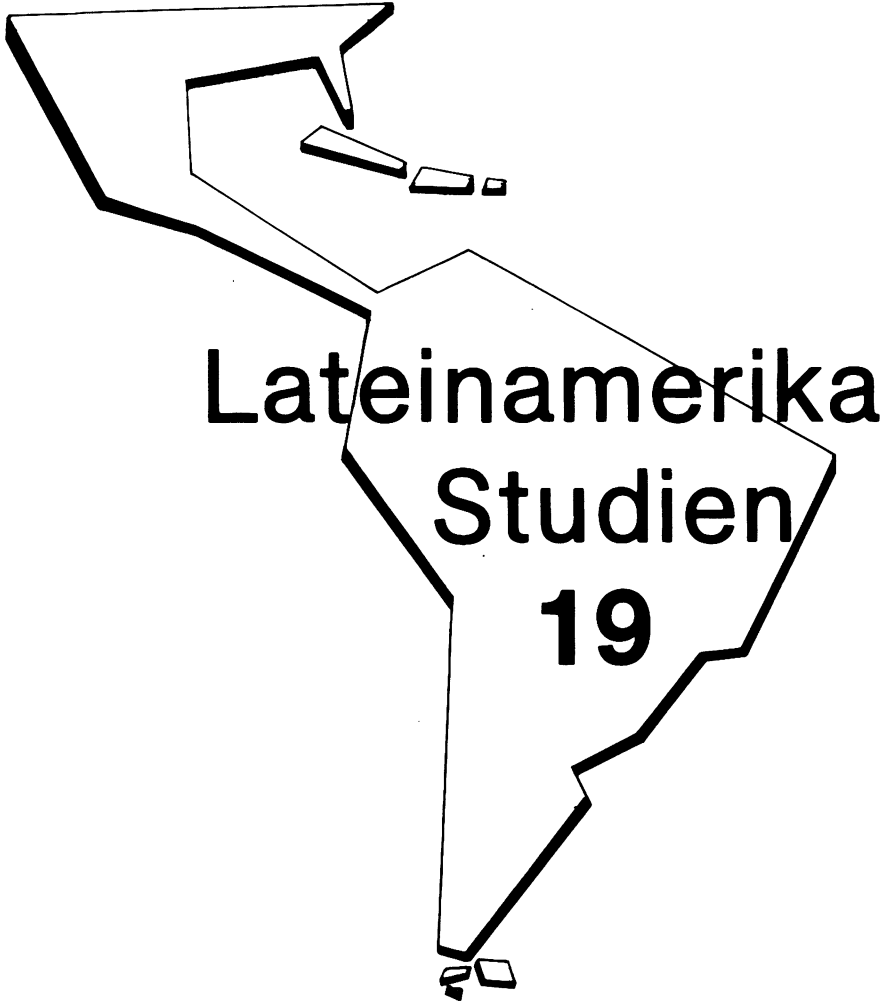


UNIVERSITÄT ERLANGEN-NÜRNBERG

Zentralinstitut 06: Sektion Lateinamerika



Wilhelm Fink Verlag  
München  
1985

## INHALT

<b>Zum Geleit</b>	9
<b>Von Simón Bolívar zu J.C. Mariátegui – Geschichtsschreibung und Nation in Lateinamerika</b> Leopoldo Mármora, Lima	11
<b>Reflexiones en torno a los fundamentos simbólicos de la nación chilena</b> Carlos Cousiño, Santiago de Chile	31
<b>La identidad del venezolano y su función integradora</b> Rafael Carias Bazó, Valencia/Venezuela	43
<b>Identidad histórica chilena</b> Ricardo Krebs Wilckens, Santiago de Chile	51
<b>Latin American Frontier History: The Colombian Case</b> Jane M. Rausch, Amherst/Massachusetts	73
<b>Die deutsche Presse in Mexiko – Entwicklung und gegenwärtiger Stand der deutsch-mexikanischen Zeitungen und Zeitschriften</b> Marianne Oeste de Bopp, Mexiko	95
<b>Kosten, Kontrolle, Anpassung – die politischen Probleme des Technologietransfers</b> Roland Ziss, Wuppertal	119
<b>Die ‘Reforma Política’ und die aktuelle Krise Mexikos</b> Raúl Béjar Navarro und José Luis Reyna, Mexiko	185
<b>Sozialpolitik im heutigen Brasilien. Einige einführende Bemerkungen</b> Pedro Demo, Brasília	201
<b>Die Situation der Psychologie in Brasilien</b> Hannes Stubbe, Rio de Janeiro	221

<b>Peru – ein Krisenbericht</b> Hans-Joachim Picht, Lima	247
<b>Auf der Suche nach einer andinen Identität. Interview mit Pater Neptalí Liceta</b> Rainer Huhle, Nürnberg	259
<b>O Nordeste na segunda metade do século XIX visto através do congresso agrícola do Recife de 1878</b> Maria da Guia Santos Gareis, Recife/Brasilien	277
<b>Sobre o processo civilizatório industrial</b> Roberto dos Santos Bártholo Jr., Rio de Janeiro	295
<b>Die Leistungen des lateinamerikanischen Reformismus seit 1945</b> H.C.F. Mansilla, La Paz/Bolivien	301
<b>Sistema alimentario mexicano (SAM)</b> Rainer Huhle, Nürnberg	315
<b>Lehren und Lernen in der Fremde: Bemerkungen zum intellektuellen Produzieren und Kommunizieren bei uns und anderswo</b> Heinz Peter Gerhardt, Frankfurt	331
<b>La comprensión como ficción</b> Riccardo Campa, Rom	349
<b>Kommentar zu Lorenzers Konzil der Buchhalter</b> Carlos Cousiño, Santiago de Chile	381
<b>Kommentar eines Lateinamerikaners zu Lorenzers Konzil der Buchhalter</b> Pedro Demo, Brasília	389
<b>Zur Sozialgeschichte der Poesie</b> Thomas Brons, Nürnberg	403
<b>Mythos und Magie als poetische Kategorie in einigen Erzählungen von Borges und Cortázar</b> Michael Rössner, Wien	427

<b>Die Vorschläge Manuel Puigs zur Verbesserung des argentinischen Nationalcharakters in <i>El beso de la mujer araña</i></b>	
Hans-Joachim Müller, Innsbruck	447
<b>Nowhere von Carlos Fuentes. Ein Ansatz zur Interpretation des Romans <i>Terra Nostra</i></b>	
Jochen Heymann, Erlangen	459
<b>Alte und Neue Welten im Roman <i>Una familia lejana</i> (1980) von Carlos Fuentes</b>	
Titus Heydenreich, Erlangen	487
<b>Adressen – Direcciones – Endereções</b>	511

