieren sie immer noch anthropomorphe Konstrukte. Die bei bestimmten Figuren (Bonifacia und Sargento etwa) eintretende Identitätsambiguität ist ganz anders geartet als in der MRV: während Namenswechsel und Funktion von Bonifacia und Sargento einen tiefgreifenden Lebenswandel bedeuten, und letztlich diese Identitätsambiguität (nicht aber die enthaltene ambivalente Botschaft dieses Wandels) aufhebbar ist, ist die Ambiguität der Figurenidentität in MRV weder aufhebbar, noch bedeuten die verschiedenen Masken und Rollen der Figuren einen Lebenswandel; kurz, während in CAS und CV die Figuren sich als anthropomorphe Subjekte, als "Summe ihrer strukturellen Funktionen der Situationsveränderung und der Situationsstabilisierung [. . .] und als Summe der Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu den anderen Figuren des Textes"<sup>23</sup> definieren lassen, sind die Pseudo-Figuren in MRV weitgehend als Teilelemente von *thèmes générateurs* – wie oben erwähnt – zu betrachten, als Teil eines sprachlichen Spiels, in dem die Veränderung von Elementen, durch die sie konstituiert werden, keine funktionalen oder sonstigen Folgen haben. Nicht die Figuren, sondern die sprachlichen Elemente, die sie ausmachen, stehen im Vordergrund.

### 2.3.12 Die Erzähler der MRV

Die bei der Figurenidentität festgestellte Ambiguität findet sich auf der Ebene des Erzählens wieder, da sich nicht mit definitiver Klarheit sagen läßt, wer für das Erzählte bürgt, auch dann nicht, wenn ein Erzähler gegenüber dem anderen dominiert. In MRV liegen alle drei Grundtypen von Erzählformen vor: die Er-, die Ich- und die Dialogform. Oft bildet sich ein Er-Er- bzw. ein Ich-Ich-Rahmen oder ein Dialograhmen, d.h. ein bestimmter Erzählertypus beginnt und beendet die Beschreibung einer Szene. Dies ist jedoch nur bedingt der Fall, da sich innerhalb dieser allgemeinen Rahmen andere Rahmen konstituieren – oft ineinander verschachtelt – wie etwa: Ich-(Er-Er)Ich oder Ich-Er-Ich-Er etc.. Dabei sind die verschiedenen Ich- oder Er-Erzähler nicht einmal die gleichen.

Um die Erzählstruktur zu klären, sollen nun die unterschiedlichen Erzähltypen und dann deren Relationen untereinander beschrieben werden. Einer der zwei wichtigen Erzähler kommt in Er-Form vor, weist Merkmale eines auktorialen Chronisten auf, befindet sich außerhalb der Fiktion und setzt zeitweilig andere Er-Erzähler nach dem Motto "X erzählte, daß Y etwas unternahm" ein, womit die Übertragung der Erzählerrolle auf eine andere Erzählfigur zumindest insinuiert wird:

<sup>23</sup> S. Pfister (1977: 224).

*Mais deux personnages s'avancent et masquent bientôt la scène, une haute silhouette en smoking sombre, à qui un gros homme au teint rouge parle de ses voyages.*

*Et voilà que le même gros homme sanguin s'interpose de nouveau, parlant toujours à voix haute de la vie à Hong-Kong [. . .]*

*Mais, sans y prendre garde, l'homme continue à parler. Il raconte une histoire classique de traite des mineures [. . .]* (MRV: S. 13, 16, 19).

Diese Textstelle zeigt eine Überlagerung zweier Er-Erzähler (des auktorialen Erzählers und des *gros homme*), die über Hongkong berichten (d.h. hier zugleich über den Gegenstand des Romans (s.u.)). Ferner fungiert Manneret als ein weiterer Er-Erzähler:

*L'acteur qui tient le rôle de Manneret est assis dans son fauteuil, à sa table de travail. Il écrit. Il écrit que la servante eurasienne traverse alors le cercle sans rien voir, faisant craquer les éclats [. . .]* (MRV: S. 66).

*Le Vieux [. . .] qui se nomme Edouard Manneret. Il est seul [. . .] Il est assis dans son fauteuil, à sa table de travail. Il écrit* (MRV: S. 70).

*Edouard Manneret, à sa table de travail, gomme avec soin le mot «secret» de manière à n'en laisser subsister aucune trace sur le feuille de papier, puis il écrit à la place le mot «lointain»* (MRV: S. 83).

Per *mise en abyme* übernimmt er die Rolle des schreibenden Autors. Er selbst wird zunächst in dieser Rolle präsentiert, dann auch als Handelnder.

Ebenfalls wird Marchant vom auktorialen Erzähler als möglicher Erzähler eingesetzt:

*il a continué à rouler tout en essayant de raconter son histoire* (MRV: S. 120);

als er seinen Kummer, durch den Abbruch der Beziehung zu Lauren verursacht, einer Prostituierten erzählt.

Der Satz *il a continué à rouler tout en essayant de raconter son histoire* deutet an, daß Marchant eine derjenigen Figuren ist, die den Ablauf des Abends in der Villa Bleue und die mit ihm zusammenhängenden weiteren Ereignisse zu erzählen versucht.

Es wird ferner angedeutet, daß die Geschichte in einem Gespräch zwischen Johnson und dem Concierge des Hotels Victoria erzählt wird:

*C'est le portier de nuit qui a fourni le renseignement, moyennant un gros pourboire* (MRV: S. 163).

Das Wort *renseignement* verweist im Kontext darauf, daß der Portier Johnson gegen ein hohes Trinkgeld ausführlich über die Villa Bleue und ihre Soirées informiert.

Lady Ava fungiert ebenfalls als möglicher Erzähler in zwei Gesprächen: in einem mit dem Ich-Erzähler und in einem anderen mit Johnson:

Lady Ava/Ich-Erzähler:

*je demande: «Qui est-ce? [. . .] «Là est la question.» Je commence avec précaution: «N'est-elle pas [. . .]» «[. . .] à vendre?» dit Lady Ava, continuant ma phrase, et y répondant ensuite, quoique de façon très évasive: «J'ai déjà déjà quelque chose pour elle, je crois»* (MRV: S. 63–64). [. . .]

*Elle m'explique alors qu'il s'agit d'un Américain nommé Johnson [. . .]* (ebd.).

*Je l'ai pris pour le feuilleter [l'album de photographies], plutôt pour me donner une contenance [. . .] Et il s'est ouvert par hasard sur une fille très blonde et très belle que je ne connaissais pas [. . .] «Elle s'appelle Lorraine», dit Lady Ava au bout d'un temps assez long (MRV: S. 139 ff.).*

Lady Ava/Johnson:

*Et c'est cette dernière [Lady Ava] qui, montrant sur l'album à Sir Ralph les filles disponibles [. . .]*

*Sir Ralph examine avec soin l'image qu'on lui présente. Il estime la proposition intéressante, bien que le prix lui paraisse élevé [. . .] Les présentations doivent s'effectuer au cours de la réception du même soir, dont le déroulement a fait l'objet de plusieurs relations détaillées [. . .] (MRV: S. 162).*

In diesen Textstellen wird also über die Beziehung zwischen Johnson und Lauren bzw. Lorraine, über die Besonderheiten dieser Beziehung gesprochen, d.h. es wird von dem gesprochen, was einen Teil des Textgegenstandes bildet.

Diese Textstellen sind zugleich sehr wichtig bezüglich der Identität Johnsons und eines anonymen Ich-Erzählers, für die Annahme, daß diese Figuren ein und dieselbe Figur darstellen.

Johnson und der anonyme Ich-Erzähler konstituieren einen dritten möglichen Erzählertypus in der MRV, der zugleich der komplexeste ist. Der anonyme Ich-Erzähler berichtet über den Abend in der Villa Bleue, von seiner Ankunft bis zum Ende des Abends. Im Zentrum seiner Aufmerksamkeit stehen nicht nur seine eigenen Erlebnisse, sondern die Ereignisse um Johnson, Lauren, Lady Ava, Manneret etc.. Dieser Erzähler berichtet also über sich selbst und über Johnson, wir nennen ihn erzählendes Ich 1 (= erIch 1) und handelndes Ich 1 (= haIch 1).

Johnson erzählt ebenfalls über den Abend in Lady Avas Villa, wir nennen ihn das erzählende Ich 2 (= erIch 2) und das handelnde Ich 2 (= haIch 2). Beide Ich-Erzähler berichten über den gleichen Gegenstand. Ihr Bericht ist nicht nur inhaltlich gleich, sondern auch sprachlich; wortwörtliche Wiederholungen sind hier die Regel. Daher liegt die Annahme nah, daß beide Erzähler eine Figur sind. Wenn dies so wäre, dann würde die Besonderheit dieser Ich-Erzählsituation darin liegen, daß der anonyme Ich-Erzähler über sein eigenes handelndes Ich erzählt, als ob es zwei verschiedene Figuren gäbe; m.a.W., wir haben zwei Ich-Erzähler und zwei handelnde Ich, die ein Ich sind, die sich aber wie zwei verschiedene verhalten (*Je suis arrivé à la Villa Bleue . . . MRV: S. 23–24; Lauren en compagnie d'un certain Johnson . . . MRV: S. 52–53; Johnson, qui a eu le temps de se préparer à cette question, commence, aussitôt le récit de sa soirée: "Je suis arrivé à la Villa Bleue vers neuf heures dix [. . .]" MRV: S. 96*). Damit wäre die traditionelle binäre Ich-Ich-Struktur gesprengt, die sich dadurch charakterisiert, daß eine eindeutige Abhängigkeit zwischen einem erzählenden bzw. sich erinnernden Ich und einem handelnden bzw. erinnerten Ich besteht. Das bedeutet weiter, daß das erIch 1 die Züge eines Er-Erzählers annimmt, und in der Tat ist es so (s.u.), daß sich Er- und Ich-Erzählpartien abwechseln.

Man kann die Annahme, daß erIch 1/haIch 1 und erIch 2/haIch 2 eine Figur bilden, zusätzlich durch Querverbindungen stützen; einige davon sind folgende:

1. Der Ich-Erzähler 1 versucht, den Abend bei Lady Ava zu rekonstruieren: er kommt um 21:10 p.m. in der Villa Bleue an, macht einen Spaziergang durch

den Garten, weil er sich zu früh glaubt, und beobachtet eine Eifersuchtszene im Park des Hauses etc..

Von S. 96 an aber erzählt Johnson in Ich-Form (Ich2) der Polizei dasselbe:

1. erIch 1/haIch 1

*Je vais donc essayer maintenant de raconter cette soirée chez Lady Ava, de préciser en tout cas quels furent, à ma connaissance, les principaux événements qui l'ont marquée. Je suis arrivé à la Villa Bleue vers neuf heures dix, en taxi. Un parc à la végétation dense entoure de tous les côtés l'immense maison de stuc [. . .] Comme j'avais l'impression d'être un peu en avance [. . .] j'ai obliqué vers la gauche pour faire quelques pas dans cette partie du jardin, la plus agréable [. . .] on ne distingue bientôt plus que le contour [. . .] En me retournant, j'ai aperçu d'un seul coup la scène: deux personnages immobilisés [. . .] (MRV: S. 23; 24; 25).*

2. erIch 2/haIch 2

*Johnson, qui a eu le temps de se préparer à cette question commence aussitôt le récit de sa soirée: «Je suis arrivé à la Villa Bleue vers neuf heures dix, en taxi. Un parc à la végétation dense entoure de tous les côtés l'immense maison de stuc [. . .] Comme j'avais l'impression d'être un peu en avance [. . .] j'ai obliqué vers la gauche pour faire quelque pas dans cette partie du jardin, la plus agréable [. . .] On ne distingue bientôt plus que la forme générale des [. . .]» etc. Je passe aussi sur le bruit des insectes, déjà signalé [. . .] J'en arrive tout de suite à la scène de rupture entre Lauren et son fiancé [. . .] (MRV: S. 96; 97).*

Abgesehen von der teilweise wortwörtlichen Wiederholung, sind im 2. Passus die Worte *déjà signalé* und *la scène de rupture entre Lauren et son fiancé* entscheidend für die Bestätigung unserer Annahme: beide Sätze präsupponieren den ersten Passus: das erIch 2 wiederholt vor der Polizei, was das erIch 1 auf S. 23 dem Leser bereits erzählt hatte.

2. Sowohl das erIch 1 als auch das erIch 2 unterhalten sich – wie erwähnt – mit Lady Ava, dabei blättern sie das Album durch, in dem beide Ichs eine neue *protégée* Lady Avas, die sie nie zuvor gesehen hatten, entdecken (MRV: S. 83–84; 139 für das erIch 1; S. 130; 162 für das erIch 2).

3. Beide Ichs besuchen die sterbende Lady Ava (MRV: S. 186 für erIch 1 und S. 208 für erIch 2). Lady Ava drückt sich bei den Ichs ähnlich aus:

1. beim Ich 1: *Et je suis une vieille comédienne qui n'intéresse plus personne [. . .] Ils son tous partis les un après les autres (MRV: S. 138).*

2. beim Ich 2: *Elle parle des choses [. . .] disant aussi qu'elle est depuis toujours une mauvaise comédienne et que, vieille à présent, elle n'intéresse plus personne (MRV: S. 208).*

4. So wie Johnson weiß auch das Ich 1 bereits vom Tod Mannerets:

1. erIch 1: *Notre hôtesse se montre souriante et détendue [. . .] Pourtant, aussitôt qu'elle m'aperçoit, elle les quitte tous avec brusquerie, vient jusqu'à moi en écartant ces corps importuns dont elle ne distingue même plus les visages et m'entraîne loin de la foule dans une embrasure de fenêtre [. . .] (MRV: S. 58; 59).*

«C'est une chose grave, dit-elle, que j'ai à vous apprendre: Edouard Manneret est mort.»

Je le sais déjà, bien entendu, mais n'en laisse rien paraître. Je compose mon attitude et ma physiognomie sur les siennes et lui demande brièvement comment la chose est arrivée (MRV: S. 59).

2. erIch 2: (Die Polizei fragt ihn)

*Vous connaissiez Edouard Manneret?*

– *De nom seulement [ . . . ]*

– *Il est mort. Vous le saviez?*

*Johnson joue l'étonnement: «Ah non! Pas du tout [ . . . ]»*

– *Ce soir même. Il s'est suicidé [ . . . ]*

*Johnson flairer le piège et ne fait pas la moindre remarque qui puisse laisser supposer que cette version lui paraît contestable [ . . . ]*

*Ensuite, rien de notable ne s'est passé jusqu'au moment où la maîtresse de maison m'apprend – ou plutôt croit m'apprendre – que Manneret vient d'être assassiné [ . . . ]* (MRV: S. 94–95; 98).

Die Frage, die sich hier stellt, ist, woher das erIch 1 wissen soll, daß Manneret tot ist, wenn Johnson (erIch 2) nicht gleichzeitig erIch 1 wäre, denn Johnson soll ja Manneret umgebracht haben (MRV: S. 211), und deshalb verfolgt die Polizei ihn angeblich.

5. Beide Ichs nehmen eine Rikscha (= *pousse-pousse*) und begegnen der Spaziergängerin: Ich 1 (MRV: S. 51), Ich 2 (MRV: S. 107 ff.). Bezeichnend ist hier, daß das Ich 1 nachsinnt über einen Mord, den Johnson, das Ich 2, an Manneret verübt hat bzw. verüben wird:

*m'est venu à l'esprit quelque chose comme: « . . . dans la splendeur des catacombes, un crime aux ornements inutiles, baroques . . . »* (MRV: S. 51).

Natürlich könnte man auch behaupten, daß in MRV genug Textstellen zu finden seien, in denen deutlich zum Ausdruck kommt, daß das erIch 1 und Johnson verschiedene Erzähler sind (vgl. MRV: S. 56, 58, 63–65). Beide Behauptungen bzw. Annahmen sind richtig. Es gibt also die Möglichkeit, daß das erIch 1 und das erIch 2 ein und derselbe Erzähler sind, oder aber, daß es sich um zwei verschiedene Erzähler handelt.

Es ist für den Leser – trotz der von uns vorgebrachten Belege – schwer nachzuvollziehen, daß Johnson zugleich der anonyme Ich-Erzähler ist, da es genug Szenen gibt, in denen sich dieser Erzähler mit Ava unterhält, während Johnson mit Lauren tanzt, d.h. Johnson und der anonyme Ich-Erzähler führen gleichzeitig verschiedene Handlungen aus.<sup>24</sup>

Ausgehend von dieser Erzählstruktur, die vor allem von dem Ich-Erzähler bestimmt wird, kann die MRV nach den verschiedenen Rekonstruktionsversuchen des Abends – insgesamt sieben –, seien diese durch Johnson oder durch den anonymen Ich-Erzähler unternommen, segmentiert werden. Man könnte den Roman auch nach den Wechseln von einem Ich- zu einem Er-Erzähler segmentieren;

<sup>24</sup> Ein ähnliches Verfahren verwendet Butor in *L'Emploi du temps*, wo Revel, der Ich-Erzähler, zugleich Detektiv und Täter sein soll: Während Revel sich bemüht, den Täter (sich selbst also) zu ermitteln, versucht Revel, als Täter, seine Tat vor dem Detektiv (also vor sich selbst) zu verbergen.

diese Wechsel sind jedoch so unsystematisch und inkonsistent, daß danach eine mögliche Segmentierung des Textes nicht vorgenommen werden könnte, obwohl die Ich-Erzähler – wie erwähnt – Ähnliches berichten wie die Er-Erzähler; die Grenzen zwischen beiden sind fließend. Das Segmentierungskriterium liegt hier – i.G. zu CAS und CV – auf der Diskursebene und nicht auf der der Geschichte, da – wie bereits erwähnt und wie im Verlauf dieses Kapitels gezeigt werden wird – keine sinnvolle und stabile Ereigniskette vorhanden ist, von der aus eine Segmentierung möglich wäre.

Morrisette war der erste, der auf diese für die MRV typische Erzählstruktur hingewiesen hat, und er hebt die *masques et métamorphoses du narrateur* als besonderes Merkmal hervor.<sup>25</sup> Einige Beispiele seien hier genannt:

1. *La chair des femmes a toujours occupé, sans doute, une grande place dans mes rêves. Même à l'état de veille, ses images ne cessent de m'assaillir [ . . . ] Souvent je m'attarde à contempler quelque jeune femme qui danse, dans un bal. Je préfère qu'elle ait les épaules nues [ . . . ] Elle exécute avec une application gracieuse un de ces pas compliqués [ . . . ] Elle s'est maintenant retirée [ . . . ] pour rattacher la boucle de sa fine chaussure à brides [ . . . ] elle se tient courbée en avant [ . . . ] Mais deux personnages s'avancent et masquent bientôt la scène [ . . . ]* (MRV: S. 11, 12).

2. *Tout le monde connaît Hong-Kong, sa rade, ses jonques, ses sampans, les buildings de Kowloon, et l'étroite robe à jupe entravée, fendue [ . . . ]* (MRV: S. 13).

3. *Et voilà que le même gros homme sanguin s'interpose de nouveau, parlant toujours à voix haute de la vie à Hong-Kong et des magasins élégants de Kowloon [ . . . ] Devant la vitrine, la promeneuse en fourreau noir rencontre le regard que réfléchit la paroi de glace; elle se détourne lentement vers sa droite [ . . . ] Il se dirige vers le buffet [ . . . ] tandis qu'il reprend son récit en faisant des gestes courts avec ses petits bras [ . . . ] Le buffet s'est dégarni de façon notable [ . . . ] Mais, sans y prendre garde, l'homme continue à parler. Il raconte une histoire classique de traite des mineures [ . . . ]* (MRV: S. 16, 17, 19).

