

Cortázar, Derrida und Sartre in der „noche porteña“

Zur Interpretation der Tagebuch-Erzählung *Diario para un cuento*

Die Erzählung (?), mit der Julio Cortázar den Band *Deshoras* – sein letztes „libro de cuentos“ – beschlossen hat,¹ ist ein Text, der meines Erachtens zu den faszinierendsten gehört, welche die Weltliteratur der achtziger Jahre ihren lateinamerikanischen Autoren verdankt. Zumindest wird man kaum einen anderen Text jener Zeit finden, der eine ähnliche Spannweite von – jedenfalls auf den ersten Blick – unterschiedlichen Motiven, Tendenzen und Techniken in ähnlicher kontrapunktischer Konzentration zu vereinen wüßte, wie *Diario para un cuento* das tut. Schon die spontane (und noch quasi unprofessionelle) Lektüre erweist, daß hier überaus konfliktreich zusammentrifft, was sonst nach allen Regeln moderner Poetik getrennt zu werden pflegt: die Distanz der selbstreflexiven ‚metafiction‘ und das Engagement des sozialkritischen Realismus, meditative Momente erinnernder Introspektion und dramatische Momente einer – durchaus kriminalistisch getönten – Mordgeschichte.

1

Unter den – nach allgemeinem Verständnis – gegensätzlichen Motiven, welche *Diario para un cuento* präsentiert, tritt das der poetologischen Reflexion als erstes hervor. In der Tat entspricht es ja auch einer der verbreitetsten (post-) modernen Thematiken, wie sie Leo Pollmann im Bereich von Cortázars Referenzautoren etwa an Borges' Erzählung *El inmortal* herausgearbeitet hat.² So bestimmt diese Thematik – von Anfang an die Erwartungen des professionellen europäischen Lesers erfüllend – bereits den auffällig komplizierten Satz, mit dem der Text beginnt. Unter dem Tagebuchdatum des 2. Februar 1982 zeigt uns die durch zwei Parenthesen unterbrochene, anaphorisch strukturierte Periode, wie das

1 Vgl. zur Einführung in den „texto en forma de diario cuyo tema es el proceso de elaboración de un cuento“ die aufmerksame ‚werkimmanente‘ Interpretation von P. Fröhlicher, „El sujeto y su relato: ‚Argentinidad‘ y reflexión estética en *Diario para un cuento*“, in: *INTI* 22/23 (1985/86), Numero especial: *La americanidad de Julio Cortázar: Cultura, política, literatura*, 337–344.

2 Vgl. Leo Pollmann, „¿Con qué fin narra Borges? Reflexiones acerca de *El Inmortal*“, in: K. A. Blüher – A. de Toro (Hrsg.), *Jorge Luis Borges – Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt a. M. 1992, 29–47.

„diaristische“ Ich in verschiedenen Positionen dabei ist, einer „cosquilla de cuento“ (139)³ nachzugeben, zu welchem Zweck der Schreiber (so die Schlußpointe des Satzes) inständig wünscht, Adolfo Bioy Casares zu sein. Bioy Casares gilt ihm nämlich als Meister in der für einen „cuento“ unerläßlichen Kunst, zwischen Erzähler und Figuren Abstand zu halten, und eben diese Disposition zur „distancia“ und zum „desasimiento“ (140) würde das Ich des Tagebuchs benötigen, um wunschgemäß über eine gewisse Anabel nicht nur schreiben, sondern eine Erzählung verfassen zu können. Wie Bioy Casares narrativen Abstand zu halten versteht, wird zwei Tage später durch pittoreske Metaphern aus dem Boxsport veranschaulicht, welche gleichzeitig zu erkennen geben, daß dem Schreiber gegenüber Anabel eine solche – gleichsam gattungs(disziplin)spezifische – Kaltblütigkeit des Erzählers (Boxers) nicht gegeben ist: denn: „me falta el juego de piernas y la noción de distancia de Bioy para mantenerme lejos y marcar puntos sin dar demasiado la cara“ (142).

Demnach handelt der Text wie viele (post)moderne Literatur von den Schwierigkeiten des Erzählens. Diese Schwierigkeiten haben hier mit dem besonderen Fall Anabels zu tun, doch werden sie durch literarische Anspielungen und Zitate zugleich auch auf eine allgemeinere Ebene gehoben. Eine solcher Anspielungen betrifft Proust, was deshalb naheliegt, weil die Geschehnisse um Anabel sich ‚Ende der vierziger Jahre‘, also in einer – von den Tagebuchdaten her gesehen – dreieinhalb Jahrzehnte entfernten Vergangenheit ereignet haben. Wenn der Schreiber nun in der Gegenwart erzählen möchte, was er schon in der Vergangenheit, das heißt: zum aktuellen Zeitpunkt der Ereignisse, nur unzulänglich begreifen konnte, so erscheint ihm sein Erzählprojekt einmal als eine absurde ‚Parodie von Proust‘: „como en una parodia de Proust pretendo entrar en el recuerdo como no entré en la vida para al fin vivirla de veras“ (150)⁴. Stärker akzentuiert wird im gleichen Zusammenhang noch ein Zitat aus Derridas *La vérité en peinture*,⁵ das in der Auseinandersetzung mit Kants Ästhetik auf den Satz hinausläuft: „je (moi, sujet existant) n’ai jamais accès au beau en tant que tel“. Wo Derrida die theoretische wie empirische Unzugänglichkeit des Schönen auszusprechen sucht, tritt für Cortázars Diaristen das Phantom Anabels in die Leerstelle der Absenz ein:

3 Die Seitenangaben nach Zitaten aus *Diario para un cuento* beziehen sich auf die von mir verwendete Ausgabe: J. Cortázar, *Deshoras*, Madrid (Ediciones Alfaguara) 1987, 139–173.

4 Zu den verschiedenen – „syntaktischen“, „thematischen“ und „strukturellen“ – Ebenen, auf denen sich diese Proust-Anspielung deuten läßt, vgl. W. B. Berg, „De convergencias, confesiones y confesores (*Diario para un cuento*)“, in: *INTI*, a.a.O. (Anm. 1), 327–336, hier 335, sowie ds., *Grenz-Zeichen Cortázar – Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1991, 388f.

5 Vgl. J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris 1978, 56f. Ein Versehen in Cortázars Übersetzung (vgl. 143: „Es tan universalmente subjetivo“ für „Il est si universellement objectif“), das den Passus ‚derridistischer‘ erscheinen läßt, als er in Wirklichkeit ist, korrigiert Berg, *Grenz-Zeichen Cortázar* (Anm. 4), 393.

en los dos casos hay un rechazo a todo acceso, a todo puente, y si el que habla en el pasaje de Derrida no tiene jamás ingreso en lo bello en tanto que tal, yo que hablo en mi nombre (error que no hubiera cometido nunca Bioy), sé penosamente que jamás tuve y jamás tendré acceso a Anabel como Anabel, y que escribir ahora un cuento sobre ella, un cuento de alguna manera *de* ella, es imposible (144).

