

## Elemente des Phantastischen bei Cortázar

am Beispiel von  
Todos los fuegos el fuego  
und  
Apocalipsis de Solentiname

Vorgelegt von:

Benedikt Kriele  
Dasselstr. 55-57  
50674 Köln

☎ 0221/2405248

✉ [Benedikt.Kriele@uni-koeln.de](mailto:Benedikt.Kriele@uni-koeln.de)

## Inhalt

<b>PROBLEMSTELLUNG .....</b>	<b>2</b>
<b>ZUM BEGRIFF <i>PHANTASTIK</i>.....</b>	<b>2</b>
<i>Gattungstheoretische Untersuchungen.....</i>	<i>3</i>
<i>Textimmanente Untersuchungen.....</i>	<i>4</i>
<b>ELEMENTE DES PHANTASTISCHEN BEI CORTÁZAR AM BEISPIEL ZWEIER ERZÄHLUNGEN.....</b>	<b>5</b>
<b>Todos los fuegos el fuego .....</b>	<b>5</b>
<i>Der Inhalt .....</i>	<i>5</i>
<i>Erzählperspektive .....</i>	<i>6</i>
<i>Der Aufbau .....</i>	<i>6</i>
<i>Zeit- und Ortsstruktur.....</i>	<i>7</i>
<i>Die inhaltliche Komponente: Interpretative Annäherung an das Thema.....</i>	<i>9</i>
<b>Apocalipsis de Solentiname.....</b>	<b>11</b>
<i>Inhaltliche Gliederung.....</i>	<i>11</i>
<i>Der reale Rahmen: Ebenen der Fiktion.....</i>	<i>12</i>
<i>Formen künstlerischer Verfremdung.....</i>	<i>13</i>
<i>Individuelle und Gesellschaftliche Wirklichkeit.....</i>	<i>14</i>
<i>Der Titel.....</i>	<i>16</i>
<b>FAZIT .....</b>	<b>16</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>18</b>

## Problemstellung

„Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre“, kommentierte Julio Cortázar seine Literatur bei einem Vortrag 1962.<sup>1</sup> Obwohl er zu diesem Zeitpunkt bereits seit zwölf Jahren in Paris lebte, war er vor europäischem Publikum, das die lateinamerikanische Literatur in ihrer ganzen Breite erst noch zu entdecken hatte, ein Fremder. Cortázar subsumiert in seinem Vortrag sein Werk unter den noch nicht literarisch streng definierten, aber gebräuchlichen Begriff der Phantastik, mit dem eine Fülle einschlägiger Assoziationen verknüpft ist.

Gegenstand dieser Arbeit ist die Auseinandersetzung mit den Cortázar'schen Erzählungen *Todos los fuegos el fuego* und *Apocalipsis de Solentiname*. Die Untersuchung orientiert sich an der Fragestellung, inwieweit diese der Gattung der Phantastik zugeordnet werden können. Zu diesem Zweck sollen in einem ersten Schritt die theoretischen Ansätze zur Gattung der Phantastik, so wie sie in der Literaturwissenschaft entwickelt worden sind, umrissen werden. In dem sich anschließenden Hauptteil soll dann untersucht werden, ob sich die so ermittelten typischen Elemente des Phantastischen in den bearbeiteten Erzählungen finden lassen.

## Zum Begriff *Phantastik*

Die von Cortázar angesprochene Begriff *Phantastik* ist zu jener Zeit geprägt durch die Studien des Soziologen Roger Callois. Dieser beschreibt bereits 1958 in seinen Untersuchungen Phantastik als einen Bruch in der literarischen Ordnung, beziehungsweise in deren fiktionaler Realität.<sup>2</sup> Mehr als zehn Jahren später bekommt die literaturwissenschaftliche Frage nach einer Gattung Phantastik durch zwei neue Studien einen neuen Impuls. Tzvetan Todorov veröffentlicht ein Buch, mit dem zum ersten Mal das Problem phantastischer Literatur in einem analytischen Kontext für die Literaturwissenschaft differenzierbar wird. Da Todorov sich in seinen Untersuchungen vorwiegend auf Literatur des 19. Jahrhunderts beruft, üben vor allem von Literaturwissenschaftlern der Gegenwartsliteratur Kritik an seiner Systematik. Ana María Barrenechea bemüht sich – in Auseinandersetzung mit Todorov und auf dessen Thesen aufbauend – um ein Kriterienraster zur Erfassung der lateinamerikanischen, auch zeitgenössischen, phantastischen Literatur.

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento* (1962), in: Catharina V. de Vallejo (Hrsg.), *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas*, Miami 1989, S. 94-108, S. 95

<sup>2</sup> Cortázar verweist in seinem Buch *La vuelta al día en ochenta mundos* (Bd. I, Ed. Siglo XXI, 7. Aufl., Madrid 1973, S. 69) mit Nachdruck auf die Begriffsbestimmung bei Callois in dessen *Anthologie du fantastique*. Club français du livre, Paris 1958.

Wegen ihrer großen Bedeutung im theoretischen Diskurs sollen die Grundelemente der Systematiken von Todorov und Barrenechea kurz dargelegt werden. Darauf aufbauend soll ein Text beschrieben werden, der mit einem rein phänomenologischen Vorgehen Cortázars phantastische Erzählungen unter bestimmten Kriterien zusammenfaßt und Gruppierungsvorschläge bietet.

### ***Gattungstheoretische Untersuchungen***

Tzvetan Todorov hat mit seiner *Einführung in die fantastische Literatur*<sup>3</sup> bestimmte Kriterien zur systematischen Erfassung dieser Textarten erstellt. Todorov unternimmt mit seinem Werk den Versuch einer Gattungsklassifizierung der phantastischen Literatur. In dieser gibt er eine Definition von Phantastik, deren Bestandteile anhand ausgewählter Texte erläutert werden. Nach seiner Definition verlangt das Phantastische vor allem eine spezifisch zweifelnde Leserhaltung gegenüber dem Wahrheitsgehalt des Textes, die Frage, „ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen.“ Für Todorov ist entscheidend, daß der Leser „die allegorische Interpretation ebenso zurückweisen (wird) wie die ‘poetische’ Interpretation“, um dem Leser eine Basis zu geben, von der aus das Phantastische erst kontrastiv erlebbar wird. Desweiteren erfolgt eine Abgrenzung des Phantastischen zu dem Unheimlichen und dem Wunderbaren. Für diese ist entscheidend, ob der bei der Lektüre erwachsene Zweifel an der möglichen Realität der Ereignisse bestehenbleibt oder aufgelöst wird. Falls sich die ungeklärten Vorkommnisse mit den Regeln der Realität erklären lassen, handelt es sich für Todorov um unheimliche, bei neuen Naturgesetzen, die die Geschehnisse erklärbar machen, um wunderbare Literatur.<sup>4</sup>

Ana María Barrenecheas Vorschlag zur Klärung der Gattungsfrage basiert ebenfalls auf der Voraussetzung, daß ein Kontrast zwischen normalen und anormalen Geschehnissen vorliegt.<sup>5</sup> Sie bemüht sich jedoch um Abstand von einer Definition, die eine einheitliche subjektive Leserhaltung voraussetzt („...aquí debe darse la distinción en el interior de la obra en forma inequívoca, y no depender del capricho interpretativo del lector“).<sup>6</sup> Barrenechea ordnet die Problematisierung beim Zusammenspiel dieser Gegensätze als konstituierendes Merkmal der phantastischen Literatur zu. Für sie erstellt erst der *problematische* Kontrast zwischen normalen und unnormalen Geschehnissen Phantastik. Diese Vorgehensweise gestattet ihr u.a. die Einbeziehung von Poesie und Drama in diesen Bereich, der bei Todorov nicht behandelt wird.