4. *Je m'approche à mon tour de la maîtresse de maison et m'incline, tandis qu'elle me tend à baiser le bout de ses longs doigts [ . . . ]* (MRV: S. 21).

In der ersten Textstelle erzählt ein sich erinnerndes Ich, und obwohl ab Zeile 19 von Seite 12 das Deiktikum 'je' ausfällt (der Erzähler sagt nicht mehr – wie oben – *je préfère qu'elle ait les épaules nues*, sondern *Sa chair polie luit d'un éclat doux*; er hätte sagen können *je préfère qu'elle ait une chair polie* etc.), bleibt der ganze Passus in der Ich-Perspektive. Diese wird wieder greifbar, als der Erzähler sagt: *Mais deux personnages [ . . . ] masquent [ . . . ] la scène*, d.h. er kann nicht weiter beschreiben, denn er sieht im Augenblick den Salon nicht mehr, weil zwei Figuren seine Sicht behindern.

Von *tout le monde* an (Nr. 2) scheint alles in der Perspektive eines Er-Erzählers zu stehen, dann geht dieser kurz wieder zur Ich-Perspektive über (Nr. 3), als der *gros homme* dem Ich-Erzähler die Sicht versperrt: *et voilà que le même gros homme sanguin s'interpose de nouveau*; dann wird weiter in der Er-Perspektive erzählt, schließlich kehrt das Erzählte in die Ich-Perspektive zurück, *Je m'approche à mon tour [ . . . ]*.

<sup>25</sup> Morrisette (<sup>2</sup>1969: 239 ff.).

Die verschiedenen Wiederholungen, die die Rekonstruktionsversuche mit sich bringen, tragen in *MRV* – im Gegensatz zu *CAS* – nicht zur mythischen Behandlung des Stoffes, zur Hervorhebung der Unterschiede oder Gemeinsamkeiten innerhalb einer Entwicklung bei, sondern verweisen lediglich auf den Austausch von Elementen, die keinen Sinn mehr ergeben. Die unterschiedlichen Perspektiven befinden sich alle in einer unbestimmten Zeit und beleuchten keine Problematik aus verschiedenen Sichten wie in *CV*, sie sind – wie die Figuren – Teil von verschiedenen Vermittlungs- nicht von Interpretationsmöglichkeiten.

### 2.313 Die Pseudo-Geschichte und die Konstitution der *thèmes générateurs*

Die Ambiguität – wie oben gezeigt –, durch die sich Figuren wie Erzähler charakterisieren, durchzieht ebenfalls die Geschichte und verhindert damit die Bildung einer sinnvollen Ereigniskette, diese wird zu einer Pseudo-Geschichte degradiert bzw. zu einer Widerspiegelung der Diskursverfahren umfunktioniert. Es wurde darauf hingewiesen, daß die Figuren keine anthropomorphen Subjekte sind, sondern *thèmes générateurs* darstellen. Neben diesen *thèmes* kommen weitere vor, die mit Aussehen, Sprache und Situation der Figuren zu tun haben. Die Beschreibung einiger wichtiger *thèmes* soll hier nun systematisch erfolgen. Wir werden sie in einer Matrix zusammenfassen, um dann im nächsten Abschnitt einige ihrer Kombinationen exemplarisch zu analysieren. Es darf jedoch keine vollständige Analyse erwartet werden, wir werden diese nur so weit führen, wie es zwingend für die Erklärung der Zeitbehandlung erscheint.

Die Beschäftigung mit den *thèmes générateurs* soll eine geschlossene Inhaltsangabe ersetzen, auf die wir bewußt verzichten, und zwar aus folgenden Gründen:

während sich in *CAS* und *CV* eine erkennbare bis klar umrissene Geschichte rekonstruieren läßt, ist dies hier aufgrund der zahlreichen Negationen und des Zusammenfalls von Geschichte und Diskurs nicht möglich. Entscheidet man sich dafür, eine Inhaltsangabe zu erstellen, und zwar ohne Berücksichtigung der metasprachlichen Ebene des Textes, dann verkennt man eine wesentliche Textdimension; m.a.W., ordnet man bestimmte *thèmes* nur der Geschichte – wie es Morrisette tut –<sup>26</sup> und nicht dem Diskurs zu, verfälscht man die Textstruktur, da die größte Zahl der *thèmes* beiden Ebenen angehört. Die Geschichte von *MRV* ist nicht die des Konflikts zwischen Johnson und Lauren – bzw. sie ist dies am wenigsten –, sondern die der *écriture*, wobei die Geschichts-Residuen eine Alibifunktion besitzen. Ferner ist eine Inhaltsangabe hier auch deshalb nicht angemessen, weil diese alle Negationen, Widersprüche usw. beinhalten müßte, und dies setzt voraus, daß der Leser alle Aspekte des Textes wie Figuren, Raum und Zeitverfahren etc. im Griff hat; d.h. zuerst müßten alle Textebenen beschrieben werden, dann könnte man eine Inhaltsangabe bieten, die sich aber durch die Beschreibung der verschiedenen Ebenen erübrigen würde.

Die *thèmes* sind durch figurale und nicht-figurale Elemente konstituiert. Bei den ersteren kann unterschieden werden zwischen männlich- und weiblich-figuralen Elementen (bereits oben besprochen), und bei den nicht-figuralen kann u.a. differenziert werden zwischen denjenigen Elementen, die sich auf das Aussehen (hier Körperteile bzw. Körperhaltung, Kleidungsart bzw. einzelne Kleidungs-

<sup>26</sup> (ebd.).

stücke), auf die Rede der Figuren und auf bestimmte Gegenstände beziehen, und schließlich zwischen denjenigen Elementen, die die Situationen wiedergeben, in der sich die Figuren befinden. Die *thèmes* können wie folgt systematisiert werden:<sup>27</sup>

- I. Beteiligung dreier Figuren: zwei Männer und eine Frau oder zwei Frauen und ein Mann bzw. eine Frau, ein Mann und ein Tiger bzw. zwei Frauen und ein Hund:
  - a) Zwei Männer und eine Frau: Parkszenen: Dreieck-Liebeskonflikt. Im Park der Villa Bleue diskutiert eine junge Frau, Lauren,<sup>28</sup> mit einem jungen Mann, Marchat, im weißen Smoking, den sie scheinbar erschießt; dieser bricht durch einen von Lauren angeblich losgelösten Schuß zusammen, und sie begibt sich in die Villa. Einige Meter entfernt sitzt nachdenklich ein weiterer Mann – vielleicht Johnson –, dunkel gekleidet (*MRV*: S. 26–27).  
Die gleiche Szene wiederholt sich mit leichten Veränderungen; *Variation*: Dieses Mal befindet sich Lauren Johnson gegenüber, der im Begriff ist zu gehen. Hier wird nicht klar, ob Lauren ihn ablehnt oder ihn zurückhalten will. Dann wird die Konstellation dieser Szene in Frage gestellt: der Mann, der im Streit mit Lauren ist, sei doch nicht Johnson, sondern Marchat. Auf einer Bank soll Johnson sitzen. Dies wird ebenfalls korrigiert, es sei doch Marchat, der dort über das Scheitern der Beziehung zu Lauren nachsinnt (*MRV*: S. 56–58).
  - b) Zwei Frauen und ein Mann: Lauren setzt sich im Salon der Villa Bleue mit Lady Ava auseinander, die ihr einen Befehl erteilt, gegen den sie sich zu wehren versucht. Sie soll etwas tun, was Johnson, der geduldig etwas abseits wartend, die Szene beobachtet, betrifft (*MRV*: S. 29–31).
  - c) Ein Mann, eine Frau und ein Tiger: Diese drei Figuren bilden eine Skulptur – genannt *l'Appât* (Köder/Opfer) – im Park der Villa Bleue. Eine Frau steht angelehnt an einen Baum, bedroht von einem Tiger, und die männliche Figur, die ein Jäger sein soll, beobachtet die Szene, ohne etwas zu unternehmen (*MRV*: S. 27–28).
  - d) Zwei Frauen und ein Hund: Die Figuren befinden sich zunächst auf der Straße. Kim holt die *petite Japonaise* von Manneret ab, die vom Hund bedrängt und bedroht wird (*MRV*: S. 40–41).  
*Variation*: Die gleichen Figuren befinden sich auf der Bühne der Villa Bleue, der Hund entkleidet und verletzt dabei die *petite Japonaise* (*MRV*: S. 41 f.).
- II. Gespräch bzw. Szenen mit zwei Figuren: ein Mann und eine Frau:
  - a) Gespräch zwischen Ava und Ich-Erzähler über die Liaison zwischen Johnson und Lauren und über den Tod Mannerets bzw. Gespräch Avas und Johnsons über den Tod Mannerets und über den Kauf Laurens.
  - b) Gespräch zwischen Johnson und dem *gros homme au teint rouge* (*MRV*: S. 13; 16–19; 49 etc.).

<sup>27</sup> Zu einer anderen Möglichkeit, die *thèmes générateurs* zu klassifizieren, s. Ricardou (1971a: 145–147).

<sup>28</sup> Die Namen, dies sei noch einmal betont, werden zu diesem Zeitpunkt der Lektüre noch nicht deutlich mit den entsprechenden Figuren in Relation gebracht; wir geben sie jedoch jetzt aus Gründen der Verständlichkeit an.

- c) Zwei Besuche Johnsons bei Manneret (*MRV*: S. 113 ff. und 210 ff.).
- d) Besuch Kims bzw. Kims'/Luckys bei Manneret mit Variationen: Ausgangssituation: Manneret ist allein in seinem Zimmer, er befindet sich am Schreibtisch, mit dem Rücken zur Tür, Kim bleibt, an die Tür gelehnt, stehen (*MRV*: S. 70).
- Variation 1*: sie steht vor ihm, mit dem Rücken zur Wand, in einer Haltung, die Angst erkennen läßt (*MRV*: S. 71).
- Variation 2*: sie steht vor ihm, über seinen Schreibtisch gebeugt, Manneret bleibt sitzen (*MRV*: S. 71).
- Variation 3*: Kim liegt halb auf einem Sofa, neben ihr Manneret, sie steht möglicherweise unter dem Einfluß von Drogen (*MRV*: S. 72–73).
- Variation 4*: Manneret liegt auf dem Boden, Kim wird nicht erwähnt (*MRV*: S. 73).
- Variation 5*: Kim wird wieder halb liegend, diesmal auf einem Bett, mit einer Spritze in der Hand, dargestellt; Manneret, der seinen Schreibtisch nicht verlassen haben soll, begnügt sich mit Beobachten (*MRV*: S. 76).
- Variation 6*: Kim steht vor dem Schreibtisch Mannerets (*MRV*: S. 76).
- Variation 7*: Ähnliche Situationen wie in den obigen Szenen kommen hier vor, jedoch in einer Illustrierten dargestellt. Diese Szene hat drei Bilder:
1. eine junge Frau, halb liegend auf einem Bett, mit einer Spritze in der Hand,
  2. die junge Frau liegt auf dem Rücken und ist an Beinen und Armen gefesselt,
  3. die Frau ist nun entblößt, ohne Fesseln, und sie ist von einer Spritze, die die Größe eines Schwertes hat, durchbohrt (*MRV*: S. 78–80).
- e) Eine Frau und ein Mann: Johnson und Lauren tanzen, dabei wird der Tanz unterbrochen, da Lauren sich ihren Schuh binden muß (*MRV*: S. 12–13 u.a.).

### III. Szenen, die eine Figur betreffen:

- a) Lady Ava auf der Bühne: sie bereitet sich für die Nacht vor und nimmt anscheinend Drogen ein (*MRV*: S. 100 ff.; 186 ff.; 208 f.).
- b) Johnson auf der Suche nach Geld (*MRV*: u.a. S. 107–129; 188–198).

Die bisher beschriebenen Situationen zeigen eine Reihe von Ähnlichkeiten, trotz ihrer Unterschiede. Es gibt Parallelen zwischen Figurenverhalten, Situationen und Figurenkonstellation, die oft durch ein Element leicht variiert oder verändert werden. Diese Situationen und Figuren weisen auch Ähnlichkeiten im Aussehen (Kleidung, Körperhaltung), gelegentlich auch in der Sprache auf. Mittels der Gemeinsamkeiten werden die Serien gebildet, d.h. die Elemente seriell-aleatorisch kombiniert. Wie diese Kombinationen zustandekommen, soll im folgenden gezeigt werden.

### 2.314 Serielle aleatorische Verknüpfungsverfahren und *mise en abyme* vs. zeitliche Organisation von Handlungssegmenten: Wiederholung äquivalenter und nicht-äquivalenter Elemente

Die hier verwendeten Verfahren verbinden die unterschiedlichen Situationen und Figuren in einer Form, die zur Destruktion der *logique de la fiction* führt (wobei seriell-aleatorische Verfahren und das Verfahren der *mise en abyme* als zentrale Ursachen dafür anzusehen sind).<sup>29</sup> Aus diesem Grunde kommt keine sinngebende Geschichte mehr zustande wie in *CAS* und *CV*, sondern die Geschichte ist – wie auch die Figuren und die Erzähler – ein sprachliches Spiel, ein Mosaik von Einzelsituationen, die ein kubistisches Bild abgeben und kein Mosaik rekonstruierbarer Geschichts-Einheiten. Die seriell-aleatorischen Verfahren können am Beispiel von vier weiblichen Figuren (wobei Lauren und Kim in jeweils zwei Rollen vorkommen) beschrieben werden und lassen sich in einer Matrix wie folgt zusammenfassen:

<sup>29</sup> Vgl. hierzu u.a. Hempfer (1976: 95 ff.).

## a) Seriell-aleatorische Verfahren:

## thèmes générateurs

Lauren im Park

Lauren tanzt und bindet ihren Schuh zu

Kleidung	<i>robe longue, blanche à jupe très bouffante (MRV: S. 26)</i>	<i>robe du soir en mousseline blanche; à longue jupe très bouffante et au corsage largement décolleté (MRV: S. 30)</i>
Aussehen	<i>femme [. . .] avec les épaules et le dos nus (MRV: S. 26)</i>	<i>une jeune femme blonde les épaules découvertes bzw. les épaules nues, et aussi [. . .] la naissance de la gorge (MRV: S. 12; 30).</i>
Haltung	<i>deux personnages immobilisés [. . .] main gauche à peine écartée du corps, à la hauteur de la hanche, et la droite levée jusqu'au niveau des yeux, le coude à demi plié et les doigts étendus, disjoints, comme si elle s'appuyait à une paroi de verre [. . .] [. . .] somnambule [. . .] la main gauche repoussant devant elle l'invisible paroi de glace (MRV: S. 25–27)</i>	<i>la cavalière se tient éloignée de son danseur [. . .] se retournant de nouveau en une souple volte-face, offrant de nouveau ses épaules et sa nuque (MRV: S. 12–13)</i>  <i>Assise sur le bord d'un canapé elle se tient courbée en avant, sa chevelure à demi renversée découvrant, davantage la peau fragile au duvet blond (MRV: S. 13)</i> <i>Ils ne se parlent pas. Ils sont à quelque distance l'un de l'autre deux mètres environ (MRV: S. 53)</i>
Worte	<i>Lauren disant lentement, d'une voix très basse: «Non. Ne partez pas [. . .] Je vous en prie [. . .] Ne partez pas tout de suite.» [. . .] Jamais! Jamais! (MRV: S. 53; 56)</i>	<i>[Lady Ava fragt Lauren] Jamais [. . .] Jamais [. . .] Jamais [. . .]? (MRV: S. 30)</i>

Kim als Promeneuse bzw. Mannequin

Kim bei Manneret

Kleidung	<i>l'étroite robe à jupe entravée, fendue sur le côté jusqu'à la cuisse [. . .] fourreau de soie noire à petit col droit et sans manches, coupé net au ras des aisselles et au cou. La mince étoffe brillante est portée à même la peau, épousant les formes du ventre, de la poitrine, des hanches, et se plissant à la taille en un faisceau de menus sillons [. . .] (MRV: S. 13)</i>	<i>Toujours vêtue de sa robe-fourreau, fendue sur le côté à la mode chinoise, dont la mince soie blanche, portée sans doute à même la peau, fait à la taille une multitude de petits plis [. . .] (MRV: S. 72)</i> bzw. <i>la fine soie noire de la robe ajustée plusieurs séries de petits plis divergents: en haut des cuisses, à la taille, sur les seins, aux aisselles [. . .] robe [. . .] ouverte jusqu'à la hanche [. . .] bzw. robe entrouverte (MRV: 75–76; 79)</i>
Aussehen	∅	<i>Les traits de son visage, sous la chevelure très noire, marquée d'une fleur rouge d'hibiscus au-dessus de l'oreille gauche, restent aussi figés que ceux d'un mannequin de cire (MRV: S. 34)</i>
Haltung	<i>la promeneuse, qui s'est arrêtée devant une vitrine, a tourné la tête et le buste vers la paroi de glace, où, immobile, le pied gauche ne reposant sur le sol que par la pointe d'un soulier à tres haut talon, prêt à reprendre sa marche au milieu du pas interrompu, la main droite en avant, un peu écartée du corps, et le coude à demi fléchi, elle contemple un instant la jeune femme de cire [. . .] pu bien son propre reflet dans la vitre [. . .] (MRV: S. 13–14)</i> <i>On dirait qu'elle ne voit rien de tout cela, comme une somnambule (MRV: S. 34)</i> <i>(Kim wird von einem Hund begleitet)</i>	<i>elle [reste] adossée [. . .] au battant refermé [. . .] face à face avec lui, debout tous les deux [. . .] immobiles et muets [. . .] la servante placée dos au mur comme si elle avait reculé [. . .] par crainte (MRV: S. 70–71)</i> <i>Un pied s'appuie sur le plancher par la pointe de la chaussure à lanières; l'autre pied, déchaussé [. . .] la jambe, pliée au genou, se dégageant autant qu'il est possible de la jupe entravée, par son ouverture latérale; la cuisse opposée [. . .] s'applique de toute sa longueur [. . .] sur les couvertures défaits, tandis que le buste se soulève sur un coude [. . .] en se tournant vers le côté droit. La main droite, ouverte, s'étale sur le lit, paume offerte et doigts à peine recourbés. La tête est un peu renversée en arrière, mais le visage a gardé son masque de cire, son sourire figé, ses yeux grand ouverts, sa totale absence d'expression (MRV: S. 72–73)</i>
Worte	∅	∅

Kleidung	[elle] vécue seulement d'une sorte de chemisette en lambeaux qui laisse apercevoir en plusieurs points la chair nue, sur les cuisses, le ventre, la poitrine aux seins naissants, les épaules [...] (MRV: S. 27)	Kim: la servante en robe collante à fente latérale (MRV: S. 40–41) <i>Petite Japonaise</i> : en large jupe noire plissée et chemisier blanc d'écolière (MRV: S. 41)
Aussehen	très jeune fille (MRV: S. 27)	∅
Haltung	[elle] est attachée contre le tronc d'un arbre, les mains ramenées en arrière, la bouche s'ouvrant de terreur et les yeux agrandis par ce qu'elle voit dresser en face d'elle (MRV: S. 27–28) (Ein Tiger bedroht sie)	<i>Petite Japonaise</i> : Le chien, qui a pour cela subi un dressage spécial, doit déshabiller entièrement la prisonnière [...]. La fille qui joue le rôle de la victime tient les bras écartés de part et d'autre du corps, en se collant à la paroi comme si elle voulait s'y incorporer afin d'échapper à la bête [...]. à cause de nouvelles surfaces livrées au regard ou de déchirures réussies par hasard dans les étoffes (MRV: S. 43–44)
Worte	∅	∅

Ein zentrales *thème*, das alle ausgewählten weiblichen Figuren betrifft, ist *l'Appât*, das Opfer bzw. der Köder. Lauren ist das Opfer Johnsons, dieser soll die Ursache sein für den Bruch ihrer Beziehung mit Marchat bzw. Lauren ist das Opfer von Lady Ava und soll gegen ihren Wunsch, in der Villa Bleue zu bleiben, an Johnson verkauft werden; Lauren fungiert aber zugleich als Köder der Polizei, um Johnson zu verhaften bzw. als Köder Lady Avas, um Johnson zu zwingen, als kommunistischer Agent zu arbeiten. Die *petite Japonaise* ist das Opfer Johnsons, der sie als Versuchskaninchen für seine Drogenexperimente benutzt, das Opfer Kims und des Hundes, der sie auf der Bühne der Villa Bleue entkleidet und verletzt. Dabei hat sie ebenfalls die Funktion, die Gäste der Villa, die solche Veranstaltungen besonders genießen, in die Villa zu locken. Kim ist ihrerseits das Opfer Lady Avas, die sie als Sexualobjekt benutzt, wie das von Manneret, der sie mißbraucht.

