

XXVIII: Reise um den Tag in 80 Welten

Veröffentlicht am [19. November 2012](#)

von Kirsten Kramer und Kirsten Mahlke

Geindex: – [Pazifik]

Zwischen der Publikation des 1872 erschienenen *In achtzig Tagen um die Welt* und Julio Cortázers 1967 veröffentlichter literarischer Replik *Reise um den Tag in achtzig Welten* (*La vuelta al día en ochenta mundos*) liegen knapp hundert Jahre. Literaturgeschichtlich handelt es sich um eine relativ kurze Spanne, technik- und physikgeschichtlich eröffnet sich hingegen eine gigantische Kluft, ein Zeitraum, in dem die Konzepte von Raum, Zeit und Kausalität so nachhaltige Veränderungen erfahren, dass die Differenz in der Anzahl der Welten, die zwischen der einen, von Phileas Fogg umrundeten, und den achtzig von Cortázar genannten nicht übertrieben erscheint. Die Multiplikation der Welten und die Verkürzung der Umrundungszeit auf einen Tag lassen sich nicht problemlos als kontinuierlicher Übergang von einem Text zum nächsten denken, sondern erfordern einige Sprünge auf dem Spielfeld der intertextuellen (Welt-)Netzwerke, die im folgenden an der *Reise um den Tag in achtzig Welten* nachvollzogen werden sollen.

Die positivistischen Illusionen des 19. Jahrhunderts, die sich in Jules Vernes Roman spiegeln und die darauf abzielen, Materie, Raum und Zeit zu objektivieren, zu vereinheitlichen und in Kausalitätsketten bis zur Laplaceschen Weltformel (Laplace 1814, 3f.) als transparent und beherrschbar zu imaginieren, hatten eine relativ kurze Lebensdauer. Wurde die Vielfalt der Welten der Abenteuerromane im technischen Industrie- und Kolonialzeitalter auch verabschiedet, so kehrten die ihnen zugrunde liegenden Unbestimmtheiten und Mannigfaltigkeiten kurz nach der Einführung der Weltzeitzone und der Verfeinerung der Messinstrumente um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert zurück, wenn auch in neuer Form. Die determinierte Aufeinanderfolge von Ursache und Wirkung, die kategorial getrennten Vorstellungen von Energie und Materie, die absolute Verfasstheit von Raum und Zeit sind zur Zeit der literarischen Adaptation Cortázers längst keine unumstößlichen Tatsachen mehr. Je schärfer der Ausgangszustand definiert ist, so der Physiker Erwin Schrödinger (Schrödinger 1984, 340), desto größer die Zahl möglicher darauf folgender Ereignisse, je winziger die Teilstücke der Realität, die betrachtet wird, desto größerer Raum muss dem Zufall beigemessen werden, und die Zeit hat ihre eigenständige Existenz in der Raumzeit aufgegeben. Die Emergenz dieser neuen Modelle wirkt sich auf die narrative und rhetorische Aneignung des Welt-Reisestoffes bei Cortázar so nachhaltig aus, dass der Hypertext kaum mehr erkennbar ist. Die Betrachtung oszilliert nunmehr zwischen mikro- und makroskopischen, wellen- und teilchenartigen Weltzugängen, deren ‚globale‘ Spiel-Dimension sich aus der Überlagerung unzähliger denkbarer künstlerischer Zustände ergibt, in denen die Musik, vor allem der Jazz, die Literatur und das Bild in eine komplexe Interaktion treten, die von fiktiven und realen Spielerfiguren, den sogenannten „cronopios“, vollzogen wird, zu denen u.a. Passepartout, Man Ray oder Louis Armstrong zählen.

Entsprach bereits Phileas Fogs Welterfahrung der eines englischen Gentleman, der zu Hause mit dem Fahrplan vor der Nase auch nichts anderes erlebt hätte, so geht Cortázar noch einen Schritt weiter, indem er die Reise nicht einmal mehr als

Vorwand unternimmt, sondern sie, angeregt von Impressionen und Assoziationen aus Büchern Jules Vernes, durch eine Reihe von Sprüngen durch die Künste mit den höchsten Freiheitsgraden – das Absurde, die Improvisation oder das Happening – ersetzt. Die argentinische Adaptation der Weltumrundung stellt sich damit nicht als ein triviales Nacheifern der englisch-französischen Bewegungsleistung im Zeitalter der Dampfmaschine dar, sondern steht im Zeichen hintergründiger Reflexionen auf die kosmische Dimension des Jazz und einer collageartigen Präsentation unzähliger Bilder, Lieder, Gedichtfetzen, Genres und Themen, die zwar in einem diskontinuierlichen ‚globalen‘ Zusammenhang stehen, der jedoch nicht mehr durch die Anschlusslogik eines durchgehenden Schiffs- und Bahnfahrplans gewährleistet wird.