---

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970. In deutsch erschienen unter dem Titel: *Einführung in die fantastische Literatur*, München 1972. Zitiert wird im folgenden die deutsche Ausgabe.

<sup>4</sup> ebd., S. 33

<sup>5</sup> Ana María Barrenechea, *Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica*, in: *Revista Iberoamericana*, Nr. 80, Pittsburgh, Juli, September 1972, S. 301-403

<sup>6</sup> ebd., S. 392

Im Zusammenhang mit Poesie und Drama geht Barrenechea auf die allegorische Funktion der Texte ein, in deren Auftreten ihrer Meinung nach im Gegensatz zu den Thesen Todorovs kein Abgrenzungskriterium zwischen phantastischer und nicht-phantastischer Literatur gesehen werden kann. Wenn die Allegorie in der zeitgenössischen Literatur in ihrem Wortsinn zu verstehen ist, um, wie sie anmerkt, die „Sinnlosigkeit der Welt und ihre problematische, chaotische Natur“ auszudrücken, kann sie die phantastische Ebene verstärken. Für Todorov schließen sich ein phantastisches und ein allegorisches Textverständnis aus, weil der Leser durch die Übertragung der außergewöhnlichen Vorgänge den für die Phantastik notwendigen realen Bezugsrahmen verläßt.

Auch mit Barrenecheas Ansatz kann das eigentliche Problem nicht endgültig beseitigt werden. Die Entscheidung, ob Vorgänge im jeweiligen literarischen Zusammenhang als normal oder problematisch gesehen bzw. tropisch oder im Wortsinn verstanden werden, muß letzten Endes beim Leser verbleiben.

### *Textimmanente Untersuchungen*

Viele Erzählungen Cortázar werden von der Literaturwissenschaft - zumindest in Teilen - dem Bereich der Phantastik zugeordnet. So trifft Irène Bessièrre mit Bezug auf das Werk Julio Cortázar die Feststellung, daß bei ihm die phantastische Fiktion eine neue Welt mit Worten, Gedanken und Realitäten aus dieser uns bekannten realen Welt erschafft. Mit Sprache und Situationen der Normalität entstehe das Sonderbare. Bedeutend ist bei ihr die Gegenüberstellung einer realen und einer irrealen Ebene. Indem Cortázar eine wahrscheinliche Ebene vorgibt, binde er den Leser an seine Phantasie. Das Unmögliche, daß sich mit Bestimmtheit in den phantastischen Erzählungen Cortázar manifestiert, werde durch die innere Logik der Erzählung bestimmt. Diese vermittelt uns, so Bessièrre, eine Realität, die frei vom Dichter gesetzt wurde, wenn sie auch jedes Infragestellen dieser Realität außerhalb des Textes zurückweist.<sup>7</sup>

Luis Eyzaguirre schlägt auf der Grundlage dieses Textverständnisses eine Einteilung der Cortázar'schen Erzählungen in drei Gruppen vor, die sich nach dem Verhältnis der Ebenen von Realität und Irrealität richten. Er unterscheidet zwischen „invasión“, „inversión“ und „interpenetración“ der Ebenen; das heißt zwischen dem langsamen Eindringen einer zweiten Form der Realität (oder Irrealität), dann der parallelen Existenz zweier Ebenen, die unabhängig voneinander fortbestehen,

---

<sup>7</sup> Irène Bessièrre, *Le recit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris 1974, S. 149 ff

und schließlich dem Auftreten zweier Ebenen, bei denen durch die wechselseitige Einflußnahme aufeinander der Übergang zu einer neuen Ebene vollzogen wird.<sup>8</sup>

Keine der theoretischen Untersuchungen kann sich ganz von einer subjektiven Leserhaltung lösen. Kriterien wie *Normalität* oder *Zweifel* sind nicht allgemeingültig zu erstellen. Man gelangt nach der Betrachtung dieser Studien folglich zu dem Ergebnis, daß ein universelles Modell für phantastische Literatur nicht definierbar ist.<sup>9</sup> Eine Minimalvoraussetzung aller theoretischen Ansätze für phantastische Literatur kann aber auf jeden Fall in dem Auftreten einer erweiterten Realität über das Maß des objektiv Erfahrbaren gesehen werden. Vorgänge, die erfahrungslogisch in den Bereich der Unmöglichkeit fallen, werden als unbestreitbare Tatsachen ausgegeben. Der Zweifel einer erzählungsinternen Figur suggeriert dabei eher eine verstärkte Glaubwürdigkeit der Schilderung, da damit der Lesierzweifel vom Autor antizipiert und der unrealistische Vorgang so von der Figur nochmal bestätigt werden kann.

## **Elemente des Phantastischen bei Cortázar am Beispiel zweier Erzählungen**

In der folgenden textimmanenten Untersuchung soll es darum gehen, Elemente zu isolieren, die beim Leser den (durch Todorov und Barrenechea eingegrenzten) Raum der Phantastik erzeugen. Unter Berücksichtigung der Gemeinsamkeiten der theoretischen Definitionsansätze soll untersucht werden, inwieweit in den Erzählungen die fiktionale Ebene der Realität durchbrochen wird und der Leser für ein subjektives Verständnis des Textes weniger auf die Logik denn auf seine Phantasie angewiesen ist. Daher steht die Wirkung der Erzählungen auf den Leser und die Frage, mit welchen Mitteln der Eindruck von Phantastik beim Leser erzeugt wird, im Zentrum.

### ***Todos los fuegos el fuego***

#### ***Der Inhalt***

Die Erzählung *Todos los fuegos el fuego* entstammt dem gleichnamigen Band Cortázars aus dem Jahre 1968.<sup>10</sup> Sie verbindet zwei Geschichten miteinander, die beide in einem alles verzehrenden Feuer schließen. Die erste Geschichte spielt in einer Arena irgendwo im römischen Imperium und hat die Beziehungen zwischen dem Prokonsul, seiner Gattin Irene und ihrem Liebhaber, dem

---

<sup>8</sup> Luis Eyzaguirre, *Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar*, in: Coloquio Internacional (Hrsg.), *Lo ludico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Bd. I, Madrid 1986, S. 177-184

<sup>9</sup> vgl. Christian Wentzlaff-Eggebert, *Acerca de la técnica de lo fantástico en algunos cuentos argentinos*, in: Inés Azar (Hrsg.), *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovic*, Washington 1994, S. 465-476, hier S. 466

<sup>10</sup> Die hier verwendete und zitierte Ausgabe: Julio Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, in: ders., *Cuentos Completos* (Colección UNESCO de obras representativas. Serie Iberoamericana) Bd. I, Buenos Aires 1994, S. 580-589.