Alle in der obigen Matrix enthaltenen weiblichen Figuren sind von Angst ergriffen, die sich vor allem in der Haltung, die sie ihren Bedrohern gegenüber einnehmen, artikuliert. Die Figuren wirken starr (*immobile*) und abwesend (*somnambule*) und zeigen sich abweisend und schutzsuchend: die Frau der Skulptur lehnt sich gegen einen Baum, Kim und die *petite Japonaise* lehnen sich gegen die Mauer. Alle Frauen zeigen ferner entblößte Körperteile, sei dies beabsichtigt oder nicht, z.B. durch den Schnitt des Kleides bedingt oder durch die Eingriffe eines Tieres (beim Skulptur-Mädchen durch den Tiger, bei der *petite Japonaise* durch den Hund) oder durch die einer Figur (bei Kim durch Manneret). Einzelne Worte wie *paroi de glace* bzw. *de verre* oder die ablehnenden Worte Laurens (*Jamais*) bzw. die Frage Lady Avas (*Jamais?*), die ja die Verweigerung Laurens präsupponieren, verbinden weitere Figuren und Situationen miteinander. Die Äquivalenzen und Gleichheiten dämpfen die semantische Aktivität der Szenen und legen die Verfahren bloß. Die Unterschiede dienen dagegen dazu, die Figuren – wenn auch nur vorübergehend – auseinanderzuhalten, denn ihre Identität wird – wie erwähnt – nicht gleich mit ihrem Handeln in Verbindung gebracht. So kann der Leser, z.B. die junge Frau im Park – aufgrund ihrer äußeren Merkmale – als die tanzende Lauren erkennen bzw. Kim, die Spaziergängerin als die Frau, die Manneret besucht, etc..

Äquivalenzen und Unterschiede halten die Ambiguität aufrecht (die ja auch durch die vom Erzähler gewollte Verwechslung der Rollen – Lauren soll plötzlich Kito, also die *petite Japonaise* sein – unterstützt wird) und ermöglichen das sprachliche Spiel.

#### b) Die *mise en abyme*

Die hier behandelten Figuren befinden sich in Situationen, die einmal als tatsächlich stattfindend dargestellt werden, ein anderes Mal aber nur als Teil einer Skulptur oder eines Theaterstückes. Dieses Verfahren, das Morrissette als ein *principe primordial de la structure* von MRV bezeichnet, ist das der *mise en abyme* und durchzieht in der Tat den ganzen Roman.<sup>30</sup>

Die Konfliktsituation im Park (MRV: S. 24–25) wird auf der Bühne fortgesetzt (MRV: S. 55–56): *La fin du premier acte approche: l'héroïne [...] relève enfin le visage pour dire avec lenteur et véhémence, en regardant l'homme droit dans*

<sup>30</sup> Jedoch bezeichnet Morrissette (21969: 245 f.) dieses Verfahren nicht als *mise en abyme*.

les yeux: «Jamais! Jamais! Jamais!» Diese Szene, durch eine Frau und zwei Männer konstituiert, wird dann per *mise en abyme* durch ein weiteres Medium reproduziert, nämlich eine Skulptur. Dabei werden einige Elemente variiert: die Frau bleibt, einer der Männer auch, die dritte Figur wird dagegen durch einen Tiger ausgetauscht. Diese Szene wird wiederum per *mise en abyme* auf die Bühne verlegt (*Cependant, il ne s'agit pas ici d'un tigre mais de l'un des grands chiens noirs de la maison . . . L'homme qui joue le chasseur n'a pas de bicyclette, cette fois, mais il tient à la main un grosse laisse de cuir tressé; et il porte des lunettes noires* (MRV: S. 31–32)) und dann auf die Straße; hier gibt es nach wie vor eine bedrängte ängstliche Frau, die männlichen Figuren sind gegen eine Frau und der Tiger ist gegen einen Hund ausgetauscht. Die Straßenszene wird ihrerseits in der gleichen Besetzung auf die Bühne transferiert.

Weitere Vorkommnisse in der Villa werden zunächst nicht direkt, in *actu*, sondern etwa in einer *couverture d'un illustré chinois* oder im Ring des *homme au teint rouge* reproduziert. Das Prinzip der Reproduktion per *mise en abyme* ist hier zweigleisig: eine bewegliche Szene geht in eine unbewegliche über (Skulptur, Illustrierte, Ring etc.) bzw. aus einer unbeweglichen Szene entsteht eine bewegliche. Alle Szenen haben den gleichen fiktionalen Status, und daher wäre es unzutreffend, von realen und unrealen, von wahren und falschen Szenen zu sprechen. Da es in MRV nicht um die Vermittlung einer Geschichte geht, sondern um das Spiel mit den *thèmes générateurs*, kann hier nicht der Versuch unternommen werden, eine konsistente Geschichte zu lesen. Dies hat tiefgreifende Folgen für die Zeitbehandlung, da aus der Unmöglichkeit heraus, sich für bestimmte Szenen als wahre und richtige zu entscheiden, keine konsistente chronologische Kette entstehen kann. Auch dann, wenn es möglich wäre, eine solche zu bilden, würde diese wiederum durch Negationen und irreführende Zeitangaben, Prolepsen und Analepsen zerstört. Damit – wie bereits in der Einleitung angedeutet – werden aber die Zeit der Geschichte und die Zeitbehandlung thematisch. Die Besonderheit dieser Zeitbehandlung in MRV soll nun beschrieben werden.

**2.315 Die Unmöglichkeit der zeitlichen Rekonstruktion der *thèmes générateurs*: zeitliches Angebot vs. zeitliche Negation**

Die MRV, die typographisch weder in Kapitel noch in Teile gegliedert ist und somit einen kontinuierlichen Fluß der *thèmes générateurs* ermöglicht, kann auf D II in sechs Erzähleinheiten segmentiert werden, denen eine Einheit (o) vorausgeht, in der die *thèmes générateurs* eingeführt werden. Das Kriterium, das dieser Segmentierung zugrundeliegt, sind die Versuche eines Ich-Erzählers bzw. Johnsons, einen Abend in der Villa Bleue zu rekonstruieren. Die jeweiligen Einheiten aber tragen weder zur Klärung der Geschichte noch der Chronologie bei, sondern widersprechen, ja negieren die vorher angegebenen Daten. Nach der Einheit IV z.B. wird sogar die gesamte Pseudo-Geschichte negiert, indem behauptet wird, daß Johnson die Villa nicht habe besuchen können, weil er den passenden weißen Smoking nicht gehabt habe, obwohl bis dahin ständig von Johnson mit einem *smoking noir* bekleidet in der Villa Bleue die Rede war. Bei bestimmten Einheiten läßt sich eine relativ konsistente Abfolge feststellen (die Abfolge ist andererseits jedoch brüchig, weil die Szenen von einem traditionellen Standpunkt, bezüglich der Geschichte gesehen, verschiedener Natur sind), die dann aber zer-

stört wird. In der Einheit I beispielsweise kommt Johnson in der Villa an, macht einen Spaziergang und beobachtet den Liebeskonflikt, dann geht er ins Haus, hält sich am Büfett auf, tanzt mit Lauren etc. (im Haus wiederum wird die Reihenfolge der Situationen variiert, s.u. Tabelle), dann verlagert sich das Geschehen auf die Straße, kehrt zurück in den Salon der Villa bzw. in den Park etc.. Die verschiedenen Ziffern am Rande der unteren Tabelle weisen auf die Anordnung der *thèmes* hin, die aber keine zeitliche ist, sondern eine Anordnung auf D II. Die unterschiedlich bezifferten Segmente haben auch nicht den Status von Handlungsschritten – wie in CAS und CV –, sie sind bloße *thèmes* oder Teile davon. Die Segmentierung der Erzähleinheiten ist folgende:

Einheit 0: Vorstellung der '*thèmes générateurs*' (MRV: S. 11–23)

Einheit I: Erster Versuch des Ich-Erzählers (=erIch 1), den Ablauf eines bestimmten Abends in der Villa Bleue zu rekonstruieren

- |   |                     |
|---|---------------------|
| 1: Ankunft des Ichs in der Villa Bleue um 9:10  | (MRV: 23ff.)        |
| 2: Spaziergang im Park  | (MRV: 24–25)        |
| 3: Parkszenen 1: Lauren<br>Johnson<br>Marchat   | (MRV: 25–27)        |
| Parkszenen 2: <i>L'Appât</i> :  | (MRV: 27)           |
| – <i>femme, chemisette en lambeau</i>   |                     |
| – <i>tigre</i>  |                     |
| – <i>chasseur + bicyclette + fusil</i>  |                     |
| 4: <i>deux personnages: gros homme au teint rouge</i> und Johnson   | (MRV: 29)           |
| 5: <i>police</i>  | (MRV: 29)           |
| 6: Gespräch Lady Ava, Lauren  | (MRV: 30, 31)       |
| 7: <i>Danseurs</i> : Johnson, Lauren  | (MRV: <i>ibid</i> ) |
| 8: Theaterszene 1: <i>L'Appât</i> : (= Parkszenen 2)<br><i>jeune femme</i><br><i>chien</i><br><i>chasseur avec laisse de cuir, lunettes noires</i>                  | (MRV: 31–32)        |
| 9: <i>Promeneuse</i> und <i>chien noir</i>  | (MRV: 33–35)        |
| 4: Buffet: <i>deux personnages, garçon champagne</i>  | (MRV: 35–36)        |
| 5: <i>police se dirige vers la maîtresse</i>  | (MRV: 36)           |
| 6: Gespräch Lady Ava, Lauren  | (MRV: 37–38)        |
| 7: <i>Danseurs</i> : Johnson, Lauren  | (MRV: 38)           |
| 9: <i>Servante eurasienne</i> im Haus   | (MRV: 38)           |
| 10: Buffet: <i>deux personnages: coupe de cristal qui choit sur le sol</i>  | (MRV: 38)           |
| 11: <i>Promeneuse</i> und <i>chien noir</i> geht ins Gebäude und holt <i>enveloppe brune</i><br><i>Promeneuse</i> mit <i>chien noir</i> und <i>petite Japonaise</i> | (MRV: 38–41)        |
| 8: Theaterszene 1: <i>L'Appât</i> : (= Parkszenen 2)  | (MRV: 41–45)        |

- Promeneuse* mit *chien noir* und *petite Japonaise*
- 4: *deux personnages: gros homme* erzählt am Buffet vom Tod Mannerets (MRV: 45–46)
- 12: Theaterszene 2 (= Parkszenen 1): *Américain/Lauren* (bzw. *Lorraine*) (MRV: 46–49)
- 8: Theaterszene 1 (= Parkszenen 2): *Promeneuse* (MRV: 49)
- 11: *Promeneuse* und *chien noir* (MRV: 50–51)
- 9: *Pousse-pousse/taxi*: Ich-Erzähler sieht *promeneuse*, Kim (MRV: 51)

*Einheit II: Zweiter Versuch des Ich-Erzählers (= erIch 1), den Abend zu rekonstruieren*

- 1: Ankunft des Ichs in der *Villa Bleue* (MRV: 52)
- 2: Parkspaziergang (MRV: *ibid.*)
- 3: Parkszenen 1 (MRV: 52–55)
- 4: *Deux personnages* (MRV: 56)
- 12: Theaterszene 2 (= Parkszenen 1) (MRV: 56)
- 13: Gespräch, Ava, Ich: Anfang des Abends, Begrüßung der Gäste  
Tod Mannerets: Lady Ava teilt dies dem Ich mit, das zum Buffet geht (MRV: 58–61)
- 6: Gespräch, Lady Ava, Lauren (MRV: 62)
- 7: *Danseurs*: Sir Ralph Johnson, Lauren (MRV: 62–63)
- 13: Gespräch: Lady Ava, Ich 1 (MRV: 63–64)
- 4: Buffet: *deux hommes, verre brisé, objet de scandale* (MRV: 65)
- 9: *Servante eurasienne* im Haus (MRV: 65)
- 7: *Danseurs*: Johnson, Lauren (MRV: 65–66)
- 11: *Promeneuse* und *chien noir*: Kim (MRV: 66)
- 14: Tod Mannerets: Titel eines Theaterstückes 3 (MRV: 66)
- 4: Buffet: *deux hommes, verre, ampoule de morphine* (MRV: 66–67)
- 9: *Servante eurasienne* im Haus (MRV: 66)
- 11: *Promeneuse: inconnue avec enveloppe brune* (MRV: 67)
- 5: *police* (MRV: 67–68)
- 9: *Servante eurasienne* im Haus  
*Promeneuse* und *chien noir* (MRV: 69–70)
- 14: *Promeneuse* bei Manneret: *illustré chinois* (MRV: 70–71)
- Bild 1: *Manneret à sa table de travail* (MRV: 70)
- Bild 2: *Jeune fille* vor Manneret stehend (MRV: 71)
- Bild 3: *Jeune fille* sucht etwas auf seinem Tisch  
Kim auf dem Sofa (MRV: 72)
- 14: Tod Mannerets: Theaterszene 3 (MRV: 73)
- 4: Buffet: *deux hommes* und *garçon* (MRV: 74)
- 14: *Promeneuse* bei Manneret  
Kim auf dem Sofa, Variation: Bett (MRV: 75–77)
- 11: *Promeneuse* und *chien noir* (MRV: 77)

- 14: Kim auf dem Sofa: Variation: auf dem Bett (MRV: 78–79)
- 4: Buffet: *deux personnages, garçon* (MRV: 80–81)
- 7: *Danseurs*: Johnson, Lauren (MRV: 81)
- 4: Buffet: *deux personnages, coupe à champagne brisée* (MRV: 82–83)
- 14: *Promeneuse* bei Manneret: *Manneret à sa table de travail* (MRV: 83)
- 15: *Pousse-pousse/taxi*: die Suche nach dem Geld (MRV: 87)
- 5: *police*: Verhör Johnsons (MRV: 89–98)
- 16: Tod Mannerets: Mitteilung der *police* an Johnson (MRV: 94–95)

*Einheit III: Dritter Versuch des Ich-Erzählers (= erIch 2 = Johnson), den Abend zu rekonstruieren*

- 1: Ankunft des Ichs (= Johnson) (MRV: 96)
- 2: Spaziergang im Park (MRV: 96–97)
- 3: Parkszenen 1: *deux personnages: Lauren und fiancé un homme seul sur un banc* mit *pistolet* (MRV: 97–98)
- 13: Gespräch: Lady Ava, Ich 2 = Johnson, Begrüßung der Gäste  
Tod Mannerets: Ich 2/Johnson muß Hongkong verlassen (MRV: 98)
- 8: Theaterszene 1: *L'Appât* (= Parkszenen 2): *L'Appât: jeune Japonaise* (MRV: 98–100)
- 17: Theaterszene 4: Lady Avas Szene, Schlafzimmer, *enveloppe brune*  
*Servante eurasienne* im Haus (MRV: 100–107)
- 15: *Pousse-pousse/Taxi*: die Suche nach dem Geld  
Hotel Victoria – Taxi – bei Manneret – Taxi – Fähre – Hotel Victoria (MRV: 107–129)
- 11: *Promeneuse* und *chien noir* (MRV: 108, 110–111, 118–119 –126)
- 14: *Promeneuse* bei Manneret (MRV: 126)

*Einheit IV: Vierter Versuch eines Er-Erzählers, den Abend in der Villa Bleue zu rekonstruieren*

- 1: Ankunft Johnsons in der *Villa Bleue* um 9:10 (MRV: 129)
- 4: Buffet: *deux personnages* (MRV: 129–130)
- 7: *Danseurs*: Johnson, Lauren (MRV: 130)
- 18: Tod Marchats/Marchands (MRV: 131)
- 12: Theaterszene 2 (= Parkszenen 1): Lauren/Lorraine, Johnson, Marchat (MRV: 131–132)
- 1: Parkspaziergang (MRV: 135)
- 19: Parkszenen 3: *Le Poison* (Variation von *Promeneuse* bei Manneret) (MRV: 135)
- 3: Parkszenen 1 (= Theaterszenen 2): Lauren, Johnson (MRV: 136)

- 17: Theaterszene 4: Ava, Schlafzimmer (MRV: 137)  
 13: Gespräch: Lady Ava, Ich 1  
 Tod Mannerets: Ava teilt es dem Ich 1 mit (MRV: 138 ff.)  
 11: *Promeneuse* und *chien noir* (MRV: 143–158)  
 14: *Promeneuse* bei Manneret (MRV: 159 ff.)  
 20: Tod Mannerets durch einen Hundebiß (MRV: 159)  
 Negation: Johnson ist nicht in die Villa Bleue gegangen,  
 sondern im Hotel Victoria geblieben (MRV: 163)  
 21: Kitos Verkauf an ein Restaurant in Aberdeen  
 durch Manneret (MRV: 167 ff.)  
 20: Variationen über den Tod Mannerets:  
 ermordet vom Polizisten (MRV: 169 ff.)  
 14: *Promeneuse* bei Manneret (MRV: 181 ff.)

*Einheit V: Fünfter Versuch des Ich-Erzählers (= erIch 1), den Ablauf des Abends zu rekonstruieren*

- 4: Buffet (MRV: 184)  
*deux personnages*  
 7: *Danseurs*: Johnson, Lauren (MRV: ibid.)  
 9: *Servante eurasienne* im Haus (MRV: 186)  
 13: Gespräch: Lady Ava, Ich 1 (MRV: 186–188)  
 15: *Pousse-pousse*/Taxi: Suche nach dem Geld  
 – in Aberdeen, in einer Bar, bei Manneret (MRV: 188–198)  
 – Johnson mit Marchat  
 – Johnson vor einer Bank  
 – Johnson im Hotel Victoria  
 22: Johnson beim Essen in Aberdeen (MRV: 199–200)

*Einheit VI: Sechster Versuch eines Er-Erzählers, den Ablauf des Abend zu rekonstruieren*

- 1: Ankunft Johnsons in der Villa Bleue um 9:10 (MRV: 201)  
 13: Gespräch: Lady Ava, Johnson  
 Tod Mannerets (Erwähnung) (MRV: 201–202)  
 (MRV: 202)  
 4: Buffet: *deux personnages*: Johnson, Marchat (MRV: 202)  
 9: *Servante eurasienne* im Haus (MRV: 203)  
 5: *police* (MRV: 205 ff.)  
 17: Theaterszene 4: Lady Ava im Schlafzimmer (MRV: 207 ff.)  
 13: Gespräch: Lady Ava, Johnson (MRV: 208)  
 15: *Pousse-pousse*/Taxi: Suche nach dem Geld (MRV: 209 ff.)  
 20: Tod Mannerets: Johnson erschießt ihn (MRV: 209–212)  
 23: Johnsons zweite Rückkehr in die Villa Bleue (MRV: 213)  
 Gespräch: Lady Ava, Johnson (MRV: 213)  
*police*: Johnson, Lauren (MRV: 214)

Sieht man von den einzelnen Negationen, Widersprüchen und von der Verschiedenartigkeit der Situationen ab, so ergeben sich mindestens zwei Möglichkeiten der zeitlichen Abfolge, die sich allerdings selbst annullieren. Dazu kommt noch, wie bereits erwähnt, daß in der Mitte des Romans das Stattfinden des Abends in der Villa überhaupt negiert wird.