Bei Cortázar treten an die Stelle der durch Fahrpläne gesicherten Übergänge mannigfaltige Sprünge, die als Ausdruck spielerischer und zugleich mimetischer Welt-Zugänge fungieren und sich in zentralen rhetorischen ‚Sprungfiguren‘ konkretisieren, welche maßgeblich die intertextuelle Beziehung zwischen *In achtzig Tagen um die Welt* und *Reise in achtzig Welten um den Tag* bestimmen: Es handelt sich vor allem um die Homonymie (eine semantische Sprungfigur), die Antimetathese (eine Buchstaben-Sprungfigur) und die Inversion (eine syntaktische Sprungfigur), die gemeinsam mit graphischen Sprungfiguren wie der Hand mit Index (Cortázar 1967, I, 9, 19) und unzähligen Querverweisen, die das ganze Buch durchziehen, als zentrale Leitfiguren posteuklidischer Mimesis zu begreifen sind, deren elementare Funktion darin besteht, den Hypotext in eine Dimension des „Offenen“ zu überführen (Cortázar 1967, I, 7).

Zunächst zur Spiel- und Sprungfigur der Inversion: Diese lässt sich als ‚Umdrehung‘ im rhetorischen Sinne bereits in der argentinischen Invertierung des französischen Titels beobachten. Die einfache Vertauschung von Raum und Zeit verleiht dem Hypotext von Cortázar eine Wendung, die sich in einer signifikanten Transformation der Geschwindigkeitsformel ausdrücken lässt: Die Weltumrundung in 80 Tagen wird nun zur Umrundung des Tages in 80 Welten, die für 40.000 Kilometer aufgewendete Reisezeit von 1920 Stunden verwandelt sich in 24 Stunden, innerhalb derer 3.200.000 Kilometer absolviert werden, was zugleich einer Erhöhung der Reisegeschwindigkeit von 20,83 km/h auf nicht weniger als 133.333,33 km/h entspricht. Eine solche Beschleunigung verdankt sich nicht den konventionellen Methoden der Newtonschen Mechanik, sondern den Verfahrensweisen der Rhetorik, die an dieser Stelle zum Einsatz kommt: Die Inversion fungiert hier gleichermaßen als intertextuelle Methode wie auch als Reisebeschleuniger.

Bezogen auf die Differenz zwischen den beiden Texten manifestiert sich die Spiel- und Sprungfigur der Inversion darüber hinaus im Sinne einer ‚Revolution‘, einer ‚Umdrehung‘, die an den semantischen Verschiebungen zutage tritt, die die Signifikanten Raum und Zeit in der Zwischenzeit erfahren haben. Seit Einsteins spezieller Relativitätstheorie aus dem Jahr 1905 ist die Zeit mit den drei Kategorien des Raumes zu einer vierdimensionalen Raumzeit verschmolzen und nur 20 Jahre nach dem groß angelegten Synchronisierungsversuch der Eisenbahnzeit, die eine Weltzeit begründet, muss von der Vorstellung eines allumfassenden Raums, einer universell gültigen Zeitmessung wie auch einer absoluten Gegenwart Abschied genommen werden. Einen Ruhepunkt, der Vergleichbarkeit ermöglichen würde, gibt es nicht, da die Zeit untrennbar mit dem Raum verbunden ist. Dies liegt an der begrenzten Geschwindigkeit der elektromagnetischen Wellen, welche bedingt, dass

das Licht zwar das Maß der Dinge ist, sich jedoch ausgerechnet in ihm die Crux der Unbestimmtheit verbirgt, da sich prinzipiell nicht entscheiden lässt, ob es sich um kontinuierliche Bewegung oder diskrete Einheiten, um Wellen oder Lichtpunkte handelt – was zu einigen Unschärfen bzw. so absurden Wahrheiten wie der Aussage führt, dass ein Photon genauso gut auf einem Wandschirm vor unseren Augen wie in einem fremden Sonnensystem auftauchen kann (Feynman 2011, 128f.). Diese elementare Unbestimmbarkeit, der absolute Zufall, führt Cortázar's Wir-Erzähler folgerichtig zur Feststellung, dass das Gefühl des Absurden in der gegenwärtigen Natur der Dinge uns einen besseren und klareren Standpunkt als jede kantianische Gewissheit über die unerreichbare Realität verleiht (Cortázar 1967, I, 26).

Die zweite rhetorische Sprungfigur, die Cortázar verwendet, ist die Homonymie, und hier genügt es, dass er Julio wie Julio Verne oder Jules heißt, denn er lebt zur Zeit der Abfassung des Buches in Paris und wird dort mit dem französischen Vornamen angesprochen. Wie der Eingangssatz von *Reise um den Tag in achtzig Welten* verdeutlicht, berechtigt und verpflichtet ihn die Homonymie geradezu, sich des Titels anzunehmen, für dessen sehr freie Adaptation zugleich der Jazzsaxophonist Lester Young das Modell abgibt: „Meinem Namensvetter verdanke ich den Titel dieses Buches und Lester Young die Freiheit, ihn zu verändern, ohne die planetarische Saga von Phileas Fogg zu verletzen.“ (Cortázar 1967, I, 7) Weitere Namensspiele kommen hinzu: Den Vornamen teilt Cortázar auch mit seinem kongenialen Zeichner Julio Silva, und dieser Doppelung mit Huldigung an den großen, stets Beobachtenden Julio Verne, wird ein ganzes Kapitel gewidmet (Cortázar 1967, I, 25 ff.), in dem „Julio Bleistift“ und „Julio Schreibfeder“ ein synchronisiertes Paar von „cronopios“ bilden, die sich gegenseitigen Resonanzraum für ihre Improvisationen bieten. Daneben finden sich einige weibliche Figuren namens Juliette und Zeitungsartikel aus dem Monat Juli, die den Schauplatz für die Akausalität und die literarischen Sprungbewegungen bilden und der Einsicht Cortázar's Rechnung tragen, dass „Chronologie, Geschichte und ähnliche Verkettungen [...] ein gewaltiges Ungemach“ sind (Cortázar 1967, II, 13).