Gladiator Marco, zum Inhalt. Der Prokonsul rächt seine verletzte Ehre mit der Veranstaltung des Gladiatorenkampfes und läßt den Todeskampf seines Rivalen so zum öffentlichen Schauspiel werden. Als der Kampf vorbei ist und sich beide Gladiatoren gegenseitig umgebracht haben, fängt das Segeltuch des Sonnendachs Feuer. Durch die entstehende Panik sind die Fluchtwege versperrt.

Auch die zweite Geschichte thematisiert eine Dreierbeziehung: im heutigen Paris telefoniert Jeanne mit Roland, der sie nach einer über zweijährigen Beziehung verlassen hat und nun mit Sonia zusammen ist. Sonia erscheint während des Telefonats in Rolands Wohnung, als dieser bereits Anstalten macht, das sinnlose Gespräch abubrechen. Später liegen Roland und Sonia im Bett, rauchen Zigaretten und schlafen ein, während sich an den im Aschenbecher liegenden Zigaretten ein Tuch entzündet und ein Feuer ausbricht.

### ***Erzählperspektive***

Betrachten wir zunächst die Erzählperspektive. Beide Geschichten sind in der Perspektive einer „neutralen Allwissenheit“ verfaßt, durch die die Geschehnisse objektiviert werden und die szenisch-dramatische Darstellung verstärkt zur Geltung kommt.<sup>11</sup> Die Allwissenheit des Erzählers gibt dem Autor die Möglichkeit, die Gedanken und Gefühle der Personen mit seinen Worten wiederzugeben, oder von Nebensächlichkeiten zu berichten, die über die Haltung der Charaktere Aufschluß geben. So können Schwerpunkte gesetzt und Sympathien gelenkt werden, ohne daß eine vermittelnde Funktion in der Form einer sich als Erzähler offenbarenden Figur kommentierend eingreift. Gerade die Darstellung aus der Außenperspektive heraus verstärkt den Eindruck der Objektivität. *Todos los fuegos el fuego* präsentiert sich so in dramenhafter Weise.

### ***Der Aufbau***

Liest man in *Todos los fuegos el fuego* beide Handlungsstränge separat, so stellt man fest, daß jeder Teil für sich genommen einen geschlossenen Ablauf aufweist. Sowohl örtlich wie auch zeitlich stehen beide Geschichten zunächst in keinem sichtbaren Zusammenhang. Die erzählten Situationen und Geschehnisse beider Erzählungen liegen beide durchaus im Bereich des Möglichen. Die Gladiatorengeschichte könnte sich in der Form, wie sie geschildert wird, als historische

---

<sup>11</sup> Die Erzählperspektive ist eine Mischform der tendenziell subjektiven, allwissenden auktorialen Erzählfunktion mit der monoperspektivistischen, objektiven personalen Erzählfunktion (im Sinne F.K. Stanzels). Germán D. Carillo verweist mit dem Begriff der „neutralen Allwissenheit“ auf eine Darstellung von Norman Friedman, *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*, in: Publications of the Modern Language Association of America (PMLA), vol. LXX, 5 (Dezember), New York 1955. Germán D. Carillo, *Emociones y fragmentaciones: técnicas cuentísticas de Julio Cortázar en „Todos los fuegos el fuego“*, in: Helmy F. Giacomani (Hrsg.), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid 1972, S. 321-328, hier S. 322

Realität tatsächlich so abgespielt haben, ebenso wie das Telefongespräch in der zweiten Geschichte eine real mögliche Situation widerspiegelt. Separat betrachtet weist keine der Geschichten Elemente auf, wie sie für den Bereich der Phantastik charakteristisch sind.

Wenn dennoch einige Autoren in diesem Werk phantastische Elemente feststellen, so liegt das an der eigenwilligen Verknüpfung beider Einzelteile und dem Effekt, den diese Struktur beim Leser hervorruft. Die Charakteristika von *Todos los fuegos el fuego* ergeben sich vor allem aus der Art und Weise, mit der beide Geschichten kombiniert werden. Die Darstellung bricht Cortázar in der Erzählung des ersten Handlungsstranges ab, um übergangslos zu der zweiten Geschichte zu wechseln, bis dann der nächste Bruch uns zu den Geschehnissen der ersten Geschichte zurückführt. Dadurch bekommt die Erzählung einen szenenhaft-dramatischen Charakter. Diese Methode, die abrupte Verschiebung des Fokus, wird während der gesamten Erzählung beibehalten. Am Anfang sind die einzelnen Abschnitte noch durch Absätze kenntlich gemacht, doch bereits der Wechsel von der vierten zur fünften Szene erfolgt innerhalb eines Absatzes.

Den Brüchen, die Cortázar in der Erzählung vornimmt, kommt eine besondere Funktion zu. Sie machen neugierig. Ohne daß der Autor einen Hinweis auf den Szenenwechsel gibt, sieht sich der Leser zu dem Schritt genötigt, den wechselnden Bezugsrahmen von Raum und Zeit der Erzählung selbst zu erstellen. Sowohl Ort als auch Zeit beider Geschichten sind verschieden: die eine spielt in einer Provinzarena in der Zeit des römischen Imperiums, die andere in irgendeiner Stadt unserer Zeit. Ein öffentlicher antiker Gladiatorenkampf wird einem privaten zeitgenössischen Geschlechterkampf gegenübergestellt. Die Geschichten beginnen so unterschiedlich, daß der Leser durch die Frage „was hat die Geschichte eins mit der Geschichte zwei zu tun?“ automatisch auf den Weg geführt wird, ein *tertium comparationis* zu suchen. Dabei wird zunehmend eine thematische Parallelisierung beider Geschichten deutlich.

Formal ist *Todos los fuegos el fuego* somit eine fragmentarisch alternierende Erzählung auf zwei Zeit- und Ortsebenen, zwischen denen der Text siebzehn mal hin- und herspringt (neun Sequenzen für jede Geschichte). Mit dem Aufbau ist durch die Verknüpfung dieser zwei Erzählebenen eine wesentliche strukturelle Voraussetzung für Phantastik gegeben.

#### ***Zeit- und Ortsstruktur***

Betrachtet man die Geschichten jeweils isoliert, so sind sie in auffälliger Übereinstimmung mit der für das antike Drama von Aristoteles formulierten Einheit von Ort und Zeit. Beide Geschich-

ten stehen im Präsens, der Zeit der Unmittelbarkeit, was den dramenhaften Charakter der Erzählung verstärkt.<sup>12</sup>

Bei der Betrachtung der Gesamterzählung spielt daher der sprunghafte Wechsel zwischen den beiden Geschichten eine entscheidende Rolle. Ihm kann die Funktion der Verzögerung zugesprochen werden, die den emotiven Charakter hervorhebt und spannungsintensivierend auf den Leser wirkt. Vor allem aber wird damit die erzählte Zeit der Erzählzeit angeglichen. Dies ist besonders nachvollziehbar bei dem Telefongespräch (Geschichte G2), bei dem der Eindruck erweckt wird, daß die Pausen wie Momente des Schweigens von dem Autor genutzt werden, um zu der Gladiatoren-geschichte (G1) zu wechseln. Rolands Schweigen zu Beginn des Gesprächs wird von Jeanne als besonders schmachvoll empfunden:

...„Soy yo“, repite inútilmente Jeanne. Como Roland no contesta, agrega: „Sonia acaba de irse“. (S. 581)

[Einschub G1]

...Después la voz de Roland ha dicho: „Hola“, su voz un poco adormilada, y bruscamente Jeanne ha tenido una sensación de ridículo, de que va a decirle a Roland eso que exactamente la incorporará a la galería de las plañideras telefónicas con el único, irónico espectador fumando en un silencio condescendiente. (S. 582)

So verwundert es nicht, wenn der Einschub der G1 zwischen die ersten beiden Szenen der G2 die längste zusammenhängende Szene der gesamten Erzählung ist. Die inhaltliche Stagnation der G2 findet der Leser durch diese Konstruktion ebenso in der Textstruktur vor. Der gleiche Effekt kann bei den Einschüben der G2 in die G1 festgestellt werden. Die längste Szene der G2 ist Szene zehn, und Szene elf beginnt mit der Trägheit Marcos:

Paralizado, sabiéndose incapaz de evitar la red que no tardará en envolverlo, Marco hace frente al gigante nubio, la espada demasiado corta inmóvil en el extremo del brazo tendido. (S. 586)

Auch hier findet sich, wie bei dem zuvor genannten Beispiel, das Gefühl der Ohnmacht einer höheren Macht gegenüber in der Textur. Eine andere Szene (neun) beginnt damit, daß sich Marco nach einer Finte seines Gegners und dessen seitlichen Angriffs aufrichtet. Hier wird knapp gerafft nachgeliefert, was der Leser verpaßt hat, während er den Vorgängen der anderen Geschichte Aufmerksamkeit schenkte.

Deutlicher kann den Szenenwechseln daher eine „lückenfüllende“ Funktion zugeschrieben werden, die den Zeitablauf der beiden Handlungsstränge streckt. Da der Fokus auf der inneren Entwicklung der Protagonisten liegt, hat der Leser nie die Empfindung, daß ihm etwas für die Erzählung Wesentliches vorenthalten wird. Im Gegenteil: er bekommt das Gefühl, daß Unwesentliches ausgespart wird. Der strukturelle Aufbau suggeriert ihm, das Geschehen immer zur rechten

---

<sup>12</sup> Die einzigen Ausnahmen finden sich beim gedanklichen Rückblick von Jeanne (als sie sich an den Besuch Sonias erinnert, S. 584 f) und bei Irenes abschweifenden Gedanken (Marcos tödliches Schicksal vorausahnend, S. 582).

Zeit am rechten Ort zu verfolgen. Paradoxerweise *gewinnt* die Erzählung durch die Dehnung der erzählten Zeit, also durch die vermeintliche Verzögerung, an Tempo. Beim Leser entsteht dadurch der Eindruck der Gleichzeitigkeit beider Handlungsstränge. Dazu legt die Zeitstruktur ein zweites Paradoxon nahe: durch das vorherrschende Präsens der Erzählung verschmilzt das „Irgendwann im römischen Reich“ mit dem „Irgendwann heute“ (*konkrete* Zeitaussagen gibt es nicht) ebenso zu einer Zeiteinheit wie sich das „Irgendwo im römischen Reich“ und das „Irgendwo heute“ zu einer Raumeinheit vereint - letztere kann jedenfalls nicht durch die Angaben des Textes ausgeschlossen werden.

***Die inhaltliche Komponente: Interpretative Annäherung an das Thema***

Das Ausmaß des Leserzweifels ist bei *Todos los fuegos el fuego* weitergehend vom Leseverständnis abhängig. Wer die beiden Handlungsstränge separat zu verstehen und zu deuten versucht, wird die Existenz einer irrealen Ebene ablehnen müssen. Er wird dann auch nicht über die inhaltlichen Parallelführungen ins Stocken geraten. Wenn jedoch die Struktur des Textes in ihrer Gesamtheit betrachtet wird, so drängt sich - wie gesehen - der Eindruck auf, es handle sich um einen einzigen Ablauf. Ein solches Textverständnis wird auch von Cortázar selbst vertreten. Der Argentinier grenzt die besonderen Charaktereigenschaften der Gattung gegen die des Romans ab. Die Inhalte des Romans gewinnen im Zeitverlauf durch die akkumulative Verbindung von Einzelementen an literarischer Tiefe, wohingegen die Erzählung durch die physische Begrenzung auf eine bestimmte Seitenzahl mit einem Minimum an Elementen in den literarischen Raum eindringen muß.<sup>13</sup> Wenn man den von Cortázar geforderten, hinter der Erzählung stehenden Raum ergründen will, geht es um dasjenige Element, unter dem sich bei Berücksichtigung der Einzelmotive dieser literarische Raum subsumieren läßt. Hier ist eine interpretatorische Herangehensweise erforderlich.

David Lagmanovic zählt in seiner Analyse von *Todos los fuegos el fuego* vier eng miteinander verbundene thematische Motive auf: die Liebe, den Kampf, den Tod und das Feuer. Sie bestimmen die inhaltliche Gliederung der Erzählung: „El amor se transfigura en lucha (...); la lucha engendra la muerte, que aniquila a los amantes desdichados (...); a la muerte sucede el fuego, que es también muerte y que alcanza como una expiación a los demás protagonistas de ambas historias.“<sup>14</sup> Die Motive halten beide Geschichten innerhalb der Erzählung zusammen und machen ihre Substanz aus. Neben den motivischen Parallelen ist die endgültige Vernichtung durch

---

<sup>13</sup> Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento* (1962), in: Catharina V. de Vallejo (Hrsg.), a.a.O., S. 97 f.

<sup>14</sup> David Lagmanovic, *Estructura de un cuento de Julio Cortázar: „Todos los fuegos el fuego“* in: Helmy F. Giacomani, a.a.O., S. 385 f.

das Feuer das einzige, was beide Geschichten inhaltlich gemeinsam haben; die restlichen Motive finden zwar ihre jeweiligen Analogien, jedoch keine Kongruenz.

Zunächst ist festzuhalten, daß der Ausbruch der Feuer (oder im Sinne der Erzählung *des Feuers*) nicht unmöglich, sondern nur zufällig und somit unwahrscheinlich ist. Infolgedessen ergibt sich die zweifelnde Leserhaltung nicht aus der Frage „wie kann das sein?“, sondern aus der Frage nach dem *warum*. Zunächst ist zu klären, was für eine von Cortázar erstellte Welt mit dem Feuer untergeht. Wir folgen seinem Vorschlag, wenn wir dem Anfang der Erzählung besondere Aufmerksamkeit widmen:<sup>15</sup>

Así será algún día su estatua, piensa irónicamente el procónsul mientras alza el brazo, lo fija en el gesto del saludo, se deja petrificar por la ovación de un público que dos horas de circo y de calor no han fatigado. Es el momento de la sorpresa prometida, el procónsul baja el brazo, mira a su mujer que le devuelve la sonrisa inexpresiva de las fiestas. Irene no sabe lo que va a seguir y a la vez es como si lo supiera, hasta lo inesperado acaba en costumbre cuando se ha aprendido a soportar, con la indiferencia que detesta el procónsul, los caprichos del amo. Sin volverse siquiera hacia la arena prevé una suerte ya echada, una sucesión cruel y monótona. (S. 580)

Der Prokonsul veranstaltet die Zirkusspiele nicht, um sich einen ruhmreichen Namen zu machen, sondern um niedere Rachegefühle an seiner Frau auszulassen. Sie weiß dies, daher ist auch Irenes Verstellung in der Erwiderung des Lächelns offensichtlich.