Möglichkeit I

- A : Johnson im Hotel, 7:15 (MRV: 164)  
 B : Johnson beim Essen in Aberdeen (MRV: 199–200)  
 C : Ankunft Johnsons in der Villa Bleue um 9:10 (MRV: 23–24;  
 96; 129;  
 201)  
 D : Spaziergang im Park (MRV: 23 ff.,  
 96 ff.  
 etc.)  
 d1: Parkszenen 1 (MRV: 25 ff.)  
 d2: Parkszenen 2 (MRV: 27)  
 d3: Parkszenen 3 (MRV: 27)  
 E : Johnson im Salon des Hauses (MRV: 58 ff.)  
 e1: Gespräch mit Lady Ava im Salon (MRV: 58–59,  
 74)  
 e2: Johnson am Buffet (MRV: 60, 74)  
 e3: Gespräch Johnson bzw. Ich-Erzähler/  
*gros homme au teint rouge* (MRV: 20–21)  
 e4: *ampule de morphin* bzw. *coupe à champagne brisée* (MRV: 21; 29;  
 36; 38;  
 60; 61;  
 65; 67  
 etc.)  
 e5: Gespräch Lady Ava/Lauren (MRV: 30–31;  
 37–38;  
 62)  
 e6: Tanz Johnson/Lauren (MRV: 29; 36;  
 67; 205)  
 e7: Ankunft der Polizei im Salon des Hauses (MRV: 31–32;  
 41–45;  
 47–49;  
 52; 55;  
 137 etc.)  
 e8: Theaterszenen 1, 2, 3, 4  
 Variationsfolge:  
 bzw.: e1–e8–e2–e3–e5–e6–e7  
 bzw.: e1–e2–e8–e2–e8–e5–e6–e3–e4–e7  
 F : Johnson verläßt das Haus nach Mitternacht (MRV: 87)  
 G : Suche nach dem Geld (MRV: 87 ff.;  
 107–129;  
 188–198;  
 209 ff.)  
 g1: Queen Road (MRV: 87)  
 g2: Die Polizei verhört Johnson und zwingt ihn, nach  
 Kowloon zu fahren; mit ihm fahren Marchat und  
 Kim bzw. Kim? (MRV: 90 ff.;  
 107;  
 118–119)  
 g3: Johnson in Kowloon, Fahrt zum Hotel (MRV: 107 ff.)  
 g4: Johnson bei Manneret (1. Mal) (MRV: 109–119)

- g5 : Johnson kehrt zurück zum Hotel Victoria; Entdeckung des toten Marchat (MRV: 126–127)
- g6 : Johnson versucht, an verschiedenen Orten Geld zu bekommen (MRV: 188–193)
- g7 : Johnson bereitet seine Flucht nach Macao für 6 Uhr vor (MRV: 193–195)
- g8 : Johnson versucht, an verschiedenen Orten Geld zu bekommen (MRV: 196–198)
- g9 : Johnson bei Manneret (2. Mal), er tötet ihn (MRV: 209–212)
- H : Johnsons Rückkehr in die Villa Bleue; Tod Avas, Tod Laurens; die Polizei wartet auf ihn (MRV: 212–215)

A 1 – B 2 – C 3 – D 4 – E 5 – F 6 – G 7 – H 8

Die zweite mögliche Zeitabfolge wäre:

- A'1 = Suche nach dem Geld
- B'2 = Johnson im Hotel, 7:15
- C'3 = Johnson beim Essen in Aberdeen
- D'4 = Ankunft Johnsons in der Villa Bleue um 9:10
- E'5 = Spaziergang im Park
- F'6 = Johnson im Salon des Hauses
- G'7 = Eintreffen der Polizei in der Villa (um Johnson zu verhaften? oder um Lady Ava wegen Drogenhandels zu verhaften?)

A'1 – B'2 – C'3 – D'4 – E'5 – F'6 – G'7

Die Negation: *si bien que l'emploi du temps de sa soirée – établi par de tels observateurs – ne comportait même pas de visite à la Villa Bleue: il avait tout simplement regagné l'hôtel Victoria pour le dîner et n'en était plus ressorti.*

*L'ennui d'avoir à mettre une chemise de soie et son smoking trop lourd, par une telle chaleur, lui a fait renoncer à la réception chez Lady Bergmann [...] (MRV: S. 163–164)*

Bei der ersten Möglichkeit soll sich Johnson nach dem Abend in der Villa (und d.h. nach Mitternacht: nach dem Cocktail, werden wahrscheinlich die Theater-szenen angeboten, und diese beginnen um 11 Uhr (MRV: S. 131)) auf die Suche nach Geld gemacht haben. Zwei Belege können dafür u.a. erbracht werden, die entscheidend sind für die Annahme dieser Zeitabfolge:

- a) nach dem Verlassen der Villa wird Johnson von der Polizei aufgehalten, und zwar von denselben Polizisten, die vorher in der Villa auftauchten und die sich an Johnson noch erinnern und bemerken, daß zwischen dem Abend in der Villa und dem Verhör Johnsons auf der Straße schon viel Zeit vergangen ist:

*«Vous étiez tout à l'heure chez Madame Eva Bergmann». Johnson, qui s'attend à cette remarque depuis le début de l'entretien, se garde bien de nier [...]*

*La réception est finie depuis longtemps. Vous avez marché pendant combien d'heures? (MRV: S. 92–94)*

- b) Lady Ava sagt Kim, daß Johnson die ganze Nacht mit der Suche nach dem Geld beschäftigt sein wird:

*Il [Johnson] y passera toute sa nuit, et ne trouvera rien (MRV: S. 105)*

Bei der zweiten Möglichkeit soll Johnson die Suche nach dem Geld vor dem Abend in der Villa gestartet haben. Der wichtigste Beleg dafür ist, daß Manneret bereits ermordet worden ist, als Johnson um 9:15 in der Villa Bleue eintrifft, und da er ihn ermordet haben soll, müssen alle Ereignisse vor dem Abend stattgefunden haben. Diese zwei Möglichkeiten werden aber weiter abgeschwächt durch die Angaben, daß Manneret von einem Agenten, der ihn wegen des Verkaufs Kitos an ein Restaurant erpressen will bzw. durch den Biß des Hundes von Kim getötet worden ist.

Eine dritte Möglichkeit wäre, das Erzählte in zwei oder mehrere Tage zu segmentieren. Einen Hinweis unter vielen anderen stellt die Szene dar, in der der Ich-Erzähler bzw. Johnson sich mit Lady Ava über ein im Album des Hauses neu eingetragenes Mädchen, nämlich Lauren, unterhält, für das sich Johnson interessiert (MRV: 139, 162). Dieses Gespräch muß zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden haben, da in MRV: S. 63–64 das Verhältnis zwischen Lauren und Johnson als bereits bestehend dargelegt wird. Diese Möglichkeit wird aber zugleich in Frage gestellt (MRV: S. 162 ff.), da Johnson, unmittelbar nachdem er das Album gesehen hat, das Mädchen zum Kauf vorgestellt bekommt.

Die Entscheidung, wie die *thèmes* tatsächlich zeitlich anzuordnen sind, wäre zwar möglich, jedoch bleibt offen, welche die richtige Anordnung ist, da – abgesehen von allen bereits genannten Gründen – eine absolute Handlungszirkularität vorliegt: Der Leser erfährt, daß Johnson um 9:10 in der Villa Bleue ankommt, dann diese verläßt und sich auf die Suche macht. Anschließend werden einige Aktionen Johnsons geschildert, und plötzlich heißt es auf S. 129, daß Johnson ein Taxi nimmt und in der Villa Bleue zum ersten Mal eintrifft, statt seine vorherigen Aktionen fortzusetzen. Nun beginnt das Ganze noch einmal von vorne. Diese Zirkularität unterscheidet sich von der in CAS dadurch, daß Johnsons Aktionen am gleichen Ort beginnen, wo sie enden, während bei García Márquez zunächst etwas vorweggenommen wird, der Erzähler dann in die Vergangenheit springt, von da an bis zum vorweggenommenen Ereignis erzählt und dann erst weiterberichtet. Während wir bei CAS, v.a. mit einer Zirkularität auf der Diskursebene I zu tun haben, liegt diese in MRV auf Geschichteebene. Die Zirkularität hängt hier außerdem mit der prinzipiellen Offenheit der MRV und mit den Rekonstruktionsversuchen des Ich-Erzählers zusammen. Die Frage, die sich stellt, ist die, warum immer wieder dieser Versuch unternommen wird. Eine mögliche Antwort wäre per Analogie zu *Le Voyeur*,<sup>31</sup> daß der Ich-Erzähler bzw. Johnson, der Manneret getötet hat, und daher befürchten muß, festgenommen zu werden, versucht, sich einen Bericht über den Abend zurechtzulegen, der der Polizei plausibel erscheint; dies wird in der folgenden Stelle angedeutet:<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Es ist ja bekannt, daß Mathias nach seiner Gedächtnislücke am Ende des I. Kapitels versucht, seinen Tagesablauf zu rekonstruieren, um sich ein Alibi zu verschaffen, falls er in Verbindung mit dem geheimnisvollen Tod Jacqueline gebracht werden sollte.

<sup>32</sup> Hier wird am deutlichsten, warum Robbe-Grillet (1963: 130) die Zeit in seinen Romanen als einen *temps mental* bezeichnet: die Pseudogeschichte scheint sich aus dem Versuch des Erzählers, sich ein Alibi zu verschaffen, zu entwickeln.

*Johnson qui a eu le temps de se préparer à cette question commence aussitôt le récit de sa soirée (MRV: S. 96).*

Die Rekonstruktion der Chronologie wird ferner durch irreführende Prolepsen, Analepsen und Anaprolepsen verhindert, die zugleich einen *mise en abyme*-Status haben und denen wir uns nun zuwenden.

### 2.3151 Die Funktion der Pseud-Anachronien: *mise en abyme prospective, rétrospective und rétro-prospective*

Auffallend sind in *MRV* die zahlreich vorkommenden Prolepsen und Analepsen und die etwas seltener zu findenden Anaprolepsen. Die Frage, der hier nachgegangen wird, ist, welche Funktion solche Anachronien in einem Text haben, der offenbar eine achronische Zeitstruktur aufweist, sei die Achronie nun durch völlig zeitlose Situationen oder aber durch sich selbst negierende Angebote des Zeitablaufs konstituiert. Es liegt daher die Annahme nah, daß die Anachronien keine zeitlich orientierende Funktion mehr haben, und wenn ihnen noch – im oben festgelegten Sinne – ein *mise en abyme*-Status zugewiesen wird, dann kann ihre Funktion nur noch in der Thematisierung, Bloßlegung und Destruktion der Zeit der Geschichte liegen. Wie bekannt, ist das Ziel Robbe-Grilletts, Texte zu verfassen, die sich zeitlich durch *structures . . . privées de temps* charakterisieren, die sich in einem *présent perpétuel qui rend impossible tout recours à la mémoire* befinden, in einem *monde sans passé qui se suffit à lui même à chaque instant*.<sup>33</sup> Daher nennen wir die *mise en abyme prospective, rétrospective* und *rétro-prospective* Pseudo-Anachronien.

#### a) Die *mise en abyme prospective* (proleptische *mise en abyme*):

*Beispiel 1 (MRV: S. 19):*

*Mais, sans y prendre garde, l'homme continue à parler. Il raconte une histoire classique de traite des mineures dont le début manquant devient vite facile à reconstituer dans ses grandes lignes: une jeune fille achetée vierge à un intermédiaire cantonais, et revendue ensuite trois fois plus cher, en bon état mais après plusieurs mois d'usage, à un Américain fraîchement débarqué qui s'était installé dans les Nouveaux Territoires, sous le prétexte officiel d'y étudier les possibilités de culture des . . . (deux ou trois mots inaudibles). Il récoltait en réalité du chanvre indien et du pavot blanc, mais en quantités raisonnables, ce qui rassurait la police anglaise. C'était un agent communiste qui dissimulait son activité véritable sous celle, plus anodine, de la fabrication et du trafic de diverses drogues, sur une très petite échelle, suffisante surtout pour alimenter sa consommation domestique et celle de ses amis. Il parlait le cantonais et le mandarin, et fréquentait naturellement la Villa Bleue, où Lady Ava organisait des spectacles spéciaux pour quelques intimes. Une fois, la police est arrivée chez elle [ . . . ]*

In der zitierten Textstelle wird nicht erzählt, als ob es sich um eine Vorwegnahme bestimmter Ereignisse handle, sondern so, als sei dies die Erzählung des *homme au teint rouge*. Der Passus nimmt aber in der Tat eine Reihe zentraler Situationen vorweg: die Pseudo-Geschichte der *MRV* zitiert eine traditionelle *histoire classique*, die von einer *traite des mineures* handelt (von

der *petite Japonaise Kito*), die von einem *intermédiaire* (Manneret) an einen *Américain* (Johnson) verkauft wird. Der erwähnte *trafic de drogues* bezieht sich auf Johnson, Manneret und Lady Ava, die ja auch explizit genannt wird usw.. Diese *mise en abyme prospective*, die stilistisch nicht proleptisch konzipiert ist, bietet dem Leser keinerlei Orientierungshilfe, da sie bezüglich der Handlung zwar eine mögliche, jedoch willkürliche und für den Leser irreführende Organisation der am Anfang des Romans angegebenen *thèmes générateurs* wiedergibt; zeitlich leistet sie ebenfalls keine Hilfe, da eine Prolepse ja aus einer klar definierten oder klar rekonstruierbaren Zeitachse entsteht und nur im Hinblick auf diese als Prolepse definiert werden kann. Die Pseudo-Prolepse legt hier einige Situationen durch ihre Erwähnung bloß.

*Beispiel 2 (MRV: S. 83; 98):*

*Lady Ava, assise solitaire [ . . . ] sachant trop bien à l'avance tout ce qui va arriver: la rupture brutale du mariage de Lauren, le suicide de son fiancé près du bosquet de ravenalas, la découverte par la police du petit laboratoire à héroïne, la liaison vénale et passionnée entre Sir Ralph et Lauren [ . . . ] je m'aperçois que le jeune homme tient un pistolet dans sa main droite, l'index déjà posé sur la détente, mais le canon dirigé vers le sol. Cette arme va d'ailleurs lui causer bien des ennuis, un peu plus tard, lors de la fouille générale des invités par la police.*

Der vorliegende Passus ist – im Gegensatz zum obigen – im proleptischen Stil verfaßt, ist aber keine Prolepse, da alles, was kommen soll, bereits wiederholt eingetroffen ist. Die Erwähnung des Selbstmordes Marchats bleibt unverständlich, da der Leser weiß, daß Marchat angeblich von Lauren erschossen worden ist bzw. er erfährt später, daß Marchat von Johnson bzw. von einer Prostituierten ermordet wurde; der Selbstmord ist also nur eine Möglichkeit unter mehreren. Die Entdeckung des Heroinlaboratoriums findet im Roman nicht statt, und als die Polizei mitten in eine *soirée* bei Lady Ava einbricht, erfährt der Leser den Grund dafür nicht. Das einzig Neue sind einige Angaben zu der Beziehung zwischen Lauren und Johnson, die aber wiederum eine Variation von früheren Stellen darstellt. Auch der Hinweis, daß der Revolver Marchat bei der Polizei Schwierigkeiten bereiten würde, ist nicht zutreffend, weil der Selbstmord erstens nur eine Annahme ist und zweitens nirgendwo im Roman erzählt wird, daß Marchat von der Polizei durchsucht wird. Damit ist dieser Passus – wie oben – wiederum ein Zitat bestimmter *thèmes*, durch die die bis dahin erzählte Pseudo-Geschichte negiert bzw. variiert wird, eine Neuorganisation der *thèmes* also, um zu neuen Kombinationen zu gelangen; ein Verfahren, das als typisch für das gesamte Werk Robbe-Grilletts zu betrachten ist.

#### b) Die *mise en abyme rétrospective* (analeptische *mise en abyme*), die noch häufiger auftritt als die *prospective* und die gleiche Funktion hat wie diese, nämlich die Verfahren bloßzulegen, die Zeitabfolge der Situationen zu thematisieren, zu zerstören.

*Beispiel 1a (MRV: S. 41):*

*Je crois avoir dit que Lady Ava donnait des représentations pour amateurs sur la scène du petit théâtre privé de la Villa Bleue. C'est sans doute de cette scène qu'il s'agit ici.*

<sup>33</sup> S. Robbe-Grillet (1963: 118, 130–131).

*Beispiel 1b (MRV: S. 120):*

*c'est Georges Marchat, l'ex-fiancé de Lauren, qui a longtemps erré à l'aventure en remâchant sans cesse dans sa tête les éléments de son bonheur perdu et de son désespoir. Parti très tôt de la réception, où sa présence ne se justifiait plus guère, il a d'abord marché lui aussi à travers ce quartier résidentiel [...] puis il est revenu prendre sa voiture restée à proximité de la Villa Bleue [...].*

In beiden Textstellen werden Rückverweise auf bereits Erzähltes gemacht, die aber keine Klärung für das Verständnis der Geschichte mit sich bringen, da der Inhalt der *scènes au petit théâtre* ähnlich ist wie der der tatsächlich stattfindenden Situationen, die aber – wie bereits erwähnt – nach real oder unreal nicht trennbar sind. Daher gibt der Versuch, das bisher Erzählte handlungsmäßig und zeitlich einzuordnen, keinen Sinn. Dies betrifft ebenfalls das Beispiel 1b, wo tempusmäßig per Analepsé die Rolle Marchats dargestellt wird, jedoch in einer neuen Version, denn er kann ja die Villa gar nicht verlassen haben, da er von Lauren angeschossen worden ist.