An diesem Befund der Unmöglichkeit eines „cuento“ über Anabel wird sich, soweit die Ebene der poetologischen Selbstreflexion betroffen ist, bis zum Textende nichts ändern. Im Bewußtsein des „diaristischen“ Ich bleibt die „ausencia del cuento“ – verbunden mit einer „nostalgia de la eficacia de Bioy“ (144) – nicht nur erhalten, sondern wird mehrfach bestätigt und bekräftigt. Ungefähr in der Mitte des Textes klagt der Schreiber: „Me aburre releer este diario que me está ayudando cada vez menos a escribir el cuento“ (156). Und zum Schluß meint er erkannt zu haben, daß alle Fragmente, die er über Anabel zusammenträgt, nicht mehr ergeben können als „una página más en el cuaderno, un día más sin empezar el cuento“ (172).

2

So endet der Text, wenn wir uns an die Aussagen seiner selbstreflexiven Kommentare halten, mit dem Scheitern des Autors, dessen Tagebuch eine geplante Erzählung nicht vorbereitet, sondern lediglich ersetzt. Nun besteht das eklatante Paradoxon, das den Text prägt, aber in dem Umstand, daß der Leser – trotz der immer wieder bekräftigten poetologischen Unmöglichkeit des „cuento“ – durchaus erfährt, welche Ereignisse der späten vierziger Jahre das Material dieser (angeblich ungeschriebenen) Erzählung bilden sollten. Sie konzentrieren sich um eine Liebesbeziehung zwischen dem Diaristen bzw. Erzähler, der damals in Buenos Aires ein Übersetzungsbüro betrieb, und der Prostituierten Anabel Flores. Durch diese Beziehung und durch die Übersetzung von Liebesbriefen, die er für Anabel und deren Kolleginnen tätigt, wird der seinerzeitige Übersetzer in eine (wie oft bei Cortázar) nur schwer durchschaubare Affäre von Eifersucht und Morddrohung verwickelt. Sie betrifft in erster Linie Anabels Kolleginnen Marucha und Dolly, berührt über Anabel und deren Herzensfreund, den amerikanischen Matrosen William, der für den Mord an Dolly das Gift zur Verfügung stellen möchte, jedoch auch den Übersetzer selbst. Wie der Mord entgegen dem Verhinderungsplan des Übersetzers dann überraschend vollzogen wird, erfaßt den milieufremden Bürger die Angst, zumal er den offenbaren Bruch der Abmachungen für einen Racheakt des Matrosen hält. Da er annimmt, daß William den Mord aus Eifersucht ermöglicht hat, um ihn und Anabel zu belasten, macht er sich in panischem Schrecken wochenlang aus dem Staube. Erst

als er anderthalb Monate später von einem erneuten leidenschaftlichen Zusammentreffen Anabels und Williams erfährt, muß er einsehen, daß er sich geirrt und Anabel, die nie mehr ins Büro zurückkommt, für immer verloren hat.

Was den Charakter der Liebe des Übersetzers und späteren Autors zu Anabel ausmacht, wird schon in der zweiten Tagebucheintragung durch das Zitat der Anfangsverse von Edgar Allan Poes *Annabel Lee* angedeutet.⁶ Die Poeschen Verse dienen als eine Art Kontrastfolie, insofern sie durch ihren romantischen Hintergrund kenntlich machen, wie wenig das anrühige Verhältnis mit Anabel auf der Ebene seiner sozialen Realität die literarische Tradition einer großen Liebe erfüllen kann (vgl. 141): Die argentinische An(n)abel entstammt einer „Republik“, nicht einem „kingdom“, äußert sich in vulgärer Umgangssprache und hat bereits im Alter von dreizehn Jahren aufgehört, „a maiden“ zu sein. Dabei wird die Geschichte von Anabels gewaltsamer Entjungferung später – aus männlicher Perspektive – anhand eines Parallelfalls dargestellt, der das in unseliger Weise Typische der Angelegenheit (161: „Que todo era siempre más o menos así con las Anabel de este mundo“) unterstreichen soll und intertextuell offenkundig auf den Bericht von Rosanettes „misère“ im FontainebleauKapitel der *Education sentimentale* zurückgeht.⁷ Auf der Ebene psychologischer Realität suggerieren die Verse statt einer Opposition dagegen eine Äquivalenz. Sie betrifft die *Intensität* sowohl von Leidenschaft wie Erinnerung: eine *Intensität*, welche im prononciert realistischen Kontext der Episode kaummittelbar zu artikulieren war. Um das Einbrechen („invadir“) der wellenartig wiederkehrenden *Erinnerung* (173: „algo que es tan poco pero que vuelve y vuelve desde allá“) zu bezeichnen, wird daher nicht nur einmal, sondern wiederholt (141, 144, 147) Poes „many and many years ago“ zitiert, so daß der erinnerungsreiche Leser nicht umhin kann, gleichfalls an weitere, hier nicht mehr zitierte Verse des Gedichts zu denken: etwa an den magischen Binnenreim von „For the moon neuer beams without bringing me dreams/Of the beautiful ANNABEL LEE“ oder die ähnlich obsessiv klingende Versicherung, weder „Engel“ noch „Dämonen“ „Can ever dissever my soul from the soul/Of the beautiful ANNABEL LEE“.⁸

6 Auffälligerweise findet das Poe-Zitat – anders als das Derrida-Zitat – in den mir vorliegenden Interpretationen von *Diario para un cuento* kaum Beachtung. Das mag damit zusammenhängen, daß die Aufmerksamkeit der Interpreten im wesentlichen von der poetologischen Ebene des Textes absorbiert wird, während die diegetische Ebene der ‚histoire‘ weniger Interesse auf sich zieht. Dabei ist zu berücksichtigen, daß der Tagebuchschreiber in seinen Selbstreflexionen ja auch tatsächlich zu dementieren sucht, was er als Erzähler gleichwohl über Anabels Geschichte berichtet.

7 Vgl. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, éd.P. M. Weytherill, Paris 1984, 331f. Im übrigen ist die Episode des Autohändlers Rosatti, welche die zunächst angekündigte analoge Episode des „viajante de comercio“ (vgl. 141 und 159) ersetzt, eine der glücklichsten erzählerischen Trouvaillen des Textes, da es ihr gelingt, das in der Tradition eines sozialkritischen ‚misérabilisme‘ seit langem topisch gewordene Motiv originell zu variieren und dem Topos eben durch die Variation den Eindruck erhöhter Authentizität zu verleihen.