Eine Verstellung läßt sich auch bei den nachfolgend auftretenden Protagonisten beobachten. Rolands Gelassenheit, seine Überlegenheit entpuppt sich zu Ende der Erzählung als Schein, wenn er von den Zahlen genervt in das Telefon brüllt und es später in der Erwartung betrachtet, jeden Augenblick müsse sich Jeanne noch mal melden. Jeanne vermutet seine Verstellung:

...bruscamente Jeanne ha tenido la sensación de ridículo, de que va a decirle a Roland eso que exactamente la incorporará a la galería de las plañideras telefónicas con el único, irónico expectador fumando en un silencio condescendiente. (S. 582)

Als Sonia zu Jeanne kommt, um sie über ihr Verhältnis mit Roland aufzuklären, gibt sie vor, es sei aus reiner Wahrheitsliebe (S. 585). Roland gegenüber macht Sonja keinen Hehl daraus, Jeanne's Unschuld zu hassen und sich an ihrem Leid zu vergnügen (S. 587).

Diese Zusammenhänge lenken die Sympathie auf die eigentlich unschuldig Leidtragenden, die Opfer, Marco und Jeanne, zwei völlig unterschiedliche Charaktere. Die Hauptfigur Marco scheint bei seinem Auftreten völlig gleichgültig, es wird ausführlich auf seine Gedanken und Beobachtungen eingegangen, und diese widerlegen Angstgefühle. Ganz anders Jeanne, die sich aus Angst vor der Einsamkeit schon mit der Zahlen plappernden Stimme im Telefon begnügen würde

---

<sup>15</sup> „Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontrarán elementos gratuitos, meramente decorativos.“ Julio Cortázar, *Algunos aspectos del cuento* (1962), in: Catharina V. de Vallejo, a.a.O., S. 98

(S. 583). Es sind dies die Personen, die zuerst sterben (wenn man Jeannes plötzlichen Krampf, ihre kalte Hand und spätere Reglosigkeit als ihren Tod deutet; vgl. S. 586 f.).

Die Figuren können ihr Schicksal, das auch für den Leser überraschend ist, nicht erahnen. Das Feuer fährt wie der *Deus ex machina* in die Geschichte und bringt die Täter um die Früchte ihres verwerflichen Handelns. In dem Zufall, der in dem parallelen Ausbruch des Feuers liegt, liegt daher eine gewisse *Ironie des Schicksals*. So erfolgt auch die Darstellung in ironisierender Form. Marco hat unter der sengenden Sonne zu leiden, sein Helm drückt schwer und wirft die Sonnenstrahlen zurück zum Zeltdach (S. 581), das sich am Ende durch die Sonne entzündet. Eine vergleichbare Stelle findet sich auch in der anderen Geschichte. Rolands Zigarette dient als Zeichen seiner Gleichgültigkeit,<sup>16</sup> die von Beginn an das Telefongespräch begleitet. Sie entzündet am Schluß der Erzählung das Feuer und wird so zu seiner direkten Todesursache. Durch diese Darstellungen wird es uns gestattet, dem alles vernichtenden Feuer am Ende der Erzählung eine sühnende, Gerechtigkeit schaffende Funktion zuzuschreiben. Unter diesem Gesichtspunkt ergibt auch die Textstelle, in der der Prokonsul (gleich im ersten Satz der Erzählung) *ironisch* an sein Standbild denkt sowie die Szene, in der Jeanne in Roland einen *ironischen* Betrachter sieht (s. Zitat oben), einen neuen Sinn.

Der Ausbruch des Feuers gibt der jeweiligen Geschichte eine entscheidende Wendung, weil sie nicht aus der inneren Logik der Geschichten begründbar ist. Die Verdoppelung dieses Zufallsmomentes erregt als sinnstiftende Wendung die Überraschung des Lesers in einer Weise, wie es bei anderen Erzählungen das Phantastische durch Zweifel an der Realität erzeugt.

## ***Apocalipsis de Solentiname***

### ***Inhaltliche Gliederung***

Die Erzählung *Apocalipsis de Solentiname* ist zuerst in dem Erzählungsband *Alguien que anda por ahí* 1977 und später noch einmal in der Zusammenstellung von Zeitungsessays *Nicaragua, tan violentamente dulce* 1983 erschienen.<sup>17</sup> Sie läßt sich inhaltlich in drei Abschnitte unterteilen. Der erste ist ein Reisebericht: ein Schriftsteller nimmt auf einer Reise nach Zentralamerika Dias auf und läßt diese nach seiner Rückkehr nach Paris entwickeln. Im zweiten Abschnitt erfolgt dann eine seltsame Veränderung der Dias: der Protagonist sieht auf den Aufnahmen andere Szenerien

---

<sup>16</sup> In diesem Zusammenhang erwähnt auch Germán D. Carillo die ironische Komponente. Germán D. Carillo, a.a.O., S. 327

<sup>17</sup> Die hier verwendete und zitierte Ausgabe: Julio Cortázar, *Apocalipsis de Solentiname*, in: ders., *Cuentos Completos*, a.a.O., Bd. II, S. 155-160.

als die von ihm festgehaltenen. Schließlich die Rückkehr zur „Normalität“ des ersten Abschnitts: seine Freundin Claudine schaut sich die Dias anschließend an, und sie zeigen die ursprünglich von dem Schriftsteller aufgenommenen Bilder.

Es bietet sich für die Analyse an, den Reisebericht und Claudine in Paris als realen Rahmen zu betrachten. Bei der zuvor behandelten Erzählung konnten wir die Feststellung treffen, daß sich beide in *Todos los fuegos el fuego* enthaltenen Geschichten separat voneinander lesen lassen und jede eine Ebene konstruiert, in deren Verbindung ein phantastisches Element liegt. In *Apocalipsis de Solentiname* finden wir dieses die Phantastik konstituierende Merkmal in dem Moment, der von der Veränderung der Dias in Paris ausgeht. Die Bilder zeigen Grausamkeiten und damit das Gegenteil dessen, was der Schriftsteller in seinem Reisebericht von dem Erlebten und Gesehenen wiedergibt.

