

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 52 (1972-1973)
Heft: 12

Artikel: García Márquez oder die Abenteuer der Phantasie
Autor: Hina, Horst
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-162793>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Gemessen am oben formulierten Kriterium einer gesellschaftlich integrierten Entwicklung erscheinen dagegen die Erfolgsmöglichkeiten des brasilianischen Weges zumindest in zweifelhaftem Licht. Ein Konzept, das sich ausschliesslich am ökonomischen Wachstum orientiert, dessen soziale Verteilung bewusst hinausschiebt und jedes politische Leben mit brutalen Mitteln unterbindet, eröffnet höchst unberechenbare Zukunftsaussichten. Früher oder später werden die heute noch unpolitisierten Massen ihre Forderungen auf irgend eine Weise geltend machen, was kaum reibungslos ablaufen wird. Viel eher dürften die tiefgreifenden Klassenunterschiede zu einer schweren inneren Konfrontation führen, welche die Fortsetzung des gegenwärtigen Systems grundsätzlich in Frage stellt. Dieser Konflikt könnte um so härter ausfallen, als das herrschende Regime auf starke ausländische Kapitalinteressen Rücksicht zu nehmen hat, womit seine soziale Anpassungsfähigkeit limitiert bleibt. So scheint denn die Prognose nicht abwegig, dass Brasilien der lange und – wie das argentinische Beispiel zeigt – krisenreiche Weg zur sozialen und politischen Integration erst noch bevorsteht.

¹Vgl. dazu die sorgfältige Analyse von Tillman T. Evers; «Militärregierung in Argentinien», Hamburg 1972.

HORST HINA

García Márquez oder die Abenteuer der Phantasie

Der «Boom» des lateinamerikanischen Romans

Als 1967 der argentinische Verlag «Sudamerica» die *Hundert Jahre Einsamkeit* des damals ausserhalb seiner kolumbischen Heimat nur wenigen Spezialisten bekannten Gabriel García Márquez herausbrachte, hatte die Sternstunde des lateinamerikanischen Romans geschlagen. Ein Bestseller hatte das Licht der Welt erblickt, der stärkeren Zuspruch finden sollte als je ein spanischsprachiges Erzählwerk seit den fernen Tagen des Ritters von der

traurigen Gestalt. In relativ kurzer Zeit wurden mehr als eine halbe Million Exemplare der spanischen Fassung verkauft und Übersetzungen in achtzehn Kultursprachen angefertigt; die Kritik schwelgte in Lobeshymnen. So markiert das Jahr 1967 den endgültigen Durchbruch des lateinamerikanischen Romans, zumal da gleichzeitig ein Vertreter der älteren Erzählergeneration, der Guatemalteke Miguel Angel Asturias, mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde. In Spanien begann man in einer Mischung von Neid und Bewunderung von einem Roman-«Boom» zu sprechen, und in der Tat stellte dieser bald alles in den Schatten, was im eigenen Land in gewiss nicht geringer Anzahl an Romanen produziert wurde. Der «Boom» wurde zur Moderichtung, und lateinamerikanischen Autoren waren von nun an auf Jahre hinaus die wichtigen spanischen Literaturpreise sicher. Die an Begabungen reiche lateinamerikanische Erzähllandschaft wurde zügig erschlossen; man entdeckte jetzt die Literaturblüte im Kuba Fidel Castros mit den Romanciers Lezama Lima und Alejo Carpentier an der Spitze, man wurde auf den Peruaner Mario Vargas Llosa, die Mexikaner Rosario Castellanos und Carlos Fuentes, den Chilenen José Donoso, den Argentinier Julio Cortázar aufmerksam. Durch diese Explosion lateinamerikanischer Epik ist binnen weniger Jahre das Panorama des modernen Romans grundlegend umgestaltet worden; in der bis vor kurzem noch vom «nouveau roman» und seinen Ausläufern beherrschten Diskussion um die Zukunft der Romanform sind neue Massstäbe gesetzt worden. Doch ist die Kritik im allgemeinen noch hinter den Ereignissen zurückgeblieben; es gilt nun für sie, die «amerikanische Herausforderung» anzunehmen und das bisher Versäumte nachzuholen.

Angesichts der wirtschaftlichen und kulturellen Abhängigkeit des Subkontinents von Nordamerika und Europa ist weiter nicht erstaunlich, dass der «Boom» nicht von den Ursprungsländern der Romanciers ausgegangen ist. Er wurde von Europa aus lanciert. Erst von hier hat er dann auf Lateinamerika zurückgewirkt. Am Anfang des «Booms» stand eine Preisverleihung: 1961 wurde Mario Vargas Llosa für seinen Romanerstling *Die Stadt und die Hunde* der avantgardistische Literaturpreis «Biblioteca Breve» des Barceloneser Verlagshauses Seix Barral zuerkannt. Damit war nicht nur eines der fruchtbarsten Erzähltalente entdeckt, dem mit seinen folgenden Romanen *Das grüne Haus* und *Unterhaltung in der Kathedrale* Weltruhm zuteil wurde, sondern die Epik des gesamten Kontinents rückte in das Blickfeld der Öffentlichkeit. Wieder einmal hatte sich Spaniens Mittlerstellung zwischen den lateinamerikanischen Tochterstaaten und Europa bewährt. Auch die Romanciers selbst müssen das so empfunden haben, denn viele von ihnen haben sich seither für immer in Spanien niedergelassen, um besser und ungestörter als in ihrer unruhigen Heimat