8 Vgl. E. A. Poe, *Tales, Poems, Essays*, London-Glasgow 1952, 482.

Freilich ist es in *Diario para un cuento* anders als bei Poe nicht allein das Gefühl von Liebe, welches in die Vergangenheit „many and many years ago“ zurückführt, sondern mehr noch das Bewußtsein einer Schuld. Wie die letzten Seiten des Textes verraten, läßt gerade dies andauernde Schuldbewußtsein nicht zu, daß der Schreiber mit der Vergangenheit ins Reine kommt und sie gewissermaßen zum „cuento“ rundet. Begründet ist die Empfindung von Schuld, ja Versagen, durch die evidente Asymmetrie in der Beziehung zu Anabel. Der Schreiber macht sich den Vorwurf, die Geliebte ‚am Rande‘ seines Lebens gehalten zu haben, statt ihr wirklich zurückzugeben, was er von ihr empfängt: „[...] hubiera tenido que ser capaz de darle a Anabel lo que ella me daba tan naturalmente, hacerla subir a mi casa por ejemplo, crear una paridad aceptable aunque siguiera teniendo con ella una relación tarifada entre cliente regular y mujer de la vida“ (155f.).

Diese Verweigerung humaner „paridad“ muß um so ungerechter wirken, als der Text mehrfach zu verstehen gibt, daß im Bereich der gleichsam objektivierbaren Leistungen zwischen der Prostituierten und dem Übersetzer durchaus eine „paridad“ besteht.⁹ Nachdem der Übersetzer zum ersten Mal mit Anabel geschlafen hat, nimmt er beim Abschied ihr „Lächeln“ und eine „aceptación desapegada“ wahr, von der es heißt: „que me conmovió por lo sincera, otros hubieran dicho que por lo profesional“ (154). In direkter Analogie zur Geschäftsmäßigkeit dieses Abschieds verzichtet dann auch der Übersetzer darauf, den – offenbar bedrohlichen – Inhalt von Anabels letztem Brief an William zu erwähnen: „qué me importaban los líos al fin y al cabo, también yo podía sonreírle como ella me había sonreído, también yo era un profesional“ (155). Noch stärkeres Relief erhält die objektive Gleichsetzung, wenn der Übersetzer später, von Eifersucht befallen, an die „clientes de Anabel“ (vgl. 161f.) und zugleich an die eigenen „clientas epistolares“ (vgl. 162) denkt, um bei der letzteren Wortwahl bedeutungsvoll hinzuzufügen: „vuelve a salir la palabra de una manera bastante curiosa, eh Siegmund (sic)?“

Eine solche „paridad“ der Funktionen, welche durch die (freilich orthographisch mißglückte) Freud-Anspielung hier wie eine Art Tiefen-Wahrheit erscheint, wird indessen krass negiert, sobald die jeweiligen gesellschaftlichen Status und Lebenswelten ins Spiel kommen. Auf deren Ebene bleiben Anabel und der Übersetzer strikt getrennt. Anabel ist eine der „chicas del bajo“ (152), während die Bürgerlichkeit des Übersetzers von dem Umstand bekräftigt wird, daß er im angestammten Milieu die Vorteile einer ‚festen Beziehung‘ zu einer jungen Dame genießt, deren Identität er bezeichnenderweise durch das Pseudonym Susana zu verdecken gedenkt: „me movía en el cómodo pequeño mundo de una relación estable con alguien a quien llamaré Susana y calificaré de kinesióloga“, (152f.). Im Vergleich

9 Zur „equivalencia entre la traducción de las cartas y el amor físico“, die der Text suggeriert, vgl. auch die treffenden Bemerkungen von Fröhlicher, „El sujeto“ (Anm. 1), 338.

mit Anabel wird Susana, die gerne Aldous Huxley liest, quasi zu einer Symbolfigur bürgerlicher Kultur, ihrer Sicherheit und ihres ‚guten Gewissens‘ (oder ihrer ‚mauvaise foi‘, um mit Sartre zu sprechen). So assoziiert die Erwähnung Susanas im Tagebuch einmal die Namen von T. S. Eliot und Wilhelm Backhaus (vgl. 153), ein andermal jene von Walter Giesecking und John Keats bzw. dessen Biographen Lord Houghton (vgl. 149). Außerdem erinnert der Schreiber sich, seinerzeit immer wieder die Unterschiede von Susanas und Anabels Redeweise bedacht zu haben, wobei der Vergleich entschieden zu Ungunsten der Rhetorik seiner ‚Susana previsible‘ (153) ausfiel:

Nunca le oí la palabra „democracia“ a Anabel, que sin embargo la escuchaba o leía veinte veces por día, y en cambio Susana la usaba con cualquier motivo y siempre con la misma cómoda buena conciencia de propietaria (165).¹⁰

Angesichts der bürgerlichen Welt Susanas erlebt der Übersetzer die (lumpen) proletarische (vgl. 150) Welt Anabels als einen Bezirk so abenteuerlicher wie flüchtiger Evasion. Sozialpsychologisch bedeutet das dessen Benutzung und Ausbeutung als Exotikum; denn, wie explizit festgehalten wird, entspringt der wesentliche Impuls, die Sphäre der ‚chicas del bajo‘ aufzusuchen, eben einem Überdruß an der komfortablen Enge von Susanas Welt:

solamente que a veces ese mundo me resultaba demasiado pequeño y demasiado confortable, entonces había como una urgencia de sumersión, una vuelta a tiempos adolescentes con caminatas solitarias por los barrios del sur, copas y elecciones caprichosas, breves interludios quizá más estéticos que eróticos (153).

Demnach kann, was an dieser Stelle ‚urgencia de sumersión‘, oder wenig später ‚encanallamiento objetivamente innecesario‘ genannt wird, auf keinen Fall zu intimer, die eigenen erotischen wie ästhetischen Bedürfnisse transzendierender Anteilnahme führen. Dabei geht es dem Übersetzer wie einem befreundeten Advokaten namens Hardoy, den gelegentliche nostalgische Ausflüge ins Leben der Vorstädte nicht wirklich in das begehrte Fremde einzuführen vermögen, sondern – allen ‚kriminellen Episoden‘ zum Trotz – auf die Position eines bloßen ‚Zeugen‘ fixieren:

Me estoy acordando de Hardoy [...] que a veces se metía en turbios episodios suburbanos por mera nostalgia de algo que en el fondo sabía imposible, y de donde volvía sin haber participado de veras, mero testigo como yo testigo de Anabel (155).

10 Bezeichnend wirkt in diesem Zusammenhang auch, daß es eben die Rücksichtnahme auf das gleichsam etablierte Verhältnis mit Susana ist, welche den Übersetzer daran hindert, Anabel Zugang zu seiner Privatsphäre zu gewähren. So ängstigt ihn vor der ersten Nacht mit Anabel die Vorstellung, in Begleitung einer Prostituierten vom Portier gesehen zu werden, und zwar von einem ‚portero con más ojos que Argos [...] que saludaba casi conmovido a Susana cuando nos veía salir o llegar juntos, [...] que sabía distinguir en materia de maquillajes, tacos de zapatos y carteras‘ (154).

Wenn die Bewahrung gesellschaftlicher Ferne im Verhältnis zu Anabel mit einem Bewußtsein von Schuld verbunden ist, so hat sie für den Übersetzer indessen gleichfalls die Erfahrung desorientierender Fremdheit zur Folge. Wie mir scheint, werden beide Aspekte am Ende des Textes noch einmal in den Hauptmomenten dessen resümiert, was der Übersetzer als sein existentielles Versagen auffaßt. Die Erinnerung „de cómo no la llevé nunca a mi casa“ (173) bezeichnet vorrangig seine Schuld, während die dazu parallel geführte Erinnerung „de los dos meses en que el pánico me sacó de su vida“ (ebd.) für eine unüberwindliche Fremdheit und die aus dieser resultierenden Mißverständnisse steht.