### ***Der reale Rahmen: Ebenen der Fiktion***

Gleich zu Beginn werden in *Apocalipsis de Solentiname* auffallend deutlich Parallelen zwischen dem Ich-Erzähler und dem realen Autor Julio Cortázar gezogen. Bei dem Protagonisten handelt es sich um einen Schriftsteller, der in Paris lebt und sich 1976 auf eine Lateinamerikareise begibt. Deutlicher wird die Anlehnung an die historische Realität des Autors mit der Einbeziehung von Personen und Elementen aus seinem literarischen und politischen Leben. Personen wie Carmen Naranjo, Samuel Rovinski, Sergio Ramírez und Roque Dalton oder – wohl am bekanntesten – Ernesto Cardenal sind Personen aus diesem Leben, alle sind Schriftsteller und gleichzeitig politisch aktiv. Einen konkreten Hinweis gibt es bereits im ersten Absatz. Der Text erstellt einen Bezug zu der Erzählung *Las babas del diablo*<sup>18</sup> von Cortázar, die dem italienischen Regisseur Michelangelo Antonioni 1966 in dem Film *Blow up* als Vorlage diente:

Hacía uno de esos calores y para peor todo empezaba en seguida, conferencia de prensa con lo de siempre, por qué no vivís en tu patria, que pasó que Blow-up era tan distinto de tu cuento, ¿te parece que el escritor tiene que estar comprometido? (S. 155)

Im weiteren Verlauf des Textes wird eine Messe Ernesto Cardenals in dessen Gemeinde auf Solentiname geschildert. Cardenal hat Bibelgespräche seiner Gemeinde unter dem Titel *El Evangelio en Solentiname* als Ton- und Textdokument veröffentlicht, und er benennt immer auch die Teilnehmer der Runde. Bei der in der Erzählung angesprochenen Bibelstelle findet sich in seinem Buch ein Beleg, daß Cortázar tatsächlich dort anwesend war.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Julio Cortázar, *Las babas del diablo*, in: *Las armas secretas*, Madrid 1978, S. 43-47

<sup>19</sup> „Bei dieser Besprechung waren der Theaterdirektor Oscar Castillo aus Costa Rica, der nicaraguanische Schriftsteller Sergio Ramirez und der argentinische Schriftsteller Julio Cortázar zugegen, die bei uns zu Besuch waren.“ Aus der dt. Gesamtausgabe: Ernesto Cardenal, *Das Evangelium der Bauern von Solentiname*, 3. Aufl., Wuppertal 1991, S. 607

Alle Hinweise wiegen doppelt schwer, wenn man *Apocalipsis de Solentiname* in dem Buch *Nicaragua, tan violentamente dulce* zwischen journalistischen Essays liest. Warum verweist der Autor mit so einer Deutlichkeit auf seine Person? Dies wird sehr verständlich, wenn man den thematischen Motiven der Erzählung Beachtung schenkt. Die Erzählung handelt von Gewalt, von staatlicher und politischer Gewalt, und der moralischen Verpflichtung der Schriftsteller, den gesellschaftlichen Diskurs aufzugreifen. Auch hier hilft eine Betrachtung des ersten Absatzes, in dem neben der Anspielung auf die eigene Person auch der in den 70er Jahren hochaktuelle Diskurs über den engagierten Autor mit einer rhetorischen Frage von Cortázar angesprochen wird (siehe Zitat oben).<sup>20</sup> Die kritische Haltung Cortázars gegenüber dem Versuch der Institutionalisierung eines moralischen Engagements, so wie die Lektüre der Erzählung einem nahelegt, rührt aus der persönlichen und existentiellen Betroffenheit des Autors, dessen Freund und Schriftstellerkollege Roque Dalton zwischen den Fronten der Politik 1975 das Leben lassen mußte; eine Erfahrung, die in *Apocalipsis de Solentiname* ihren Niederschlag findet, als der Protagonist beim Betrachten der Dias in Paris die Hinrichtungsszene Daltons wiederauferstehen läßt (S. 159).<sup>21</sup>

Von entscheidender Bedeutung ist die Darstellung der Szenen, die der Erzähler in jenen Augenblicken zu Gesicht bekommt. Die gesamte Palette an politischer Gewalt ist mit Exekution, Folter und Terrorakten von Staatsgewalt und Widerstandskämpfern aufgeführt. Sie stellen eine Realität dar, die gleichfalls als Teil der historischen Wirklichkeit vielfach belegt und im Bewußtsein der Allgemeinheit als Besonderheit diktatorischer Regime Lateinamerikas verankert ist. Der Protagonist wird mit einer Welt konfrontiert, der er nicht nur durch seine argentinische Abstammung, sondern auch durch seine öffentliche Rolle als Schriftsteller verbunden ist, und die ihn daher existentiell bedroht. Dennoch ist diese Bedrohung keine *direkt* persönliche. Der fiktive Autor steht wie der reale zwischen diesen Welten. Das Schicksal Roque Daltons bringt die Dualität einer persönlichen und allgemein politisch-gesellschaftlichen Realität zum Ausdruck.

### ***Formen künstlerischer Verfremdung***

Diese Dualität literarisch darzustellen und zu verbinden, ist Cortázar bei *Apocalipsis de Solentiname* in besonderer Weise gelungen. Mit vielen Kunstgriffen wird der Raum geschaffen, in

---

<sup>20</sup> Cortázars Stellung innerhalb dieser Diskussion wird ausführlich behandelt bei: Walter Bruno Berg, Grenzzzeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart, Frankfurt 1991, S. 106-149. In Abgrenzung zu Sartre, der das Problem auf der Ebene des literarischen Schreibens diskutiert, ergänzt Cortázars Philosophie das Wort des von verschiedenen Institutionen geforderten *Engagements* durch die Kategorie *Verantwortung* und bringt es damit auf eine existentielle, die Autonomie des moralischen Subjekts voraussetzende Ebene. Vgl. ebd., S. 107 f

<sup>21</sup> Cortázars Verbundenheit Roque Dalton gegenüber geht insbesondere aus einem Text hervor, den er vermutlich im Spätsommer/Herbst 1975 geschrieben hat. Er erschien erstmalig in der Zeitschrift *Casa de las Américas*, Nr 94, Havana, Jan./Feb. 1976 und wurde der Originalausgabe des Buchs von Roque Dalton mit dem Titel *Pobrecito poeta que era yo...* als „Epilog“ angefügt. Deutsch: Roque Dalton, Armer kleiner Dichter, der ich war, Zürich 1986, S. 489-498

dem schließlich der innere Konflikt als Thema zum Tragen kommt. Beide Ebenen der Realität, die subjektiv-persönliche und die objektiv-gesellschaftliche, gehen von Beginn an eine fast symbiotische Beziehung ein und bereichern und ergänzen diesen Raum.

In der Erzählung sieht sich der Protagonist dieser Problematik bei der schon erwähnten Konferenz gegenüber: in kritischen Fragen von Reportern wird deutlich, daß sie das literarische Engagement für die gesellschaftliche Wirklichkeit bei ihm vermissen. Die gleiche Problematik kennzeichnet auch die Lage der Landarbeiter. Sie sprechen deutlich von dem Gefühl der Bedrohung, der sie und nach ihren Worten fast alle Menschen in Lateinamerika ausgesetzt sind. Um sich mit dem Notwendigsten versorgen zu können, malen und verkaufen sie Bilder. Ihre Stellung in der Gesellschaft und die Abhängigkeit von der Einnahmequelle erlaubt ihnen nicht, den Transport kritischer Elemente in ihre künstlerische Ausdrucksform bewußt einzubringen oder kritisch zu hinterfragen, wie es von intellektuellen Kreisen gefordert wird. Dennoch scheint auch in diese Bilder die wahre Realität der Bauern Eingang gefunden zu haben. Cortázar versetzt sich nun in dieser Szene in die Situation desjenigen, der von der Kunst inspiriert und mit seinem persönlichen Erfahrungshorizont um eine Interpretation des Gemalten bemüht ist. Die Bilder beschreibt der Protagonist als

todas tan hermosas, una vez más la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza: ... el bautismo en una iglesia que no cree en la perspectiva y se trepa o se cae sobre sí misma, ... y esa madre con dos niños ... bajo un cielo tan lleno de estrellas que la única nube quedaba como humillada en un ángulo, apretándose contra la varilla del cuadro, saliéndose ya de la tela de puro miedo. (S. 156)

