



universität  
wien

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Mimesis des Herzens, Momente der Epiphanie.  
Magischer Realismus  
in zeitgenössischen Romanen und Filmen“

Verfasserin

Soo Im Choi MA

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, im Juli 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 393

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

## To my Family

Choco Siempre Con Nosotros

**Mimesis des Herzens, Momente der Epiphanie.  
Magischer Realismus in zeitgenössischen Romanen und Filmen**

**Soo Im CHOI**

**INHALTSVERZEICHNIS**

|                        |          |
|------------------------|----------|
| <b>EINLEITUNG.....</b> | <b>5</b> |
|------------------------|----------|

**ERSTES KAPITEL**

|                                                                                   |          |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------|
| <b>Magischer Realismus.....</b>                                                   | <b>8</b> |
| 1 Begriff.....                                                                    | 8        |
| 1.1 Definition des Magischen Realismus.....                                       | 9        |
| 1.2 Vergleich mit anderen ähnlichen Stilen und Gattungen.....                     | 13       |
| 2 Geschichte.....                                                                 | 21       |
| 2.1 Von der europäischen Malerei zur lateinamerikanischen Literatur.....          | 22       |
| 2.2 Evolution zum universalen und transmedialen Stil.....                         | 33       |
| 3 (Inter-)Medialität.....                                                         | 35       |
| 3.1 Magischer Realismus in der Malerei.....                                       | 36       |
| 3.2 Magischer Realismus in der Literatur.....                                     | 45       |
| 3.3 Magischer Realismus im Film.....                                              | 48       |
| 4 Eigenschaften.....                                                              | 61       |
| 4.1 Installation und Subversion des Realismus.....                                | 62       |
| 4.2 Direkte Umsetzung und Präsentation von Metaphern.....                         | 63       |
| 4.3 Herstellung der fremden Realität.....                                         | 64       |
| 4.4 Mimesis der inneren Realität.....                                             | 65       |
| 5 Philosophie.....                                                                | 69       |
| 5.1 Mircea Eliades Religionsphilosophie.....                                      | 70       |
| 5.2 Magischer Realismus aus der Perspektive von Eliades Religionsphilosophie..... | 74       |

**ZWEITES KAPITEL**

|                                                                 |           |
|-----------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Magischer Realismus in zeitgenössischen Romanen.....</b>     | <b>85</b> |
| 1 Formen.....                                                   | 85        |
| 1.1 Das Magisch-Realistische bei Figuren und Räumen.....        | 86        |
| 1.1.1 Peter Handke, <i>Kali. Eine Vorwintergeschichte</i> ..... | 86        |
| 1.1.2 Haruki Murakami, <i>Kafka am Strand</i> .....             | 100       |
| 1.1.3 Urs Widmer, <i>Im Kongo</i> .....                         | 121       |

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.2 Das Magisch-Realistische bei Dingen und äußeren Umständen..... | 132 |
| 1.2.1 Arundhati Roy, <i>The God of Small Things</i> .....          | 132 |
| 1.2.2 Mircea Cărtărescu, <i>Die Wissenden</i> .....                | 143 |
| 2 Funktionen.....                                                  | 159 |
| 2.1 Aufzeigen von Emotionen.....                                   | 159 |
| 2.2 Methode der psychologischen Reifung der Hauptfigur.....        | 161 |
| 2.3 Vorstellung der utopischen Möglichkeit.....                    | 163 |

## DRITTES KAPITEL

|                                                                  |            |
|------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Magischer Realismus in zeitgenössischen Filmen.....</b>       | <b>165</b> |
| 1 Formen.....                                                    | 166        |
| 1.1 Das Magisch-Realistische bei äußeren Umständen.....          | 166        |
| 1.1.1 Roberto Benigni, <i>La tigre e la neve</i> .....           | 166        |
| 1.1.2 Isshin Inudô, <i>Joze to tora to sakana tachi</i> .....    | 178        |
| 1.2 Das Magisch-Realistische bei Dingen und Räumen.....          | 187        |
| 1.2.1 Claire Denis, <i>Vendredi Soir</i> .....                   | 187        |
| 1.2.2 Christian Petzold, <i>Die innere Sicherheit</i> .....      | 194        |
| 1.3 Das Magisch-Realistische bei Figuren.....                    | 201        |
| 1.3.1 Ki-duk Kim, <i>Bin-jip</i> .....                           | 201        |
| 1.3.2 Joon-ho Bong, <i>Gwoemul</i> .....                         | 208        |
| 1.3.3 Pen-Ek Ratanaruang, <i>Last Life in the Universe</i> ..... | 217        |
| 1.3.4 François Ozon, <i>Le temps qui reste</i> .....             | 226        |
| 2 Funktionen.....                                                | 237        |
| 2.1 Höhepunkt oder Peripetie durch Epiphanie.....                | 237        |
| 2.2 Wunscherfüllung und Heilung .....                            | 241        |
| 2.3 Enthüllung der inneren Realität.....                         | 242        |