arbeiten zu können, und sie publizieren jetzt sogleich in spanischen Verlagen. In Barcelona gibt es eine ganze Kolonie lateinamerikanischer Schriftsteller. Ihr Haupt ist nach dem Welterfolg von *Hundert Jahre Einsamkeit* Gabriel García Márquez, an dem sich das Schicksal der Schriftsteller von jenseits des Atlantiks am besten exemplifizieren lässt.

Schriftsteller zwischen den Kontinenten

Über García Márquez' Biographie wissen wir dank der nahezu siebenhundert Seiten starken Studie *Geschichte eines Gottesmordes*¹, die sein Freund Vargas Llosa vorgelegt hat, besser Bescheid als über die all seiner Generationsgenossen. 1928 wurde er als ältestes von zwölf Kindern in Aracataca, einer Kleinstadt im nördlichen Kolumbien, geboren.

Die Kindheit in dem provinziellen Aracataca ist schon deshalb von unbestreitbarer Bedeutung für die Kenntnis des späteren Werks, weil der Ort den geographischen Hintergrund sämtlicher Romane und Erzählungen abgibt. Auf andere Weise bedeutend wurden dann die Studienjahre in der Hauptstadt Bogotá, wo García Márquez wie so viele andere lateinamerikanische Schriftsteller das Brotstudium der Rechte ergriffen hatte. In den Hörsälen war der angehende Romancier allerdings kaum anzutreffen, dafür um so mehr in den Literatencafés und den Zeitungsredaktionen. Das entscheidende Erlebnis der Jahre in Bogotá war die Konfrontation mit der Politik, für die sich García Márquez bisher kaum interessiert hatte. 1948, kaum dass er ein Jahr studiert hatte, wurde in Bogotá ein volkstümlicher und progressistischer Gewerkschaftssekretär ermordet, worauf im ganzen Land bürgerkriegsartige Unruhen ausbrachen, die Kolumbien im Grunde bis 1962 in Atem hielten und bei denen, von der Weltöffentlichkeit unbemerkt, mehrere Hunderttausend Menschen ums Leben kamen. Die Epoche der «violencia» hatte begonnen. Die meisten Schriftsteller besannen sich damals auf ihr sozialkritisches Engagement, und auch der junge García Márquez hielt im Zeichen der «novela de la violencia» seinen Einzug in die Literatur.

Bis zum Erfolgsautor der *Hundert Jahre Einsamkeit* war allerdings noch ein beschwerlicher Weg. Für *Dichtes Laubwerk*, den in Bogotá verfassten ersten Roman, fand er nicht einmal einen Verleger. Aufgrund einer ungünstigen Beurteilung durch den namhaften Kritiker Guillermo de Torre lehnte der Verlag «Losada» in Buenos Aires das Manuskript ab, und erst vier Jahre später, 1955, konnte García Márquez das Werk in der kolumbischen Hauptstadt herausbringen, ohne dass es dort freilich besonderes Aufsehen erregt hätte. Mehr Glück hatte der Autor in seinem Journalisten-

beruf, den er nach abgebrochenem Rechtsstudium gewählt hatte. Seine gute Beobachtungsgabe, sein Sinn für die treffende Episode, sein impressionistischer Stil machten ihn zu einem Meister der Reportage. Durch ein journalistisches Bravourstück, das später auch in Buchform veröffentlichte *Tagebuch eines Schiffbrüchigen*, wurde er in ganz Kolumbien bekannt. Das *Tagebuch* besteht aus zehn Interviews mit einem kolumbischen Matrosen, der nach dem Untergang seines mit Schmuggelware überladenen Schiffes in der karaischen See als einziger Überlebender in einem Rettungsboot die Küste erreichte.

Ein solches Ereignis war so recht nach dem Geschmack des Autors, der hier seine Fähigkeit zur abenteuerlich-spannenden Schilderung unter Beweis stellte und gleichzeitig noch Gelegenheit zur Kritik am politischen Regime seines Landes hatte.

Als Journalist kam García Márquez denn auch 1955 erstmals nach Europa, um von der Genfer Viermächtekonferenz und anschliessend von der Erkrankung von Pius XII. für seine Zeitung zu berichten. Europa liess ihn aber so schnell nicht mehr los. Anstatt nach erledigtem Auftrag nach Südamerika zurückzukehren, wandte er seiner Zeitung den Rücken und entschloss sich, für einige Zeit in Paris zu bleiben. Die drei Jahre seines Paris-Aufenthalts waren ein Leben in ständigen materiellen Nöten, aber sie brachten ihn seinem Ziel, Schriftsteller zu werden, ein gutes Stück näher. In der sprichwörtlichen Dachkammer schrieb er die Meistererzählung *Kein Brief für den Oberst* und begann mit einem Roman von entschieden sozial-realistischer Tendenz mit dem Titel *Unter dem Stern des Bösen* (*La mala hora*). Zufrieden war er allerdings mit dem Erreichten nicht, im Gegenteil, jedesmal befiel ihn das peinigende Gefühl, als Erzähler gescheitert zu sein, verständlich dann, wenn man bedenkt, dass ihm bereits damals das spätere Hauptwerk als Fernziel vorschwebte. Seine schriftstellerischen Lehrjahre waren mit dem Paris-Aufenthalt noch nicht zu Ende, aber in der Tat war der Fortschritt unverkennbar.