Das Bild der Kirche spielt auf die Situation der Befreiungstheologen an, die an den traditionellen Bezugsrahmen bei der Verkündigung christlicher Botschaften nicht mehr glauben und mit der Perspektive des „Volkes“ um neue Wege bemüht sind. Ernesto Cardenal war ein großer Verfechter der Theologie der Befreiung. In diesem Teil kann das gesellschaftliche Leben der Bevölkerung Solentinames gesehen werden. Bei der Beschreibung des Bildes mit der Wolke legt der Protagonist dem Leser die Darstellung der Wolke als Sinnbild der persönlichen Angst der Menschen nahe. Trotz der Bemühungen der Maler, eine völlig heile Welt wiederzugeben, kann der Betrachter die wahren Verhältnisse aus den Darstellungen erkennen. *Jedes* der beschriebenen Bilder enthält in sich – künstlerisch verfremdet – in der Deutung des Protagonisten ein Stück der Wahrheit seiner Erschaffer. Hieraus ergibt sich auch eine indirekte Kritik an den Verfechtern der These einer enggefaßten engagierten Literatur.

### ***Individuelle und Gesellschaftliche Wirklichkeit***

Bereits die ersten Beschreibungen der Bilder durch den Protagonisten etablieren in Form einer persönlichen und einer gesellschaftlichen Realität in der Geschichte zwei Wirklichkeitsebenen. Damit ist die Grundlage dessen geschaffen, was dem erzählenden Schriftsteller nach seiner Rückkehr in Paris zum Verhängnis wird. Es ist die Verbindung des Erfahrens einer harmonischen Welt mit dem Wissen um die Beschränktheit auf ihre Individualität; jede dieser Ebenen bleibt für sich

alleine unvollständig und gibt nur einen Teilbereich der wesentlich komplexeren Wirklichkeit wieder.

Die Spannung der komplementären Erfahrungen tritt bei der Reflexion des Individuums in dem Moment seiner Einsamkeit zutage. Die innere Entwicklung des Protagonisten ist individuell und entzieht sich jeder Verallgemeinerung. Als er zum ersten mal die Malereien sieht, ist er von ihnen angezogen und kommt immer wieder auf sie zurück. Sie entwickeln eine Eigendynamik und werden für ihn bald zur Obsession:

...nos fuimos a dormir casi enseguida pero antes vi las pinturas en un rincón, Ernesto hablaba con su gente y sacaba de una bolsa las provisiones y regalos que traía de San José, alguien dormía en una hamaca y yo vi las pinturas en un rincón, empecé a mirarlas. (S. 156)

Was der Schriftsteller schließlich in Paris zu Gesicht bekommt, sind Dias von Zeichnungen entfremdeter Landschaften, mithin die künstliche Wiedergabe künstlerischer Deformation. In der Art der Darstellung wechselt der Autor von der objektiven und vor allem unzweifelhaften Wiedergabe der Geschehnisse in eine neue Welt, indem er Vorgänge beschreibt, die erfahrungslogisch in den Bereich der Unmöglichkeit fallen. Diese Unstimmigkeit wird auch von dem Protagonisten erkannt, der ebenso wie der Leser in Zweifel über das Erlebte bzw. Erfahrene gerät und nach Erklärungen sucht:

Se piensa lo que se piensa, eso llega siempre antes que uno mismo y lo deja tan atrás; estúpidamente me dije que se habrían equivocado en la óptica, que me habían dado las fotos de otro cliente, pero entonces la misa, los niños jugando en el prado, entonces cómo. (S. 158)

Für den Erzähler, der in dieser neuen Welt immer mehr verlorengelht, wird der Druck auf den Transportknopf des Projektors Sinnbild des Zweifels und des Unverständnis. Zunächst ist es nur seine Hand, die ihm nicht mehr gehorcht („...tampoco mi mano me obedecía cuando apretó el botón...“, S. 158), schließlich steigert sich im weiteren Verlauf dieses Unverständnis bis zum Selbstzweifel („Nunca supé si seguía apretando o no el botón...“, S. 159). Erst in dieser Situation sieht der von der Reise nach Paris heimgekehrte Schriftsteller in einem Bild Roque Dalton, dann drückt er mit Gewißheit auf den Knopf, „como si con eso pudiera salvarlo de la infamia de esa muerte“ (ebd.).

Auf der anderen Seite betont Cortázar, wie verlässlich und berechenbar die pariser Alltagswirklichkeit für den Protagonisten ist:

...de vuelta a París con un cansancio lleno de nostalgia, Claudine calladita esperándome en Orly, otra vez la vida de reloj pulsera y *merci monsieur, bonjour madame*, los comités, los cines, el vino tinto y Claudine, los cuartetos de Mozart y Claudine. (S. 157)

Dem Leser wird das Vertrautsein mit den „überindividuellen“ Erfahrungen des Protagonisten suggeriert. Die Allgemeinplätze zum Stadtleben von Paris verstärken den Eindruck der Normalität des Erzählten und führen fort, was seit Beginn der Erzählung in inhaltlichen Aussagen wie

„conferencia de prensa con lo del todo...“ (S. 155), „esa ducha que corona los viajes“ (ebd.), „fotos de recuerdo con una cámara de esas...“ (S. 156) immer wieder zum Ausdruck kommt.

### ***Der Titel***

Die Dokumente der Erlebniswirklichkeit zeigen sich abhängig vom Betrachter: sie erweisen sich als unzuverlässig und haben zwei Gesichter. Claudine sieht eine schöne Idylle, der Protagonist sieht den Terror: er ist in anderer Form als seine Freundin Claudine in dem beschriebenen Gegensatz der Wirklichkeiten verbunden. Die Dokumente scheinen nur noch Aufhänger für das Erscheinen einer Vision zu sein. Sie nimmt angesichts der bestehenden Probleme beider Realitäten, denen der Protagonist ausgeliefert ist, apokalyptische Züge an.

Vor diesem Hintergrund hebt sich der inhaltliche Kontrast zwischen dem harmonischen Ablauf des Besuchs auf Solentiname und der Verzerrung der beschriebenen Wirklichkeit im Rückblick besonders hervor. Dieser Eindruck wird durch die Syntax von *Apocalipsis de Solentiname* noch verstärkt. Cortázar faßt die einzelnen Handlungszusammenhänge in vielgliedrigen, langen Sätzen zusammen. Die gesamte Erzählung besteht aus 37 Sätzen in vierzehn Absätzen; der fünfte und achte Absatz besteht jeweils aus nur einem Satz, und in keinem der Absätze sind mehr als vier Sätze enthalten. Dies bleibt für den Leser nicht ohne Wirkung. Die Fülle der Aussagen relativiert sich auf eine simple Aneinanderreihung von Fakten, vor denen sich die erweiterte Realität im Sinne Cortázars, aber auch der Literaturwissenschaftler deutlich abgrenzt.

