

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 69 (1989)
Heft: 1

Artikel: Gabriel García Márquez : zwischen magischem Realismus und politischem Engagement
Autor: Siebenmann, Gustav
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164661>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

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

Gustav Siebenmann

Gabriel García Márquez: Zwischen magischem Realismus und politischem Engagement

Der Nobelpreis 1982 für den kolumbianischen Erzähler Gabriel García Márquez war für seine Leser und Bewunderer eine erfreuliche Bestätigung, für die Kenner der gesamten lateinamerikanischen Literatur von heute war jene Wahl indessen ebenso einleuchtend wie zufällig: Wer hätte sich wundern dürfen, wenn die hohe Auszeichnung endlich dem greisen Argentinier Borges oder dem Mexikaner Octavio Paz, dem Peruaner Mario Vargas Llosa oder dem Brasilianer Jorge Amado zugesprochen worden wäre? Dass Lateinamerika nach Pablo Neruda (1971), Miguel Angel Asturias (1967) und Gabriela Mistral (1945) erneut an der Reihe wäre, darüber durfte hohe Gewissheit herrschen. Nicht von ungefähr meinte die Schwedische Akademie in ihrer Laudatio, diesmal habe sie bewusst weder eine vergessene Provinz noch eine literarisch unbekannte Grösse herausgestellt.

Die Vorgeschichte eines Ruhms

Mit García Márquez und seiner Berühmtheit ist es in der Tat ganz anders bestellt. Dichtung und Wahrheit aus einer durch Bücher, Interviews und Selbstbekenntnisse üppig gespeisten Mischung schwirren durch die Spalten der Zeitungen und wirken in ihrer Realität so phantastisch, wie seine literarischen Fiktionen sich letztlich oft als erlebte Tatsachen erweisen. Eines seiner wirksamsten Erzählverfahren, die alle Erfahrungsnorm sprengende Übertreibung nämlich, das Stilmittel der sogenannten Hyperbel, scheint seiner eigenen Biographie zu entsprechen.

Im März 1928 ist er in der Nähe der tropischen Karibikküste, in Aracataca, als erstes von zwölf Geschwistern geboren worden. Unter dem Namen Macondo finden wir den Ort in fast allen seinen Büchern wieder. Dass er im Hochland ein Jesuiten-Gymnasium und dann die Juristische Fakultät der Universität Bogotá besuchte, Journalist wurde und als solcher in Paris, Rom und anderen europäischen Städten tätig war, sich für längere Zeit in Caracas aufhielt, dass er nach Fidel Castros Sieg vorübergehend für die kubanische Agentur Prensa Latina arbeitete, diese auch bei der UNO

in New York vertrat, dass er dann in den sechziger Jahren in Mexiko an Filmprojekten mitwirkte, 1968 nach Barcelona übersiedelte und nach 1975 wieder in Mexiko lebte, sich seit 1983 bald in Kolumbien, bald in Spanien aufhält, mit Mercedes verheiratet ist und zwei Kinder hat, das sind unwesentliche enzyklopädische Stichworte, die kaum mehr als einen Schattenriss ergeben.

Den wahren Unglaublichkeiten kommen wir schon eher auf die Spur, wenn wir von seinen ersten Kinderjahren im Haus der Grosseltern hören: Der Oberst Nicolás Márquez Iguarán und seine Frau Tranquilina Iguarán Cotes, waren — wie das Gründerpaar Macondos in *Hundert Jahre Einsamkeit* — Vettern, standhafte Überbleibsel der liberalen Aristokratie. Sie das unverzagte lebens- und sippenerhaltende Urmutterbild; er der glanzlose, stoische Held aus mindestens zwei Bürgerkriegen. Beide waren sie unerschöpfliche Fabulierer. Doña Tranquilina ein Erinnerungsborn von Legenden, Fabeln und volkstümlichen Phantastereien; er die leibhafte Chronik jener absurd-heroischen Bruderzwiste im Lande, das Vorbild des Obersten Aureliano Buendía im grossen Roman, der Oberst auch, «dem keiner schreibt», der sein Leben verstreichen lässt in der sinnlosen Erwartung seiner Pension und der Anerkennung seiner Verdienste. Aus den Hängematten der dauernde Redestrom von Geschichten und Geschicken, auf der Strasse das unentwegte Treiben der Jahrmarktleute, Gaukler und Feuerspeier, an den Wochenenden die orgiastischen Fiestas, die regelmässigen Besuche der siebzehn auf den Feldzügen gezeugten Söhne des Obersten und die Grossmutter, die immer Fleisch und Fisch für sie im Hause bereithielt. Dann die dröhnenden Tropenregen auf dem rostigen Blechdach, die Todesängste des Enkels bei Dunkelheit und der warme Trost bei der geschäftigen Grossmutter, das war die Welt von Aracataca, die Gabriel García Márquez tiefer geprägt hat als alle Schuljahre zusammen.