*Beispiel 2a (MRV: S. 81):*

*Le verre bascule et choit sur les dalles de marbre où il se brise en mille éclats. Ce passage a déjà été rapporté, il peut donc être passé rapidement.*

*Beispiel 2b (MRV: S. 143):*

*Il a été dit quelque part que la servante le laissait dans le hall, entre la porte cochère qui donne sur la rue et le vestibule où prennent les ascenseurs, mais c'est une erreur sûrement, ou alors il s'agissait d'une autre fois, d'un autre moment, d'un autre jour, d'une autre endroit, d'un autre immeuble (et peut-être même d'un autre chien et d'une autre servante) [...].*

*Beispiel 2c (MRV: S. 158):*

*Ensuite elle est dans une cour où ont été abandonnés divers objets au rebut [...]. (cet épisode, déjà passé, n'a plus sa place ici).*

Alle drei Textstellen haben gemein, daß die angedeuteten Zeitangaben einer eindeutigen Zeitachse entbehren und daß diese Zeitangaben wiederum früher angegebenen widersprechen. Für den Leser bleibt auch hier die Szene am Büffet (wo der *gros homme au teint rouge* sein Sektglas, offenbar mit Heroin bzw. Morphium gefüllt, fallen läßt) im Dunkeln, da diese Szene zeitlich immer noch nicht klar festgelegt worden ist, aber trotzdem als sehr gut bekannt vorausgesetzt wird (*il peut donc être passé rapidement*). Die angeblich analeptischen Angaben im Beispiel 2b sind ebenfalls irreführend, da nirgendwo gesagt wird, daß die Bedienstete Lady Avas einen Aufzug genommen hat, denn das hier gemeinte Haus ist das von Manneret, das alt ist und über keinen Aufzug verfügt. Schließlich stellt der Erzähler selbst seine Angaben in Frage, er ist nicht sicher, ob es sich um die gleiche Situation, um die gleiche Zeit und um den gleichen Ort handelt. Das letzte Beispiel negiert wiederum eine vorhergehende zeitliche Fixierung. Diese Negation ist für die *MRV* typisch: immer wieder wird dem Leser die Möglichkeit, eine zeitliche Abfolge zu rekonstruieren, gegeben, aber stets wird sie wieder zurückgenommen.

c) *Mise en abyme rétro-prospective* (anaproleptische *mise en abyme*)*Beispiel (MRV: S. 160–163):*

*Je reprends et je résume. Kito – on l'a compris – est destinée aux chambres du deuxième étage de la Villa Bleue. Elle sera ensuite cédée par Lady Ava à un Américain, un certain Ralph Johnson qui cultive le pavot blanc à la limite des Nouveaux Territoires. L'histoire de la petite Japonaise n'ayant pas d'autre lien avec le récit de cette soirée, il est inutile d'en relater plus en détail les différentes péripéties. L'important, c'est que Johnson, ce jour – là [...]*

*[...] Les présentations doivent s'effectuer au cours de la réception du même soir [...]*

*[...] si bien que l'emploi du temps de sa soirée – établi par de tels observateurs – ne comportait même pas de visite à la Villa Bleue: il avait tout simplement regagné l'hôtel Victoria pour le dîner et n'en était plus ressorti.*

Hier faßt der Ich-Erzähler einige Elemente der bisher erzählten Pseudo-Geschichte zusammen und fügt andere hinzu. Die Analepse ist eine Variation der Rolle Laurens, die jetzt aber die *petite Japonaise* sein soll und nicht Lauren, sondern Kito heißt und daher für den Leser zeitlich wie handlungsmäßig wertlos ist. Proleptisch ist dagegen der Verweis, daß Johnson und Lauren während des Abends einander vorgestellt werden sollen, womit das Geschäft abgeschlossen würde; analeptisch ist die wiederum irreführende Feststellung, daß Johnson das Hotel nicht verlassen hat und daher die Villa Bleue gar nicht besuchen konnte.

Zusammenfassend kann behauptet werden, daß die Anachronien auf Pseudo-Anachronien reduziert werden, nicht nur, weil sie ihrer traditionellen Verwendung entbunden sind (durch die Destruktion der Chronologie und jeglicher zeitlicher Fixierung), sondern weil sie zugleich in umgekehrter Weise benutzt werden: Stellen, die dem Tempusgebrauch nach Analepsen sein müßten, verweisen auf noch nicht Eintreffenes und proleptisch konzipierte Stellen auf Vergangenes.<sup>34</sup>

2.3152 Der achronische Status von Zeitangaben in der *MRV*

Genauso wie mit den Pseudo-Anachronien verhält es sich mit den Zeitangaben in der *MRV*. Sie sind weitgehend ihrer zeitlich orientierenden Funktion enthoben und besitzen daher einen achronischen Status, und zwar in zweierlei Hinsicht: einmal, weil sie auf keiner konsistenten Zeitachse beruhen und zum zweiten, weil sie sich selbst negieren.

Die Ambiguität aller Textschichten kehrt bei den Zeitangaben wieder. In *MRV* ist immer von *ce soir* (*MRV*: S. 94; 130) bzw. *la soirée* (*MRV*: S. 98) bzw. *cette nuit-là* (*MRV*: S. 124) die Rede. Der Leser weiß nie mit Genauigkeit, um welchen in der Villa Bleue erzählten Abend es sich handelt, um einen einzigen Abend, um zwei oder mehrere Abende, oder ob mehrere Abende als einer erzählt werden.

<sup>34</sup> Hier werden traditionelle Verfahren für die Zeitbehandlung von ihrer traditionellen Funktion befreit, so wie Robbe-Grillet bereits in *Le Voyeur* die Tempusgebung verfremdet.

Diese Ambiguität wird im Text auch explizit artikuliert: *Demain, par exemple* [. . .] *Ou après – demain* [. . .]; *sans doute cette scène a-t-elle eu lieu un autre soir; ou bien, si c'est aujourd'hui, elle se place en tout cas un peu plus tôt, avant le départ de Johnson* (MRV: S. 30); *ce jour – là . . .* (bei diesem letzten Satz verweisen die Auslassungspunkte darauf, daß der Erzähler selbst nicht weiß, welchen Tag er meint mit 'jenem Tag'); oder *c'est de douzième au moins qu'il ramasse depuis qu'il a commencé son travail. (Quand?)*. Der Erzähler selbst bestätigt an einer anderen Stelle die zeitliche Unordnung: *Les choses ne sont jamais définitivement en ordre* (MRV: S. 209). Daher bleiben alle expliziten Zeitangaben wie *A onze heures un quart, le rideau se lève* (MRV: S. 98–99) oder *Si Manneret vient déjà d'être assassiné, cette scène se passe auparavant, de toute évidence* (MRV: S. 182) ohne chronometrische Bedeutung. Durch die Erwähnung der Zeitangaben in einer traditionellen Funktion werden sie thematisiert, durch ihre widersprüchliche Verwendung ihre Orientierungsfunktion zerstört. Auf diese Weise wird dem Leser Altes und Neues vor Augen geführt, und er wird zu einer neuen Art der Lektüre veranlaßt.

### 2.3153 Die vorgetäuschte Pseudo-Synchronie und Pseudo-Simultaneität

Wiederholt werden in MRV die Situationen als synchron bzw. simultan dargestellt. Die Illusion von Synchronie und Simultaneität kann aber deshalb nicht entstehen, weil ja eine eindeutige Zeitachse fehlt. Der zeitliche Bezug zu anderen Situationen bleibt im leeren Raum.

Einige Beispiele für Pseudo-Synchronien und Pseudo-Simultaneität sind folgende:

*Beispiel 1* (MRV: S. 29):

«*Si vous n'avez pas vu cela, vous n'avez rien vu*», dit à son sujet le *gros homme en reposant sa coupe de champagne, vide, sur la nappe* [. . .] *dont un pétale se trouve alors pris sous le disque de cristal formant la base du verre. C'est à ce moment que la grande porte du salon s'ouvre d'un seul coup* [. . .] *pour laisser passer les trois policiers britanniques en uniforme* [. . .]

*Beispiel 2* (MRV: S. 67):

*Les accidents se multiplient pourtant de toutes parts: un verre de cristal qui se brise sur le sol, une fille qui brusquement s'évanouit, une petite ampoule de morphine qui tombe de la pochette d'un smoking au moment où un invité en tirait son mouchoir de soie pour rafraîchir ses tempes moites, un long cri de douleur qui déchire le bourdonnement mondain du salon, la muette entrée en scène de l'une des servantes, un des grands chiens noirs qui vient de mordre une danseuse à la jambe, un mouchoir de soie blanche taché de sang, un inconnu qui tout d'un coup se tient devant la maîtresse de maison et lui tend à bout de bras une grosse enveloppe de papier brun que l'on croirait bourrée de sable, et Lady Ava qui, sans perdre son calme, prend l'objet d'une main rapide, le soupèse et le fait disparaître, tout comme a disparu en même temps le messenger. C'est juste à ce moment-là que la police anglaise a fait irruption dans le grand salon de la Villa Bleue* [. . .]

*Beispiel 3* (MRV: S. 100; 106–107):

*Lady Ava elle-même, seule en scène depuis le début jusqu'à la fin de l'acte* [. . .]

*Elle prend l'enveloppe brune qui contient les quarantesept sachets de poudre* [. . .] *si la cachette se trouvait dans la chambre même, il aurait été rangé depuis longtemps en lieu sûr, a pensé la servante, pense Lady Ava, dit le narrateur au teint rouge qui est en train de conter l'histoire à son voisin, dans la salle du petit théâtre. Mais Johnson, qui a d'autres affaires en tête, ne prête qu'une oreille distraite* [. . .] *Pendant ce temps, Lady Ava, dans sa chambre, a fait jouer le système secret* [. . .] *Pendant ce temps, l'Américain regagne Kowloon par un des bateaux de nuit* [. . .]

Die Beispiele 1 und 2 beziehen sich auf das plötzliche Eintreffen der Polizei in der Villa Bleue. Die Polizisten sollen in dem Augenblick hereinbrechen, in dem der *gros homme* dabei ist, ein Glas Sekt zu trinken (vgl. ferner MRV: S. 19–20; 35–36; 38). Dann wird jedoch das Eintreffen der Polizei so dargestellt, als ob es sich parallel zu anderen Situationen ereignete, die aber zeitlos sind bzw. es werden neue *thèmes* hinzugefügt, wie das des mit Morphium gefüllten braunen Umschlags. Dieser Passus ist nichts anderes als eine Zusammenfassung von *thèmes* an einer Übergangsstelle, um von hier aus eine neue Serie zu bilden, die auf S. 67 ff. ihren Anfang nimmt und Teile der Soirée variiert noch einmal erzählt.

Die Illusion der Simultaneität entsteht nicht und nicht nur, weil die anderen Situationen zeitlos sind, sondern auch darum, weil sich die darin enthaltenen Korrelationsmöglichkeiten selbst widersprechen. Dies wird in den Beispielen 3 und 4 deutlich. Hier befindet sich Lady Ava auf der Bühne und nimmt einen braunen Umschlag in Empfang; dann folgt die Situation im Theatersaal, wo der *gros homme* Johnsons Anekdoten erzählt, und Lady Ava befindet sich nun nicht mehr auf der Bühne, sondern tatsächlich in ihrem Schlafzimmer, während Johnson, der gerade eben im Theatersaal war, Kowloon erreicht.

Mit der Illusion der Simultaneität, wie sie sich in CV ergibt, haben wir es hier nicht mehr zu tun. Denn in dem Augenblick, in dem den Segmenten die chronologische Zeitachse entzogen wird, d.h. die Segmente zeitlich nicht mehr rekonstruierbar sind, entfällt die Simultaneität. Es hat nur dann einen Sinn, von Simultaneität, von Prolepsen und Analepsen etc. zu sprechen, wenn man von zeitlich gebundenen Ereignissen ausgeht. Ein Ereignis ist proleptisch, analeptisch oder simultan im Vergleich zu einem anderen, das sich in einer bestimmten zeitlichen Position befindet. Hier wird am deutlichsten, daß bei Aufhebung der Syntagmatik, der Kausalität und der Sujethaltigkeit eines Textes zugleich eine Zerstörung der Zeit der Geschichte erfolgt.

### 2.32 *Mise en abyme* als metasprachliche Reflexion über Produktion und Rezeption: *lecture als ré-écriture*

In der Einleitung der Untersuchung wie auch am Eingang dieses Kapitels wurde als eines der zentralen Merkmale des *nouveau roman* – i.G. zur *nueva novela* – seine metasprachliche Dimension erwähnt und hinzugefügt, daß eine Inhaltsangabe (die der Bestätigung einer traditionellen Geschichte gleichkommen würde) deshalb verfehlt wäre, weil eine Reihe von *thèmes* nicht nur der Geschichte, sondern zugleich dem Diskurs zugeordnet werden muß, und daß die Reflexion über die Vertextungsverfahren einen wesentlichen Textgegenstand darstellt. Im folgenden sollen Beispiele für die Thematisierung der Produktionsverfahren, der Rezeption und für Textstellen, die eine binäre Zuordnung verlangen, angegeben

werden. Der Erzähler beschreibt, z.B. den von Gästen überfüllten Salon der Villa Bleue und verweist zugleich auf die Produktionsverfahren: *Les groupes* [von Gästen] *se font et se défont au hasard des rencontres* (MRV: S. 60). *Groupes* bezieht sich nicht nur auf die Gäste, sondern auch auf die *thèmes générateurs*, die nach dem seriell-aleatorischen Prinzip zufällig zusammenkommen und auseinandergehen, zufällig (*hasard*) in dem Sinne, daß sie dem Kausalitätsprinzip (d.h. einer kohärenten Handlung, Figuren, Zeit und Raumangaben) nicht unterworfen sind, sondern sich nach gemeinsamen Merkmalen richten, liegen diese auf der *signifiant* oder *signifié*-Ebene. Dasselbe gilt für die folgenden Stellen:

Beispiel 1 (MRV: S. 63–64):

*Je commence avec précaution: «N'est-elle pas . . .» Mais je m'arrête, mon interlocutrice ayant, à présent, l'air de penser à autre chose et de ne plus m'accorder qu'une attention de pure politesse. Ce morceau de musique qui dure depuis un certain temps, ou même depuis le début de la soirée, est une sorte de rengaine à répétitions cycliques, où l'on reconnaît toujours les mêmes passages à intervalles régulières. « . . . à vendre?» dit Lady Ava [ . . . ]*

Der Ich-Erzähler, der sich mit Lady Ava unterhält, verweist auf ein Musikstück, das vom Beginn des Abends an gespielt wird. Mit dem Stück ist aber auch der Inhalt des Gesprächs beider Figuren, nämlich die Geschichte Laurens und Johnsons, also die Pseudo-Geschichte der MRV, die sich vom Beginn des Textes an stets wiederholt, gemeint. Mit den Worten 'musique' und 'intervalle' wird ferner die Verbindung zu musikalischen Kompositionsverfahren offengelegt.

Beispiel 2 (MRV: S. 132–134):

*C'est une sorte de cour-jardin en plein air, éclairée par de grosses lanternes à pétrole, assez malpropre et qui doit servir de dégagement aux coulisses du théâtre, car des éléments de décors y sont abandonnés ça et là dans une grande confusion.*

[ . . . ]

*je distingue encore dans la lumière incertaine une boutique de mode, vue depuis la rue: dans la vitrine aux inscriptions anglaises, un mannequin en robe collante tient à bout de laisse un grand chien noir [ . . . ] je découvre aussi quelques éléments de mobilier qui doivent appartenir à la scène de la fumerie d'opium [ . . . ]*

*En dehors de ces restes de spectacles, la cour est encombrée par une quantité d'objets au rebut: un pousse-pousse [ . . . ] de vieux balais en paille de riz [ . . . ] plusieurs statues [ . . . ] caisse de coupe à champagne [ . . . ] Comme je cherche une issue à ce désordre, j'atteins des régions qui ne sont plus éclairées du tout [ . . . ] Il y a surtout des inscriptions chinoises [ . . . ] Je déchiffre [ . . . ]*

Der Ich-Erzähler steht mitten in einer Theaterszene auf und geht aus dem Haus. Er kommt dann in einen rückwärtigen Teil des Gartens, der als Abstellplatz für die Theaterrequisiten zu dienen scheint. Der Satz *car des éléments de décors y sont abandonnés ça et là dans une grande confusion* verweist nicht nur auf die Requisiten, sondern auch auf die *thèmes* und deren Kombinationen, die beim Leser einen chaotischen Eindruck erwecken. Diese Requisiten werden dann aufgezählt, sie sind zugleich die *thèmes* der MRV. Der Erzähler versucht, aus dem ihm unbekanntem Garten einen Ausgang (*issue*) zu finden. Dieser Versuch stellt

zugleich einerseits die Bemühungen des Erzählers dar, aus der verfahrenen Schreibsituation auszubrechen und neue Variationen zustandezubringen, andererseits die Bemühungen des Lesers, sich innerhalb der ungeordneten Geschichte zurechtzufinden. Das Dechiffrieren verweist zum einen auf den Texthermetismus, zum anderen auf den Leser, der versuchen muß, den Text zu dekodieren. Weitere Stellen, die die Rezeptionssituation weiter thematisieren, sind u.a. folgende:

Beispiel 3a (MRV: S. 32):

*Il cherche quelque chose [ . . . ] de solide, et il ne sait pas quoi. La bicyclette a donc disparu, [ . . . ] il n'y a plus de jardin, ni jalousies, ni lourds rideaux qui glissent [ . . . ] Il ne reste à présent que des débris épars: fragments de papiers [ . . . ]*

Beispiel 3b (MRV: S. 55):

*Le voisin du gros homme au teint rouge finit par perdre patience [ . . . ]*

Beispiel 3c (MRV: S. 120):

*Il a continué à rouler tout en essayant de raconter son histoire, à laquelle naturellement la femme n'a rien compris, tant l'élocution du fiancé devenait confuse et sa présentation des événements incohérente.*

Beispiel 3d (MRV: S. 202–203):

*Dans le petit salon de musique, Lauren, la fiancée de Marchat, joue au piano pour quelques invités silencieux une composition moderne, pleine de ruptures et de trous, qu'elle ponctue de rires nerveux, soudains, sans durée, signalant des fausses notes, qu'elle est la seule à pouvoir reconnaître.*

Im Beispiel 3a kann mit dem 'il' Manneret gemeint sein, der zu einem Punkt des Schreibens gelangt, an dem er nicht mehr weiß, wie es weitergehen soll, die *thèmes* sind auf einen "Trümmerhaufen" (*débris*) reduziert.<sup>35</sup> Dies ist aber ebenfalls die Situation des Lesers, der mit den vielen variierten *thèmes* oft nichts anzufangen weiß, was sich im Beispiel 3b in Ungeduld ausdrückt: hier liegt die Annahme nahe, der *gros homme* stehe für den Autor und Johnson für den Leser. Im Beispiel 3c kann Marchat ebenfalls als stellvertretend für den Verfasser und die Prostituierte für den Leser aufgefaßt werden, der – wie sie – von seiner verworrenen (*confuse*) Liebesgeschichte nichts verstanden hat, da diese völlig inkohärent ist. Dasselbe bringt das Beispiel 3d zum Ausdruck, in dem Lauren ein Klavierstück spielt, das als *composition moderne pleine de ruptures* [ . . . ] *sans durée* charakterisiert wird, das also die Struktur der MRV wiedergibt. Dieses Stück aber ist nur für die Pianistin verständlich. Damit wird deutlich gemacht, daß die MRV nur für einen bestimmten Rezipientenkreis geschrieben ist, der wie der Erzähler befähigt ist, das Stück zu erfassen, was wiederum bedeutet, daß der Leser, wenn er verstehen soll, seine passive Haltung aufgeben und auf die Strategie des Textes eingehen muß. *Ré-écriture* kann in diesem Zusammenhang also nur als die Bemühung des Lesers verstanden werden, die Verfahren, mit denen der Text konstru-

<sup>35</sup> Hier sehen wir von den intertextuellen Beziehungen einiger *thèmes* ab, wie etwa 'bicyclette', das auf *Le Voyeurs* oder 'ni jalousies', 'ni lourds rideaux qui glissent', die auf *La Jalousie* verweisen.

iert ist, zu durchschauen. In dem Maße, wie dem Leser dies gelingt, wird er selbst eine Ordnung in den Text bringen können. Daß es in *MRV* um die Thematisierung von Vertextungsverfahren und nicht um die Darstellung einer traditionellen Geschichte geht, sollte spätestens in diesem Abschnitt deutlich geworden sein.