Ihren Grund hat die Fremdheit in der Ignoranz einer Welt, von welcher der Bürger sich allenfalls eine durch Phantasie oder Literatur vermittelte Vorstellung macht. Für den Übersetzer ist, was Anabel „la vida“ nennt, ein „territorio vedado que sólo la imaginación o Roberto Arlt podían darne vicariamente“ (155), und wie er als Tagebuchschreiber die Affäre, in die der einst verwickelt wurde, gleichzeitig antizipiert und resümiert, sieht er sich auf einer 'Oberfläche' postiert, unter der er die Kämpfe der „noche porteña“ nicht zu begreifen wußte:

[...] me pregunto cómo pude vivir en esa superficie bajo la cual resbalaban y se mordían las criaturas de la noche porteña, los grandes peces de ese río turbio que yo y tantos otros ignorábamos (150).

Deshalb besitzt die Opakheit, welche der Affäre um Dollys Ermordung und die Gifflasche zu eigen ist, eine doppelte – diegetische und semiotische – Funktion. Zum einen erzeugt sie von der ersten rätselhaften Äußerung an – Anabels Übersetzungsauftrag „Dígale [...] que lo de la Dolly sigue lo mismo“ (152) – eine intensive Spannung, die auf einer labyrinthischen Erzählweise lediglich andeutender Informationen und bis zum Schluß unausgefüllter Leerstellen beruht. Zum anderen wirkt die Opakheit jedoch auch – ähnlich wie in der berühmten Erzählung *Los buenos servicios* – als ein Symptom mangelnder gesellschaftlicher Kommunikation¹¹. Da dem Bürger Prostituierte und Matrosen unzugänglich bleiben, erfährt der Übersetzer gegenüber den „criaturas de la noche porteña“ immer wieder das Gefühl bedrohlicher Ungewißheit. Während ihm die standeskonforme Freundin Susana nur allzu vorhersehbar erscheint, erweisen sich die Handlungen Anabels, Maruchas und Williams umgekehrt als derart unvorhersehbar, daß seine Vermutungen geradezu regelmäßig in die Irre gehen.

11 Wobei die Opakheit in den beiden Erzählungen freilich gegenüber konträren Perspektiven zur Geltung kommt. Während in *Diario para un cuento* ein Repräsentant bürgerlicher Kultur verständnislos auf die „criaturas de la noche porteña“ schaut, wird in *Los buenos servicios* der nicht-verstehende Blick Mme Francinets umgekehrt von der Unterschicht auf die Bourgeoisie gerichtet. Vgl. dazu die „Introducción“ von S. Jakfalvi zu J. Cortázar, *Las armas secretas*, Madrid 1978, 39: „De un lado, madame Francinet, sencilla y pobre [...]. Y del otro, el mundo de la burguesía, egoísta, indiferente, hipócrita, individualista“.

So täuscht der Übersetzer sich offenbar sowohl über Williams Reaktion auf die Entdeckung seiner Beziehung zu Anabel wie über Williams Motive bei dem Bruch der Abmachung, welche den Mord an Dolly verhindern sollte; er täuscht sich, als er Maruchas Loyalität in Zweifel zieht, und vor allem täuscht er sich, wie er Anabel, weil sie Marucha und William mit selbstverständlicher Sicherheit vertraut, für einen „ángel flotando por encima de la realidad“ (170) hält. Dabei recurriert der Übersetzer, als er in seiner Angst vor Williams (vermuteter) Eifersucht nach Anhaltspunkten für das eigene Verhalten sucht, erneut auf eine literarische Hilfe: War es zunächst Roberto Arlt gewesen, der ihm das Dunkel der „noche porteña“ erhellen sollte, sind es nun die Analysen des Detektivromans (167: „deducciones tipo Dickson Carr o Ellery Queen“), von denen er sich Wege aus der Gefahr erhofft.

Eben diese Analysen ziehen nun aber jene Kette von Fehleinschätzungen nach sich, deren letzte Konsequenz den Verlust Anabels bewirkt. In seinen literarischen Projektionen befangen, scheint der Übersetzer, der – Huxley lesend – Williams Rache fürchtet, sich mit Maurice Spandrell aus *Point Counter Point* zudentifizieren, der bei einem Beethoven-Quartett die Rache von Webleys Faschistengruppe erwartet (vgl. 168). Nachdem er aus der Zeitung den unvorhergesehenen Vollzug des Mordes erfahren hat, sucht er ein Gespräch mit Anabel, das in völliger Verständnislosigkeit endet und wiederum die Panik verstärkt, welche zum auslösenden Motiv der feigen Flucht wird. In der Flucht ereignet sich dann so etwas wie eine Explosion der Fremdheit. Asymmetrie und Kommunikationsarmut der Beziehung zu Anabel enthüllen sich dem Übersetzer jetzt als „esa distancia incalculable entre ella y yo, entre su mundo y mi terror“ (170). Und wie ihn der Advokat Hardoy schließlich über die größte aller Täuschungen aufklärt und ihm das passionierte Wiedersehen von Anabel und William mitteilt, verflucht er nicht nur die detektivischen Inspiratoren seiner Konjekturen (171: „Dickson Carr y Ellery Queen eran una pura mierda“),¹² sondern empfindet den Tanz der beiden „ángeles“ als die erniedrigende Strafe einer „escupida en plena cara“. Durch sie wird die endgültige Trennung der gesellschaftlichen Welten derart herbeigeführt, daß nunmehr den Übersetzer und nicht Anabel das Stigma des Ausgeschlossenen trifft: „Su ley y su mundo de ángeles, con Marucha y de algún modo también con la Dolly, y yo de este otro lado con el calambre y el Valium y Susana“ (171).

12 Womit *Diario para un cuento* – wenngleich nur punktuell – auch das von Borges (oder dem *Nouveau Roman*) her vertraute Thema des ‚scheiternden Detektivs‘ berührt; vgl. zu ihm H. Hudde, „Das Scheitern des Detektivs – Ein literarisches Thema bei Borges sowie Robbe-Grillet, Dürrenmatt und Sciascia“, *RA* 29(1978), 322–342.

Aus meiner bisherigen Darstellung hat sich wohl schon entnehmen lassen, daß *Diario para un cuento* – im Zusammenhang mit der poetologischen Thematik dieses *Diario (Cuento)* – bemerkenswert zahlreiche literarische und philosophische Referenzen enthält. Von ihnen verweisen einige auf Autoren, die wie Dickson Carr oder Ellery Queen vom Gang der Ereignisse gewissermaßen falsifiziert werden. Andere Autoren werden durch die Referenzen dagegen gleichsam mit einer Autoritätsfunktion versehen. Eine solche Rolle fällt in erster Linie Jacques Derrida zu. Er erhält zunächst – unter dem Datum des 4. Februar – die Ehrung eines relativ langen (übersetzten) Zitats (vgl. 142f.), und darauf übernimmt dies Zitat noch die Aufgabe der Rahmung, indem es am 28. Februar zum Schluß (zur 'Closure') des Textes verkürzt, doch zustimmend (173: „cuánta razón tiene Derrida“) wiederholt wird.