|                                                                       |            |
|-----------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>RESÜMEE: Aspekte des zeitgenössischen Magischen Realismus.....</b> | <b>244</b> |
| 1 Blick.....                                                          | 244        |
| 2 Raum.....                                                           | 249        |
| 3 Zeit.....                                                           | 258        |
| 4 Ritual.....                                                         | 263        |

|                                                        |            |
|--------------------------------------------------------|------------|
| <b>KONKLUSION.....</b>                                 | <b>268</b> |
| <b>LITERATURVERZEICHNIS.....</b>                       | <b>270</b> |
| <b>ABBILDUNGSNACHWEIS.....</b>                         | <b>276</b> |
| <b>ANHANG (Kurzfassung, Abstract, Lebenslauf).....</b> | <b>277</b> |

## EINLEITUNG

Der Magische Realismus gilt als einer der beliebtesten Stile des zeitgenössischen Romans und Films. In der Literatur wird dieser Stil etwa seit den 1980er-Jahren als universeller Erzählstil bezeichnet und ist etwa seit den 1990er-Jahren in verschiedenen zeitgenössischen Romanen zu finden. Im Kino begegnet man dem Magischen Realismus etwa seit 2000 sehr häufig in verschiedenen Filmen.

Doch was genau ist der Magische Realismus? Der Magische Realismus ist „eine narrative Technik, die Fantasie mit roher physikalischer oder sozialer Realität in Verbindung setzt, auf der Suche nach einer Wahrheit, die über das, was im Alltagsleben an der Oberfläche greifbar ist, hinausweist“<sup>1</sup>. Er ist „ein Erzählstil“, der „den alternativen Zugang zur Realität“ ausmacht.<sup>2</sup> Anders als Surrealismus<sup>3</sup>, Fantasy<sup>4</sup> und grotesker Realismus<sup>5</sup> wird das Irreale im Magischen Realismus direkt als physische Realität präsentiert und als natürlich empfunden. Daraus entsteht eine einzigartige Realität, die die Wirklichkeit aus einer neuen Perspektive entdeckt und aufzeigt.

Die Elemente des Magischen Realismus bedeuten etwas Irreales, das mit dem Realen organisch verflochten ist, woraus eine andere Realität entsteht. So ist es normal, dass realistische Romane und Filme an wichtigen Punkten ihres Erzählens der Realität etwas

---

<sup>1</sup> Vgl. Mellen, Joan: Magic Realism. Detroit: Gale 2000, S. 1; “Magic realism is a fictional technique that combines fantasy with raw physical reality or social reality in a search for truth beyond that available from the surface of everyday life.”

<sup>2</sup> Vgl. Bowers, Maggie Ann: Magic(al) Realism. New York: Routledge 2004, S. 1; “the narrative mode”, “alternative approaches to reality”.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 24; “Surrealism is most distinct from magical realism since the aspects that it explores are associated not with material reality but with the imagination and the mind, and in particular it attempts to express the ‘inner life’ and psychology of humans through art.”

<sup>4</sup> Vgl. Chanady, Amaryll Beatrice: Magical Realism and the Fantastic. New York: Garland Publishing Inc. 1985, S. 24; “In contrast to the fantastic, the supernatural in magical realism does not disconcert the reader [...]. The same phenomena that are portrayed as problematical by the author of a fantastic narrative are presented in a matter-of-fact manner by the magical realist.”

<sup>5</sup> Vgl. Delbaere-Garant, Jeannie: Variations on Magical Realism. In: Zamora/Faris: Magic Realism. Theory, History, Community. Durham/London: Duke Univ. Press 1995, S. 256; Grotesker Realismus beinhaltet “any sort of hyperbolic distortion that creates a sense of strangeness through the confusion of interpenetration of different realms”.

Irreales hinzufügen.