Nach 1958 gewann bei diesem geborenen Reporter wieder die journalistische Arbeit die Oberhand. Wie viele seiner Generationsgenossen begeisterte sich der Autor für das Unternehmen Fidel Castros und erklärte sich bereit, für die kubanische Agentur «Prensa Latina» in New York tätig zu werden. Doch die Ernüchterung liess nicht auf sich warten. García Márquez war kein engagierter Marxist; seine Parteinahme war aus allgemein humanitären Gesichtspunkten erfolgt. Als nun gar der stalinistische Flügel sich der Presseagentur bemächtigte, blieb dem Autor nichts anderes übrig, als seinen Abschied zu nehmen. Mit seinen letzten Dollars fuhr er im Bus durch den Süden der Staaten – den Süden Faulkners – nach Mexico-City, wo er sich mit seiner Familie niederliess und durch literarische

Gelegenheitsarbeiten seinen kümmerlichen Lebensunterhalt verdiente. Seit 1961 hatte er nichts mehr veröffentlicht; er befand sich in jener Krise, die der Arbeit an *Hundert Jahre Einsamkeit* vorausging. 1965 war dann das Jahr der «Inspiration». Auf der Fahrt im Opel von Mexiko nach Acapulco – so erzählt es wenigstens der Autor selbst – kam ihm der Gedanke zu dem Roman; er brach kurzerhand die Reise ab, mietete ein Hotelzimmer und verließ dieses erst wieder eineinhalb Jahre später mit dem fertigen Manuskript. Seine Frau hatte einstweilen in Mexiko auf Kredit gelebt...

Der Verkaufserfolg des Romans brachte dem Autor auch die Erfüllung eines anderen Traums: seine Rückkehr nach Europa. In Barcelona ist die Odyssee dieses Schriftstellers zwischen den Kontinenten zu ihrem vorläufigen Ende gekommen.

Macondo, der labyrinthische Raum des Werks

Mit der kosmopolitischen Existenz von García Márquez steht die Tatsache in einem gewissen Widerspruch, dass das Erzählwerk auf den engsten geographischen Rahmen beschränkt bleibt. Der Raum aller Romane ist Krähwinkel: das Dorf Macondo, irgendwo im Norden von Kolumbien zwischen Urwäldern, Sümpfen und unübersteigbaren Gebirgen. García Márquez ist der Autor eines einzigen Themas, ein Romancier, dessen Werk sich gleichsam in konzentrischen Kreisen um einen einzigen Erzählgegenstand bewegt. Dieses Thema ist Macondo. Die Geschichte Macondos im Roman festzuhalten, das ist seit Anfang die Leidenschaft des Schriftstellers García Márquez. Was erst mit *Hundert Jahre Einsamkeit* überzeugend gelingt, ist bereits das Ziel des Sechzehnjährigen, nur dass es noch mehrfache Anläufe dazu bedurfte. Das Gefühl der Frustration, das den Autor nach Beendigung eines jeden neuen Romans befiel, erklärt sich aus dem Unge-nügen an dem Erreichten im Vergleich zum Intendierten, an der Unzulänglichkeit der verwendeten erzählerischen Mittel. In gewisser Weise kann man alle Romane des Autors als Etappen hin zu *Hundert Jahre Einsamkeit* interpretieren, jenem Meisterwerk, in dem Intendiertes und Realisiertes zur Deckung kommen. García Márquez kann denjenigen Schriftstellern zugerechnet werden, die seit Beginn ihrer Laufbahn eine genaue Vorstellung von ihrer Sendung hatten und die diese unbeirrt zu verwirklichen suchten.

Macondo, ursprünglich der Name einer Bananenpflanzung in der Nähe von Aracataca, wird als Handlungsort der Romane von García Márquez aus der hintersten kolumbischen Provinz ins Zentrum der modernen Weltliteratur projiziert. Wir gehen sicher nicht fehl, wenn wir Macondo mit Aracataca, dem Kindheitsparadies des Schriftstellers, identifizieren. Ohne