Trotzdem scheint es mir nicht angemessen, in *Diario para un cuento* einfach eine (anti)narrative Exemplifizierung Derridascher Konzepte und Haltungen sehen zu wollen, als ginge es Cortázar darum, durch die paradoxal orthodoxe Nachfolge des prinzipiell Unorthodoxen gehorsam die „Überwindung der logozentrischen Manichäismen“ bzw. „logozentrischer Metaphysik“ zu bestätigen.¹³ Gegen eine solche Orthodoxie sprechen bereits die ironischen Untertöne, mit denen der Schreiber das Zitat einführt (142: „El fragmento es de difícil comprensión, como se acostumbra *chez* Derrida“) und nach der Zitierung selber in eine Art spielerisches Derrida-Pastiche verfällt. Dazu kommen die spezifische Auswahl und Verwendung des Zitats. Es soll ja, wie die Interpretation in der folgenden Tagebucheintragung klarstellt, einen Begriff für die Unzugänglichkeit Anabels vermitteln. Dieser Begriff stellt das Phänomen unüberbrückbarer Fremdheit gegenüber Anabel bzw. dem Schönen – wenn man sich allein an das von Derrida hier konkret Zitierte hält – nun aber in einen prononciert existenzphilosophischen, um nicht zu sagen: existentialistischen Rahmen: „*je* (moi, sujet existant) n'ai jamais accès au beau en tant que tel. Je n'ai jamais de plaisir pur en tant que j'existe“. Und eben mit den Blendungen des „sujet existant“, welches als existierendes niemals zur „verdad última“ (159) gelangen kann, erklärt das Tagebuch-Ich dann auch die „ausencia del cuento“ sowie die „nostalgia de la eficacia de Bioy“ (vgl. 144).

Was Cortázar aus dem Zitat macht, klingt demnach ebenso sehr nach Sartre wie nach Derrida. Auf jeden Fall erwecken Selektion und Verständnis der zitierten Passage den Eindruck (Verdacht), daß Cortázar Derrida einem nicht weniger kreativen ‚misreading‘ unterwirft, als Derrida es seinerseits in bezug auf Kant praktiziert. Dabei habe ich mit Sartre schon die – wie mir scheint – entscheidende ideologische Instanz genannt, welche Cortázars (vermutlich eher unbewußt als bewußt) sinnverschiebende Lektüre von Derrida insgeheim bestimmt. Obwohl Sartre, der seit den siebziger

13 Die Tendenz, Cortázar und Derrida in ein derart hierarchisiertes Abhängigkeitsverhältnis von philosophischer Theorie und literarischer Praxis zu bringen, macht sich mitunter in Bergs ansonsten exzellenter Cortázar-Monographie bemerkbar; vgl. dazu *Grenz-Zeichen Cortázar* (Anm. 4), 387, 397 und passim, sowie die diesbezüglichen Einwände meiner Rezension, ASNSL 230 (1993), 213–218.

Jahren bekanntlich in eine Baisse seiner vormals quasi messianischen Reputation geraten war,¹⁴ in *Diario para un cuento* nirgendwo direkt erwähnt wird, ist nämlich unverkennbar, daß die poetologischen und moralischen Konnotationen des Textes nach wie vor ein Ensemble speziell Sartrescher Werte zur Voraussetzung haben.¹⁵

Sichtbar wird die Präsenz von Cortázers immer noch machtvollstem Referenzautor in einem Pathos der Existenz, das Schnitt wie Zurichtung des Derrida-Passus begründet und – auf einer etwas anderen Ebene – die symbolische Opposition der vorhersehbaren, da inauthentischen Susana und der unvorhersehbaren, da authentischen Anabel motiviert. Noch enger gehört zu den Sartreschen Prämissen des Textes die Deutung des existentiellen als eines gesellschaftlichen Gegensatzes zwischen den Milieus bürgerlicher Sicherheit („el cómodo pequeño mundo de una relación estable“) und (lumpen)proletarischer Anarchie („ese río turbio que yo y tantos otros ignorábamos“). Mit dieser Deutungsfigur sind zwei weitere Merkmale verbunden, welche den Text an eine typische Sartre-Tradition anschließen. Einmal folgt in ihr die Darstellungsperspektive stets dem begehrenden Blick, den der Bürger aus der illusionären Essentialität seiner Kultur auf die – zumindest unterstellte – „Kontingenz“ und „Freiheit“ außerbürgerlicher Lebenswelten richtet; zum anderen konfrontiert die moralische Perspektive die Zugehörigkeit zur bürgerlichen Kultur unweigerlich mit der Behauptung einer ebenso existentiellen wie politisch-sozialen Schuld.¹⁶ Beide Merkmale kommen in *Diario para un cuento* auch durch prägnante Sartresche Begriffe zum Ausdruck, etwa wenn, Susana nachgesagt wird, daß sie im Komfort ihres Besitzes ebenfalls über die politisch opportunen ‚Wörter‘ verfügt, und zwar „con la misma cómoda buena conciencia de propietaria“ (vgl. 165). Oder wenn der Schreiber sich

14 Symptomatisch für diese Baisse erscheint in Lateinamerika beispielsweise die Entwicklung Vargas Llosas von der (wenngleich bereits kritisch differenzierenden) Sartre-Apologie in Aufsätzen wie „Los otros contra Sartre“ oder „Sartre y el Nobel“ zur entschiedenen Sartre-Kritik des Aufsatzes „El mandarín“; vgl. M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea (1962–1982)*, Barcelona 1983, 38–42, 52–55, 387–401. Durch den drastischen Reputationsverlust der, einstigen Autorität ist vielleicht auch zu erklären, daß neuere Interpretationen dazu neigen, an der – insgesamt unbezweifelbaren – Bedeutung, welche das Werk Sartres für Cortázar besessen hat, eher die Momente von konkretem Dissens oder ludischer Distanzierung als jene von generellem Einverständnis hervorzuheben; so etwa Berg, *GrenzZeichen Cortázar* (Anm. 4), 16f. und 107ff., oder V. Roloff, „Julio Cortázar: *Rayuela*“, in: V. Roloff – H. Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Darmstadt 1992, Bd. 2, 78–90, hier 89f.

15 Einen Grund dafür bildet sicherlich Cortázers gerade seit den späten siebziger Jahren verstärkte Parteinahme für Castro und die anti-imperialistischen Bewegungen in Lateinamerika, welche einen Rekurs vor allem auf die politischen Konzepte Sartres nahelegt. Zur Wirkung von Sartres philosophischen Konzepten, die besonders in *Rayuela* evident erscheint, vgl. N. García Canclini, *Cortázar, una antropología poética*, Buenos Aires 1968, oder K. Genover, *Claves de una novelística existencial (en ‚Rayuela‘ de Cortázar)*, Madrid 1973.