Der Begriff „Magischer Realismus“ wurde erstmals 1923 von dem deutschen Kunsthistoriker Franz Roh als kritisches Konzept für die post-expressionistische Malerei Deutschlands verwendet <sup>6</sup> und fand in den 1950er- bis 1980er-Jahren in der lateinamerikanischen Literatur großen Anklang. Von dort aus verbreitete er sich weltweit als Stil. Seit den 1980er-Jahren gilt er als universeller Erzählstil.<sup>7</sup>

Der Magische Realismus hat spürbare Auswirkungen aufseiten des Rezipienten. Er verbindet Realität und Fantasie auf derart natürliche Weise, dass die Fantasie in der Realität und die Realität in der Fantasie aufgeht. Dies hat starke Auswirkungen sowohl auf das Erzählen als auch auf die Emotionen und die Wahrnehmung von Lesern bzw. Zuschauern.

Anhand der Betrachtung zeitgenössischer Romane und Filme wird in dieser Arbeit versucht, den Magischen Realismus als einen wichtigen Ansatz in der zeitgenössischen Literatur und dem zeitgenössischen Kino zu beleuchten.

Die dafür ausgewählten Romane und Filme sind folgende:

Romane:

- Peter Handke, *Kali. Eine Vorwintergeschichte*, Österreich 2007
- Haruki Murakami, *Kafka am Strand*, Japan 2002
- Urs Widmer, *Im Kongo*, Schweiz 1996
- Arundhati Roy, *The God of Small Things*, England 1997
- Mircea Cărtărescu, *Die Wissenden*, Rumänien 1996

Filme:

- Roberto Benigni, *La tigre e la neve*, Italien 2005
- Claire Denis, *Vendredi Soir*, Frankreich 2002
- Ki-duk Kim, *Bin-jip*, Südkorea 2004

---

<sup>6</sup> Vgl. Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1990, S. 7-16.

<sup>7</sup> Vgl. Bowers, Maggie Ann: Magic(al) Realism. New York: Routledge 2004, S. 1-19.

- Joon-ho Bong, *Gwoemul*, Südkorea 2006
- Pen-Ek Ratanaruang, *Last Life in the Universe*, Thailand 2003
- Christian Petzold, *Die innere Sicherheit*, Deutschland 2000
- Isshin Inudô, *Joze to tora to sakana tachi*, Japan 2003
- François Ozon, *Le temps qui reste*, Frankreich 2005

Diese Auswahl wurde auf der Grundlage einer vorangehenden sorgfältigen Recherche getroffen. Die Beispielromane sind im Stil des Magischen Realismus verfasst, ihre AutorInnen sind ausnahmslos wichtige Vertreter der gegenwärtigen Weltliteratur<sup>8</sup>. Von den Kritikern werden die ausgewählten Werke allesamt hoch geschätzt.

Die zu untersuchenden Filme wurden größtenteils bei renommierten internationalen Filmfestivals, zum Beispiel in Venedig, Berlin oder Cannes, im Rahmen des dort stattfindenden Wettbewerbs gezeigt und erhielten international gute Kritiken. Manche von ihnen fanden darüber hinaus auch kommerziell großen Anklang. Insgesamt sind die Filme als repräsentative Werke des heutigen Kinos zu sehen, sodass der gegenwärtige Magische Realismus im Film mit ihrer Hilfe umfassend und aufschlussreich betrachtet werden kann.

---

<sup>8</sup> Zum Begriff „Weltliteratur“ vgl. Damrosch, David: Introduction. Goethe Coins a Phrase. In: Ders.: What is World Literature? Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press 2003, S. 1; “I am more and more convinced,” Goethe remarks, ‘that poetry is the universal possession of mankind, revealing itself everywhere and at all times in hundreds and hundreds of men ... I therefore like to look about me in foreign nations, and advise everyone to do the same. National literature is now a rather unmeaning term; the epoch of world literature is at hand, and everyone must strive to hasten its approach.’ Speaking to his young disciple Johann Peter Eckermann in January 1827, the seventy-seven-year-old Goethe used his newly minted term Weltliteratur, which passed into common currency after Eckermann published his Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens in 1835, three years after the poet’s death. The term crystallized both a literary perspective and a new cultural awareness, a sense of an arising global modernity, whose epoch, as Goethe predicted, we now inhabit.”

## ERSTES KAPITEL

### Magischer Realismus

#### 1 Begriff

Der Begriff des „Magischen Realismus“ hat sich in den letzten Jahrzehnten zu einem beliebten und wichtigen kritischen Terminus entwickelt.