Aracataca, hat dieser wohl ohne Übertreibung von sich selbst gesagt, wäre er nicht zum Romancier geworden. Ein Ereignis, das ihn seelisch zutiefst beeindruckte und von dem er mehrfach in Interviews spricht, ist seine Rückkehr nach Aracataca im Alter von fünfzehn Jahren, zusammen mit seiner Mutter, die damals den Verkauf des grosselterlichen Hauses zu besorgen hatte. Seit sieben Jahren hatte der junge Gabriel den Ort seiner Kindheit nicht mehr erblickt. Die Wiederbegegnung wurde zur Proustschen Entdeckung der verlorenen Zeit, aber gleichzeitig auch zur Infragestellung der Erinnerungswelt und damit der «Wirklichkeit» überhaupt. An der Hand der Mutter ging der spätere Schriftsteller durch die von der Mittagsglut ausgelegten und wie tot daliegenden Strassen der Kleinstadt; die Bewohner schauten neugierig und skeptisch hinter den Vorhängen auf die beiden Eindringlinge herab. Das Paradies von einst erschien jetzt plötzlich in hässlicher, fremdartiger, ja feindseliger Gestalt. Die Einsamkeit war erdrückend, bis endlich die Mutter nach längerem Suchen eine Bekannte fand und dieser in rührender Wiedererkennungsszene schluchzend um den Hals fiel. Dieses Erlebnis des jungen García Márquez ist wohl deshalb von so weitreichender Wirkung, weil es im Zusammenstoss von Erinnerung und Gegenwart, im Aufeinanderprall von real erlebter und durch die Erinnerung mythisierter Wirklichkeit die Vieldeutigkeit – oder, um den Modeausdruck zu gebrauchen, die «Polydimensionalität» – alles Wirklichen sichtbar machte. Das vergangene wie das gegenwärtige Wirklichkeitsbild war auf seine Weise stimmig, jedes bezeichnete einen Aspekt der umfassenden Realität Aracataca-Macondo. Die Darstellung dieser vieldeutigen Wirklichkeit war mit das, was den Autor an seinem Macondo-Projekt am stärksten anzog, aber ihm auch die meisten Schwierigkeiten bereitete.

Konkret-rationale und mythische Realität sind die beiden Perspektiven, die sich bei der Beschreibung von Macondo überschneiden. Die rational fassbare Wirklichkeit von Macondo lässt sich mittels einiger soziologischer und historischer Fakten unschwer skizzieren. Macondo ist eine der üblichen Klassengesellschaften, bestehend aus einer alteingesessenen Dorfaristokratie, der einige höhere Beamte und Militärs zugehören, sodann einer Mittelschicht aus Kaufleuten und freiberuflich Tätigen, und schliesslich einer weitgehend anonym bleibenden Unterschicht aus Handwerkern, Plantagenarbeitern und Kleinbauern. Die anfangs hieratisch starre Klassenstruktur gerät bald nach 1900 durch die «hojarasca» in Bewegung, durch einen neuen Zustrom von Einwanderern im Gefolge des «Bananenfiebers». Der unerwartete amerikanische Kapitalzufluss führt zu einer Umkämpfung der patriarchalischen Ordnung und zu einer dynamischeren Lebenseinstellung, aber auch zu verschärften Sozialkonflikten zwischen den als billige Arbeitskräften ausgebeuteten Einheimischen und der amerikanischen Herren-

klasse. Der ganze Traum währt nur knappe zwanzig Jahre; nach Ende des Ersten Weltkriegs wird der Bananenanbau stark eingeschränkt, der künstlich entfachte Wirtschaftsboom ist zu Ende, und es kommt zur unvermeidlichen Krise, die in einer langsamen, aber durch nichts mehr aufzuhaltenden Dekadenz ausebbt. So spiegelt Macondo im Kleinen das wechselvolle Schicksal des Erdteils wider; es ist ein Symbol für Lateinamerika zwischen Ausbeutung und Emanzipation.

Doch die geschichtliche Wirklichkeit geht unmerklich in die mythische über. Macondos Ende hat biblische Ausmasse: das Dorf wird durch einen Sturmwind von der Erde weggefegt. Mythisch unwittert ist auch der Anfang, die Gründung Macondos im Gefolge eines Totschlags. Und das Leben und Treiben der Bewohner ist ebenso geprägt von phantastischen Erinnerungen, dunklem Aberglauben und prophetischen Vorahnungen wie von der rationalen Einschätzung dessen, was ist. Diese aus Wirklichem und Phantastischem gemischte Welt ist der labyrinthische Raum, in dem sich die erzählerische Kraft des Autors entfaltet.

Die Lust zu fabulieren

García Márquez ist so etwas wie ein Vollbluterzähler. Er zeichnet sich durch einige Eigenschaften aus, die nicht nur bei den heutigen Romaniers selten anzutreffen sind, sondern geradezu in Widerspruch zu der modernen, sich selbst in Frage stellenden Erzählhaltung stehen: seine Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, seine ungebrochene Fabulierfreude, seine Begabung, die Wirklichkeit plastisch darzustellen. Diese Eigenschaften bilden die Konstanten seines Erzählwerks, und seine Entwicklung als Romanier besteht vornehmlich in der Erprobung verschiedener Romanformen mit dem Augenmerk darauf, wie weit sie mit diesen Anlagen in Einklang gebracht werden können.