Denn ein Autodidakt ist er allemal. In Barranquilla, der Hafenstadt, hörte er seine Freunde in der Spelunke La Cueva von William Faulkner reden, nahm er ein wirr enzyklopädisches Bildungsgut auf im Antiquariat des Katalanen Ramón Vinyes, gewann im April 1955 einen Literaturpreis, der ihm die Reise nach Paris ermöglichte. Dort vegetierte er hungernd und frierend in elenden Hotelbuden, dort setzte sich die Treue zu jenem Wahn endgültig durch: Er wollte Schriftsteller sein und bleiben. Später schrieb er dazu: «Ich bin kein Intellektueller. Ich habe für Ideen nichts übrig. Ich bin Schriftsteller, so wie ich Schmied oder Tischler sein könnte. Ich schreibe mit meinen Kräften, mit meinem Instinkt, mit meinen Leidenschaften, und ich glaube, auf diesem Gebiet wie auf anderen muss man sich wie ein Stier in die Arena stürzen und angreifen. Ausserdem bin ich noch ein sehr schlechter Leser. Ich meine damit, dass ich unfähig bin, ein Buch weiterzulesen, wenn es mich auch nur im geringsten langweilt. Das ist mein einziges

ästhetisches Kriterium, und zwar bei Büchern anderer Leute wie bei meinen eigenen. In meinen Romanen muss immer etwas geschehen. Deshalb sind und bleiben die Ritterromane, wo einem das ständige Auf und Ab der Handlung bis zum letzten Wort in Atem hält, meine Vorbilder.»

Vom Alltagswort zur Reinschrift

Man darf diesem Bekenntnis Glauben schenken, denn der Aufwand an Ausdauer und Lebensenergie, den er zu seiner Verwirklichung hingab, konnte nicht einmal durch den Preis, den er als 54-jähriger Mann in Stockholm erhalten hat, zum Nennwert abgegolten werden. Zur Schaffenswut hinzu kommt allerdings noch eine seit je und besonders in den von der Zivilisation marginalisierten Gesellschaften wie den hispanischen aus der Tradition erhaltene wirksame Komponente: ich meine die Oralität, das Reden, Hören und laute Erinnern im lebenslangen Alltag. In der oralen Kommunikation und über alle sozialen Schranken hin erfolgt ein Austausch an Wissen, das in seiner chaotischen Mischung viel Raum für die Phantasie, das durch den lebhaften Vortrag den Emotionen die ganze Schwungkraft belässt. «Gabo» oder «Gabito», das weitverbreitete Namenskürzel für Gabriel García Márquez, ist zugleich der Ausdruck für eine soziale Nahbarkeit und vielfältigsten Umgang im erzählenden Gespräch. Für den Stoff seiner Geschichten gibt es wohl kaum eine wichtigere Quelle als diese besprochene Wirklichkeit des tropischen Kolumbien.

Für das unauffällige Raffinement seiner Erzählweise können hingegen Vorbilder angeführt werden. Jacques Gilard¹ hat genau ausgezählt, welche Autorennamen in den frühen Feuilletons von García Márquez vorkommen: Es sind einige wenige Kolumbianer und Spanier, seltsamerweise Victor Hugo, sodann Kafka und zahlreiche Angelsachsen, von Defoe bis Aldous Huxley. Ende 1949 und 1950 hat Faulkner offenbar tief gewirkt, auch mit einigen literarischen Motiven wie der Verdammnis zum Vergessen, der Unzulänglichkeit des Vergangenen oder mit dem Modell der Familienchronik. Aber die Kurzweil des Lesens — wir hörten oben das Bekenntnis von García Márquez und wiederholen hier eines von Borges — kommt zustande durch die richtige Strategie der Wissenspreisgabe. García Márquez hatte als Journalist früh erlernt, dass es darauf ankommt, das Allwissen des Erzählers auf den Verlauf der Geschichte so zu verteilen, dass zwischen Verschweigen und Preisgabe der «Fakten» die richtige (den Spürsinn des Lesers reizende) Spannung entsteht. Ein Schulbeispiel, meinetwegen im wörtlichen Sinne, für eine meisterhafte Verteilstrategie ist die Geschichte vom «Obersten, der niemand hat, der ihm schreibt» (1961). So einfach wäre demnach das Schreiben? Sehen wir näher zu.