Sometimes the way of literary criticism are nearly as strange and wonderful as the literature it analyzes. [...] Having gone from a brief flourishing into relative obscurity twice, the term “magic realism” was granted a third, rather remarkable – if not actually miraculous – lease on life which, through the simplifying glass of retrospective vision, is frequently dated to the publication of Gabriel García Márquez’s *One Hundred Years of Solitude* in 1967. And this time, attached to a new and exciting kind of literature, “magic realism” seemed destined for the stars: some three and a half decades later, the term enjoys greater currency than ever, and indeed may confidently be said to be *en vogue* not only with critics [...], but with publishers and the reading public as well [...].<sup>9</sup>

Was aber ist genau unter „Magischem Realismus“ zu verstehen? “Instead of growing more rigorously defined and restricted in application, the term has evaded critical demarcation and today enjoys a usage more diverse than ever.”<sup>10</sup> Dies kann als Anzeichen dafür gewertet werden, dass der Magische Realismus noch „lebt“ und nach wie vor prägnant ist:

[M]agic realism offers critics not much greater conceptual difficulty than do other literary categories. In fact, both its shifts in meaning over time and its frequent and somewhat diverse usage in current criticism are welcome signs that the mode is still vital and productive.<sup>11</sup>

Da die Definition eine notwendige Grundlage für die weiteren Betrachtungen darstellt, wird zunächst die Frage geklärt, was genau mit „Magischem Realismus“ gemeint ist.

---

<sup>9</sup> Hegerfeldt, Anne C.: Contentious Contributions. Magic Realism goes British. In: Janus Head. Band 5.2: Magischer Realismus. Herbst 2002. <http://www.janushead.org/5-2/hegerfeldt.pdf>, 16.5.2011.

<sup>10</sup> Hegerfeldt, Anne C.: Lies that Tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain. Amsterdam/New York: Rodopi 2005, S. 11.

<sup>11</sup> Ebd., S. 41.

## 1.1 Definition des Magischen Realismus

„Magischer Realismus ist die Verbindung von Realem und Irrealem und die Transformation, die jeder verstehen kann.“<sup>12</sup>

In einem Interview, das Teil des Dokumentarfilms *Jenseits von Macondo* ist, der sich mit dem Magischen Realismus der lateinamerikanischen Literatur beschäftigt, trifft ein kolumbianisches Mädchen diese einfache und leicht verständliche Aussage bezüglich des Magischen Realismus. Der Magische Realismus ist tatsächlich etwas, das jeder gut verstehen kann, der entsprechende Romane oder Filme liest bzw. sieht. Den Magischen Realismus wissenschaftlich zu definieren ist dagegen eine größere Herausforderung, weil dieser Stil unter seiner auf den ersten Blick einfachen Oberfläche zahlreiche komplizierte Vorgänge verbirgt. Auf welche Art und Weise der Magische Realismus zustande kommt und welche Eigenschaften ihn ausmachen, muss im Rahmen einer Definition geklärt werden. Als etwas ausführlichere Definition kann der Kommentar von Miguel Angel Asturias betrachtet werden:

Zwischen der Realität, die man eigentlich die „reale Realität“ nennen müsste, und der magischen Realität, wie die Menschen sie erleben, gibt es eine dritte Realität, und diese andere Realität ist nicht nur das Produkt des Sichtbaren und Greifbaren, nicht nur der Halluzination und des Traums, sondern ist Ergebnis der Verschmelzung dieser beiden Elemente. [...] es ist das, was wir den magischen Realismus nennen können.<sup>13</sup>

Dieser Definitionsansatz legt nahe, dass in Wirklichkeit zwei Realitäten existieren: die „reale Realität“ und die „magische Realität“. Der Magische Realismus behandelt die Beziehung zwischen diesen beiden Realitäten auf spezifische Weise.

---

<sup>12</sup> *Jenseits von Macondo*. Der Geschichtenerzähler Gabriel García Márquez. Dokumentarfilm. Regie: Brigitte Kleine/Harald Herzog, D/F/Kuba/Kolumbien 1995. Fernsehmitschnitt: Arte, 16. 04. 1997.

<sup>13</sup> Lorenz, Günter W.: *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*. Tübingen/Basel: Erdmann 1970, S. 394.

Das bedeutet, dass der Magische Realismus zunächst eine Schreib- und Darstellungsweise meint, bei der das irrealen, unmögliche Ereignis direkt in der realen Wirklichkeit präsentiert wird. In der „realen Realität“ des Textes passiert etwas Unmögliches oder Übernatürliches („magische Realität“).