Was in allen Romanen des Kolumbiens wie schon in seinen Interviewäusserungen in erster Linie auffällt, ist die geradezu unglaubliche Begabung für das Episodenhafte. Die Episode ist die fleischgewordene Form, in der der Erzähler García Márquez «denkt»; zur Episode gerinnt alles, womit sich dieser Schriftsteller abgibt, auch dann, wenn er sich in rein theoretischen Bereichen bewegt. Aus der Folge der Episoden konstituieren sich die Romane, und selbst die Romanfiguren erschliessen sich in ihrer Psychologie über die Episoden, in die sie verwickelt sind. Die Episode ist per Definition ungewöhnlich und überraschend, eine Konzentration dessen, was sonst im Alltäglichen zerfließt; sie erlaubt dem Autor, über die gemeine Wirklichkeit hinausgehend sein Reich der *Fiktion* zu erschaffen. Die

Romane von García Márquez können wir einem Kosmos vergleichen, dessen Atome und Moleküle die Episoden sind; und die tropisch wuchernde Phantasie des Autors ist der Schöpfergeist, der diesen Kosmos in unaufhörlicher Bewegung hält. Die Fabulierfreude besteht in nichts anderem als in der Schaffung immer neuer Episoden, die sich zuletzt wie Urwaldpflanzen um die Figuren der Romane ranken. Es ist klar, dass das Hauptproblem eines solchen Erzählens die Struktur ist, die diese Episodenfülle zur Einheit integrieren kann.

Die Episodenbildung wird bei García Márquez noch durch jene plastische Wirklichkeitsdarstellung gefördert, die in unseren Breiten höchstens bei dem Verfasser der *Blechtrommel* etwas Entsprechendes hat. Aus der Sprache heraus wird eine neue Realität geschaffen, die noch sinnlicher, dinglicher, kompakter ist als die objektive Wirklichkeit. Von einer Gestalt der *Hundert Jahre Einsamkeit* heisst es, dass deren «zügellose Phantasie stets die Erfindungsgabe der Natur übertrumpfte, ja sogar die des Wunders und der Magie»², und eben das lässt sich auch vom Autor selbst behaupten. Seine Werke sind eine zweite Weltenschöpfung aus der Sprache heraus, die an Reichtum und Fülle mit der wirklichen Welt rivalisiert. Im Eingang des eben zitierten Romans lesen wir, dass zur Zeit der Gründung von Macondo «die Welt noch so jung war, dass viele Dinge des Namens entbehrten, und um sie zu benennen, musste man mit dem Finger auf sie deuten». Der Roman ist aber nicht nur der Prozess der Sprachwerdung der bereits objektiv vorhandenen Wirklichkeit, sondern die Konstituierung einer neuen, utopischen Realität, die im Humanen wurzelt. In diesem Sinne konnte Vargas Llosa von dem «Gottesmörder» García Márquez sprechen, der die alte Welt durch eine neue und menschlichere ersetzt.

Wege und Irrwege des Realismus

Fabulierfreude und plastische Wirklichkeitsschilderung sind zur Schaffung eines gültigen Romankunstwerks nicht ausreichend; es muss die Reflexion über die Romanstruktur hinzutreten. García Márquez war sich darüber im klaren, dass die Darstellung der Totalität «Macondo» vor allem eine Frage der Romanform war, und so stehen denn seine ersten Versuche im Zeichen des Experimentierens mit den überlieferten Modellen. Der Romanerstling *Dichtes Laubwerk* hat mit *Hundert Jahre Einsamkeit* die Fundierung im Mythischen gemeinsam, doch vermag sich der Mythos noch nicht in seiner vollen Grösse zu offenbaren. Es handelt sich hier um eine Transposition des Antigone-Stoffes (ein Sophokles-Zitat geht dem Roman voraus): einem in Macondo missachteten Arzt, der Selbstmord verübt hat,

wird von den Dorfbewohnern die Beerdigung verweigert. Wir erfahren von den geheimnisumwitterten Lebensumständen des schwer zugänglichen Mannes aus den monologischen Äusserungen eines Offiziers, der das Dorf doch noch umzustimmen versucht, sowie seiner ebenfalls an der Leiche wachenden Tochter und Enkelin. Die Gestalt des Arztes schwimmt indes im Irrealen: niemand weiss genau über seine Herkunft und Familie Bescheid, ja nicht einmal sein Name ist bekannt; niemand wüsste die genauen Motive des Konfliktes mit den Bewohnern des Dorfes anzugeben. So bleibt die Zentralfigur im Unbestimmten, in einem Raum, wo zwischen feststellbaren Tatsachen und fragwürdigen Gerüchten, zwischen Realität und Mythos kaum mehr unterschieden werden kann. Man kann über die rätselhafte Hauptfigur nur «mutmassen» (genau wie beim Lesen von Uwe Johnsons erstem Roman), und gewisse Schlüsse aus den sozialen Spannungen und Widersprüchen Macondos ziehen, die aus Anlass des «Skandals» um diesen Aussenseiter sichtbar werden. Ganz geglückt kann der Roman nicht bezeichnet werden, vor allem deshalb, weil der Autor sein Verfahren nicht konsequent durchhält und etwa die Monologe der drei Personen, aus denen sich der Roman zusammensetzt, sprachlich nur ungenügend differenziert; aus jeder der drei Gestalten spricht der Autor selbst. Ausserdem lässt die mythische Perspektive eine genaue Beschreibung der Gesellschaft Macondos kaum zu; der Ort bleibt in ein merkwürdiges Dunkel gehüllt.