### **Fazit**

Es finden sich Gemeinsamkeiten und Parallelen zwischen den beiden untersuchten Erzählungen von Julio Cortázar, *Todos los fuegos el fuego* und *Apocalipsis de Solentiname*, im Hinblick auf Merkmale phantastischer Literatur. Beide leben von der literarischen Verknüpfung je zweier Realitätsebenen. In dem ersten Text werden zwei fiktive Handlungsstränge, die zwar durch einige inhaltliche Parallelen verknüpft sind, jedoch auch unabhängig voneinander einen geschlossenen Ablauf aufweisen, miteinander verbunden. Der zweite Text stellt sich zunächst als Erfahrungsbericht dar, verbindet dann aber die Ebenen von Realität und Fiktion so miteinander, daß die geschilderte Fiktion einen ebensolchen Anteil an erfahrbarer Wirklichkeit zum Inhalt hat wie die im Erfahrungsbericht zugrundeliegende.

Dennoch ist eine Zuordnung von *Todos los fuegos el fuego* zu dem Bereich der phantastischen Literatur nach formalen Gesichtspunkten, wie sie uns die Literaturwissenschaft zur Verfügung stellt, schwierig. Die Elemente, die für diese sprechen, ergeben sich weniger aus dem Kontrast realitätsnaher und unrealistischer Darstellungen innerhalb eines geschlossenen Handlungsablaufs, als eher aus den aufbautechnischen Eigenheiten der Erzählung. Cortázar erzielt mit verschiedenen

Form- und Stilmitteln eine suggestive Wirkung, die den Leser unmittelbar an den Ort des jeweiligen Geschehens versetzt. *Todos los fuegos el fuego* kann nach der Einteilung Luis Eyzaguirres am ehesten der Kategorie „interpenetración“ zugeordnet werden.

Da der Schwerpunkt dieser Erzählung auf der inneren Entwicklung der Charaktere liegt, hat der Betrachter häufig die Perspektive des *alter ego* der Protagonisten inne und nimmt so teil an deren Fiktion, deren innerer Auseinandersetzung, die Teil des Leseerlebnisses wird. Das subjektive Kriterium ergibt sich folglich nicht aus Textinhalten, sondern aus dem Textzusammenhang und entspricht folglich nicht den gattungstheoretischen Anforderungen an Phantastik.

*Apocalipsis de Solentiname* ist hingegen eindeutiger der phantastischen Literatur zuzuordnen. Bei dieser Erzählung ist sowohl das todorov'sche Kriterium des Leserzweifels durch die bis zum Schluß ungelöste Frage nach der Ursache des Auftauchens der apokalyptischen Bilder als auch der nach dem Ansatz von Barrenechea problematische Kontrast in der Verzweiflung des Protagonisten zu finden. Durch die Ich-Perspektive der Erzählung übernimmt der Leser den *stream of consciousness* des Protagonisten und erlebt - nach Eyzaguirre - die „invasión“ einer zweiten Form der Realität.

Abschließend sei erwähnt, das gerade diese Erzählung in ganz eindrucksvoller Form Cortázers Verständnis vom Verhältnis zwischen Realität (Leben) und der Literatur widerspiegelt. Als Danubio Torres Fierro in einer stark ideologisierenden Interpretation behauptet, die Erzählung sei wegen ihres Bezugs zur Realität „descalificado como obra de arte“,<sup>22</sup> sieht sich Cortázar zum ersten mal zu einer Stellungnahme gegenüber einem Kritiker seiner Literatur genötigt und verteidigt seinen Standpunkt energisch. Der Text bleibt, obwohl durch seinen in weiten Teilen quasi autobiographischen und damit fast unpoetischen Charakter, eine fiktive Erzählung. Gerade durch ihre kritische Sichtweise der lateinamerikanischen Wirklichkeit und die phantastischen Elemente vermittelt sie Eindrücke, die in konventionellen Texten nicht transportiert werden können.

---

<sup>22</sup> Julio Cortázar, *Para Solentiname*, in: Saúl Yurkievich (Hrsg.), Julio Cortázar. Obra crítica, Bd. III, Madrid 1994, S. 153-159, hier S. 154

## Literaturverzeichnis

Verzeichnet sind alle zitierten Werke der Primär- und Sekundärliteratur in alphabetischer Reihenfolge der Autoren. Bei Aufsätzen ist die Monografie separat aufgeführt.

- Azar, Inés** (Hrsg.), *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovic*, Washington 1994
- Barrenechea, Ana María**, *Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica*, in: *Revista Iberoamericana*, Nr. 80, Pittsburgh, Juli, September 1972
- Berg, Walter Bruno**, *Grenzzeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*, Frankfurt 1991
- Bessière, Irène**, *Le recit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris 1974
- Callois, Roger**, *Anthologie du fantastique. Club français du livre*, Paris 1958
- Cardenal, Ernesto**, *Das Evangelium der Bauern von Solentiname*, 3. Aufl., Wuppertal 1991
- Carillo, Germán D.**, *Emociones y fragmentaciones: técnicas cuentísticas de Julio Cortázar en „Todos los fuegos el fuego“*, in: Helmy F. Giacomani (Hrsg.), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid 1972, S. 321-328
- Coloquio Internacional** (Hrsg.), *Lo ludico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Bd. I, Madrid 1986
- Cortázar, Julio**, *Algunos aspectos del cuento* (1962), in: Catharina V. de Vallejo (Hrsg.), *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas*, Miami 1989
- *Cuentos Completos* (Colección UNESCO de obras representativas. Serie Iberoamericana) Bd. I, II, Buenos Aires 1994
- *Las armas secretas*, Madrid 1978
- *La vuelta al día en ochenta mundos*, Bd. I, 7. Aufl. Madrid 1973
- *Para Solentiname*, in: Saúl Yurkievich (Hrsg.), *Julio Cortázar. Obra crítica*, Bd. III, Madrid 1994 S. 153-159
- Dalton, Roque**, *Armer kleiner Dichter, der ich war*, Zürich 1986

- Eyzaguirre, Luis**, *Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar*, in: Coloquio Internacional (Hrsg.), *Lo ludico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Bd. I, Madrid 1986
- Friedman, Norman**, *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*, in: Publications of the Modern Language Association of America (PMLA), Bd. LXX, 5 (Dezember), New York 1955
- Giacoman, Helmy F.** (Hrsg.), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid 1972
- Lagmanovic, David**, *Estructura de un cuento de Julio Cortázar: „Todos los fuegos el fuego“*, in: Helmy F. Giacoman (Hrsg.), *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid 1972, S. 377-387
- Revista Iberoamericana**, Nr. 80, Pittsburgh, Juli, September 1972
- Todorov, Tzvetan**, *Einführung in die fantastische Literatur*, München 1972
- Vallejo, Catharina V. de** (Hrsg.), *Teoría cuentística del siglo XX. Aproximaciones hispánicas*, Miami 1989
- Wentzlaff-Eggebert, Christian**, *Acerca de la técnica de lo fantástico en algunos cuentos argentinos*, in: Inés Azar (Hrsg.), *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovic*, Washington 1994, S. 465-476
- Yurkievich, Saúl** (Hrsg.), *Julio Cortázar. Obra Crítica (Colección UNESCO de obras representativas. Serie Iberoamericana)* Bd. III, Madrid 1994