## Mythos und Magie als poetische Kategorie in einigen Erzählungen von Borges und Cortázar

Michael Rössner, Wien

"Denn am Anfang der Literatur ist der Mythos, und ebenso am Ende."<sup>1</sup>, schreibt Jorge Luis Borges in seiner Parábola de Cervantes y de Quijote (in El hacedor). Wenn dieser Satz richtig ist, müssen wir uns fragen, ob die lateinamerikanische Literatur (und vielleicht mit ihr die Weltliteratur überhaupt) noch am Anfang oder bereits am Ende steht. Denn daß der Mythos in der Literatur des Subkontinents eine wesentliche Stellung einnimmt, ist oftmals ausgesprochen (wenn auch im deutschen Sprachraum selten untersucht) worden.<sup>2</sup> Es wird gewöhnlich auf die "besondere Realität" Lateinamerikas zurückgeführt, unter der man wohl das Zusammenleben noch relativ autochthoner Kulturen mit europäisch bzw. nordamerikanisch geprägten rationalen Bewußtseinsformen zu verstehen hat. In einer solchen Situation ist eben "die Grenze zwischen Mythos und Wirklichkeit verwischt".<sup>3</sup> Allerdings trifft das auf Argentinien, das einzige fast ausschließlich von europäischen Auswanderern besiedelte Land des Subkontinents, kaum zu. Man muß also wohl ein über das "indigene" Lateinamerika hinausgehendes Interesse am Mythos annehmen, das sich in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts auch tatsächlich an vielen europäischen Beispielen dokumentieren läßt (Musil, St-John Perse, die Surrealisten, Pirandello und Lorca, um nur einige - und sehr verschiedene - Autoren zu nennen, für die das gilt). Eine solche Suche des zivilisations- und vernunftmüden Europäers, der jenseits des totalen Skeptizismus nach einem authentischen "Boden unter den Füßen" Ausschau hält,<sup>4</sup> könnte auch eine der vielen Ursachen für den plötzlichen "Boom" der lateinamerikanischen Literatur in den 60er und 70er Jahren abgeben; sie könnte darüber hinaus erklären, wieso gerade dem La-Plata-Raum und insbesondere Argentinien bei diesem Kontakt mit einer mythisch-magischen Realität eine besondere Vermittlerrolle zufällt: frei von dem Exotismus der "tropischen" Variante lateinamerika-

nischer Literatur (an mythische Aspekte ließe sich etwa für Miguel Angel Asturias, Gabriel García Márquez usw. denken), kann die spezifisch argentinische "literatura fantástica" die Verbindung zur europäischen Kultur wesentlich leichter herstellen; ihren poetae docti (als solchen kann man sicher auch Cortázar bezeichnen) steht auch ein wesentlich größeres Repertoire an mythologischen Bausteinen (freilich nicht unbedingt im Sinne von Lévi-Strauss' bricolage)<sup>5</sup> zur Verfügung, wie wir später sehen werden.

Aber wenn hier von "mythologischen Bausteinen" die Rede ist, darf nicht der Eindruck entstehen, es handle sich dabei um mythologische Stoffe oder Motive. Es wäre wohl auch höchst fraglich, inwieweit die Neubearbeitung solcher Stoffe, die in diesem Jahrhundert wohl in erster Linie mit entmythologisierender Abischt<sup>6</sup> erfolgt ist, dem eben beschriebenen Bedürfnis des zivilisationsmüden Europäers oder Nordamerikaners nach Authentizität entgegenkommen könnte. Tatsächlich geht es weder Borges noch Cortázar um eine neue Version alter Mythen, sondern vielmehr um die Darstellung einer magisch-mythischen Bewußtseinsform, wie sie in der zeitgenössischen Ethnologie und Religionsgeschichte<sup>7</sup> beschrieben wird. Als charakteristisch für ein solches "mythisches Bewußtsein" wollen wir - in aller vereinfachenden Kürze - einige wesentliche Punkte festhalten:

1. Die Aufhebung der Ich/Welt-Trennung. - Das Problem der Einsamkeit des reflektierenden Skeptikers löst sich durch eine Rückkehr in einen allumfassenden Urgrund von selbst. Tatsächlich soll die unserem Denken konstitutive Distanzierung durch Trennung des Subjekts von der beobachteten Welt dem Bewußtsein der "Primitiven" weitgehend fremd sein.<sup>8</sup> Cortázar hat diese Überwindung der Ich/Welt-Trennung zu einem seiner wesentlichsten poetologischen Prinzipien gemacht. In der frühen programmatischen Schrift Para una poética von 1954, in der er unter Berufung auf den französischen Ethnologen Lucien Lévy-Bruhl eine weitgehende Parallelisierung zwischen "magia del primitivo" und "poesía del poeta" entwickelt, beschreibt er die Tätigkeit des Dichters als Versuch der unmöglichen Überwindung der Subjekt-Objekt-Trennung:

Las cosas en sí son irreductibles; habrá siempre un sujeto frente al resto del Cosmos. Pero el poeta se traspone poéticamente al plano esencial de la realidad; el poema y la imagen analógica que lo nutre son la zoga donde las cosas renuncian a su soledad y se dejan habitar....

2. Die veränderten Prinzipien von Logik und Kausalität. Diesbezüglich herrscht freilich auch in Kreisen der Ethnologie alles andere als Einigkeit. Der von Cortázar als Grundlage benutzte Lévy-Bruhl hat selbst seinen ursprünglich benutzten Ausdruck "mentalité prélogique" in den posthum veröffentlichten Carnets wieder aufgegeben.<sup>10</sup> Festzustehen scheint, daß das Kausalitätsprinzip auch in der hier "mythisch" genannten Bewußtseinsstufe beachtet wird, strenger sogar noch als auf der rationalen Ebene: Für das mythische Bewußtsein ist, nach Cassirer, jeder Zufall ausgeschlossen, die Kausalität orientiert sich meist an Analogie und Nähe ("iuxta hoc, ergo propter hoc"). Auch sind mehrere, einander logisch ausschließende Ursachen desselben Vorfalls denkbar, was wiederum auf die mehrfach behauptete und sehr umstrittene Durchbrechung des Identitätssatzes hindeutet, die in der Neigung des Mythos zu Metamorphose und zum "Wörtlichnehmen der Metaphern" zum Ausdruck kommt. Bezüglich der magisch-mythischen Kausalität gibt es auch eine - freilich wesentlich spielsicherere - poetologische Äußerung von Jorge Luis Borges. In dem frühen Aufsatz El arte narrativo y la magia von 1932 lesen wir:

He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo.<sup>11</sup>

Auch hier liegt die Betonung auf einer Kausalität der Nähe. Borges - dessen Affinität zum angelsächsischen Sprachraum stets größer war als zum französischen - bezieht sich in dem genannten Aufsatz im übrigen nicht auf die französische, sondern auf die britische Ethnologie, genauer gesagt, auf Sir James Frazer (The Golden Bough), von dem er das Grundgesetz der "Sympathie" übernimmt, das auch bei Lévy-Bruhl eine wesentliche Rolle spielt. Aus dieser "sympathetischen" Verbindung zwischen den Dingen ergäbe sich im Bereich der Kausalität dann "la primitiva claridad de la magia".<sup>12</sup>

3. Die veränderten Begriffe von Raum und Zeit. Räumliche Entfernungen sind für das Zustandekommen von Ereignissen nicht von Belang: Lévy-Bruhl berichtet von Eingeborenen, die einen Missionar des Diebstahl beschuldigten und nicht als Alibi gelten lassen wollten, daß er zum Zeitpunkt der Tat nachweislich 150 Meilen entfernt war.<sup>13</sup> Cortázars Erzählwerk wiederum ist besonders reich an solchen räumlichen und raum-zeitlichen Verschiebungen: etwa die Erzählung El otro cielo, wo man durch eine Innenstadt-Passage von Buenos Aires nach Paris und ins 19. Jahrhundert sowie auch wieder zurück gelangen kann, oder der Roman 62. Modelo para armar, in dem die Handlung in mehreren Städten simultan abläuft. Auch der rationale Zeitablauf ist in einer ursprünglichen, allumfassenden Gegenwart aufgehoben, der rituelle Nachvollzug einer mythischen Handlung der Urzeit wird zum Mitvollzug: dieses Prinzip hat Borges in dem Kurztext La Trama (Der Spielplan) aus El hacedor gestaltet, bei Cortázar bildet es den Hintergrund für die Erzählung Todos los fuegos el fuego.

Mit diesen drei Punkten wollen wir für unsere Analyse mythisch-magischer Elemente in dem Erzählwerk Borges' und Cortázars vorerst das Auslangen finden. Die Kürze des Rahmens erlaubt weder eine weitere Differenzierung noch eine genauere Abgrenzung der Begriffe Magie, Mythos und verwandter Formen des Welterlebens, wie etwa der Mystik.<sup>14</sup> Aber auch in diesem beschränkten Rahmen konnten wir sehen, daß die genannten Elemente magisch-mythischer Weltsicht bei Borges und Cortázar keineswegs zufällig oder unbebewußt auftauchen, sondern vielmehr von beiden in poetologisch-theoretischen Schriften als "Handwerkszeug" des Dichters bzw. Erzählers postuliert werden. Natürlich geht Cortázars Para una poética wesentlich weiter und auch mehr ins Detail; dieser Aufsatz ist auch für die literarische Entwicklung des Autors bedeutender geworden als Borges' spielerische und auch ein wenig ironische Koketterie mit der Magie. Dennoch lassen sich auch in Borges' Erzählwerk einige Beispiele für das Eindringen magisch-mythischer Bewußtseins-elemente finden. Stellvertretend für alle diese Texte sei hier die Erzählung La escritura del dios (aus dem Band El Aleph, 1949) analysiert. Sie bietet sich vor allem



deshalb als Beispiel an, weil Borges hier schon vom Ambiente her auf den eigenen, lateinamerikanischen Bereich des Mythos rekurriert: der Erzähler ist Tzinacán, Zauberpriester der Pyramide von Qaholom, die Pedro de Alvarado anzünden ließ; derselbe Pedro de Alvarado hat ihn foltern und in das halbkreisförmige Verlies werfen lassen, in dem er nun seine Betrachtungen anstellt. Diese Daten genügen, um Tzinacán als Maya-Priester um 1520 zu identifizieren. Er entstammt also derselben Kultur, die auch der - viel stärker mit mythologischen Erzählmotiven arbeitenden - Dichtung Miguel Angel Asturias' als Hintergrund dient. Tzinacán liegt Jahre hindurch in seinem Verlies, getrennt durch eine Zwischenmauer von einem ebenfalls gefangenen Jaguar, den er nur einmal am Tag, zur Fütterungszeit, in dem dabei hereindringenden Licht sehen kann. Bestrebt, die Zeit der Gefangenschaft irgendwie auszufüllen, sucht er nach einer geheimnisvollen Formel, die Gott am ersten Tage der Schöpfung niedergeschrieben haben soll, um die Obel zu bannen, die am Ende über die Welt hereinbrechen würden. Er vermeint diese Formel in dem Muster des Jaguarfells finden zu können und versucht verzweifelt, in den kurzen Augenblicken, in denen er das Tier sehen kann, die Zeichnung seines Fells im Gedächtnis zu speichern und zu entziffern. Später kommen ihm Zweifel daran, ob es überhaupt einen "göttlichen Spruch" geben könne:

Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud.<sup>15</sup>

Aus einem fortgesetzten Traum von einer ständig wachsenden Zahl von Sandkörnern, die ihn zu ersticken drohen, erwacht Tzinacán schließlich zu einem neuen Verhältnis zu seiner eigentlichen, erbärmlichen Realität:

Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra.<sup>16</sup>

In diesem Augenblick der äußersten Erniedrigung, der Reduktion auf die tatsächliche Welt des Verlieses geschieht dann der Einbruch des Anderen, die Vision der Totalität:

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren).

In dem Erleben der All-Einheit sieht Tzinacán diesen pantheistischen Gott im Bild des Rades (das vor allem im indischen Kulturbereich vielfältig verwendet wird), aber er ist sich bewußt, daß es sich dabei um ein arbiträres Symbol handelt:

El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto Dios en un esplendor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo.

In diesem Rad schaut Tzinacán eine Welt, in der es keine räumlichen und zeitlichen Unterschiede mehr gibt: die ersten Anfänge der Schöpfung stehen neben Pedro de Alvarado, der ihn gefoltert hat. Zugleich sieht er ein Bild, das die polytheistische Mythologie der Mayas<sup>17</sup> übersteigt:

Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.

In dem Augenblick also, in dem er seine hochfliegenden Pläne, ja sein Denken aufgegeben hat und in die eigene Beschränktheit zurückgekehrt ist, gelingt es Tzinacán, sein ursprüngliches Vorhaben zu erfüllen. Da er die Formel des höchsten Gottes entziffert hat, ist er nun im Besitz eines Zauberspruchs, der ihn allmächtig machen würde:

Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio.