18 Monate Einsamkeit

Die Entstehung des für García Márquez wie für den neuen Roman in Lateinamerika bahnbrechenden Erfolgsbuches *Hundert Jahre Einsamkeit* gibt genaueren Aufschluss über den Anteil von Willensanstrengung und Ausdauer am Gelingen. Schon 1950 schrieb García Márquez Entwürfe zu jenem Urprojekt des Romans, das den Arbeitstitel «La Casa» trug. Damit war das grosselterliche Haus in Aracataca gemeint, das im Roman Brennpunkt sein sollte für ein vielfältiges historisches und soziales Geschehen in der Region Macondo. Anhand früher feuilletonistischer Vorabdrucke konnte Jacques Gilard nachweisen, dass die meisten konstitutiven Elemente des späteren Romans schon 1951 zur Erzählfähigkeit gelangt waren. Das Schwanken zwischen zwei unvereinbaren Zeitgestaltungen liess jedoch die Teile nicht zu einem Ganzen werden. Zwischen der historischen Zeit unter Einschluss der Bürgerkriege einerseits und den grossen Lebenszyklen der Familie andererseits konnte der Autor sich nicht entscheiden. Verzweifelt verschleuderte der Journalist alsdann die Bestandteile seines Puzzles als Feuilletons und als Glossen in seine «Giraffe» betitelte Kolumne in der Zeitung «El Heraldo». Immerhin erschien 1955 *La hojarasca* («Der Laubsturm»), ein Roman aus dem einen dieser Stränge. Er wurde damals vom angesehenen Verlag Losada in Buenos Aires abgelehnt! 1961 erschien dann die erwähnte Meistererzählung *El coronel no tiene quien le escriba* («Der Oberst hat keinen, der ihm schreibt»). Der aufgrund der aufsehererregenden Novelle einsetzende Erwartungsdruck bedeutete für García Márquez ein neues, diesmal psychologisches Schaffenshemmnis. Dennoch erschien ein weiteres Bruchstück aus dem Macondo-Vorrat: *La mala hora* («Die böse Stunde»). Das Buch wurde 1962 in Madrid verstümmelt gedruckt und erst 1966, 11 Jahre nach der Entstehung, erschien die ursprüngliche Fassung in Mexiko. Auch dieser Roman brachte keinen Durchbruch, obschon er — wie Erna Pfeiffer in ihrer vorzüglichen Grazer Dissertation ausführt² — den historischen Horizont der kolumbianischen Violencia weit überschiesst und zum literarischen Symbol der strukturellen Gewalt schlechthin geworden ist.

Doch im Januar 1965, als er von Mexiko nach Acapulco unterwegs war, ereignete sich das Wunder: Sein Urprojekt «La Casa» erschien ihm dank einer glücklichen Eingebung nun plötzlich gestaltbar, und zwar indem er das ungelöste Zeitproblem nun auf eine neue Weise in den Griff nahm. Er verfiel auf die geniale Idee, den ganzen Verlauf in die archetypische Reihe von Genesis-Geschichte-Apokalypse zu versetzen und war seiner Sache plötzlich so sicher, dass er noch am Steuer seines Autos meinte, er könnte das erste Kapitel Wort für Wort herdiktieren. Zuhause besprach er die Idee mit seiner Frau Mercedes, einer Jugendgefährtin aus Barranquilla, und

beschloss, sich in der «Höhle der Mafia» (einem verschliessbaren Teil ihrer Wohnung) in Klausur zu begeben. Nach sechs Wochen wollte er mit der Niederschrift fertig sein, also noch im gleichen Jahr 1965. Als er mit den 1300 beschriebenen Seiten des abgeschlossenen Manuskriptes wieder auftauchte, waren jedoch achtzehn Monate vergangen und die Schulden der Familie auf 10 000 Dollar angewachsen. Ende 1966 bietet er das Manuskript dem Verlag Sudamericana in Buenos Aires an. *Cien años de soledad* erscheint erstmals im Juni 1967.

Noch selten hat ein Buch im selben Masse augenblicklichen und auch andauernden Erfolg gehabt. Die erste Auflage war in wenigen Tagen vergriffen, nach dreieinhalb Jahren erreichten die spanischen Editionen anderthalb Millionen Exemplare. Die Rezeption in anderen Kulturkreisen war enthusiastisch, namentlich in Frankreich, England und Italien; im deutschen Sprachraum war sie immerhin erheblich. Das Gefälle hat andere (hier nicht zu untersuchende) Gründe als die Übersetzung von Curt Meyer-Clason, der auch fast alle übrigen Texte des Nobelpreisträgers frühzeitig und zupackend ins Deutsche übertragen hat (Kiepenheuer & Witsch in Köln). Im Jahre 1987, genau 20 Jahre nach dem Erscheinen, soll sich die Gesamtauflage dieses Buches auf 350 Millionen belaufen. Es sind in der Weltliteratur wenige Fälle eines solchen immediaten und zugleich andauernden Erfolges bekannt.

Eine Dialektik der Negation

«Ich Amerikaner, Sohn
der unermesslichen Einsamkeit des Menschen,
kam, um von euch das Leben zu lernen
und nicht den Tod, und nicht den Tod!»

Wie Pablo Neruda in diesen Versen, so klagt García Márquez in seinem «totalen» Roman die Einsamkeit des Menschen in der anscheinend so geselligen Gesellschaft Lateinamerikas an. Versteckt im Urwald der 350 Druckseiten des Romans findet man wie zufällig den Schlüsselsatz, dass die Sippe der Buendías und mit ihnen ganz Macondo deshalb zum Untergang verurteilt sei, weil sie die Liebe stets als Pakt zur Befriedigung auf Zeit oder als Besitznahme verstanden, nie als Hingabe. Indes, das Buch auf eine solche ethische Formel zurückzubinden, käme einer Amputation gleich und würde den Absichten des Autors diametral zuwider laufen. Unter Einsatz der köstlichsten Kunstgriffe unternimmt es dieser Erzähler vielmehr, die anthropologische, historische, klimatische und atmosphärische Vielfalt jenes durch Mestizierung und Kultursymbiose so unerwartet

angereicherten Landstrichs in der Nordostecke Kolumbiens auszuweiten zu einer grossartigen Chiffre des Menschengeschicks auf dem gesamten Subkontinent und — genau besehen — überhaupt.