### 2.33 Zusammenfassung: die nicht mehr sinngebende Ambiguität oder die Destruktion der Leerstellen

In *CV* wurde eine prinzipielle Ambiguität festgestellt, die darin bestand, dem Leser die Entscheidung über Konfliktsituationen zu überlassen. Ihm wurden von den Figuren zwei oder mehrere Positionen angeboten, aber ohne daß der Text eine Lösung herbeiführte. Die daraus resultierende Leerstelle war bedeutungstragend, da sie semantisch begründet war, und aktivierte den Leser zur Selbstbeteiligung an der Konstitution der Botschaft.

Anders liegt der Fall einer radikalen, ja *ad absurdum* geführten Ambiguität in *MRV*. Hier werden dem Leser keine klaren semantischen Deutungsmöglichkeiten mehr angeboten, da die sich immer wieder bildende Geschichte negiert wird. Während es also in *CV* z.B. die Möglichkeiten a und b gab, findet sich in *MRV* die Möglichkeit a und non-a, womit also die Leerstelle, die zwischen a und b resultierte, annulliert wird. Damit ist die Textintention in der *MRV* – worauf Hempfer im Hinblick auf den *Tel Quel*-Roman verweist –, fixierter als jeder Text mit einer gut funktionierenden Geschichte. Denn in *MRV* braucht der Leser nicht nach einer sinnvollen Geschichte mit allen ihren vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten und Lösungsmöglichkeiten des dargestellten Konflikts zu suchen, sondern nur auf die Kombinationsverfahren zu achten. Damit wird die Rezeption in nur einer Richtung so deutlich fixiert, daß eine sinngebende Ambiguität in *MRV* kaum gegeben ist, denn fixiert der Leser die verschiedenen endlichen *thèmes* und deren Organisationsprinzip, dann ist jegliche Ambiguität, die, z.B. in *Le Voyeur* durchaus belegt ist, aufgehoben. In dem Augenblick also, in dem der Leser die Serien zu analysieren versucht und das Spiel zu verstehen beginnt, wird der Unterschied zwischen statischen Szenen und beweglichen, zwischen direkt oder durch eine Zeitschrift dargestellten Situationen bedeutungslos, wichtig bleiben die Elemente, die die Serien bilden, und ihre verschiedenen Kombinationen. Ambiguität kann es in *MRV* demzufolge nur bei einer traditionellen Lektüre bzw. Analyseweise geben. Damit kann man letztlich schon in bezug auf die *MRV* behaupten, daß der Textgegenstand weitgehend durch *écriture/ré-écriture* konstituiert ist, daß die Geschichtsresiduen als eine Allegorie der Diskursverfahren angesehen werden können, wodurch schließlich die Kommunikationsstruktur die wichtigste Dimension des Textes bildet. Die einzige Zeit, die bleibt, ist die des Erzählens und die der Lektüre, ein *temps mental* also, der so lange dauert, wie Erzähler und Leser tätig sind.

## SCHLUSSBEMERKUNG

Die vorausgehenden Analysen erlauben folgende zusammenfassende Feststellungen:

Der im Kapitel 1 unternommene Versuch, das Genettesche Modell für die Analyse der Zeitstruktur zu ergänzen und zu erweitern, erwies sich als notwendig für eine adäquate Beschreibung der Verfahren der zeitlichen Organisation der Geschichte im Gegenwartsroman. Die Anwendung des Modells im Kapitel 2 bot die Möglichkeit, seine Vorzüge und Grenzen zu prüfen, und auf dieser Basis konnte gezeigt werden, daß die Zeitbehandlung im Gegenwartsroman ein zentrales und unerlässliches Verfahren für die Konstitution der textuellen Botschaft und für die Rezeptionslenkung ist, daß eine große Abhängigkeit bzw. Interaktion zwischen den verschiedenen Textebenen einerseits und der Zeitbehandlung und bestimmten Konstruktionsprinzipien andererseits besteht.

Am Beispiel von *CAS* konnte gezeigt werden, daß eine auktoriale Erzählsituation eng verbunden mit dem Einsatz von expliziten Anachronien (Prolepsen, Analepsen, expliziter Zeitzirkularität) vorkommt bzw. vorkommen kann. Der allwissende Erzähler, der den Status eines Orakels hat, präsentiert die Ereignisse linear und auch zirkulär. Linearität und v.a. Zirkularität, sowohl im Bereich des Zeitarangements als auch der Handlung, stellen sich als die systemprägenden Verfahren in *CAS* und als Typen von Zeitbehandlung im (lateinamerikanischen) Gegenwartsroman, worauf sich zahlreiche Romane zurückführen lassen, dar. Auktorialer Erzähler, Handlungs- und Zeitzirkularität sind ihrerseits das Resultat einer mythischen Erzählkonzeption. Dabei verweist die lineare Zeitabfolge der Handlungssegmente auf die Sphäre der profanen Wirklichkeit, die Zirkularität hingegen auf die der mythischen. Die Wiederholung von Namen und Handlungen dienen der Aktualisierung und Erneuerung des Macondo-Mythos sowie der Konstitution einer zeitlosen Gegenwart, d.h. dem Einbruch der mythischen Zeit in die profane.

Mit *CAS* schließt García Márquez an die Romantradition Balzacs und an die von Asturias eingeleitete und über Carpentier weitergeführte Tradition des mythischen Erzählens als Teil der lateinamerikanischen Wirklichkeit an zu einem Zeitpunkt, in dem – vor allem im europäischen Roman – das mythische Denken wie auch die Wiedereinführung eines allwissenden Erzählers und einer stark besetzten Geschichte ebene als ein Anachronismus erscheinen. Eben dieser Anachronismus aber, die Wiederbelebung traditioneller Verfahren in einer auf die lateinamerikanische Geistes- und Literaturgeschichte umgemünzten Form, ist das Faszinierende an García Márquez und wohl auch der Grund für seinen Erfolg als Autor.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Zwischen 1967 (Erscheinungsdatum) und 1978 sind ca. drei Millionen Exemplare in der spanischen Originalfassung erschienen, ohne hier die zahlreichen Übersetzungen zu berücksichtigen, die mehrere Auflagen erlebten; vgl. hierzu Janik (1978: 330).

García Márquez macht aus historischen lateinamerikanisch-kolumbianischen Ereignissen, autobiographischen Daten, mythisch-phantastischen Erzählungen ein geschlossenes Ganzes, in dem alle Ereignisse den gleichen Status haben.

Einen ganz anderen Romantypus bietet Vargas Llosa in *CV*, wo die radikale Neutralisierung des Erzählers (mit der bereits bekannten Ausnahme einiger Teile der Handlungssequenz C) zum Eindruck einer totalen Simultaneität auf allen Textebenen führt: hier konkurrieren verschiedene Erzählperspektiven miteinander, die Reden von Erzähler und Figuren sind eng ineinander verflochten, typographisch wird der Text in zahlreiche Kapitel, Teile und Segmente aufgeteilt, auf Geschichtsebene werden die Ereignisse in fünf unabhängigen Handlungssequenzen organisiert, die auf Diskursebene (I) achronologisch ineinander verschachtelt und überlagert dargestellt werden. Die Ereignisse werden so präsentiert, als ob sie nicht einer bewußten Organisation folgten, was z.T. als eine Folge der Vermittlung der Ereignisse mittels des Bewußtseins der Figuren anzusehen ist.

Explizite und implizite Anachronien werden dermaßen radikalisiert, daß in *CV* zahlreiche achronische Handlungssegmente vorkommen. Die Handlungssequenzen neigen zur Stereotypie und Paradigmatisierung, ohne jedoch auf syntagmatische Konstruktionsprinzipien zu verzichten.

Die Anachronie-Verfahren der impliziten Zeitpermutation, Zeitverflechtung und Zeitüberlagerung haben in *CV* die Funktion, jegliche Erzählerkommentare auf ein Minimum zu reduzieren bzw. diese ganz auszusparen, verschiedene Ereignisse, die in einer chronologischen Reihenfolge normalerweise nicht bzw. nur durch auktoriale Eingriffe in Berührung kommen würden, in Beziehung zu setzen, so daß sie sich gegenseitig beleuchten. Damit wird zugleich dem impliziten Leser eine bedeutungsvolle Rolle bei der textuellen Sinnkonstitution zugewiesen, dieser wird zur Mitarbeit, zum Mitdenken aufgerufen, jedoch auf eine grundsätzlich andere Weise, als es im *nouveau roman* und *roman-Tel-Quel* der Fall ist: in der *nueva novela* wird der implizite Leser durch die komplexe Textstruktur veranlaßt, seine Aufmerksamkeit nicht nur auf die Vertextungsverfahren zu richten, sondern auch und insbesondere auf das Erzählte, das als kritische Information über die lateinamerikanische Wirklichkeit gelesen werden soll (ein Aspekt, der hier zwar nur am Rande berücksichtigt werden konnte, jedoch immer präsent war). Mit einer solchen Textstruktur wird eine Formel gefunden, die diese Romane (ohne sich in Experimentierfreudigkeit um ihrer selbst willen zu erschöpfen) zur Weltliteratur erhebt, was u.a. an dem weltweiten Renommee, das diese Texte genießen, abzulesen ist.

Vargas Llosas *CV* geht, literarhistorisch betrachtet, z.T. aus der Flaubertschen Tradition, was die Erzählverfahren anbelangt, wie auch aus der Tradition des Bewußtseinsromans hervor, die u.a. von Autoren wie Joyce, Faulkner und Dos Passos geprägt war. Über das Flaubertsche Modell, das von Genette als das eines *récit à point de vue* bezeichnet wird, geht er also hinaus, um sich in die Reihe der Romane, die ebenfalls von Genette als *récit objectif* bzw. *behaviouriste* bezeichnet werden, zu stellen.<sup>2</sup> Andererseits führt er den u.a. von Dos Passos und C.

<sup>2</sup> C.J. Cela in *Colmena* ist einer der ersten Autoren in spanischer Sprache, der bereits am Ende der 30er Jahre diesen Weg beschreitet; vgl. hierzu Ilie (1971: 27); Martínez Cacheiro (1973: 203). Flaubert jedoch bereitet zumindest programmatisch diesen Weg vor: *C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire* (in Bollème (1963: 188, Brief vom 18. März 1857)).

Fuentes praktizierten Romantypus weiter, indem er die Distorsion der Zeit der Geschichte sowie den Einsatz zahlreicher Perspektiven zu Gunsten einer "totalen Wirklichkeitsdarstellung" radikalisiert. Hierbei spielt der Mythos nur eine untergeordnete Rolle; Vargas Llosa ist bemüht, die lateinamerikanisch-peruanische Wirklichkeit literarisch-empirisch wiederzugeben.

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Roman schließlich, daß Vargas Llosa die Behandlung der Zeit wie kaum ein anderer Romancier als Verfahren der Konstitution der Botschaft und der Rezeptionslenkung verwendet.

Diesen zwei Romanen der *nueva novela*, von denen jeder auf seine Weise eine starke Referenz zur Wirklichkeit aufweist und in denen die Textreflexion keinen Platz hat, steht *MRV* gegenüber, ein Roman, der eine der radikalsten Ausprägungen eines nicht referentiellen, antimimetischen Schreibens ist, und in dem die Reflexion der *écriture*-Verfahren den eigentlichen Textgegenstand darstellt.

Bei *MRV* werden die programmatischen Äußerungen Flauberts, ein *livre sur rien ... dans lequel le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses* zu schreiben, weitgehend eingelöst.

Das Hauptmerkmal der *MRV*, wie das vieler *nouveau roman*-Texte, ist die Destruktion traditioneller Verfahren, die durch neue ersetzt werden. Hier ist der Erzähler nicht mehr klar identifizierbar, und die Erzählsituationen als solche werden aufgelöst, so daß die Perspektiven beispielsweise eines evozierten allwissenden Erzählers oder eines Ich-Erzählers, der sowohl als Beobachter als auch als Handelnder vorkommt, oder einzelner Figuren, die als potentielle Erzähler fungieren, nicht mehr trennbar sind. Die Geschichts-Einheiten werden zu einem Alibi für die Reflexion des Schreibens, sie haben vor allem einen metasprachlichen Charakter, daher ist keine sinnvolle Geschichte mehr erkennbar, die Figuren sind bloße sprachliche Konstrukte, das Zeitarrangement erfüllt keine sinngebende Funktion mehr, außer sich selbst durch seine Thematisierung und Bloßlegung zu zerstören. So, wie eine *story* angedeutet und dann zurückgenommen wird, so werden Figuren als anthropomorphe Gestalten evoziert und zu Spielelementen eines *thème* degradiert bzw. es werden chronologische Handlungsabfolgen angedeutet, dann negiert.

Die Struktur der *MRV* ist letztlich durch eine achronische Zeitstruktur gekennzeichnet und durch neue, z.T. an die moderne Musik angelehnte Verfahren (wie die seriell-aleatorischen) bzw. durch die Verwendung der *mise en abyme* als eines Verfahrens der Destruktion der *logique de la fiction*, das als Mittel der Reflexion eingesetzt wird.

Das Gesagte soll nicht so verstanden werden, als ob hier die *MRV* als die negative Entwicklung des Romans im Gegensatz zu einer positiven der *nueva novela* betrachtet wird, denn 'positiv' oder 'negativ' sind Wertungen, die eher in der Literaturkritik als in der Literaturwissenschaft ihren Platz haben und daher im Rahmen der Textanalyse bedeutungslos sind. Beide Systeme, das der *nueva novela* und das des *nouveau roman*, haben auf ihre Weise einen Beitrag zur Evolution des Romans in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts geleistet und zeigen tiefgreifende Unterschiede, die nicht nur in ihren Verfahren zu suchen sind, sondern vielmehr in den eingangs dieser Untersuchung skizzierten Merkmalen.

Zum Abschluß dieser Untersuchung soll erneut darauf hingewiesen werden, daß die hier analysierten Romane drei Typen von Zeitstruktur zugeordnet werden können, die vermutlich nicht die einzigen möglichen sind.

Nach einer wenn auch nicht erschöpfenden Überprüfung zahlreicher Texte (wie Balzac, *Le père Goriot*, *César Birotteau* und *La Cousine Bette*<sup>3</sup>, Flaubert, *Madame Bovary*, *Education sentimentale* und *Bouvard et Pécuchet*<sup>4</sup>, Proust, *A la recherche du temps perdu*<sup>5</sup>, Joyce, *Ulysses*<sup>6</sup>, Virginia Woolf, *The Waves*<sup>7</sup>, Faulkner, *The Sound and the Fury*<sup>8</sup>, Dos Passos, *Manhattan Transfer*<sup>9</sup>, oder Werken von Butor<sup>10</sup>, Simon<sup>11</sup> und Robbe-Grillet<sup>12</sup>, Rulfo, *Pedro Páramo*<sup>13</sup>, Carpentier, *El Acoso*<sup>14</sup>, Carlos Fuentes, *La Muerte de Artemio Cruz* oder *Cambio de piel*<sup>15</sup>, G. García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* oder *La Hojarasca*<sup>16</sup>, Roa Bastos, *Hijo de Hombre*<sup>17</sup>, M. Vargas Llosa, *La ciudad de los perros* und *La conversación en la catedral*<sup>18</sup>) kann jedoch behauptet werden, daß eine große Zahl von Romanen des 19. und des 20. Jhs. einem der drei Typen zugeordnet werden können.

Eine detaillierte und umfassende Beschreibung der Zeitstrukturen weiterer Texte, möglichst auch unter stärkerer Berücksichtigung weiterer Vertextungsverfahren und unter Miteinbeziehung literarhistorischer und außertextueller Fragen, wäre sicher sinnvoll und wünschenswert und würde das hier gewählte Vorgehen wesentlich ergänzen. Daß solche Fragen in der Arbeit keinen Eingang fanden, ist – wie in der Einleitung erwähnt – dadurch zu rechtfertigen, daß sie über das gesteckte Ziel hinausgehen würden, das darin bestand, eine Textebene zu isolieren und nach einem soliden Modell die Zeitbehandlung zu analysieren.

In der vorliegenden Untersuchung mußten wir uns damit begnügen, nur einen bescheidenen Beitrag zu einem Teilaspekt der Erzählforschung und der Forschung innerhalb der *nueva novela* und des *nouveau roman* (hier in noch geringem Umfang) zu liefern. Denn es scheint uns wichtig – vor allem gilt dies für die Lateinamerikanistik – zunächst die isolierte Klärung von Teilaspekten der Textstruktur zu sichern, um sich erst dann anderen, über den Text hinausgehenden Bereichen zu widmen.

<sup>3</sup> *Le père Goriot* (1976); *César Birotteau* (1977); *La cousine Bette* (1950).

<sup>4</sup> Benutzt wurden jeweils die Ausgaben von (1971); (1964); (1965).

<sup>5</sup> Hier wurde v.a. *Du côté de chez Swann* (1954) berücksichtigt.

<sup>6</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (1932).

<sup>7</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (1979).

<sup>8</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (1978).

<sup>9</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (1953).

<sup>10</sup> Wir denken hier an *L'Emploi du temps* (1957) oder *La modification* (1957a).

<sup>11</sup> Z.B. *La route de Flandres* (1960).

<sup>12</sup> Z.B. *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957) und *Projet pour une révolution à New York* (1970).

<sup>13</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (1973).

<sup>14</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (1963).

<sup>15</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (1970) und (1974).

<sup>16</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (1972) und (1973).

<sup>17</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (1979).

<sup>18</sup> Benutzt wurde die Ausgabe von (1973) und (1976).