Aber Tzinacán spricht die Formel nicht aus, weil er nicht mehr Tzinacán ist: in dem Erlebnis der Einheit mit der Gottheit ist sein Ich vollständig verloren gegangen,<sup>19</sup> und mit dem Ich hat auch das Volk, dem er entstammt, jede Bedeutung verloren. Er ist "niemand geworden" - und deshalb ist der Gebrauch der Formel für ihn, der jenseits von Macht und Ohnmacht steht, belanglos. Das alles deutet daraufhin, daß wir es hierbei natürlich, trotz des maya-mythologischen Inventars, im Grunde mit einem Erlebnis zu tun haben, daß in der Literatur spanischer Sprache eine weit längere Geschichte hat: Was Borges beschreibt, ist zugleich die Einheitsvision der unio mystica. Tatsächlich enthält die eben

zitierte Beschreibung alle fünf Bestimmungsstücke, die etwa Angel L. Cilveti als für das mystische Erlebnis typisch anführt:<sup>20</sup> die Realpräsenz Gottes ("ocurrió la unión con la divinidad"); die Passivität, zu der Tzinacán nach allen Gedankenexperimenten gelangt ist, und die asketische Vorbereitung über verschiedene Stufen der Initiation; schließlich das Paradox des Bildes für ein Nicht-Mittelbares ("lo que no puedo ni olvidar ni comunicar"). In gewisser Weise ist die Vision des Tzinacán also auf halbem Wege zwischen der (christlichen) Tradition der Mystik in spanischer Sprache, von der doch die erotische Komponente und die Elemente christlicher Religiosität fehlen, und einem eigentlichen magisch-mythischen Bewußtsein angesiedelt, auf das mehr die äußeren Umstände als der eigentliche Inhalt der Vision hindeuten, auch wenn mystisches und mythisches Einheitserleben einiges gemeinsam haben.<sup>21</sup>

Noch stärker im mythisch-magischen Bereich wurzelt das Erzählwerk von Julio Cortázar. Wesentlich detaillierter als Borges hat schon der junge Cortázar in der bereits zitierten Schrift Para una poética die Gemeinsamkeiten zwischen Magie und Dichtung, und damit auch zwischen (im mythischen Bewußtsein lebendem) "Primitiven" und Dichter, unterstrichen:

El viejo acercamiento del poeta y el primitivo puede reiterarse con razones más profundas que las empleadas habitualmente. Se dice que el poeta es un "primitivo" en cuanto está fuera de todo sistema conceptual petrificante, porque prefiere sentir a juzgar, porque entra en el mundo de las cosas mismas y no de los nombres que acaban borrando las cosas, etc. Ahora podemos decir que el poeta y el primitivo coinciden en que la dirección analógica es en ellos intencionada, erigida en método e instrumento. Magia del primitivo y poesía del poeta son, como vamos a verlo, dos planos y dos finalidades de una misma dirección.<sup>22</sup>

Cortázar zeigt sich hier - im Einklang mit europäischen Tendenzen der Jahrhundertwende - zu allererst als Sprachkritiker: wie Hofmannsthals Lord Chandos fühlt sich sein Dichter durch das Korsett der starren logischen Begriffe beengt und versucht, jenseits der Namen in ein neues Verhältnis zu den Dingen zu treten:<sup>23</sup> nur daß dies dem Dichter anscheinend auf "magisch-analogischem" Wege ohne Schwierigkeit auch in der Sprache möglich ist, während Chandos' Konsequenz bekanntlich das Verstummen, die Beendigung seiner literarischen Tätigkeit ist.

Dabei wird der Dichter, auf einer anderen Ebene, zum Erben des Zauber-Priesters: denn in der Auseinandersetzung zwischen "magischer" und "philosophisch-wissenschaftlicher Methode" ist eine endgültige, irreversible Entscheidung gefallen:

... la elección entre la bola de cristal y el doctorado en letras, entre el pase magnético y la inyección de estreptomina, está definitivamente hecha.

Aber in dieser Auseinandersetzung habe sich immer stärker ein dritter Weg herausgebildet:

... mientras de siglo en siglo se libraba el combate del mago y el filósofo, del curandero y el médico, un tercer agonista llamado poeta continuaba sin oposición alguna una tarea extremadamente análoga a la actividad mágica primitiva.

Der Unterschied zum Zauberpriester läge ausschließlich in dem fehlenden Machtstreben des Dichters, der lediglich "por amor del arte" handelt:

Al ansia del dominio de la realidad - el grande y único objetivo de la magia - sucedía por parte del poeta un ejercicio que no trascendía de lo espiritual a lo fáctico.

Dabei ist die grundlegende Methode eben jene Überwindung des Identitätssatzes, die in der Metapher begraben liegt: die Elimination der Vergleichspartikel "wie", durch die - im Beispiel Cortázers - der Hirsch zum "dunklen Wind" wird, an dem auch das Ich des Dichters Anteil hat.<sup>24</sup> So dringt der Dichter wie der magisch-mythisch erlebende "Primitive" durch den Ritus zum "wesentlichen Erleben" vor:

... procede ritualmente como la magia, después de purificarse de toda adherencia que no apunte a lo esencial. En vez de fetiches, palabras-clave; en vez de ~~ganzas~~ músicas del verbo; en vez de ritos, imágenes cazadoras.<sup>25</sup>

Aber das alles klingt nur nach einer verspätet-symbolistischen Aufwertung des Lyrikers zum poeta-vates mit mythischen Wurzeln; die Magie scheint sich auf Sprachmagie zu beschränken, und die Beispiele Cortázers beziehen sich ausschließlich auf die Lyrik, während bei Borges doch immerhin von "arte narrativo" die Rede war. Das mag damit zusammenhängen, daß auch Cortázers erste literarische Produktion (unter dem Pseudonym J. Denis) noch aus lyrischen Versuchen bestand und der Übergang zu erzählenden Formen bei Abfassung des poetologischen Textes, den wir eben

untersucht haben, erst allmählich im Gange war. In vielen erzählerischen Werken der späteren Jahre läßt sich jedoch auch eine thematische Auseinandersetzung mit dem magisch-mythischen Bewußtsein feststellen, während die Sprachmagie Cortázars wenig mit hochtönenden Beschwörungsformeln, jedoch viel mit verblüffenden Übergängen durch die Polysemie der Wörter<sup>26</sup> zu tun hat. Wir wollen in der Folge drei Kurzerzählungen beispielhaft analysieren, in denen mythische Motive aus verschiedenen Kulturbereichen in unterschiedlicher Weise kombiniert sind; die Erörterung der längeren Erzählwerke, insbesondere von Rayuela und 62. Modelo para armar unter dem Aspekt des Mythos ist in diesem beschränkten Rahmen natürlich nicht durchführbar.

In der Erzählung La noche boca arriba (aus Final del juego, 1956) ist wie bei der besprochenen Borges-Erzählung das mythologische Bezugsrepertoire in Alt-Mexiko angesiedelt; der Einsatz der Geschichte findet jedoch möglichst alltäglich im modernen Europa statt:

A mitad del largo zaguán del hotel pensó que debía ser tarde, y se apuró a salir a la calle y sacar la motocicleta del rincón donde el portero de al lado le permitía guardarla. En la joyería de la esquina vio que eran las nueve menos diez; llegaría a tiempo adonde iba.