Unter dem Einfluss der kolumbischen «novela de la violencia» wendet sich García Márquez in den folgenden Romanen der sozialrealistischen Richtung zu. Der irrlichternden Phantasie werden jetzt strenge Zügel angelegt; das Wunderbare und Phantastische als Erzählelement wird zurückgedrängt; die Realität soll objektiv-kritisch beschrieben werden. Der Autor, der in Rom Filmstudien betreiben wollte und sich später in Mexiko mit dem Schreiben von Drehbüchern befasste, versucht nun im Stil des neorealistischen Kinos die Wirklichkeit mit der Präzision einer Kamera abzuschildern und die Details naturalistisch getreu wiederzugeben. Die Romane bestehen aus einer Folge von Einzelszenen, in denen jedesmal der situationelle Rahmen exakt rekonstruiert wird, selbst dann, wenn er für das Gesamtwerk keine funktionale Bedeutung hat. Die erzählte Zeit beschränkt sich auf die leicht überschaubare Spanne von ein paar Monaten; das Zeitschema ist linear, Retrospektiven und Blicke in die Zukunft werden peinlich vermieden. Der Kurzroman *Kein Brief für den Oberst* (1958) ist noch weniger orthodox, zumal da er nicht auf Symbolwirkungen verzichten will. Hier wird das Geschehen im wesentlichen aus der Sicht einer einzigen Figur, des Obersten, erlebt, während in dem Roman *Unter dem Stern des Bösen* (1961) ein umfassender Querschnitt durch die dörfliche Gesellschaft mittels einer Vielzahl von Ereignissen und Personen gezogen wird, der

dem Ideal der erzählerischen Totalität so nahe kommt, wie das eben einem realistischen Roman überhaupt möglich ist. Die sozialkritische Aussage, die dieser Romantyp anstrebt, wird nicht durch die direkte Thematisierung der politischen Probleme Kolumbiens erreicht, sondern durch die Beschreibung von deren Reflex auf die dörflichen Verhältnisse; hier im einsamen Kampf des greisen Oberst um das nackte Überleben, dort in der Formierung des Widerstandes gegen die staatliche Repression nach einer kurzen und trügerischen Friedenspause.

Besonders in dem letzteren der beiden Romane ist der Stil des Autors so nüchtern und trocken wie in keinem der vorangehenden Werke; die überschäumende Einbildungskraft, die Vorliebe für das Makabre und Skurrile sind mit den Prinzipien der sozialrealistischen Ästhetik nur schwer in Einklang zu bringen. Gewiss, es gibt auch in diesem Roman Elemente, die auf die spätere Produktion hinweisen und bereits den Rahmen des Sozialrealismus sprengen, wie etwa der Einbruch jener panischen Sexualität, die dann in *Hundert Jahre Einsamkeit* Triumphe feiert, während sie im Frühwerk noch kaum zu spüren ist. Aber trotz alldem ist unbestreitbar, dass García Márquez in eine Sackgasse geraten war, und dass es in dieser Richtung für ihn keine Entwicklungsmöglichkeiten mehr gab. Die Krise nach 1961 spiegelt sein Wegsuchen vom Sozialrealismus wider.

Der Übergang zu einem neuen, diesmal «magischen» Realismus lässt sich an einigen Erzählungen nachweisen, die der Autor zu Beginn der sechziger Jahre schrieb. Charakteristisch ist etwa die Titelgeschichte der 1961 als Buch veröffentlichten Sammlung *Die Beerdigung der alten Dame*. Mit dem Sterben der mehr als hundertjährigen Stammesmutter liegt der Geschichte ein konkret fassbares Ereignis zugrunde. Aber die Grenze des objektiv Wirklichen wird unaufhörlich überspielt. Es scheint, als ob die Dämme und Schleusen rationaler Welterfahrung durchbrächen und die Wogen der erzählerischen Phantasie sich ungehemmt verströmten. Als Beispiel mag die testamentarische Aufzählung der Besitztümer der Matriarchin gelten. In dreistündigem Diktat werden Ländereien und Häuser, Möbel und Schmucksachen genannt, aber bei fortschreitender Agonie kommen immer weniger vererbte Posten ins Spiel: die Farben der Nationalflagge und die territorialen Gewässer, das Anrecht auf die Wahl der Parlamentarier und der Schönheitsköniginnen, bis schliesslich der Wahnsinn die Vernunft ganz verdrängt hat und die alte Dame ermattet ihren Geist aufgibt. Das Transzendieren des objektiv Wirklichen ins Überdimensionale und Phantastische lässt sich ebenso auch bei der Darstellung der Begräbnisfeierlichkeiten aufzeigen. Die Beerdigung wächst zu einem staatserschütternden Ereignis heran, mit parlamentarischen Reden und dem Besuch des Papstes und einer mehrstündigen Prozession zum Grabe der Verstorbenen,

zu einem Ereignis, das in der Niederschrift des Chronisten für alle Ewigkeit der Menschheit zu «Lektion und Exempel» reichen soll. Eine echt Rabelaisische Phantasie ist hier am Werke, die einfach Dinge durch Übertreibung, Wiederholung und Anhäufung wie einen Luftballon aufbläst und zum Teil eines Weltenspektakels macht, das nicht mehr durch die Schwere des Gravitationsgesetzes gebunden ist. Damit ist die genaue Gegenposition zur sozialrealistischen Ästhetik erreicht: die dichterische Phantasie hat das Joch der «objektiven» Wirklichkeit abgeschüttelt und sich selbst zur Herrin aufgespielt, mit dem Ziel, eine neue, poetische Realität zu erschaffen. Das und nichts anderes ist aber das ästhetische Prinzip des Romans *Hundert Jahre Einsamkeit*.