Als überzeugter, doch undogmatischer Marxist sieht und zeigt Gabriel García Márquez den Menschen als verlorenen Bestandteil des Menschenkollektivs, hineingeworfen in den Mahlstrom der Geschichte und in den Zwang der Naturgesetze. Das Unheil fährt deshalb bei ihm nicht allein in der Form des United-Fruit-Company-Imperialismus in das Kollektivschicksal, sondern es sind auch innere Mächte der Menschen- und äussere der Erdenatur, die Verheerung bringen. Mit den Mitteln der gewagten Übertreibung wie der gezielten Entgrenzung zwischen Wirklichkeit und Magie, des Sarkasmus wie des gütigen Humors kommt so eine komplizierte, namenreiche Textur zustande, die auf vielfältige Weise gelesen, wiedergelesen und ausgelegt werden kann, wie die sagenhaften Manuskripte des Zigeuners Melchiades. Des Schwärmens über die Sprach- und Bauform, die erst eine solche Mehrfachauslegung ermöglicht, wäre kein Ende. Man darf es vielleicht auf die eine Aussage verkürzen, wonach in *Hundert Jahre Einsamkeit* nicht allein die klassische Angemessenheit der Form an den Inhalt erzielt worden ist, sondern dass hier ein Gehalt derart durchdrungen und radikalisiert wurde, dass er überhaupt nur in dieser einen Gestalt erscheinen konnte. Bei Anlass des 20. Geburtstages dieses Jahrhundertbuches hat die Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos im November *Cien años de soledad* zum Tagungsthema gemacht³. Die Zeitschrift «du» hat zum gleichen Anlass ein schönes Sonderheft gestaltet (Nr. 9, September 1988).

Nun ist die stoffliche Fracht, die in diesem Erzählstrom dahintreibt, so umfänglich, dass sich die Frage der letztlichen Aussage für den unbefangenen Leser zunächst gar nicht stellt. Vordergründig mündet sozusagen alles in Verderbnis, in ein Scheitern, in Tod und apokalyptischen Untergang. Europäische Überheblichkeit könnte diese Negativität als die sarkastische Selbstanklage des Lateinamerikaners verstehen. Soviel menschliches Fehlverhalten, die grassierenden Übel Macondos, die da sind Besessenheit durch Sexualität, Kastenstolz, Aberglaube und Fatalismus, müssen sie denn nicht zwangsläufig und im Namen einer höheren Gerechtigkeit ihre Strafe in Form des reinigenden Orkans finden, der am Ende Macondo hinwegrafft? Dürfen wir daraus schliessen García Márquez weissage hier seinem Lande, seinem Kontinent den selbstverschuldeten und verdienten Untergang? In seinem klugen Buch über *Hundert Jahre Einsamkeit* sieht der in Berlin wirkende Víctor Farías die Sache differenzierter⁴. Das Eingebundensein des Menschen in eine erkannte Natur und in eine formierte Gesellschaft darf diesen nicht ein für allemal festlegen. Eine solche fatalistische Objektivierung wird von García Márquez in der Tat ironisch ange-

prangert, und somit wird diese irrtümlich als fest hingenommene Realität folgerichtig hinweggefeht. Diese Negativität erscheint so — in dialektischer Umkehr — als die Freiheit zu einer Umgestaltung, als die Möglichkeit, ja das Postulat einer veränderbaren und besseren Gesellschaft. Das Vergehen der Buendías (und damit der Lateinamerikaner) bestünde demnach darin, dass sie nicht allein ihre Vergänglichkeit hinnehmen, wie es die stoische Weisheit uns allen gebietet, sondern darin, dass sie in falscher Analogie auch noch die schlimmen Verhältnisse als unabänderlich empfinden. Das implizierte Bekenntnis zur gesellschaftlichen Veränderung, die Hoffnung auf ein Lernen aus den geschichtlichen Fehlern, gesteuert durch das unbeirrbares Vertrauen in die lateinische Daseinsbejahung, sie verleihen diesem endzeitlichen Werk seine untergründige Positivität. Mehr noch, das Engagement des *homo politicus*, der García Márquez stets war und noch ist, wird mit dieser *per negationem* verkündeten Hoffnung auf einen Neubeginn der ideologischen Parteilichkeit enthoben und allgemein gültig.