Schon in diesen beiden Sätzen zeigt sich Cortázars typisches Erzählverfahren: durch Anführen möglichst vieler unbedeutender Details wird im Leser der Eindruck der "wahren", alltäglichen Geschichte erweckt.<sup>27</sup> Auch noch nach dem folgenden Motorradunfall, bei dem der Ich-Erzähler das Bewußtsein verliert, scheint alles in den üblichen Bahnen unserer rationalen Wirklichkeit zu verlaufen: Die Kommentare der Passanten, der kleine Scherz mit dem Polizisten, die Aufnahmeformalitäten im Krankenhaus, das alles spricht die Erwartungshaltung traditionell-realistischen Erzählens an. Die erste Einführung der mythischen Realitätsebene ist explizit als Traum gekennzeichnet, in dem der Ich-Erzähler als Moteken-Krieger während der Zeit der "guerra florida", des Heiligen Krieges, in dem die Azteken auf die Jagd nach Menschenopfern gehen, auf der Flucht durch einen Sumpf irrt. In der Folge wechseln diese Traumbilder mehrfach mit typischen Krankenhausszenen: Injektion, Anschließen der Infusion, eine kleine Mahlzeit,

Gespräche mit Patienten im Nebenbett. Die Hinweise auf den Traumcharakter werden immer seltener, die Übergänge immer abrupter. In dem Gegensatz zwischen der rational erfaßbaren, aber absurd-zufälligen Realität und der mythischen Wirklichkeit, "in der alles seine Zahl und seine Zeit hat", gewinnt die letztere immer mehr die Oberhand. Während er durch die Gänge der Pyramide zur Opferung geschleppt wird, versucht er ver-zweifelt, den Traum und den Schlag abzuschütteln, aufzuwachen und sich in die banale Sicherheit des Krankenhauses zu flüchten; aber der Zusammenhalt dieser modernen, alltäglichen Realität wird immer schwächer, und so kehrt sich am Ende die Wertung Traum/wahre Wirklichkeit um:

Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo,<sup>28</sup> con el enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas.

Nun wird also die Eingangsszene mit der Motorradfahrt durch die Pariser Boulevards und Ampelkreuzungen aus der Perspektive des magisch-mythischen Primitiven als "Traum" nachvollzogen. Die Welt des Mythos hat sich als stärker erwiesen als die der alltäglich-rationalen Wirklichkeit; in der hier dargestellten Form erscheint sie aber keineswegs als Paradies einer verlorenen Einheit, das - im Sinne unserer Eingangsformulierung - einen authentischen "Boden unter den Füßen" abgeben könnte; man muß wohl mit Joan Hartmann<sup>29</sup> annehmen, daß der Protagonist in zwei Welten zugleich stirbt, und wenn auch der "mundo primordial" als wirklicher empfunden wird, so ist er zugleich auch bedrohlicher. Von dem Dualismus des Mythos, den Hans Blumenberg<sup>30</sup> in die Formel "Terror und Poesie" gefaßt hat, scheint hier nur die Seite des Terrors übrig zu bleiben. Zwar beinhalten auch die anderen beiden Geschichten, die wir betrachten wollen, eine Verbindung Mythos/Tod, aber die mythische Welt tritt in ihnen doch mit viel positiverer Konnotation und durchaus als Bezirk der Sehnsucht auf. Allerdings handelt es sich diesmal um den europäischen mythologischen Referenzhorizont, d.h. um den mythischen Bereich der griechischen Frühzeit, dem das Götzenbild von den Kykladen entstammt, das der ersten der beiden

Erzählungen, El idolo de las cicladas (ebenfalls aus Final del juego) den Namen gegeben hat. Bei dieser Erzählung erfolgt ein für die short story typischer unvermittelter Einstieg in ein Gespräch zwischen dem argentinischen Archäologen Somoza und seinem Pariser Freund Morand. Die unverständlichen Gesprächsbrocken gipfeln in dem Satz Somozas:

Sí, no hay palabras para eso - dijo Somoza -. Por lo menos nuestras palabras.<sup>31</sup>

Angesichts dieser Formulierung, die den Horizont von Sprachkrise und Unübersetzbarkeit der mythischen Welt in die logische Begriffssprache anklingen läßt, von dem oben und auch in Borges' Erzählung die Rede war, folgt eine Rückblende, in der der Leser erfährt, wie Morand, dessen Freundin Thérèse und Somoza gemeinsam auf der Insel Paros Urlaub gemacht und nach der Statue der Grossen Mutter der Kyklade gegraben haben, wie Somoza sie entdeckt, nach Paris geschafft und in seinem Atelier aufgestellt hat, wie er schließlich nach einem unmittelbaren Kontakt mit der Welt sucht, aus der die Statue kommt. Unaufhörlich versucht er, die Linien der Statue nachzeichnend und Beschwörungsformeln ("Fórmulas de pasaje") murmelnd, in diesen Bereich einzudringen. Morand, der hier die modern-rationale Bewußtseinsstufe verkörpert, meint das noch logisch erklären zu können:

Vista desde Morand, la obsesión de Somoza era analizable: todo arqueólogo se identifica en algún sentido con el pasado que explora y saca a la luz. De ahí a creer que la intimidad con una de esas huellas podía enajenar, alterar el tiempo y el espacio, abrir una fisura por donde acceder a ... Somoza no emplearía jamás ese vocabulario; lo que decía era siempre más o menos que eso, una suerte de lenguaje que aludía y conjuraba desde planos irreducibles.<sup>32</sup>

Somoza, der mehrfach als "loco" angesprochen wird, will aber ein solches Sprengen der Raum- und Zeitgrenzen, ein Eindringen in den Bereich der mythischen Wirklichkeit tatsächlich zustandegebracht haben; und auch bei dieser Darstellung bedient sich Cortázar wieder geschickt der "Übersetzung" durch Morand in eine begrifflich-rationale Sprache, so daß wir nie hören, wie Somoza selbst seine Erfahrungen sprachlich wiedergibt:

... la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque ya no habría dualidad sino fusión, contacto primordial (no eran sus palabras, pero de alguna manera tenía que

traducirlas Morand cuando, más tarde, las reconstruía para Thérèse). Contacto que, como acababa de decirle Somoza, había ocurrido cuarenta y ocho horas antes, en la noche del solsticio de junio.<sup>33</sup>

Als dann doch Somoza selbst spricht, erklärt er die ganze Geschichte der Entwicklung unserer logisch-rationalen Kultur ab der Mythenkritik der Vorsokratiker für einen Irrweg:

Es tan sencillo - dijo Somoza -. Siempre sentí que la piel estaba todavía en contacto con lo otro. Pero había que desandar cinco mil años de caminos equivocados. Curioso que ellos mismos, los descendientes de los egeos, fueran culpables de ese error.<sup>34</sup>