Der Roman als Totalitätskunstwerk

Mit dem homerischen Epos hat García Márquez' Meisterroman manches gemeinsam. Hier wie dort ist das Thema, der Mythos, bereits zu Beginn dem Leser bekannt. Die hundertjährige Geschichte von Gründung, Aufstieg, Blüte und Niedergang Macondos liegt abgeschlossen da, genau wie die Eroberung Trojas oder die Irrfahrten des Odysseus. Der Leser erfährt, kaum dass er einige Seiten vorgedrungen ist, vom Ende Macondos durch einen mythischen Sturmwind. Die zeitliche Entwicklung erfolgt somit nicht linear, sondern in zyklischen Bewegungen. Der Erzähler schaltet und waltet nach Gutdünken mit seinem Stoff, weist auf Zukünftiges hin und greift auf Vergangenes zurück. Der Aufbau der Kapitel folgt einem gleichbleibenden Schema: erst wird das zentrale Ereignis zu Anfang angedeutet, und dann wird es in seinem Ablauf erzählt. Das lässt sich bereits aus dem ersten Satz des Romanes ersehen. «Viele Jahre später sollte der Oberst Aureliano Buendia sich vor dem Erschießungskommando an jenen fernen Nachmittag erinnern, an dem sein Vater ihn mitnahm, um das Eis kennenzulernen»: dieser Satz verweist auf den Inhalt des ersten Kapitels, das Kennenlernen des Eises, und zugleich auf einen der Höhepunkte des Romans überhaupt, die im letzten Augenblick abgebrochene Hinrichtung von Aureliano Buendia. Diese Technik steht dem Epos näher als dem realistischen Roman in der Nachfolge von Balzac und Tolstoi.

Gleich dem homerischen Rhapsoden ist der Erzähler von *Hundert Jahre Einsamkeit* allwissend; er kennt alle Einzelheiten seiner Geschichte und zeigt das auch in fortwährenden Querverweisen und Anspielungen. Aber doch ist García Márquez auch ein moderner Erzähler, und so verkompliziert sich die Perspektive der Allwissenheit durch eine zweite, personale, die aber am Schluss mit der ersten zusammenfällt. Im ersten Teil des Ro-

mans hören wir, dass der Zigeuner Melchiades an einer das Vergangene wie das Zukünftige umfassenden Geschichte von Macondo arbeitet und diese Geschichte in dem für alle unverständlichen Sanskrit abfasst. Erst dem Vertreter der letzten Generation der Familie Buendia gelingt es, das Manuskript zu entziffern. Bei der Lektüre gelangt dieser Buendia dabei unweigerlich an die Stelle, wo das Geschriebene mit dem sich im gleichen Augenblick Ereignenden koinzidiert. Gerade in diesem Augenblick hebt der vernichtende Sturmwind an, weshalb die Lektüre gleichzeitig mit der wirklichen Geschichte Macondos endet. Im Nachhinein erscheint also der Roman von einem der Romangeschöpfe, Melchiades, geschrieben. Das Zusammenfallen der gelebten und der berichteten Wirklichkeit soll den Anspruch erzählerischer Totalität noch unterstreichen: der Roman ist nicht nur eine Geschichte über Macondo, er *ist* Macondo; Realität und Roman sind identisch, der Roman ist die totale Wirklichkeit.

Ein rational-deskriptiver Erzählstil würde die Vergangenes wie Zukünftiges umfassende Utopie Macondo nicht glaubwürdig erscheinen lassen. So entwickelt García Márquez eine Erzählweise, in der zwischen Realem und Mythischem nicht mehr unterschieden wird. Das Mythische wird erzählt, als sei es tatsächlich geschehen, und das Reale nimmt phantastische Konturen an. Der Magnet oder das Eis, das die Zigeuner der staunenden Dorfbevölkerung vorführen, erscheint diesen ein nie gesehenes Zauberding, und mythische Motive, wie die Himmelfahrt der schönen Remedios, werden als Wirklichkeit hingenommen. Das Reale also wird phantastisch, das Phantastische real. In diesem Zusammenhang gewinnt das «Magische» an Bedeutung, das ja die Denkform der Eingeborenen ist und von den lateinamerikanischen Romanciers episch nutzbar gemacht wird. Miguel Angel Asturias hat dieses Magische zu definieren versucht. «Der Indio denkt in Bildern», führt er aus, er sieht die Dinge nicht in den Vorgängen selbst, sondern überträgt sie in immer andere Dimensionen, in denen wir das Reale verschwinden sehen, in denen Träume sich in greifbare und sichtbare Wirklichkeit verwandeln»³. Am Beispiel von Remedios' Himmelfahrt lässt sich das erläutern. Wie García Márquez selbst erklärt hat, geht dieser Mythos auf ein Ehepaar in seinem Heimatort Aracataca zurück, deren eine Tochter mit ihrem Geliebten durchbrannte, wonach die Familie schamhaft erzählte, das Mädchen sei zum Himmel aufgefahren. Das Mythische hat also zumeist eine reale Quelle, aber das Reale wird weitgehend verformt und umgedeutet. Die Realität des Romans ist indes keineswegs mit dieser Form des Magischen identisch, sondern repräsentiert nach Asturias «eine dritte Realität, und diese andere Realität ist nicht nur Produkt des Sichtbaren und Greifbaren, nicht nur der Halluzination und des Traums, sondern ist das Ergebnis der Verschmelzung dieser beiden Elemente». Der

Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* entfaltet also die Wirklichkeit Macondo aus dem Bewusstsein und Erleben der Bewohner heraus, die Magisches und Rationales, Aberglaube, Vorahnung, Furcht und Hoffnung mit den Dingen selbst verbinden. Daher ist auch die Sprache des Romans volkstümlich, und García Márquez hat gar einmal ironisch bemerkt, dass er keinem Vorbild der Weltliteratur, sondern ganz einfach dem natürlichen, subjektiven Erzählstil seiner Grossmutter aus Aracataca habe nacheifern wollen.

Einsamkeit und Brüderlichkeit

García Márquez' Werk ist eine Variation auf das Thema der Einsamkeit, der «soledad», und deren Überwindung in der menschenverbindenden «solidaridad». *Hundert Jahre Einsamkeit* könnte als Leitwort über allen Romanen des Autors stehen, und überdies das Stichwort für das lateinamerikanische Schicksal an sich abgeben. Das Abwürgen des indianischen Ursprungs und der gescheiterte Versuch des Haltgewinnens in der katholischen Religion sind nach der Meinung von García Márquez – und wie sehr pflichten ihm hier Octavio Paz oder Lezama Lima bei! – die Ursachen für die innere Entwurzelung des Lateinamerikaners. Die Einsamkeit ist aber auch eine äussere, begründet in der ungeheuren Isoliertheit des Subkontinents von der übrigen Welt. Mehrfach hat García Márquez davon gesprochen, dass etwa der letzte, menschenmörderische kolumbische Bürgerkrieg von der Weltöffentlichkeit nicht einmal zur Kenntnis genommen wurde. Eine weitere Ursache für das Gefühl der Einsamkeit ist die Korruption der meisten politischen Systeme, die jeden Versuch der individuellen oder kollektiven Revolte aussichtslos erscheinen lassen. Gerade dieses Erlebnis der Hilflosigkeit ist in *Hundert Jahre Einsamkeit* im Sinne des magischen Realismus oft gestaltet worden, etwa in der Episode der Erschiesung von viertausend streikenden Arbeitern auf dem Bahnhofplatz, wobei sich schon am Tage darauf ein Schleier des Vergessens über dieses Ereignis gelegt hatte: niemand konnte sich mehr daran erinnern, denn in der Tat, es war gefährlich, solche Dinge im Bewusstsein zu behalten.

Bei vielen der Romangestalten entspringt die Einsamkeit der Weigerung, sich der Unterdrückung zu beugen. Die hingenommene Einsamkeit reflektiert dabei innere Entschlossenheit und letzten Endes Auflehnung gegen die konformistische oder einfach passive Gesellschaft. Das ist sicher ein möglicher Schlüssel zur Deutung des Romans *Dichtes Laubwerk*.

Der gemeinsame Widerstand im Kampf um die menschliche Würde kann zur Brüderlichkeit, der Gegenthese zur Einsamkeit, führen. Aber zu einer

realisierten Solidarität der Erniedrigten kommt es in den Romanen von García Márquez nicht, dazu ist die beschriebene Wirklichkeit zu grausam, sind die Klassengegensätze zu krass, ist das kämpferische Bewusstsein zu schwach entwickelt. Die Romane von García Márquez sind zwar voller Vitalität, sind aber wenig optimistisch hinsichtlich der lateinamerikanischen Zukunft. Die Brüderlichkeit wird aber als *Horizont* zur Einsamkeit sichtbar, als Entschlossenheit, als verzweifelte Hoffnung, wie die des Schiffbrüchigen in García Márquez' früher Reportage, der nach zehntägiger Irrfahrt im Angesichte des sicheren Todes doch noch das rettende Land erreichte. Und schon das ist nicht wenig.

¹Mario Vargas Llosa, Garcia Marquez. *Historia de un deicidio*. Barral Editores Barcelona, 1971. – ²Zitiert nach der Übersetzung von Kurt Meyer-Clason, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin 1970.

– ³Günter W. Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*. Horst Erdmann-Verlag, Tübingen und Basel, 1970 (die beiden Zitate siehe S. 394 und 395).