## BIBLIOGRAPHIE

### Texte:

- Asturias, M.A., <sup>20</sup>1974: *El Señor Presidente* (1930/46), (Losada), Buenos Aires
- Balzac, H., de, 1976: *Le Père Goriot* (1834), in: *La Comédie Humaine* (Bibliothèque de la Pléiade) hrsg. v. P.-G. Castex Bd. III, Paris
- Balzac, H., 1977: *César Birotteau* (1837), in: *La Comédie Humaine* (Bibliothèque de la Pléiade), hrsg. v. P.-G. Castex, Bd. VI, Paris
- Balzac, H., 1950: *La cousine Bette* (1846), in: *La Comédie Humaine* (Bibliothèque de la Pléiade), hrsg. v. M. Bouteron, Bd. VI, Paris
- Bataille, G., 1967: *Histoire de l'oeile*, Paris
- 1956: *Biblia Sacra*, Romae
- Borges, J.L., 1971: *Ficciones* (1935–44) (Alianza/Emencé), Buenos Aires
- Borges, J.L., <sup>21</sup>1972: *El Aleph* (1949) (Alianza/Emencé), Buenos Aires
- Butor, M., 1957: *L'Emploi du temps* (10/18), Paris
- Butor, M., 1957a: *La Modification* (10/18), Paris
- Butor, M., 1963: *Description de San Marco* (Gallimard), Paris
- Carpentier, A., 1963: *El Acoso* (1955–56), (Instituto del Libro/Ed. Uracán), La Habana
- Carpentier, A., <sup>7</sup>1978: *Guerra del tiempo* (1958), (Barral Editores), Barcelona
- Cela, C.J., <sup>12</sup>1972: *La Colmena* (1946/51), (Noguer), Barcelona
- Cortázar, J., <sup>16</sup>1974: *Final del juego* (1956–64), (Sudamericana), Buenos Aires
- Cortázar, J., <sup>13</sup>1973: *Las armas secretas* (1959), (Sudamericana), Buenos Aires
- Cortázar, J., <sup>14</sup>1973: *Todos los fuegos el fuego* (1966), (Sudamericana), Buenos Aires
- Dos Passos, J., <sup>21</sup>1953: *Manhattan Transfer* (1925), (Houghton Mifflin Company Boston), Boston
- Faulkner, W., <sup>14</sup>1978: *The Sound and the Fury* (1931), (Penguin Books), New York
- Fielding, H., <sup>10</sup>1976: *Tom Jones* (1749), (Penguin Books)
- Flaubert, G., 1971: *Madame Bovary* (1856), (Garnier Frères), hrsg. v. C. Gothot-Mersch, Paris
- Flaubert, G., 1964: *L'Education sentimentale* (1869), (Garnier Frères), hrsg. v. E. Maynial, Paris
- Flaubert, G., 1965: *Bouvard et Pécuchet* (1881), (Garnier Frères), hrsg. v. E. Maynial, Paris
- Fuentes, C., <sup>6</sup>1970: *La muerte de Artemio Cruz* (1962), (Fondo de cultura económica/colección popular), México
- Fuentes, C., 1974: *Cambio de piel* (1967), (Seix Barral), Barcelona
- García Márquez, G., 1972: *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), (Sudamericana), Buenos Aires
- García Márquez, G., 1973: *La hojarasca* (1955), (Sudamericana), Buenos Aires
- García Márquez, G., <sup>32</sup>1972: *Cien años de soledad* (1967), (Sudamericana), Buenos Aires
- García Márquez, G., 1975: *El otoño del patriarca* (Plaza & Janes), Barcelona
- Hugo, V., 1926: *Ruy Blas* (1838), in: *Oeuvres Complètes, Drame*, (Société d'éditions littéraires et artistiques), Bd. 4, Paris
- Joyce, J., 1932: *Ulysses* (1922), (The Odyssey Press), Hamburg/Paris Bologna
- Mann, Th., <sup>14</sup>1978: *Der Zauberberg* (1924), (Fischer Taschenbuch Verlag), Frankfurt am Main
- Proust, M., 1954: *Du côté de chez Swann* (1913–28), in: *A la recherche du temps perdu* (Bibliothèque de la Pléiade), hrsg. v. C. und A. Ferré, Bd. I, Paris
- Ricardou, J., 1961: *L'observatoire de Cannes* (Seuil), Paris
- Ricardou, J., 1965: *La prise de Constantinople* (Minuit), Paris
- Roa Bastos, A., <sup>21</sup>1979: *Hijo de Hombre* (1960) (Ed. Argos Vergara), Barcelona

- Robbe-Grillet, A., 1955: *Le Voyeur* (Minuit), Paris  
 Robbe-Grillet, A., 1957: *La Jalousie* (Minuit), Paris  
 Robbe-Grillet, A., 1959: *Dans le labyrinthe* (Minuit), Paris  
 Robbe-Grillet, A., 1961: *L'année dernière à Marienbad. Ciné-roman* (Minuit), Paris  
 Robbe-Grillet, A., 1965: *La maison de rendez-vous* (Minuit), Paris  
 Robbe-Grillet, A., 1970: *Projet pour une révolution à New York* (Minuit), Paris  
 Rulfo, J., <sup>13</sup>1973: *Pedro Páramo* (1955), (Fondo de cultura económica/colección popular), México  
 Sarraute, N., 1957: *Tropismes* (1932/39), (Minuit), Paris  
 Sarraute, N., 1956: *Portrait d'un inconnu* (1947), (Gallimard), Paris  
 Simon, C., 1960: *La route de Flandres* (Minuit), Paris  
 Sollers, Ph., 1965: *Drame* (Collection Tel Quel, Seuil), Paris  
 Vargas Llosa, M., <sup>12</sup>1973: *La ciudad y los perros* (1963), (Seix Barral), Barcelona  
 Vargas Llosa, M., <sup>12</sup>1972: *La Casa Verde* (1965), (Seix Barral), Barcelona  
 Vargas Llosa, M., <sup>9</sup>1976: *Conversación en la catedral* (1969), (Seix Barral), Barcelona  
 Woolf, V., <sup>2</sup>1979: *The Waves* (1931), (Atriat Panther Book), London

## Sekundärliteratur:

### I. Allgemeine Literaturwissenschaft

- Barthes, R., 1964: *Éléments de sémiologie*, in: *Communications* 4, 91–135  
 Barthes, R., 1966: *Introduction à l'analyse structurale des récits* in: *Communications* 8, 1–27  
 Barthes, R., <sup>2</sup>1972: *Le degré zéro de l'écriture*, Paris  
 Bausinger, H. 1968: *Formen der Volkspoeseie*, Berlin  
 Benveniste, E. 1966: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Kap. V, 19, S. 237–250  
 Bremond, C., 1964: *Le message narratif*, in: *Communications* 4, 4–32  
 Bremond, C., 1966: *La logique des possibles narratifs*, in: *Communications* 8, 60–76  
 Bremond, C., 1970: *Morphology of the French Folktales*, in: *Semiotica* II, 3, 247–276  
 Bremond, C., 1973: *Logique du récit*, Paris  
 Booth, W.C., <sup>10</sup>1973: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago  
 Culler, J., 1975: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, Cornell UP  
 Cohen, M., 1954: *Grammaire et Style*, Paris  
 Dirscherl, K., 1975: *Zur Typologie der poetischen Sprechweisen bei Baudelaire. Formen des Besprechen und Beschreiben in den "Fleurs du Mal"*, München  
 Eliade, M. 1963: *Aspects du mythe*, Paris  
 Eliade, M. 1969: *Le mythe de l'éternel retour*, Paris  
 Forster, E.M., <sup>8</sup>1947: *Aspects of the novel*, London  
 Greimas, A.J., 1966: *Sémantique structurale. Recherche de Méthode*, Paris  
 Greimas, A.J., 1967: *La structure des actants du récit (essai d'approche générative)*, in: *Word* 23, 1967, 221–238  
 Höfner, F., s.S. 205  
 Humphrey, R., <sup>8</sup>1972: *Stream of consciousness in the modern novel*, University of California Press  
 Ingarden, R. <sup>2</sup>1960: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen  
 Iser, W., 1972: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München  
 Iser, W., ebd.: *Historische Stilformen in Joyces "Ulysses". Zur Interpretation des Kapitels "The Oxen of the Sun"*, S. 276–358  
 Iser, W., 1975: *Die Appellstruktur der Texte*, in: Warning, R., 1975 (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München, S. 228–252  
 Iser, W., ebd.: *Der Leservorgang*, S. 253–276  
 Iser, W., ebd.: *Die Wirklichkeit der Fiktion – Elemente eines funktionsgeschichtlichen Modells*, S. 277–324  
 Iser, W., ebd.: *Im Lichte der Kritik*, S. 325–342  
 Iser, W., ebd.: *Die Leserrolle in Fieldings Joseph Andrews und Tomes Jones*, S. 436–466  
 Jakobson, R., 1963: *Linguistique et poétique*, in: Jakobson, R., 1963: *Essais de linguistique générale*, Paris, S. 109–248

- Jakobson, R., 1973: *Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie*, in: Jakobson, R., 1973: *Question de Poétique*, Paris, S. 219–233  
 Janik, D., 1973: *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerkes. Ein semiologisches Modell* (Thesen und Analysen 3) Bebenhausen  
 Jolles, A., <sup>2</sup>1958: *Einfache Formen*, Tübingen  
 Kaiser, G., 1971: *Nachruf auf die Interpretation?*, in: *Poetica* 4, 267–277  
 Kayser, W., <sup>15</sup>1971: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern  
 Koskimies, R., 1935: *Theorie des Romans*, Helsinki  
 Lämmert, E., s. S. 204  
 Lerch, E., 1930: *Hauptprobleme der Französischen Sprache*, Braunschweig  
 Lewandowski, Th., 1973/1975/1975a: *Linguistisches Wörterbuch*, 3 Bde., Heidelberg  
 Link, H., 1973: *"Die Appelstruktur der Texte" und ein "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft"?* in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 17. Jahrgang, 532–583  
 Link, J., 1974: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*, München  
 Lips, M., 1926: *Le style indirect libre*, Paris  
 Lotman, J.M., 1973: *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt am Main  
 Lotman, J.M., 1974: *Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa*, in: Lotman, J.M., 1974, *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronberg, S. 200–271  
 Lubbock, P. <sup>3</sup>1960: *The Craft of Fiction*, New York  
 Lukács, G., <sup>3</sup>1971: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied  
 Marcuse, H., 1971: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, F.a.M.  
 Muir, E., <sup>5</sup>1949: *The structure of the novel*, London  
 Pfister, M. 1977: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München  
 Posner, R. 1972: *Strukturalismus in der Gedichtinterpretation*, in: Blumensath, H., 1972 (Hrsg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln, S. 202–242  
 Propp, W., 1972: *Morphologie des Märchens*, München  
 Rank, O. <sup>2</sup>1974: *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Darmstadt  
 Riffaterre, M., 1971: *Essais de stylistique structurale*, Paris  
 Schmidt, S.J., <sup>2</sup>1976: *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation*, München  
 Spitzer, L. 1928: *Stilstudien, Vol. II*, München  
 Stanzel, F.K., <sup>6</sup>1972: *Typische Formen des Romans*, Göttingen  
 Stanzel, F.K., 1979: *Theorie des Erzählens*, Göttingen  
 Stierle, K. 1975: *Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft*, München  
 Striedter, J. 1971 (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München  
 Titzmann, M., 1977: *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*, München  
 Todorov, Tz., 1966: *Les catégories du récit littéraire*, in: *Communications* 8, 125–151  
 Ullmann, St., 1957: *Style in the French Novel*, Cambridge  
 Warning, R. 1975: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München  
 Warning, R., ebd.: *Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik*, S. 9–41  
 Warning, R., 1976: *Ironiesignale und ironische Solidarisierung*, in: Preizendanz, W./Warning, R., 1976 (Hrsg.): *Das Komische* (Poetik und Hermeneutik VII), München, S. 416–423  
 Warning, R., 1979: *Pour une pragmatique du discours fictionnel*, in: *Poétique* 39, 321–377  
 Warning, R., 1980: *Chaos und Kosmos. Kontingenzbewältigung in der "Comédie humaine"*, in: Gumbrecht, H.-U./Stierle, K./Warning, R. 1980 (Hrsg.), *Honoré de Balzac*, München, S. 9–56

## II: Allgemeines zur Untersuchung der Zeitbehandlung in narrativen Texten

- Barthes, R., 1967: *Le discours de l'histoire*, in: *Information sur les sciences sociales* 6 août, 65–67
- Bertl, K.D., 1974: *Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen*, Bonn
- Butor, M., 1975: *L'Espace du roman*, in: Butor, 1975: *Essais sur le roman*, Paris, S. 48–58
- Butor, M., ebd.: *Recherches sur la technique du roman*, S. 109–123
- Danahy, M., 1975: *Narrative timing and the structures of "L'Education sentimentale"*, in: *Romanic Review* 66, 32–46
- Ducrot, O./Todorov, Tz., 1972: *Temps et modalité dans la langue/Temps du discours*, in: Ducrot, O./Todorov, Tz., 1972: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, S. 389–404
- Genette, G., 1972: *Figure III*, Paris
- Heidegger, M., 1949: *Sein und Zeit*, Tübingen
- Hirt, E., 1978: *Die Zeit im epischen Gedicht*, in: Ritter, A., 1978 (Hrsg.): *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*, Darmstadt, S. 27–31
- Iser, W., 1972: *Wahrnehmung, Zeitlichkeit und Handlung als Modalitäten der Subjektivität. W. Faulkner: "The Sound and the Fury"*, in: Iser, W. 1972: *Der implizite Leser, Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München, S. 214–236
- Jauss, H.R., 1970: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "A la recherche du temps perdu"*. *Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Heidelberg
- Kayser, W., s. S. 203
- Lämmert, E., 1972: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart
- Lukács, G., s. S. 203
- Mendilow, A.A., 1952: *Time and the Novel*, London/New York
- Meyerhoff, H., 1960: *Time in Literature*, University of California Press
- Müller, G., 1974: *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählung* (1946/47), in: Müller, G. 1974: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze* (Hrsg. von Elena Müller in Verbindung mit Helga Egner), Darmstadt, S. 247–268
- Müller, G., ebd.: *Erzählzeit und erzählte Zeit* (1948), S. 269–286
- Müller, G., ebd.: *Über das Zeitgerüst des Erzählens* (1950), S. 388–418
- Müller, G., ebd.: *Aufbauformen des Romans, dargelegt an den Entwicklungsromanen G. Keller und A. Stifters* (1953), S. 556–569
- Müller, G., ebd.: *Das Zeitgerüst des "Fortunatus"-Volksbuch* (1954), S. 570–590
- Müller, G., ebd.: *Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtung* (1955), S. 299–311
- Muir, E., s. S. 203
- Petsch, R., 1978: *Zeit in der Erzählung*, in: Ritter, A., 1978 (Hrsg.): *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*, Darmstadt, S. 32–50
- Pouillon, J., 1946: *Temps et roman*, Paris
- Poulet, G., 1950: *Etudes sur le temps humain*, Paris
- Ricardou, J., 1967: *Temps de la narration, temps de la fiction*, in: Ricardou, J., 1967: *Problèmes du nouveau roman*, Paris, S. 161–170
- Riedel, H., 1973: *Struktur und Bedeutung des Zeitgerüsts im traditionellen französischen Roman. Analysebeispiele zu H. de Balzac und J. Loisy*, Frankfurt am Main
- Ritter, A., 1978 (Hrsg.): *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*, Darmstadt
- Ritter, A., ebd.: *Einleitung*, S. 1–26
- Robbe-Grillet, A., 1963: *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*, in: Robbe-Grillet, A., 1963: *Pour un nouveau roman*, Paris, S. 123–134
- Rossum-Guyon, F., van, 1970: *Critique du roman. Essais sur "La Modification" de Michel Butor*, Paris
- Staiger, E., 1939: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Zürich
- Staiger, E., 1964: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, in: Meyer, R.W., 1964 (Hrsg.): *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert*, Bern, S. 90–110
- Todorov, H., 1968: *Logique et temps narratif*, in: *Information sur les sciences sociales*, Décembre, VII–6, 41–42
- Vogt, J., 1974: *Bauelemente erzählender Texte*, in: Arnold, H.L./Sinemus, V., 1974: *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, München, Bd. 1, S. 227–242
- Weinrich, H., 1971: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart

Weizsäcker, V. v., 1942: *Gestalt und Zeit. Die Gestalt 7*

Wunderlich, D., 1970: *Tempus und Zeitreferenz im Deutschen*, München

Zielinski, Th., 1901: *Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos*, in: *Philologus Suppl.*, Bd. 8, Heft 3, 405–450

## III: Allgemeines zur französischen Literatur

- Albérés, R.-M., 1970: *Le roman d'aujourd'hui 1960–1970*, Paris
- Anzieu, D., 1965/66: *Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet*, in: *Les Temps Modernes* 21, 608–637
- Auerbach, E., 1946: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern
- Barthes, R., 1964a: *Essais Critiques*, Paris
- Barthes, R., 1969: *Préface*, in: Morrissette, B., 1969: *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, S. 7–16
- Barthes, R., 1972: s. S. 202
- Bernal, O., 1964: *Alain Robbe-Grillet: le roman de l'absence*, Paris
- Bertl, K.D., s. S. 204
- Blüher, K.A., 1970: *Zur Erzählstruktur von Robbe-Grillet "Le Voyeur"*, in: *Romanische Forschungen* 82, Bd., Heft 3, 295–319
- Blüher, K.A., 1975: *Alain Robbe-Grillet. La Jalousie*, in: Heitmann, K., 1975 (Hrsg.): *Der französische Roman*, Düsseldorf, Bd. II, S. 281–207
- Blüher, K.A., 1979: *La fonction du "public" dans la pensée esthétique de Valéry, ébauches d'une théorie de la réception littéraire*, in: Blüher, K.A./Schmidt-Radefeldt, J., 1979 (Hrsg.): *Poétique et communication. Paul Valéry* (Colloque international de Kiel 19–21 Octobre 1977: Cahiers du 20e siècle, ed. Klincksieck), Paris, S. 105–128
- Bollème, G., 1963 (Hrsg.): *Extraits de la correspondance ou préface à la vie d'écrivain*, Paris
- Brombert, V., 1966: *The Novels of Flaubert. A Study of Themes and Techniques*, Princeton University Press
- Brombert, V., 1975: *"L'Education sentimentale": articulation et polyvalence*, in: Gothot-Mersch, C., 1975 (Hrsg.): *La production du sens chez Flaubert* (Colloque de Cerisy), Paris, S. 55–84
- Butor, M., 1960: *Répertoire*, Paris
- Butor, M., 1975: *Essais sur le roman*, Paris
- Cross, R.K., 1971: *Flaubert and Joyce*, Princeton
- Dällenbach, L., 1977: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris
- Friedrich, H., 1966: *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert*, Frankfurt am Main
- Genette, G., 1963: *Le travail de Flaubert*, in: *Tel Quel* 14, 51–57
- Genette, G., 1966: *Silences de Flaubert*, in: Genette, G., 1966: *Figures, Essais*, Paris, S. 223–243
- Goebel, G., 1968: *Alain Robbe-Grillet: Le Voyeur*, in: Pabst, W., 1968 (Hrsg.): *Der moderne französische Roman*, Berlin, S. 250–272
- Goebel, G., 1972: *Funktion des "Buche im Buche" in Werken zweier Repräsentanten des "nouveau roman"*, in: Schrader, L./Leube, E., 1972 (Hrsg.): *Interpretation und Vergleich*. Festschrift für Walter Pabst, Berlin, S. 34–52
- Gothot-Mersch, C., 1975 (Hrsg.): *La production du sens chez Flaubert* (Colloque de Cerisy), Paris
- Hatcher, A.G., 1944: *"Voir" as a Modern Novelistic Device*, in: *Philological Quarterly* 23, S. 354–374
- Hauser, A., 1953: *Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur*, München, Bd. 2
- Heath, St., 1972: *The Nouveau Roman. A Study in the Practice of Writing*, London
- Hempfer, K.W., 1972: *"Nouveau Roman" und Literaturtheorie. Zu einigen neueren Arbeiten zum "Nouveau Roman"*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 82, 243–262
- Hempfer, K.W., 1976: *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis – Tel Quel und die Konstitution eines nouveau-nouveau roman*, München
- Höfner, E., 1980: *Literarität und Realität. Aspekte des Realismusbegriffs in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg

- Ionesco, E., 1966: *Notes et contres-notes*, Paris
- James, H., 1914: *Gustave Flaubert*, in: James, H., 1914: *Notes on Novelists*, New York
- Janvier, L., 1964: *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris
- Jefferson, A., 1980: *Narrative euphoria: "La maison de rendez-vous"*, in: Jefferson, A., 1980: *The nouveau roman and the poetics of fiction*, Cambridge, S. 46–57
- Kayser, W., <sup>3</sup>1963: *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart
- Kenner, H., 1962: *Flaubert, Joyce and Beckett – The Stoic Comedians*, Boston
- Kesting, M., 1965: *Politik und Ästhetik. Das Beispiel Flaubert*, in: Kesting, M., 1965: *Vermessung des Labyrinths. Studien zur modernen Ästhetik*, Frankfurt am Main, S. 9–30
- Lukács, G., s. S. 203
- Mansuy, M., 1971 (Hrsg.): *Position et oppositions sur le roman contemporain*, Paris
- Matignon, R., 1960: *Flaubert et la sensibilité moderne*, in: *Tel Quel* 1, 83–89
- Main, M., 1963: *Flaubert, A Precursor of Proust*, in: *French Studies* 17, July, 218–237
- Morissette, B., <sup>2</sup>1969: *Les romans de Robbe-Grillet* (Nouvelle édition augmentée), Paris
- Netzer, K., 1970: *Der Leser des Nouveau Roman*, Frankfurt am Main
- Nolting-Hauff, I., 1974: *Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur*, in: *Poetica* 6, 129–178
- Nolting-Hauff, I., ebd.: *Märchenromane mit leidendem Helden. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur*, 417–455
- Nolting-Hauff, I., 1978: *Zur Psychoanalyse der Heldendichtung: Das Rolandslied und die einfache Form "Sage"*, in: *Poetica* 10, Heft 4, 429–468
- Ouellet, R., 1972 (Hrsg.): *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, Paris
- Pabst, W., 1968 (Hrsg.): *Der moderne französische Roman*, Berlin
- Pabst, W., ebd.: *Einführung des Herausgebers*, S. 7–30
- Pingaud, B., 1958: *L'Ecole du refus*, in: *Esprit* 26, 55–59
- Pollmann, L., 1968: *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*, Stuttgart
- Poulet, G., 1949: *Etudes sur le temps humain*, Paris
- Poulet, G., 1961: *Flaubert*, in: Poulet, G., 1961: *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Kap. XIII
- Proust, M., 1971: *Essaie et articles in: Contre Sainte-Beuve* (Gallimard), Paris, S. 586–600
- Raillard, G., 1957: *L'Exemple*, in: Butor, M., 1957: *L'Emploi du temps* 10/18, S. 441–502
- Ricardou, J., 1967: *Problèmes du nouveau roman*, Paris
- Ricardou, J., ebd.: *Problèmes de la description*, S. 91–124
- Ricardou, J., ebd.: *L'Histoire dans l'histoire*, S. 171–189
- Ricardou, J., 1971: *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris
- Ricardou, J., 1971a: *Esquisse d'une théorie des générateurs*, in: Mansuy, M., 1971 (Hrsg.): *Position et opposition sur le roman contemporain*, Paris, S. 143–162
- Ricardou, J./Rossum-Guyon, F. van: 1972: *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* (10/18), Paris, Bd. I/II
- Ricardou, J., ebd.: *Introduction: Le nouveau roman existe-t-il?*, Bd. I, S. 9–34
- Robbe-Grillet, A., 1963: *Pour un nouveau roman*, Paris
- Robbe-Grillet, A., 26.6.1970a: *Projet pour une révolution à New York*, in: *Le Nouvel Observateur*
- Robbe-Grillet, A., 1972: *Sur le choix des générateurs*, in: Ricardou, J./Rossum-Guyon, F., van, 1972 (Hrsg.): *Nouveau roman hier aujourd'hui*, Paris, Bd. II, S. 157–176
- Rogers, B.G., 1965: *Proust's narrative techniques*, Genève
- Rousset, J., 1962: *"Madame Bovary" ou le livre sur rien*, in: Rousset, J., 1962: *Forme et signification*, Paris, S. 109–133
- Saint-Jacques, D., 1972: *Le lecteur du Nouveau Roman*, in: Ricardou, J./Rossum-Guyon, F., van, 1972 (Hrsg.): *Nouveau roman hier aujourd'hui*, Paris, Bd. I, S. 131–152
- Sarraute, N., 1956: *L'Ère du soupçon*, Paris
- Sarraute, N., 1965: *Flaubert le précurseur*, in: *Preuves* 1, 3–11
- Sartre, J.P. 1956: *Préface*, in: Sarraute, N., 1956: *Portrait d'un inconnu* (Gallimard), Paris
- Stoltzfus, B., 1964: *Alain Robbe-Grillet and the new french novel*, Illinois
- Sturrock, Jh., 1969: *The French new novel. Claude Simon, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet*, London
- Tadić, J.-Y., 1971: *Proust et le roman*, Paris
- Thibaudet, A., 1922: *Gustave Flaubert. 1821–1880. Sa vie. Ses romans. Son style*, Paris
- Übersfeld, A., 1971: *Ruy Blas*, Paris, Bd. I

- Vargas Llosa, M., 1975: *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Madrid
- Wehle, W., 1972: *Französischer Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*, Berlin
- Wehle, W., ebd.: *La Route des Flandres – Claude Simon*, S. 44–57
- Wehle, W., 1980: *"Proteus im Spiegel". Zum 'reflexiven Realismus' des Nouveau Roman*. (Statt einer Einleitung), in: Wehle, W. (Hrsg.) 1980: *Nouveau Roman*, Darmstadt, S. 1–30
- Wilhelm, K., 1969: *Der Nouveau Roman. Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur*, Berlin
- Zeltner-Neukomm, G., <sup>3</sup>1970: *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans. Die neue Welterfahrung in der Literatur*, Reinbek bei Hamburg

#### IV: Allgemeines zur lateinamerikanischen (und spanischen) Literatur

- Alazraki, J., <sup>2</sup>1974: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Tema, Estilo*, Madrid
- Alegría, F., 1967: *La novela hispanoamericana. Siglo XX*, Buenos Aires
- Arnau, C., <sup>2</sup>1975: *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona
- 1972: *Asedios a Carpentier*, Santiago/Chile
- 1972: *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago/Chile
- Barroso VIII, Juan, 1977: *'Realismo mágico y lo real maravilloso' en El reino de este mundo y El siglo de las luces*, Miami
- Blanco Aguinaga, C., 1976: *Realität und Erzählstil bei Juan Rulfo*, in: Strausfeld, M., 1976 (Hrsg.): *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur*, Frankfurt am Main, S. 113–138
- Boldori de Baldussi, R., 1974: *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Buenos Aires
- Boorman, J.R., 1976: *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid
- Borges, J.L., 1976: *El arte narrativo y la magia*, in: Borges, J.L., 1976: *Discusión*, Madrid/Buenos Aires (Alianza/Emencé), S. 71–79
- Bürger, P., 1971: *Techniken der Verfremdung in Erzählungen von Jorge Luis Borges*, in: *Iberoromania* 3. Jahrgang, Heft 2, Juli, 152–164
- Carpentier, A., <sup>3</sup>1980: *Prólogo*, in: Carpentier, A., <sup>3</sup>1980: *El reino de este mundo* (1949), (Pocket Edhasa), Barcelona, S. 51–57
- Carrilón, G.D., 1971: *Lo cíclico y los conceptos de identidad en Cien años de soledad*, in: *Razón y Fábula*, Bogotá, 27, Sept.-Dez., 18–34
- Castañeda, L., 1971: *Técnica y estructura en "La Casa Verde" de Mario Vargas Llosa*, in: Giacomán, H.F./Oviedo, J.M., 1971 (Hrsg.): *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Madrid, S. 311–322
- Colmenares, G., 1971: *Vargas Llosa y el problema de la realidad en la novela*, in: Giacomán, H.F./Oviedo, J.M., 1971 (Hrsg.): *Homenaje a Vargas Llosa*, Madrid, S. 367–376
- Dorfman, A., 1974: *En torno a "Pedro Páramo" de Juan Rulfo*, in: Giacomán, H.F., 1974 (Hrsg.): *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, S. 147–158
- Eitel, W., 1978 (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart
- Eitel, W., ebd.: *Einleitung*, IX–LXII
- Fernández-Braso, M., 1972: *La soledad de Gabriel García Márquez*, Barcelona
- Franco, J., 1970: *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Caracas/Venezuela
- Franzbach, M., 1978: *Alejo Carpentier*, in: Eitel, W., 1978 (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, S. 265–282
- Fuentes, C., <sup>2</sup>1969: *La nueva novela hispanoamericana*, México
- Gallo, M., 1974–75: *El futuro perfecto de Macondo*, in: *Revista Hispánica Moderna* Nr. 3, 115–135
- Georgescu, P.A., 1972: *Hacia una novela de la simultaneidad*, in: *Studi e Informazione. Sezione Letteraria*, Serie I, Firenze 67–81
- Giacomán, H.F., 1970 (Hrsg.): *Homenaje a Alejo Carpentier*, Madrid
- Giacomán, H.F., 1971 (Hrsg.): *Homenaje a Carlos Fuentes*, Madrid
- Giacomán, H.F./Oviedo, J.M., 1971 (Hrsg.): *Homenaje a Vargas Llosa*, Madrid
- Giacomán, H.F., 1971a (Hrsg.): *Homenaje a Miguel Ángel Asturias*, Madrid
- Giacomán, H.F., 1972 (Hrsg.): *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Madrid
- Giacomán, H.F., 1974 (Hrsg.): *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid
- Goic, C., 1972: *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso/Chile

- Goic, C., 1973: *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana*, in: Vergara, R., 1973 (Hrsg.): *La novela hispanoamericana* Valparaíso/Chile, S. 9–52
- González Bermejo, E., 1971: *Con Gabriel García Márquez. Ahora doscientos años de soledad*, in: González Bermejo, E., 1971: *Cosas de escritores*, Montevideo, S. 11–51
- González Bermejo, E., ebd.: *Mario Vargas Llosa o la suplantación de Dios*, S. 53–89
- Grossmann, R., 1969: *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*, München
- Hámlton, C., 1966: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid
- Harss, L., <sup>6</sup>1975: *Gabriel García Márquez, o la cuerda floja*, in: Harss, L., <sup>6</sup>1975: *Los Nuestros*, Buenos Aires, S. 381–419
- Harss, L., ebd.: *Mario Vargas Llosa, o los vasos comunicantes*, S. 420–462
- Harss, L., <sup>6</sup>1975: *Iberoromania* (Dedicado a Jorge Luis Borges), Nr. 3 Neue Folge
- Illie, P., <sup>2</sup>1971: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid
- Janik, D., 1976: *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispano-amerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts. Geschichtliches Erbe und kulturelle Tendenz*, Tübingen
- Janik, D., 1978: *Gabriel García Márquez*, in: Eitel, W., 1978 (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, S. 330–360
- Janik, D., 1981: *Reseña über P. Ramírez Molas, Tiempo y narración*, in: *Iberoromania*, Nr. 13, Neue Folge, 114–115
- Jara Cuadra, R., 1970: *Modos de estructuración mítica de la realidad hispanoamericana contemporánea* (Instituto de Lenguas y Literatura), Valparaíso/Chile
- Jean, D.T., 1974: *El sentido lírico de la evocación del pasado en "Pedro Páramo"*, in: Giacomán, H.F., 1974 (Hrsg.): *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, S. 189–206
- Kesting, M., 1965: *Das hermetische Labyrinth. Zur Dichtung von Jorge Luis Borges*, in: Kesting, M., 1965: *Vermessung des Labyrinths*, Frankfurt am Main, S. 50–66
- Kulin, K., 1969: *Planos temporales y estructura de Cien años de soledad de G. García Márquez*, in: *Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus 11 (3–4), 291–314
- Kloepfer, R./Zimmermann, R., 1978: *Mario Vargas Llosa*, in: Eitel, W., 1978 (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellung*, Stuttgart, S. 469–493
- Kockelkorn, A., 1965: *Methodik einer Faszination. Quellenkritische Untersuchungen vom Prosawerk von Jorge Luis Borges*, München
- Leal, L., 1974: *La estructura de "Pedro Páramo"*, in: Giacomán, H.F., 1974 (Hrsg.): *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, S. 13–22
- Leante, C., 1970: *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, in: Giacomán, H.F., 1970 (Hrsg.): *Homenaje a Alejo Carpentier*, Madrid, S. 11–32
- Levin, S.J., 1974: *"Pedro Páramo", "Cien años de soledad": un paralelo*, in: Giacomán, H.F., 1974 (Hrsg.): *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, S. 173–188
- Lorenz, G.W., 1970: *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*, Berlin
- Lorenz, G.W., 1971: *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika*, Tübingen/Basel
- Martín, J.L., 1974: *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid
- Martínez Cachero, J.M., 1973: *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*, Madrid
- Meyer-Minnemann, K., 1978: *Tiempo cíclico e historia en "La muerte de Artemio Cruz" de Carlos Fuentes*, in: *Iberoromania*, Nr. 7, Neue Folge, 88–105
- Müller-Bergh, K., 1976: *Alejo Carpentier – Autor und Werk in ihrer Epoche*, in: Strausfeld, M., 1976 (Hrsg.): *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur*, Frankfurt am Main, S. 71–111
- Müller-Bergh, K., <sup>3</sup>1972: *Nueve Asedios a García Márquez*, Santiago/Chile
- O'Neill, S., 1974: *Pedro Páramo*, in: Giacomán, H.F., 1974 (Hrsg.): *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, S. 283–322
- Ortega, J., <sup>3</sup>1972: *Gabriel García Márquez. "Cien años de soledad"*, in: <sup>3</sup>1972: *Nueve Asedios a García Márquez*, Santiago/Chile, S. 74–88
- Osorio Tejada, N., 1971: *La expresión de los niveles de la realidad en la narrativa de Vargas Llosa*, in: Giacomán H.F./Oviedo, J.M., 1971 (Hrsg.): *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, Madrid, S. 23–35
- Oviedo, J.M., <sup>3</sup>1972: *Macondo un territorio mágico y americano*, in: <sup>3</sup>1972: *Nueve Asedios a García Márquez*, Santiago/Chile, S. 89–105
- Oviedo, J.M., <sup>2</sup>1977: *Mario Vargas Llosa la invención de una realidad*, Barcelona

- Pacheco, J.E., 1972: *El contagio de la culpa*, in: 1972: *Asedios a Vargas Llosa*, Santiago/Chile, S. 11–36
- Pollmann, L., s. S. 206
- Ramírez Molas, P., 1978: *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid
- Ramírez Molas, P., ebd.: *Gabriel García Márquez: "Cien años de soledad"*, S. 167–204
- 1976: *Review*, Fall, 4–29
- 1975: *Revista Iberoamericana*, Vol. XLI, Nr. 92–93, Julio-Diciembre, 397–464
- 1977: *Revista Iberoamericana*, (40 Inquisiciones sobre Borges), XLIII, Nr. 100–101, Juli-Diciembre
- Roa Bastos, A., 1976: *Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual*, in: Loveluck, J., 1976 (Hrsg.): *Novelistas Hispanoamericanos de hoy*, Madrid, S. 47–63
- Rodríguez-Alcalá, H., 1973: *Narrativa Hispanoamericana. Güiraldes-Carpentier-Roa-Bastos-Rulfo (Estudios sobre invenciones y sentido)*, Madrid
- Rodríguez Monegal, E., 1971a: *Madurez de Vargas Llosa*, in: Giacomán, Helmy F. Oviedo, J.M., 1971 (Hrsg.): *Homenaje a Vargas Llosa*, Madrid, S. 45–67
- Rodríguez Monegal, E., 1971: *Carlos Fuentes*, in: Giacomán H.F., 1971 (Hrsg.): *Homenaje a Carlos Fuentes*, Madrid, S. 23–66
- Rodríguez Monegal, E., 1976: *Borges: Una Teoría de la Literatura Fantástica*, in: *Revista Iberoamericana*, Vol. XLII, Nr. 95, Abril-Junio, S. 177–189
- Sábato, E., <sup>5</sup>1979: *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona
- Sacoto Salamea, A., 1974: *Las técnicas narrativas*, in: Giacomán, H.F., 1974 (Hrsg.): *Homenaje a Juan Rulfo*, Madrid, S. 385–394
- Segre, C., 1973: *Curved time in García Márquez*, in: Segre, C., 1973: *Semiotic and literary criticism*, The Hague – Paris, S. 152–193
- Siebbmann, G., 1965: *Die moderne Lyrik in Spanien. Ein Beitrag zu ihrer Stilgeschichte*, Stuttgart
- Siebenmann, G., 1972: *Die neuere Literatur Lateinamerikas und ihre Rezeption im deutschen Sprachraum*, Berlin
- Siebenmann, G., 1973: *Die wiedergewonnene Allmacht des Erzählers*, in: Kröner, K.-H./Rühl, K. 1973 (Hrsg.): *Studi Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, S. 608–624
- Strausfeld, M., 1976: *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur*, Frankfurt am Main
- Strausfeld, M., ebd.: *Die neue Literatur Lateinamerikas: Versuch einer Bestandsaufnahme*, S. 7–26
- Strausfeld, M., ebd.: *"Hundert Jahre Einsamkeit" von Gabriel García Márquez – ein Modell des neuen lateinamerikanischen Romans*, S. 233–260
- Torres-Ríoisco, A., 1965: *Historia de la literatura iberoamericana*, New York
- Vargas Llosa, M., <sup>2</sup>1971: *Historia de un deicidio*, Barcelona
- Vargas Llosa, M., 1971a: *Historia secreta de una novela* (Cuadernos marginales 21), Barcelona
- Videla de Rivero, G., 1975: *Anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta*, in: *Iberoromania*, Nr. 3, Neue Folge, 1975, 173–195
- Di Vito Di Febo, G., 1979: *La componente mágica en Cien años de soledad de G. García Márquez*, in: *Siculorum Gymnasium*, Catania Nr. 23, 102–128
- Volek, E., 1970: *Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación, de "El Acoso" de Alejo Carpentier*, in: Giacomán, H.F., 1970 (Hrsg.): *Homenaje a Alejo Carpentier*, Madrid, S. 385–438
- Weber, F.W., 1963: *"El Acoso": Alejo Carpentier's war on time*, in: *PMLA*, Vol. LXXVIII, September Nr. 4, Part 1, 440–448
- Wolff, R., 1978: *Juan Rulfo*, in: Eitel, W., 1978 (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, S. 361–383
- Zech, H., 1978: *Carlos Fuentes*, in: Eitel, W., 1978 (Hrsg.): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, S. 406–417

Diese Arbeit verfolgt ein doppeltes Ziel: einerseits legt sie ein theoretisches Konzept zur Zeitanalyse in narrativen Texten vor, das unter Berücksichtigung des aktuellen Stands semiotisch-strukturalistischer Erzählforschung das bisher im deutschsprachigen Raum noch wenig bekannte Modell der Récit-Analyse von Gérard Genette zugrundelegt, das dieser 1972 in seinem Theoriebeitrag *Discours du récit* entwickelt hatte. Hierbei ist das Genettesche Analyseinstrumentarium unter dem Aspekt einer die Rezeptionsbeziehung des Lesers stärker unterstreichenden, kommunikativ-funktionalen Zeitanalyse durch die Einführung neuer differenzierender Begriffe erweitert worden. Andererseits wird in umfassender Behandlung dreier charakteristischer Werke der hispano-amerikanischen und französischen Gegenwartsliteratur das Theoriemodell auf seine Anwendbarkeit hin überprüft. Diese methodisch klar konzipierte Arbeit, die Neuland betritt, erweist sich als ein überzeugender Forschungsansatz, der geeignet ist, die äußerst komplexen Strukturen der Zeitkonstitution im *Nouveau Roman* und der *Nueva Novela* zu erfassen und ihrer unterschiedlichen Aufgabenstellung adäquat zu beschreiben, und gibt zugleich wichtige Anstöße für die weitere Erforschung narrativer Zeitstrukturen.