Die dritte von Cortázar verwendete Sprungfigur ist die Antimetathesis, die in der Rhetorik zweierlei Sprünge bezeichnet (Lausberg 1990, 887): Zum einen handelt es sich um eine grammatische Figur, bei der zwei oder mehr Buchstaben eines Wortes die Plätze vertauschen. Zum anderen entspricht sie einer Figur, durch welche der Redner gleichsam an den Ort, an dem sich das Geschilderte zuträgt, versetzt wird, wie paradigmatisch die Beschreibung eines Konzertes von Louis Armstrong veranschaulicht, die im Präsens die unmittelbaren Sinneseindrücke des Wir-Erzählers wiedergibt, der dem Konzert als Zuhörer beizuwohnen scheint. Die in die Narration übersetzte rhetorische Spielfigur der Antimetathesis ermöglicht folglich einen Sprung im raumzeitlichen Kontinuum, der die simultane Präsenz des Erzählers in unterschiedlichen Räumen bedingt.

Es lässt sich folgern, dass die in Cortázar's *Reise in achtzig Welten um den Tag* zutage tretenden Sprungfiguren als literarische Artikulation jener Transformationen physikalischer Raum-Zeit-Konfigurationen aufzufassen sind, die sich insbesondere in der Erfahrung des Absurden verdichten. Insofern das Absurde durch die Konstitution unüberbrückbarer Teilräume gekennzeichnet ist, die nur sprungweise durchmessen werden können und zwischen denen kein Reales existiert, fügt es sich bei Cortázar in eine übergreifende Poetik des Intervalls ein, an der der Autor nicht nur in diesem Text, sondern auch in zahlreichen Kurzgeschichten sowie im Experimentalroman

Rayuela schreibt. Das Intervall ist eng auf naturwissenschaftliche Reflexionen zu physikalischen Zwischenräumen bezogen und beruht auf dem Prinzip der Sprünge, die gleich zu Beginn des Textes als Eröffnung des idiosynkratischen Welt-Spiels in Szene gesetzt werden (Cortázar 1967, I, 7). Die Zwischenräume und Lücken, die mit der Abwesenheit von Klang im Jazz korrelieren, konstituieren demnach offene Spielräume und Bedingungen des Möglichen, der Digression, der Dehnung, Krümmung, Verdichtung, kurz: aller nur möglichen Transmutationen der Raumzeit, die im Text keineswegs an die Einhaltung der mittels Ordnungsgewalt festgelegten Regel der Beschränkung auf einen Tag pro achtzig Weltumdrehungen gebunden ist, sondern problemlos 120 Welten oder weitere exponentielle Größen in diesen Tag integrieren können (Cortázar 1967, I, 7). Die im Text getroffene Unterscheidung der freisinnigen „cronopios“ von anders gearteten Spielfiguren, die „famas“ genannt werden, verweist daher in letzter Konsequenz auf die Differenz zwischen den Verfechtern des klassischen mechanischen Weltbildes und den Verteidigern des nicht-kontinuierlichen Universums, die sich gegen eine jahrhundertalte theoretische Naturvorstellung wenden, die noch bei Leibniz ihre exemplarische Artikulation erfahren hat (Leibniz 1992, 315).

Es ist folglich vor allem die alte theoretische Vorstellung, dass die Natur keine Sprünge macht, die in Cortázars naturwissenschaftlich fundierter Poetik des Intervalls und der Zwischenräume überwunden wird, welche eine im Titel benannte Art des nicht-kontinuierlichen ‚Reisens‘ durch Räume und Zeiten realisiert, die auch den in zwei- bzw. mehrdimensionalen Modellen präsentierten Leseplan des Experimentalromans *Rayuela* (1963) bestimmt und die Lektüre des Romans damit ebenfalls als ein raumzeitlich fundiertes Weltspiel im Zeichen des „Dazwischen“ ausweist.

Dieser Eintrag wurde veröffentlicht in [Beiträge, Teil 4: Yokohama - San Francisco](#) und verschlagwortet mit [Intervall](#), [Julio Cortázar](#), [Raumzeit](#), [Spiel](#), [Sprungfigur](#), [Unbestimmtheit](#) von [Jörg Dünne](#). [Permanenter Link zum Eintrag](#).