16 Daß diese Schuld wesentlich stärker auf der bürgerlichen Kultur als auf den kapitalistischen Produktionsverhältnissen beruht, macht ja ein primäres Charakteristikum der Sartreschen Gesellschaftskritik aus, für die eine bestimmte Moral existentieller Authentizität immer sehr viel und die politische Ökonomie immer recht wenig besagt hat. Wie speziell Sartres Kritik gegen die bürgerliche Kultur als ein Ensemble überlieferter Werte gerichtet war, zeigt symptomatisch seine prinzipielle Sympathie für manche Phänomene kulturindustrieller Modernisierung (vgl. etwa J.-P. Sartre, *Situations, II*, Paris 1968, 290ff.), die anderen Exponenten eines unorthodoxen Neo-Marxismus bekanntlich als das Perhorrescendum schlechthin erschien.

selbst und dem Freund Hardoy den Vorwurf macht, die Welt der „noche porteña“ nur als ‚Zeugen‘ zu frequentieren, „sin haber participado de veras“, das heißt: ohne in ihr – „en situation“ – Praxis und Engagement entwickelt zu haben.

Vor dem Hintergrund dieser Sartre-Tradition gewinnen nun auch die Reflexionen über jene distanziert effiziente Poetik des „cuento“, um die der Schreiber Bioy Casares, aber auch Borges (vgl. 168), zu beneiden vorgibt, eine präzisere Bedeutung. Es ist das eine Bedeutung der Ironie, insofern als die Poetik der narrativen Distanz ja mit eben der Poetik Maupassantscher Novellen übereinstimmen würde, welcher in *Qu'est-ce que la littérature?* Sartres schärfste Kritik gilt. Was Sartre an Maupassant wie der gesamten Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts kritisiert, ist nämlich eine Art Stilllegung der Geschichte, in der sich niemals präsentisch die „histoire sans conclusion qui est en train de se faire“ zeige, sondern immer nur eine „histoire déjà faite“.¹⁷ Auch wenn deren Gehalt das Verwirrende und Außerordentliche wären, würde sie durch den Abstand, den ein beruhigend luzider Erzähler ihr gegenüber bewahrt, doch unter den Gesichtspunkt stabiler Ordnungen gebracht:

Ainsi l'aventure est un bref désordre qui s'est annulé. Elle est racontée du point de vue de l'expérience et de la sagesse, elle est écoutée du point de vue de l'ordre. L'ordre triomphe, l'ordre est partout, il contemple un très ancien désordre aboli comme si l'eau dormante d'un jour d'été conservait la mémoire des rides qui l'ont parcourue.¹⁸

Das Präteritum, das diesem ordnenden Rückblick dient, bezeichnet Sartre dann als ein „zeremonielles“: ein „passé de cérémonie, pour mettre une distance entre les événements et le public“.¹⁹

Somit wird die narrative „eficacia de Bioy“, die auf der „noción de distancia“ beruht, zu einem Gegenbild nicht nur von Cortázars angeblicher Ohnmacht, sondern ebenfalls von Sartres engagierter Direktheit und Offenheit. In dieser Opposition nimmt sie, so subtil sie ansonsten auch gerühmt werden mag, negative Konnotationen an, während Cortázars Unfähigkeit zum „cuento“ sich unter der Sartreschen Perspektive umgekehrt positiviert. Wenn das Ich des Tagebuchs den „cuento como verdad última“ schuldig bleibt (vgl. 159), liegt das ja ganz auf der Linie von Sartres Maupassant-Kritik. Und noch deutlicher erscheint die Übereinstimmung mit den von dieser Kritik implizierten Normen, wie in der letzten Eintragung des Tagebuchs zutage tritt, daß ein Gelingen des „cuento“ am Ende nichts anderes bedeutet hätte, als mit dem Phantasma Anabels gleichsam fertigzuwerden und die Last des Schuldbewußtseins abzutragen:

17 Vgl. Sartre, *Situations, II* (Anm. 16), 183.

18 Ebd., 181.

19 Ebd., 183.

La verdad, me hubiera gustado escribirlos (estos recuerdos, U.S.-B.), hacer un cuento sobre Anabel y esos tiempos, a lo mejor me hubieran ayudado a sentirme mejor después de escribirlo, a dejar todo en orden (172).

Hier zeigt nicht zuletzt die Wortwahl, daß die Ohnmacht des Schreibers sich offensichtlich als eine scheinbare oder jedenfalls vom Autor gewollte erweisen soll; denn wenn sie versäumt „a dejar todo en orden“, entzieht sie sich damit auch jenem ‚triumphalen‘ ‚ordre‘ stillgelegter Vergangenheiten, den Sartre bei Maupassant so entschieden als ideologische Manipulation zu bekämpfen suchte.

Unter einem anderen Aspekt ist das deklarierte Verfehlen des „cuento“ allerdings auch nach Sartreschen Kategorien nicht zu positivieren. Wenn es einer Idee von „littérature engagée“ entspricht, insofern es die Ruhe der abschließenden Ordnung negiert, so bleibt es ihr durchaus fern, indem es die Unerreichbarkeit Anabels quasi zur Gegenstandslosigkeit und Irrealität steigert. Im Gefolge dieser Steigerung meint der Tagebuch-Autor, nicht nur keinen „cuento“, sondern überhaupt nicht von Anabel schreiben zu können; denn alles, was er über sie sagt, scheint im Grunde nur von ihm selbst zu handeln. So findet er sich nach allen Ansätzen zu einem „cuento sobre Anabel“ allein vor einem Spiegel („solo delante un espejo“) wieder, in dessen Zentrum er nicht Anabel, sondern das eigene Bild gewahrt:

Ma basta releer este diario para sentir que ella no es más que una catalizadora que busca arrastrarme al fondo mismo de cada página que por eso no escribo, al centro del espejo donde hubiera querido verla a ella y en cambio aparece un traductor público nacional debidamente diplomado (153).

Was der Schreiber als das Scheitern des Projekts „hacer un cuento sobre Anabel“ betrachtet, erhält demnach gerade unter den Gesichtspunkten von Sartres Poetik eine unauflöslche Ambivalenz. In ihr sind offenbar begrüßenswerte Momente enthalten, soweit sich das Scheitern auf die Komponente „hacer un cuento“ bezieht. Dagegen wird das Scheitern der Komponente „escribir sobre Anabel“ von Tönen einer traurigen Resignation begleitet, die auch durch Ironie nicht aufzuheben ist. Eben diese Resignation, welche dem Gefühl des kommunikations- und realitätslosen mentalen Eingeschlossenseins gilt, gewinnt am Ende indes das semiotische Übergewicht, da ihr vom Schlußsatz das ‚letzte Wort‘ zugestanden wird:

Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí mismo aunque quiera seguir imaginándome que escribo sobre Anabel (173).