In der Folge findet eine geschickte syntaktische Verschränkung von den beiden bekannten Ebenen rationale/mythische Wirklichkeit statt:

Se preguntó si llamando por teléfono en un descuido de Somoza, alcanzaría a prevenir a Thérèse para que trajera al doctor Vernet. Pero Thérèse ya debía de estar en camino, y al borde de las rocas, donde mugía la Múltiple, el jefe de los verdes cercenaba el cuerno izquierdo del macho más hermoso y lo tendía al jefe de los que cuidan la sal, para renovar el pacto con Haghessa/= die dargestellte Göttin/<sup>35</sup>

So kann auch der dramatische Übergang zum Opferritus, der auch in dieser Geschichte eine entscheidende Rolle spielt, beinahe unbemerkt im Geplauder vor sich gehen: Morand fragt nach etwas zu trinken, Somoza stellt ihm den Whisky hin und entschuldigt sich, weil er vor dem Opfer nüchtern bleiben müsse. Die Antwort Morands ist unfreiwillig komisch:

- Una lástima, dijo Morand, buscando la botella -. No me gusta nada beber solo. ¿Qué sacrificio?

Als plötzlich Somoza nackt vor ihm steht und ein Steinbeil in der Hand hält, meint Morand wieder, sein Verhalten auf erklärbare Motive zurückführen zu können:

Si realmente me quieres matar - le gritó Morand retrocediendo hacia la zona de la penumbra -, ¿a qué viene esta mise en scène? Los dos sabemos muy bien que es por Thérèse. ¿Pergo de qué te va a servir si no te ha querido ni te querrá nunca?<sup>36</sup>

Mit einem geschickten Karate-Angriff gelingt es ihm jedoch, Somoza zuvorzukommen. Dabei spaltet sich dieser selbst mit dem Opferbeil die Stirn. Morand stellt zunächst ganz vernünftige Betrachtungen über seine Chancen an, wegen Notwehr freigesprochen zu werden. Plötzlich aber kippt, wie schon in La noche boca arriba, die Realitätsordnung um: Morand, der



Anwalt der logischen Realität, bückt sich und benetzt seine Hände mit dem Blut des Toten, das er auch auf der Statue verteilt. Dann stellt er sich hinter die Türe, zieht sich aus, und erwartet Thérèse mit dem Opferbeil in der Hand, wobei plötzlich auch er die der Welt des Mythos entstammende Opfermusik hört:

Ya estaba desnudo cuando oyó el ruido del taxi y la voz de Thérèse dominando el sonido de las flautas; apagó la luz y con el hacha en la mano esperó detrás de la puerta, lamiendo el filo de la hacha y pensando que Thérèse era la puntualidad en persona.<sup>37</sup>

Noch der letzte Satz bringt in seiner syntaktischen Verschränkung von mythischer Opferpriester-Ebene (lamiendo el filo de la hacha) und alltäglicher Wirklichkeit (pensando que Thérèse era la puntualidad en persona) mit einer beinahe ironischen Schlußpointe die enge Verbindung der beiden Realitätsebenen zum Ausdruck die, einander ausschließend, über weite Strecken der Erzählung koexistieren. Natürlich ist auch in El ídolo de las cicladas die Welt des Mythos wie in der zuvor besprochenen Erzählung mit dem Opferritual gekoppelt, natürlich spielt auch hier das tremendum der mythischen Welt eine wesentliche Rolle.<sup>38</sup> Aber daneben kommt doch auch schon das fascinosum deutlich zum Ausdruck, vor allem in der beinahe erotisch verbrämten Sehnsucht des "Argentiniers in Paris" Somoza (der als solcher natürlich ebenso wie Oliveira, Juan und andere eine primäre Identifikationsfigur des Autors darstellt), durch einen besonderen Kontakt mit der Götterstatue in die Welt des Mythos einzudringen. Darüber hinaus läßt sich das Geschehen dieser Erzählung nicht mehr wie in dem vorhergehenden Beispiel mit Hilfe der selbst bereitgestellten Bann-Begriffe als Fieberwahn oder Traum abqualifizieren; für eine rationale Bewältigung der geschilderten Handlung steht allenfalls noch der anfangs von Morand auf Somoza angewendete Begriff der locura zur Verfügung; eine solche locura müßte freilich ansteckend sein, so ansteckend, daß auch der ursprüngliche Anwalt des logisch-rationalen Alltagsbewußtseins Morand von ihr ergriffen werden kann.

In den letzten der drei kleinen Erzählungen, die hier analysiert werden sollen, steht das fascinosum noch mehr im Vordergrund:

La isla al mediodía beschreibt die zunächst romantisch wirkende Sehnsucht des Alitalia-Stewards Marini nach der auf der Linie Rom-Teheran jeden Montag, Donnerstag und Samstag (zweimal monatlich auch sonntags) um Punkt Mittag überflogenen Insel Xiros in der Ägäis. Freilich wird diese Sehnsucht zur fixen Idee: ihretwegen lehnt Marini die weit besser eingestufte Route Rom-New York ab, ihretwegen geht seine Verlobung in Brüche (und seine Verlobte läßt das gemeinsame Kind abtreiben), ihretwegen läßt er sich von den Piloten el loco de la isla nennen. Zugleich wird mehr und mehr klar, daß dieses Xiros im Leben Marinis für das Erlebnis des Anderen, des Wesentlichen inmitten eines ununterscheidbaren Kontinuums unverbindlich-belangloser Zivilisationsannehmlichkeiten steht:

No llevaba demasiado cuenta de los días; a veces era Tania en Beirut, a veces Felisa en Teherán, casi siempre su hermano menor en Roma, todo un poco borroso, amablemente fácil y cordial y como reemplazando otra cosa, llenando las horas antes o después del vuelo, y en el vuelo todo era también borroso y fácil y estúpido hasta la hora de ir a inclinarse sobre la ventanilla de la cola, sentir el frío cristal como un límite de acuario donde lentamente se movía la tortuga dorada en el espejo azul/= die Insel/.<sup>39</sup>

Als er eines Tages einen Fischer zu erkennen glaubt, der zu dem Flugzeug hinaufsieht, beschließt er nicht länger zu warten, leiht sich Geld und bricht zu seiner Insel auf. Als er nach mehrtägiger Reise dort anlangt, nimmt ihn Klaios, "un viejo que debía ser el patriarca", bei sich auf. Marini durchwandert die Insel und spürt, wie er von ihr in Besitz genommen wird:

... la isla lo invadía y lo gozaba con una tal intimidación que no era capaz de pensar o de elegir.