Magischer Realismus in «Hundert Jahre Einsamkeit»

Zum Erfolg dieses Romans hat ein erzählerisches Gestaltungsmittel beigetragen, das man als magischen Realismus bezeichnet hat. Sehen wir uns jene Stellen an, wo der kolumbianische Autor es darauf anlegt, dem Leser handfeste Unwahrscheinlichkeiten als selbstverständliche und glaubwürdige Bestandteile der alltäglichen Wirklichkeit erscheinen zu lassen. Solange es sich beispielsweise um die visionären Träume von José Arcadio Buendía handelt (S. 28)⁵, nehmen wir sie als vertraut hin, weil sie Träume sind, und Träume bekanntlich vorkommen.

Die Grenzen unseres empirischen Realitätsempfindens werden jedoch dort überschritten, wo Gegenstände in Bewegung geraten oder Insekten sich zu geometrischen Figuren gruppieren, wie dies im Augenblick des Todes von Mutter Ursula geschieht (291). Vollends im parapsychologischen Bereich befinden wir uns, wenn Gespenster erscheinen (2, 7, 46), wenn wir mystischen Levitationen zuschauen (23 und 314). Eigentliche Wunder ereignen sich, wenn Remedios die Schöne zum Himmel fährt, wenn es gelbe Blüten regnet (125 und 304) oder wenn gelbe Schmetterlinge die Anwesenheit des verliebten Mauricio Babilonia verraten (58). Ob es sich um Träume, um parapsychologische Erscheinungen oder um Wunder handelt, wir sind als Leser mit Sinn für das Wirkliche auf deren Hinnahme vorbereitet durch die eingenommene Erzählhaltung des Autors, die sich in diesem Fall deutlich anlehnt an die Entdeckungsschroniken und an den Ritterroman mit ihrem bekanntlich verminderten Realitätsan-

spruch. So akzeptieren wir, gelassen oder vergnügt, die vorgeführte Domestizierung des Überwirklichen.

In anderen, zahlreichen Fällen sind wir auch geneigt, diese Irrealitäten symbolisch zu verstehen, u. a. wenn ihre Interpretation so einfach erfolgen kann wie beispielsweise im Falle des Blutfadens, der aus der Kopfwunde von José Arcadio über die Türschwelle rinnt und durch die Strassen von Macondo bis hin zum Elternhaus und zu den Füßen von Mutter Ursula findet, während sie in ihren Töpfen rührt (110). Hier und in ähnlich transparenten Fällen handelt es sich um eine Art von symbolischem Attribut, meist von hoher poetischer Wirkung, mit dem Zweck, ein personales Erlebnis, den Gemütszustand einer Figur, ein besonderes Ereignis emphatisch hervorzuheben. Wir müssen nicht lange rätseln über den Sinn solcher Vorkommnisse, etwa über das ohrenbetäubende Vogelgezwitscher (14), über den Zigeuner, der unsichtbar wird und sich in eine Teerpfütze verwandelt (21), oder darüber, dass einer Bilder träumen kann, die andere vor ihm geträumt hatten (46), oder über die wiederholten Voraussagungen des Obersten Aureliano Buendía, die dieser sogar systematisieren möchte. Explizit beschreibt der Autor an einer Stelle die intendierte Wirkung auf den Leser. Er sagt dort: «Niemand konnte nun mit Gewissheit sagen, wo die Grenzen der Wirklichkeit lagen» (208). Die Tragweite solch bewusster Entrealisierungen wird besonders drastisch und in der ganzen Wirkungsvielfalt spürbar bei der Wiedergabe jenes schrecklichen Ereignisses, dessen Realität leider in der traurigen Sozialgeschichte Kolumbiens festgeschrieben ist: ich meine jenes skandalöse Arbeitermassaker, mit dem der Streik der Bananenarbeiter in Macondo ein blutiges Ende gefunden hat. García Márquez erzählt die Episode in seinem Buch so, dass der Leser selber in Zweifel gerät, ob sie nicht doch bloss die Vision eines Irren sei. Und die Umkehrung des Spiels erfolgt später, als die vier Freunde das Lügenbordell aufsuchen (328). In beiden Fällen hat die Entrealisierung nicht nur mehr jene poetische und attributive Funktion, von der wir oben sprachen, sondern sie wird zu einer genau umschriebenen semantischen Aussage. Sie meint nämlich jene bedenkliche Tatsache, dass in unserem Bewusstsein Wirkliches, das wir mit unseren fünf Sinnen auf seine Realität hin prüfen konnten, unvermittelt seine Konsistenz einbüsst, sobald jedermann um uns herum das Gegenteil behauptet und wir die einzigen sind, die solches wahrgenommen hatten. Zivilcourage vermag da wenig gegen den aufkommenden Zweifel an der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit.

In allen diesen Fällen können wir den leider sehr unscharfen Terminus des magischen Realismus anwenden, sofern wir darunter die Domestizierung der Überwirklichkeit verstehen, oder anders: Die Einfügung übernatürlicher Elemente in eine Alltäglichkeit, die schon vorher in ausreichendem Masse von der Normalität abwich. Wir stehen demnach vor einem

gegenüber der phantastischen Erzählweise umgekehrten Prozess. In der phantastischen Literatur bringen uns die überwirklichen Elemente dazu, die allvertrauteste Umgebung zu verfremden. Durch das Verfahren des magischen Realismus hingegen wird das Allerfremdeste und Seltsame dem Zweifel entzogen und in die Alltäglichkeit eingebettet. Durch den magischen Realismus werden alle Unwahrscheinlichkeiten wahrscheinlich, denkbar oder gar alltäglich, während in der phantastischen Literatur selbst die handfesten Realitäten ins Unheimliche, Hintersinnige oder wenigstens Fragwürdige abdriften.