Der Schlußsatz läßt erkennen, daß Sartres Wertesystem, das praktisch alles bestimmt, was *Diario para un cuento* an existentieller und sozialer Kritik enthält, beim späten Cortázar wohl nicht mehr zum Gegenentwurf einer affirmativen „littérature engagée“ führt, wie man sie von ihm ja immer wieder

politisch gefordert hat.²⁰ Wo es über die Kritik hinaus um das „Positive“ von Engagement oder auch nur Welterfahrung geht, ist eine Skepsis entstanden, in der die Transitivity des wirklichkeitsdarstellenden Schreibens als ein Akt bloßer Einbildung²¹ erscheinen kann. Hier hat Cortázar dann in der Tat eine Stellung bezogen, die mit ihren Schlußfolgerungen wieder näher bei Derrida als bei Sartre liegt, und der „cuento“, in dem der Leser Welt erfährt, wird gleichsam revoziert, um dem „diario“ stattzugeben, in dem sich nur noch das Ich eines Schreibers spiegelt.

6

Freilich wird auch dieses um Differenzierung bemühte Fazit den komplexen Verhältnissen des Textes nicht ganz gerecht. Es erfaßt wohl, was an *Diario para un cuento* die Ebene expliziter Stellungnahmen ausmacht, nicht aber einen eigentümlich paradoxalen Sachverhalt, den die im engeren Sinn literarische Gestalt des Textes ergibt. Das Paradox besteht darin, daß *Diario para un cuento* die ‚Erzählung von Anabel‘ zwar kontinuierlich als unerzählbar charakterisiert, doch gleichwohl nicht aufhört, sie auf eine oblique Weise gewissermaßen doppelt effektiv zu erzählen.²²

Dabei soll durchaus nicht die Sorgfalt verkannt werden, mit der Cortázar zumal am Beginn des Textes die Üblichkeiten der Gattung Tagebuch beachtet. Der Situation entsprechend, gibt er seinem ‚diaristischen‘ Ich den Typus des Arbeitsjournals vor,²³ an den der Schreiber sich dann auch eine Weile hält. Markiert wird dieser Tagebuch-Typus unter anderem durch den – partiell ironischen – Dialog mit dem Schriftstellerkollegen Bioy Casares, durch Zitat und Reflexion des Derrida-Passus, welche einen ausgesprochen *effet de journal* herstellen, schließlich durch die Attitüde präsentischer Selbstansprache, die sich in notizenhaften Nominalsätzen (148: „Resistencia a construir un diálogo que tendría más de invención que de otra cosa“) oder Infinitivsätzen (151: „Poder arrancar a Anabel de esa imagen confusa y manchada que me queda de ella“) niederschlägt. Das eigentliche Faszinosum des Textes, das ja nicht auf

20 Zur Auseinandersetzung mit Oscar Collazos, welche auf eine dieser Forderungen gefolgt ist, vgl. Berg, *Grenz-Zeichen Cortázar* (Anm. 4), 132ff.; außerdem K. Kohut, „El escritor latinoamericano en Francia. Reflexiones de Julio Cortázar en tomo al exilio“, in: *INTI* (Anm. 1), 263–280, bes. 268f.

21 Mit dem Wort ‚Einbildung‘ gebe ich – substantiviert – das Lexem „imaginándome“ wieder, dem der letzte Satz einen Kontext gibt, der das (morphologisch näherliegende) Wort ‚Imagination‘ als zu positiv konnotiert verbietet.

22 In gewissem Sinn gelangt diese Erzählung sogar zu einem Abschluß, wie er für das traditionelle Novellenende typisch ist. Er wird durch den Satz vollzogen, der nach dem erniedrigenden Gefühl einer „escupida en plena cara“ die letzte Tagebucheintragung eröffnet. Wenn es dort heißt: „Quedan algunos detalles menores“ (171), dann impliziert ein solches ‚Fehlen kleinerer Details‘, die noch nachzutragen sind, ja notwendigermaßen die Vorstellung einer in sich geschlossenen narrativen Einheit. Vg. dazu auch Fröhlicher, „El sujeto“ (Anm. 1), 343, wo aus derselben Beobachtung freilich etwas andere Folgerungen gezogen werden.

23 Zu einem charakteristischen Beispiel dieses Typus, dem nachgelassenen *Arbeitsjournal* von Bertolt Brecht, und dessen Affinität zu „chronikalischen Formen“ vgl. R.-R. Wuthenow, *Europäische Tagebücher*, Darmstadt 1990, 185ff.

die Orientierung an bestimmten Poetiken und Referenzautoren reduzierbar ist, stellt indes die Virtuosität dar, welche Cortázar einsetzt, um das Tagebuch bald fast unmerklich in jene Erzählung übergehen zu lassen, die den Äußerungen der Reflexionsebene – wenigstens teilweise – widerspricht.

Um die Virtuosität, welche Cortázar bei dem textuellen Arrangement solcher Übergänge entwickelt, detailliert nachzuzeichnen, fehlt hier der Raum. Es sei nur stichwortartig hingewiesen auf die allmählich fortschreitende Amplifikation von Arbeitsnotizen in Passagen eines *monologue intérieur*, auf die Zeit, Ort und Figuren umreißen den Résumés der Erinnerung, auf die Vorbereitung von Dialogszenen, die nach einer schon zitierten Notiz theoretisch nicht stattfinden dürften, sich dann aber doch ereignen, und zwar mit ungewöhnlicher Lebendigkeit, das heißt: mit subtiler Nuancierung der jeweils sozialspezifischen Sprachregister (vgl. 157f.).²⁴ Solche (freilich nicht zahlreichen) Szenen treten dann ein, wenn der genaugenommen kriminalistische Plot der Erzählung Höhepunkte erreicht, die man ohne Einschränkungen dramatisch nennen kann. Sie zeigen, daß Cortázar bei aller Elaboriertheit seiner Verfahren ähnlich wie Vargas Llosa keineswegs gewisse Elemente des Feuilleton-Romans („la violencia, el melodrama y el sexo“)²⁵ verschmäht, und jeder aufrichtige Leser wird einräumen müssen, daß aus dem raffinierten Umgang mit diesen Elementen – wie beim Gespräch mit William (vgl. 163ff.) oder bei der Nachricht von Dollys Ermordung (vgl. 168ff.) – tatsächlich Effekte von verblüffendem Suspense erwachsen: Augenblicke einer Spannung, die um so mehr überrascht, als sie kaum in den Erwartungshorizont paßt, den anfänglich das Derrida-Zitat geschaffen hat.