In einem ersten Bad im Meer findet eine Art Initiationsakt statt: Marini überläßt sich völlig der Strömung, "se abandonó en un solo acto de conciliación que era también un nombre para el futuro". Zugleich wird ihm völlig klar, daß er für immer auf der Insel bleiben wird. Nach einem ersten Kontakt mit Ionas, dem Sohn des Klaios, durchstreift er wieder allein die Insel und setzt einen zweiten symbolischen Akt, indem er die Armbanduhr vom Handgelenk reißt und einsteckt. Dieser bildhafte Aufstieg aus dem Gefüge der logisch ablaufenden Zeit wird noch durch den unmittelbar darauf folgenden Satz unterstrichen:

No sería fácil matar al hombre viejo, pero allí en lo alto, 41  
tenso de sol y de espacio, sintió que la empresa era posible.

Dann sieht Marini plötzlich das Mittagsflugzeug über der Insel, schließt die Augen und muß nun doch an sein Leben als Steward denken. Als er sie wieder öffnet, sieht er das Flugzeug unmittelbar vor der Insel abstürzen. Er rettet einen ertrinkenden Mann in der weißen Stewardsuniform, schleppt ihn an Land, muß aber sehen, daß aufgrund einer klaffenden Halswunde keine Überlebenschance besteht:

De qué podía servir la respiración artificial si con cada convulsión la herida parecía abrirse un poco más y era como una boca repugnante que llamaba a Marini, lo arrancaba a su pequeña felicidad de tan pocas horas en la isla, 42 le gritaba entre borbotones algo que él ya no era capaz de oír.

Mit der für Cortázar typischen überraschenden Schlußpointe verschwindet in diesem Augenblick Marini, der Retter, aus der Erzählung: der herbeigeeilte Klaios und seine Familie finden nur den weißgekleideten Steward Marini, der mit seiner Halswunde Opfer des Absturzes geworden ist, und die Erzählung endet mit dem lakonischen Satz:

Pero como siempre estaban solos en la isla, y el cadáver de ojos abiertos era lo único nuevo entre ellos y el mar.

Dieser Schluß läßt freilich die einfachste Interpretation offen, der Aufenthalt auf der Insel sei einfach eine Halluzination des sterbenden Marini gewesen; aber dem widerspricht, wie schon R. Campra<sup>43</sup> bemerkt hat, die reale und übergenaue Schilderung dieses Aufenthalts und seiner Vorgeschichte. Wenn aber beides real ist, der Absturz des Stewards Marini ebenso wie die Reise des "Aussteigers" Marini zu der ursprünglich-authentischen Insel und die dortigen Initiationserlebnisse, dann kann man wohl tatsächlich nur mit S. Sosnowski<sup>44</sup> annehmen, Marini wäre von einer "fuerza transumana" aus dem raumzeitlichen Koordinatensystem "extrapoliert" worden, analog dem in unseren Breiten beliebten Sagenmotiv von dem Mann (oder dem Mädchen), der (das) sich einige Minuten in einem verzauberten espace clos aufhält, während draußen Hunderte von Jahren vergehen. Der espace clos ist in diesem Fall der Bereich des Mythos, der Hort der Authentizität, in dem die von Uhren gemessene Zeit durch eine bewußte Handlung außer Kraft gesetzt wird. Zwar kostet auch Marini diese

Sehnsucht nach dem Bereich des Anderen, nach einem wesentlichen Bewußtsein, das Leben; aber dennoch hat der Mythos in dieser Erzählung eine fast ausschließlich positive Funktion; vom blutigen Opferritual ist nichts geblieben als die "Tötung des alten Menschen" im Initiationsritus, anstatt dessen zeigt sich die mythische Welt als ein Arkadien einer ursprünglichen Lebensweise in enger Verbindung mit der Natur. Bezüglich der unberührten griechischen Inseln ist allerdings als Ironie der Geschichte zu vermerken, daß die Prophezeiung des Bordfunkers ("... las hordas estarán allí en cualquier momento, Gengis Cook vela") seit der Abfassung der Erzählung in einem wohl auch von Cortázar ungeahnten Ausmaß in Erfüllung gegangen ist. Aber wäre Xiros wirklich noch als Arkadien anzusprechen, wenn es einen festen Platz auf der Landkarte hätte? Tatsächlich erfüllt die Insel im Leben Marinis, wie wir gesehen haben, eine ähnliche Funktion wie die neugegründete Urwaldstadt, zu der der Protagonist von Alejo Carpentiers Los pasos perdidos nicht zurückfinden kann, oder wie der kibbutz del deseo aus Rayuela. Was sich also in allen drei Erzählungen, neben den strukturellen Gemeinsamkeiten, als Konstante feststellen läßt, ist die starke Anziehungskraft des mythisch-magischen Bereichs, sowohl als tremendum wie als fascinatum, immer jedenfalls als Hort der Authentizität gegenüber einer sinnentleerten, logisch-rational geordneten modernen Wirklichkeit. Die Tatsache, daß der in Paris lebende und in Brüssel geborene Argentinier Cortázar hierbei sowohl auf das altmexikanische wie auf das altgriechische Repertoire des Mythos zurückgreifen kann, macht die Brückenfunktion seines Werkes zwischen einer europäischen Literatur der Suche nach der Authentizität und der "exotischen" lateinamerikanischen Literatur aus, in der der Mythos noch in dem Maße lebendig ist wie in Asturias' Hombres de maíz. Auf einer allgemeinen Ebene kommt diese Brückenfunktion über Cortázars Werk hinaus der gesamten modernen argentinischen Literatur, insbesondere der von Borges mitbegründeten literatura fantástica, zu.