Gratwanderung auf dem Höhenkamm

Es sind nach *Cien años de soledad* noch weitere Bücher unseres Autors erschienen, obschon der überzeugte Demokrat nach dem Sturz von Allende (1972) gelobt hatte, nichts mehr zu veröffentlichen, solange General Pinochet in Chile an der Macht sei. So scheint es folgerichtig, dass der 1975 erschienene Roman *Otoño del patriarca* («Der Herbst des Patriarchen») eine Diktatorensatire ist. Der Text war jedoch schon verfasst worden zur Zeit, da García Márquez noch mit dem Macondo-Stoff rang, in den sechziger Jahren. In dem eindrücklichen Korpus der etwa 16 Diktatorenromane, die in den letzten Jahrzehnten in Lateinamerika entstanden sind, nimmt dieser «Herbst des Patriarchen» eine exzentrische Stellung ein. Über sechs absatz- und nahezu interpunktionslose Kapitel hin wird in sprachspielerischer Form das groteske Fresko eines Tyrannen entworfen, der letztlich nur deshalb weiterherrscht, noch über seinen Tod hinaus, weil die Gesellschaft vom Wahn der Macht ebenso gebannt ist wie vom Mächtigen selber.

1981 ist die *Crónica de una muerte anunciada* («Chronik eines angekündigten Todes») erschienen, ein vermutlich dem deutschen Leser leichter zugängliches Buch als «Hundert Jahre Einsamkeit». Der junge Gutsbesitzer Santiago Nasar, ein liebenswerter Mensch, soll aus Gründen eines verjährten und ungewissen Ehrenhandels getötet werden, wobei die Täter und die Mitwisser, in Bälde das ganze Dorf, alles tun, um die Tat zu verhindern. Umsonst. Die Hinnahme des absurden Gebots einer Vendetta durch das Kollektiv vermehrt den sozialen Druck wider alle Vernunft. Als bald steht nur noch die Frage offen nach dem Tatort, «den das Fatum vorsah». Die Metzelei wird denn auch pünktlich vor dem Haus des Opfers vollzogen (und vom Autor mit nicht zu überbietender Grausamkeit beschrieben). Eine christologische Lesung des Romans ist durchaus möglich und vom Autor mit der Namengebung deutlich insinuiert. Erneut führt der kolumbianische Autor auch in diesem Buch unausgesprochen Klage darüber,

dass im Kollektiv jede vom Einzelgewissen verlangte Regung erstirbt. In der Verfilmung von Francesco Rosi wird die Aussage leider von einer Liebesromanze weitgehend verdeckt.

Der nächste Roman, *El amor en los tiempos del cólera* (1985, «Die Liebe in den Zeiten der Cholera») gehört nicht zum Macondo-Zyklus, hat aber dieselbe Küstengegend und den Magdalena-Strom im karibischen Kolumbien zum Schauplatz. Die Handlung spielt in einer Hafenstadt, wo auch die Flussschiffahrt auf dem Magdalena ihren Anfang nimmt, eine Synthese von Barranquilla und Cartagena. Zeit ist die Jahrhundertwende. Der Arzt Juvenal Urbino (zu Beginn der Handlung einundachtzig) ist verheiratet mit Fermina Daza, die zu Beginn der Erzählzeit in ihrem zweiundsiebzigsten Altersjahr steht. Der dritte Pol in dieser Liebesgeschichte ist der zu jener Zeit sechsundsiebzigjährige Florentino Ariza. Inmitten von köstlichen Satiren des kleinbürgerlichen Lebens der städtischen Oberschicht stürzt Doktor Urbino unglücklich von einer Leiter und stirbt. Florentino Ariza hat einundfünfzig Jahre, neun Monate und vier Tage (auf S. 503 sind es «dreiundfünfzig Jahre, neun Monate und elf Tage mit ihren Nächten») auf diesen Augenblick gewartet. Von hier an kommt eine lange Rückblende auf die Jugendjahre von Fermina und Florentino. Dieser lebte damals bei seiner Mutter, war altmodisch, scheu, ein leidenschaftlicher Leser romantischer Lyrik, die böse Karikatur eines kolumbianischen Provinzliteraten. Nur eines zeichnet ihn aus: seine Fähigkeit zu lieben. Er beweist sie einmal in der krankhaften Ausdauer seiner geradezu aufsässigen Verehrung für Fermina, die, bis er sechsundsechzig ist, platonisch bleiben muss; zum andern in seinen zahllosen erotischen Abenteuern, die beim Anschauungsunterricht im Bordell ihren Ausgang nehmen und den scheinbaren Tugendbold insgeheim zu einem gewieften Don Juan werden lassen. Als Fermina nach einem Leben in bürgerlichem Anstand verwitwet, macht ihr Florentino in unverändert heisser Verehrung seine Aufwartung, wird zunächst abgewiesen, dann zögerlich erhört, bis sie sich, emanzipiert aus ihren gesellschaftlichen und familiären Zwängen, von Florentino zu einer wochenlangen Flussschiffahrt auf den Magdalena einladen und nach allen Regeln seiner Kunst verführen lässt. Die beiden Alten lieben sich unermüdlich, wobei García Márquez das Kunststück gelingt, die körperliche Beziehung zwischen zwei Greisen nuanciert und dennoch glaubhaft zu schildern. Damit das späte Glück kein Ende nehme, lässt Florentino an Bord die Cholera ausrufen, so dass das Schiff nirgends anlaufen darf und nun endlos unter der gelben Pestflagge flussauf und flussab fährt, ein ganzes Leben lang.