So scheint mir, daß ein Urteil wie das Walter B. Bergs, nach dem in *Diario para un cuento* der „Zweifel an der Möglichkeit darstellerisch-mimetischen Erzählens nunmehr endgültigen Ausdruck“ erhält,²⁶ zumindest eingeschränkt werden müßte. Bedenken solcher Art beherrschen wohl das Bewußtsein des Tagebuchschreibers, doch hat sich der Autor, der sein „diaristisches“ Ich einen „cuento“ erzählen läßt, den dieses meint, nicht schreiben zu können, über sie offenkundig (aus welchen Gründen auch immer) hinweggesetzt. Wenn man den Text vorurteilslos betrachtet, erweist sich sogar, daß er einen besonders intensiven „effet de réel“ erzielt. An ihm hat unter anderem auch die Opakheit

24 Der Widerspruch zu der Notiz „Resistencia a construir un diálogo“ wird vom Tagebuchschreiber selbst kommentiert, wenn er nach der zentralen Dialogszene ironisch anmerkt: „No me acuerdo, cómo podría *acordarme* de ese diálogo. Pero fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo“ (158). Bezeichnend ist auch, daß dieser Kommentar endet, indem sein Verfasser erneut zur idealtypischen Attüde des Arbeitsjournals übergeht: „Preguntarse de paso si no será eso la literatura“ (ebd.). Was die soziolektale Polyphonie der Gespräche anbelangt, handelt es sich im übrigen um eine Kompetenz und ein Interesse, die Cortázars Erzählkunst schon in dem frühen Roman *Los premios* ausgezeichnet haben und eine genauere textlinguistische Analyse verdienen würden. Vgl. dazu einige Hinweise von R. Spiller, „Julio Cortázar: *Los premios*“, in: Roloff – Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Der hispanoamerikanische Roman* (Anm. 14), 9–17, hier 11.

25 Vgl. dazu M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua – Flaubert y „Madame Bovary“*, Madrid – Barcelona 1975, 20 und 26ff.

26 Vgl. Berg, *Grenz-Zeichen Cortázar* (Anm. 4), 397.

der Motive teil, welche Anabel und die Gestalten ihrer Umgebung bewegen.²⁷ Der Umstand, daß sie sich dem Verständnis des Diaristen und damit zugleich des Lesers entziehen, verweist sie ja eben nicht in die Inexistenz oder den autonomen Bereich anti-mimetischer *écriture*. Die Opakheit entspricht vielmehr lebensweltlicher Erfahrung, der gottgleich umfassende Perzeptionen im allgemeinen verwehrt sind, weshalb gerade Autoren mit prononciert „realistischer“ Programmatik – von Bandello bis Flaubert – selten unterlassen haben, in ihren Erzählungen kleine Dunkelzonen auktorialen Nicht-Wissens zu reservieren.²⁸ Ähnliches gilt für die halbironische Auseinandersetzung mit Bioy Casares, welche *Diario para un cuento* eröffnet. Sie versieht die Geschichte um Anabel insofern mit einer gesteigerten Wirklichkeitsillusion, als sie ihr eine textunabhängige Historizität zuspricht, welche offenbar durch verschiedene Poetiken – die „effiziente“ Bioys und die vorgeblich weniger „effiziente“ des Tagebuchschreibers – wiedergegeben werden kann.²⁹ Dazu kommt, daß die Erinnerung an drei Begegnungen mit Bioy (vgl. 140) der Textfigur des Diaristen von Anfang an eine extreme Nähe zur empirischen Gestalt des Autors Cortázar verleiht.³⁰ Zwar haben wir gesehen, daß diese Nähe durch eine unüberbrückbare Schwelle von der Identität getrennt bleibt; denn der Autor schreibt ja einen – wenngleich mitunter opaken – „cuento sobre Anabel“, während der Diarist glaubt, an eben dieser Aufgabe mit zwingender Notwendigkeit gescheitert zu sein. Sichtbar wird die Schwelle aber allenfalls nach vollendeter Lektüre. Zuvor kommt der Leser nicht umhin, den Tagebuchschreiber aufgrund seines prononciert professionellen Umgangs mit Bioy und anderen Autoren für ein Double Cortázars zu

27 Nachdem die Ungewißheit über diese Motive schon die entscheidende „Peripetie“ der Geschichte geprägt hat, wird sie zum Schluß noch einmal hervorgehoben, wenn der Diarist – nach erfolgter Erzählung – ratlos zugibt, nicht zu wissen, weshalb Anabel nie wieder in sein Büro zurückgekehrt ist: „por ahí era una promesa que le había hecho a William con juramento y virgen de Luján, o nomás que se había ofendido de veras por mi ausencia, o que la Chempé la tenía demasiado ocupada“ (172).

28 So findet sich die Ankündigung, einen Namen – aus Gründen von ‚bienséance‘ oder Persönlichkeitsschutz – durch ein Pseudonym zu ersetzen (vgl. 153: „alguien a quien llamaré Susana“), als typisches Mittel der Simulation historiographischer Realitätstreue bezeichnenderweise schon in Bandellos Novellistik, etwa den Novellen III 1 oder III 35; vgl. M. Bandello, *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano 31952, Bd. 2, 250 und 434, sowie U. Schulz-Buschhaus, „Bandellos Realismus“, in: *RJb* 37 (1986), 107–126, hier 114. Zu Flauberts Bemühung, die Wahrnehmung seiner romanesken Welt, als wäre es die wirkliche, besonders in *L'Education sentimentale* durch einen „opacity index“ zu erschweren, vgl. S. Haig, *Flaubert and the Gift of Speech*, Cambridge etc. (Cambridge UP) 1986, 107 und passim, und U. Schulz-Buschhaus, „Eine ‚verwelkte, hagere Person‘ von ‚pantherhafter Geschmeidigkeit‘ – Zum ‚Subroman‘ der Mlle Vatnaz in Flauberts *L'Education sentimentale*“, in: A. P. Frank – U. Molk (Hrsg.), *Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert*, Berlin 1991, 139–161.

29 Außerdem trägt zu diesem Effekt natürlich noch die Unterscheidung bei, die schon in der ersten Eintragung zwischen Gestalten getroffen wird, welche der Diarist in der eigenen Biographie realiter kennengelernt hat, und anderen Gestalten, welche er als Erzähler gleichsam in seiner Berufsfunktion literarisch erfindet: „A mí nie va a ser imposible (gemeint ist: Bioys Art des distanzierten Erzählens), y no porque haya conocido a Anabel puesto que cuando invento personajes tampoco consigo distanciarme de ellos“ (140).

30 Eine solche Annäherung wird in der Folge dann noch von einer Fülle kleinerer Details bestätigt. Sie gehen bis hin zum Indiz der besonderen Vertrautheit mit Poe oder Keats, welche konkret an Cortázars frühe Studien und Übersetzungen erinnert. Vgl. Berg, *Grenz-Zeichen Cortázar* (Anm. 4), 74 und 85f.

halten, der hier an der narrativen Fassung einer vergangenen Lebensepisode abarbeitet, welche gerade deshalb historische Wirklichkeit gewesen zu sein scheint, weil sie der Literarisierung – wie versichert wird – aufs beharrlichste widerstrebt. So läßt *Diario para un cuento* – ein Text, der schließlich doch ebensosehr „cuento“ wie „diario“ ist – gleich vielen Texten (post)moderner Erzählliteratur eine Art Hyper-Realismus entstehen, der seinen Realitätseffekt nicht zuletzt dadurch vertieft, daß er ihn immer wieder in Frage stellt.