Anmerkungen

1. Jorge Luis Borges, Parabel von Cervantes und Don Quijote, in: Borges und ich (El hacedor), Gesammelte Werke Bd.6, übs. K.A.Horst, überarbeitet Gisbert Haefs, München (Hanser), 1982, S.27.
2. An Untersuchungen steht Dieter Janiks Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20.Jahrhunderts; Tübingen 1976, trotz seiner weitgehenden Beschränkung auf ältere Werke des lateinamerikanischen Indigenismus, nach wie vor allein da - sieht man von einigen wenigen Aufsätzen zu Einzelwerken ab.
3. Mechtild Strausfeld, Die neue Literatur Lateinamerikas. Versuch einer Bestandsaufnahme, in hgg. dies., Materialien zur lateinamerikanischen Literatur, Frankfurt (Suhrkamp), 1976, S.18.
4. In der Figur eines Nordamerikaners hat Alejo Carpentier diese Suche in seinem Roman Los pasos perdidos exemplarisch gestaltet.
5. Vgl. Claude Lévi-Strauss, Das wilde Denken, übs. Hans Naumann, Frankfurt (Suhrkamp) 1968, S.29ff.
6. Vgl. etwa André Gides Prométhée mal enchaîné, den Hans Blumenberg in seiner Arbeit am Mythos (Frankfurt 1979) als Ergebnis äußerer Reduktion des Mythos vorführt, oder auch Giraudoux' und Anouilh's Mythenbearbeitung für das Theater.
7. Wir beziehen uns dabei vor allem auf Ernst Cassirer (insbesondere Philosophie der symbolischen Formen, II.Teil: Das mythische Denken von 1924, Darmstadt 1977), weiters Lucien Lévy-Bruhl (insbesondere La mentalité primitive, Paris 1922) und Mircea Eliade (Aspects du mythe, Paris 1962). Schon die Publikationsdaten zeigen, daß sich der Ausdruck "zeitgenössisch" im Text nicht auf 1983, sondern auf die Jugend (bzw. Reifezeit) der Autoren bezieht. Selbstverständlich gelten die Thesen der genannten Autoren heute vielen Ethnologen als überholt; aber das kann nichts daran ändern, daß das von ihnen entworfene Bild "mythischen Bewußtseins" Borges und Cortázar präsent gewesen sein dürfte.
8. Georges Gusdorf, Mythe et métaphysique, Paris 1953, S.138, berichtet nach M.Leenhardts Do Kamo z.B.von einem kaledonischen Eingeborenen, der einem französischen Missionar auf die Frage, was denn die Europäer Neues in seine Welt gebracht hätten, zur Antwort gegeben habe: "Ce que vous nous avez apporté, c'est le corps."
9. Julio Cortázar, Para una poética, in: La Torre (Puerto Rico), 1954, A.II, No.7, julio-sept. 1954, S.121-138, Zitat: S.137f. (Hervorhebung hier und bei allen weiteren Zitaten im Original).
10. Vgl. Lucien Lévy-Bruhl, Les carnets de L.L.-B., hgg. M.Leenhardt, Paris 1949.
11. Jorge Luis Borges, El arte narrativo y la magia, in Discusión (1932), zit. nach Prosa completa, Barcelona 1980, Bd.I, S.170.
12. ebda., S.168.
13. Vgl. Lévy-Bruhl, Les Carnets, a.a.O., Carnet I, S.6-8.

14. Tatsächlich besteht eine große Affinität zwischen magisch-mythischem und mystischem Einheitserleben; das Erlebnis des Mystikers ist allerdings 1. meist religiös gebunden; 2. isoliert und 3. weltverneinend, was für den Mythos nicht zutrifft. Es können sich jedoch - wie in der Borges-Erzählung s.u. - Überschneidungen ergeben.
15. J.L. Borges, La escritura del dios, in El Aleph, Prosa completa, Barcelona 1980, Bd.2, S.88.
16. ebda., S.89 (auch die folgenden Zitate)
17. Mit diesem (wenngleich pantheistischen) Monotheismus könnte man endgültig die Überschreitung der Schwelle zwischen Mythos und Mystik ansetzen, indem die "Polymythie" im Sinne Odo Marquards einer - wenn auch gesichtslosen - "monomythischen" Wurzel weicht. (vgl. zu Poly- und Monomythie Odo Marquards Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie, in: hgg. Hans Poser, Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium, Berlin-N.York 1979, S.40-58).
18. Borges, a.a.O., S.90 (auch das folgende Zitat)
19. Derselbe Effekt läßt sich in unzähligen Darstellungen der Mystiker aller Zeiten und Nationen nachlesen (vgl. z.B. Meister Eckharts Predigt über die "Armut im Geiste" und den Ich-Verlust, in hgg. Hans Dieter Zimmermann, Rationalität und Mystik, Frankfurt 1981, S.292-298).- Zu Borges' Erzählung siehe auch die Interpretation von Jaime Giordani, Forma y sentido de "La Escritura del Dios de Jorge Luis Borges", in: Revista Iberoamericana (Pittsburgh), 38/1972, No.78, S.105-115, der allerdings zu der befremdenden These gelangt, der Schluß der Erzählung zeige in erster Linie "la esterilidad del solipsismo" (115).
20. Angel L.Cilveti, Introducción a la mística española, Madrid, 1974, S.14.
21. Vgl. Anm.14.
22. Cortázar, Para una poética, a.a.O., S.24-25 (hier und im folgenden)
23. Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Ein Brief (1901), das meistzitierte Dokument der "Sprachkrise" der Jahrhundertwende.
24. Cortázar, a.a.O., S.131.
25. ebda., S.137.
26. Zur Polysemie bei Cortázar vgl. v.a. die interessante, auf Propps Formalisierung aufbauende Untersuchung von Rosalba Campra: La realtà e il suo anagramma. Il modello narrativo nei racconti di Julio Cortázar, Pisa 1978.
27. Vgl. zu dieser betont realistischen Erzählweise Cortázars, die mit dem Einbruch des Unerklärlichen kontrastiert, Wiltrud Imo, Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázars, Frankfurt 1981.
28. Zit. nach Julio Cortázar, Los relatos, I. Ritos, Madrid (Alianza)<sup>3</sup>1980, S.15.
29. Joan Hartmann, La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Julio Cortázar, in Revista Iberoamericana, 35/1969, No.69, S.539-549. Eine weitere Interpretation der Erzählung unter einem Detailspekt findet sich in Bienvenido de la Fuente: El olfato en la captación de la "otra realidad" en algunos cuentos de Julio Cortázar, in ebda., 45/1979, No.108, S.573-582.

30. Vgl. Hans Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos in dem von M.Fuhrmann herausgegebenen 4.Band der Reihe Poetik und Hermeneutik, der den angegebenen Dualismus schon im Titel trägt: Terror und Spiel, Probleme der Mythenrezeption, München 1971.
31. Cortázar, Ritos, a.a.O., S.55
32. ebda., S.58.
33. ebda., S.58/59.
34. ebda., S.60
35. ebda., S.61 (auch das folgende Zitat)
36. ebda., S.62
37. ebda., S.63
38. Campra, a.a.O., spricht bezüglich dieser Erzählung auch von einer "Niederlage des Menschen gegen den Mythos" (S.84).
39. Cortázar, Los relatos, III. Pasajes, Madrid (Alianza), <sup>3</sup>1980, S.143.
40. ebda., S.144.
41. ebda., S.145.
42. ebda., S.146 (auch das folgende Zitat)
43. R.Campra, a.a.O., S.66.
44. Saul Sosnowski, Julio Cortázar. Una búsqueda mítica, Buenos Aires 1973, S.33/34. Diese überarbeitete Fassung der Dissertation Sosnowski stellt den bisher umfassendsten Versuch dar, das Werk Cortázars mit der Kategorie des Mythos zu erfassen - sie ist aber natürlich schon aufgrund des Erscheinungsdatums auf die Werke der frühen und mittleren Schaffensperiode beschränkt.