Diesen Feuilletonstoff hat García Márquez raffiniert in Episoden aufgedröselt, was ihm ein Hin und Her auf der Zeitachse über diese fünfzig Jahre hin erlaubt. Es sind ihm glänzende Charakterdarstellungen von kari-

bischen Typen der buntesten Art gelungen, vor allem Frauenporträts. Beim Erscheinen dieses Romans hat das Volk auf den Strassen Cartagenas getanzt und gejubelt, hat der Staatspräsident Kolumbiens dem Autor persönlich gratuliert. Dennoch: Das Buch hat unübersehbare Schwächen und zehrt zweifellos vom Erfolg der früheren Werke. Das beharrliche Liebeshoffen von Florentino wirkt mehr als sturer Eigensinn denn als liebende Sehnsucht. Die oft nahezu pornographischen Schilderungen seiner diversen Abenteuer stehen mit seinem idealen Sehnen nach der einzigen, nach Fermina, in störendem Widerspruch. Die Dominanz der Instinkte gibt der Triebhaftigkeit einen solchen Vorrang, dass die ein Leben lang durchgehaltene Sehnsucht Florentinos nach Fermina und auch deren Einlenken im hohen Alter wie ein dem Schicksal abgetrozttes Stück Leben wirken, wie eine Rache gegenüber einer ungnädigen Vorsehung. Gewiss, der Reichtum der Episoden ist überbordend, doch erzeugt er nicht spürbare Längen? Anstelle der kompositorischen Kraft und Disziplin, anstatt des beziehungsreichen Geflechts von Themen und Motiven, Verfahren, an die uns García Márquez gewöhnt hatte, finden wir in diesem Buch eine Zufälligkeit und Beliebigkeit, die selbst dem trivialen Genre des Feuilletons schlecht ansteht. Es sind zuviele Konzessionen an die Erwartungen eines bestimmten Publikums gemacht worden. Die Fabulierlust wird diesmal gelegentlich zur Geschwätzigkeit, das aufgereichte Übermass an humorvollen Episoden sprengt den Faden. Das Thema der bis zur Raserei gesteigerten, doch unerfüllten Liebessehnsucht zum Beispiel ist in der Figur der Amaranta in *Cien años de soledad* viel besser verkörpert. Gabriel García Márquez hat selber in einem Interview auch eingestanden, Amaranta sei ihm die liebste seiner weiblichen Romangestalten.

La aventura de Miguel Littin, clandestino en Chile (1986), das nächste Buch, ist das Protokoll eines 18 Stunden währenden Gesprächs von García Márquez mit dem 1984 heimlich nach Chile eingereisten Filmregisseur und Oppositionellen, gehört also zur Gattung der Dokumentarliteratur. Im August 1988 ist in Buenos Aires das kurze Bühnenstück *Monólogo de una mujer frente a un hombre sentado* mit gemischtem Erfolg uraufgeführt worden. Das Projekt, an dem García Márquez gegenwärtig arbeitet, ist ein Buch über den Befreier Südamerikas, Simón Bolívar. Man darf gespannt sein, wie er mit der Gattung des historischen Romans umzugehen versteht.

Das Engagement

Bei dieser Gelegenheit drängt sich die Frage nach García Márquez' politischem Engagement auf. Bekanntlich hat er selber immer wieder dazu Stellung genommen, zumal die Sympathien für Fidel Castro bei den

Boom-Autoren (im engsten Sinn nebst García Márquez Cortázar, Fuentes, der frühe Vargas Llosa) notorisch waren. Die Linke in aller Welt geriet deshalb in Verwirrung angesichts des hohen Grades an literarischer Verschlüsselung von García Márquez' Botschaften. Die politischen Aussagen unseres Autors lassen sich in dem einen Satz resümieren, den er seinem Freund Plinio Apuleyo Mendoza auf die Frage nach der für sein Land erwünschten Regierung zur Antwort gab: «Jede Regierung, die die Armen glücklich macht.⁶» Ein Sozialist also, ein Sozialreformer und -utopist, der das Scheitern des realen Sozialismus im Ostblock zwar erkennt und dennoch die kubanische Revolution für einen Erfolg hält, noch heute. Für unseren Zusammenhang ist festzuhalten, dass García Márquez in einem für die linken Kritiker ärgerlichen Masse unterscheidet zwischen Literatur und Politik. Dieser behält er als Medium seine journalistische Tätigkeit vor. Sie ist seine politische Waffe, nicht die fiktionale Literatur. Er hat der politisch engagierten Literatur immer wieder vorgehalten, sie sei in der Regel schlechte Literatur. García Márquez ist demnach kein exemplarischer Fall für das literarische Engagement im Sinne Sartres.

Ein Leben für das Schreiben

Zusammen mit den Novellenbänden hat Gabriel García Márquez ein erzählerisches Gesamtwerk von beträchtlichem Umfang geschaffen und damit auch eine nachhaltige Wirkung innerhalb und auch ausserhalb Lateinamerikas erzielt. Diese Leistung ist die Frucht einer Passion. Der Schöpfer der Welt von Macondo bekennt es immer wieder neu: Er schreibt aus leidenschaftlichem Vergnügen am Erzählen. Ein Tag ohne Niederschrift sei für ihn ein verlorener Tag.

Es ging die Rede davon, Lateinamerika habe Schriftsteller, aber keine Literatur, Lateinamerikas Mythen seien entweder alt aber tot, oder jung aber fremd. Seit García Márquez sind solche Verallgemeinerungen, mochten sie im Kern auch richtig sein, unwahr geworden. Ein Kolumbianer schreibt in Mexiko und publiziert in Argentinien oder Spanien. Auch in Brasilien setzte sich nach 1969 die portugiesische Fassung von «Hundert Jahre Einsamkeit» rasend ab. Dies belegt eine zuvor nicht zu beobachtende Kommunikation über den ganzen Kontinent hin, ein lebendiges Gespräch über Ströme und Kordillern und Meere hin, das früher unmöglich schien. Mit der Wahrnehmung einer möglichen, kollektiven geistigen Identität war auch eine subkontinentale Literatur geboren. Noch keiner vor Gabriel García Márquez hatte den magischen Hohlspiegel ersonnen und konstruiert, der eine so extrem differenzierte Welt als übergreifende Wirklichkeit erfasst hätte. Geschafft hat es ein Schriftsteller, der von sich

selber sagt, er habe nichts für Ideen übrig, er zähle vielmehr auf seine Kräfte, seinen Instinkt, seine Leidenschaften. Das so projizierte Spiegelbild fasziniert deshalb, weil es die Wirklichkeit — und sei diese noch so traurig — in der Weise «verzerrt», dass dahinter die Realität einer phantastischen Utopie zum Greifen nahe aufscheint.

¹ In: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Hefte 26 und 27 (Toulouse, 1976). Vgl. ferner die Ausgaben der journalistischen Arbeiten von Gabriel García Márquez: Die «Giraffe» aus Barranquilla (1948–1952), Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1984; Der Beobachter aus Bogotá (1954–55), daselbst 1985; Zwischen Karibik und Moskau (1955–1959), daselbst 1986. — ² Erna Pfeiffer: Literarische Struktur und Realitätsbezug im kolumbianischen *Violencia*-Roman, Bern/Frankfurt am Main/New York: P. Lang, 1984. — ³ Julio Peñate Rivero (ed.): Cien años de soledad 1967–1987. Actas de las Jornadas Hispá-

nicas de la SSEH, 4–5 dic. 1987, Neuchâtel: Institut d'Espagnol de l'Université, 1988, 123 Seiten. — ⁴ Víctor Farías: Los manuscritos de Melquíades. *Cien años de soledad*, burguesía latinoamericana y dialéctica de la reproducción ampliada de negación, Frankfurt am Main: Vervuert 1981. — ⁵ Die Seitenzahlen entsprechen der spanischen Originalausgabe in Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1967 et passim. — ⁶ Gabriel García Márquez: Der Geruch der Guayave. Gespräche mit Plinio Apuleyo Mendoza, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1983.

«Wahrscheinlich bewundere ich das literarische Werk von García Márquez ebenso wie Sie. Und vielleicht kenne ich es besser, denn ich habe mich zwei Jahre lang damit beschäftigt und darüber geschrieben. Er und ich waren enge Freunde, dann haben wir uns voneinander entfernt, und die politischen Unterschiede haben in all diesen Jahren allmählich einen Graben zwischen uns aufgerissen. Aber nichts davon hindert mich daran, die gute Prosa zu genießen, die er schreibt, die schillernde Imagination, die er in seinen Geschichten entfaltet.»

Mario Vargas Llosa in einem Brief an Günter Grass vom 28. Juli 1986, im Anschluss an die Kontroverse, die zwischen Grass und Llosa am Kongress des Internationalen PEN in New York mit Bezug auf das politische Engagement von Márquez ausgebrochen war. Zitiert nach: Mario Vargas Llosa: Gegen Wind und Wetter. Literatur und Politik. Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988.