Um den Magischen Realismus definieren zu können, ist es hilfreich zu wissen, wie sich der Begriff im Lauf der Zeit gewandelt hat. Demzufolge wird im nächsten Schritt die Geschichte des Begriffs im Mittelpunkt stehen, die zwei verschiedene grundlegende Konzepte erkennen lässt: zum einen die Enthüllung der „Magie des Seins“<sup>14</sup>, die unter der Oberfläche des Alltags verborgen liegt (in der europäischen Malerei der 1920er-Jahre), zum anderen das Erzählen von „magical happenings“<sup>15</sup> in der Realität (seit den 1950er-Jahren in der lateinamerikanischen Literatur, danach von dort ausgehend weltweit).<sup>16</sup>

Heute wird der Begriff des „Magischen Realismus“ in erster Linie im zuletzt genannten Sinn verwendet: im literarischen Sinn von „magical happenings“, die Wundern ähneln. Die zwei Konzepte des Magischen Realismus sind im Grunde genommen jedoch nicht gänzlich voneinander getrennt. Wenn man den Magischen Realismus in zeitgenössischen Romanen und Filmen betrachtet, wird dies offensichtlich. Somit kann gesagt werden, dass die Wurzeln der beiden Konzepte identisch sind. Durch die Präsentation der magischen Ereignisse wird der Rezipient in die Lage versetzt, die „Magie des Seins“<sup>17</sup>, „the mysterious elements of everyday life“<sup>18</sup> im Text zu erkennen und die innere Realität der Figuren und Umstände zu verstehen. Insofern ist auch folgende, von Joan Mellen stammende Definition zutreffend:

---

<sup>14</sup> Roh, Franz: Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1925, S. 30.

<sup>15</sup> Bowers: Magic(al) Realism, S. 3; „‘Magical realism’, [...], relies most of all upon the matter-of-fact, realist tone of its narrative when presenting magical happenings.“

<sup>16</sup> Vgl. Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1990, S. 7-58; Bowers: Magic(al) Realism, S. 1-19.

<sup>17</sup> Roh: Nachexpressionismus. Magischer Realismus, S. 30.

<sup>18</sup> Bowers: Magic(al) Realism, S. 130.

Magic realism is a fictional technique that combines fantasy with raw physical reality or social reality in a search for truth beyond that available from the surface of everyday life.<sup>19</sup>

Magischer Realismus ist demzufolge eine Stilrichtung, „die Fantasie mit roher physikalischer oder sozialer Realität in Verbindung setzt, auf der Suche nach einer Wahrheit, die über das, was im Alltagsleben an der Oberfläche greifbar ist, hinausweist“<sup>20</sup>.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, *wie* der Magische Realismus als Oxymoron der Kombination aus Magischem und Realistischem existieren kann: “mode nevertheless is not so much a question of ‘what’, but of ‘how’: it is the manner of narration, rather than the events narrated, that makes out the mode.”<sup>21</sup> Der Magische Realismus ist als ein Stil zu betrachten, als eine Erzählhaltung, Schreibweise, Darstellungsweise. Damit hängt er – im Gegensatz zu einer Gattung – nicht von bestimmten Inhalten und Motiven ab, sondern definiert sich durch Erzählhaltung und Darstellungsweise:

[Magic realism is] fiction that does not distinguish between realistic and nonrealistic events, fiction in which the supernatural, the mythical, or the implausible are assimilated to the cognitive structure of reality without a perceptive break in the narrator’s or characters’ consciousness.<sup>22</sup>

Die für den Magischen Realismus typischen irrealen Ereignisse finden direkt in der „normalen“ Realität statt, die weder fantastische Welt noch Traum ist. Darüber hinaus besitzen sie physische Realität, d. h., sie sind nicht das Resultat von Halluzination oder Imagination („without a perceptive break in the narrator’s or characters’ consciousness“<sup>23</sup>), sondern tatsächlich ablaufende Ereignisse. Im Magischen Realismus wird magische Realität ohne irgendwelche logischen Erklärungen oder Hinweise als vollkommen natürlich präsentiert und vom Rezipienten auch in der Form verstanden („die

---

<sup>19</sup> Mellen: Magic Realism, S. 1.

<sup>20</sup> Vgl. ebd.

<sup>21</sup> Hegerfeldt: Lies that Tell the Truth, S. 49.

<sup>22</sup> Standish, Peter/Brucoli, Matthew. J. (Hg.): Dictionary of Twentieth Century Culture. Hispanic Culture of South America. Detroit: Gale 1995, S. 156 f.

<sup>23</sup> Vgl. ebd.

Transformation, die jeder verstehen kann“<sup>24</sup>). Die Art und Weise, wie der Magische Realismus mit Übernatürlichem und Irrealem umgeht, entspricht interessanterweise genau der Methode, mit der der Realismus die Realität behandelt, weil die magische Realität im Magischen Realismus einer Realität gleichkommt:

the way in which the narrative is constructed is a key element to the construction of twentieth-century realism. [...] ‘Realism is plausible not because it reflects the world, but because it is constructed out of what is (discursively) familiar’. [...] This approach to literary realism is the most relevant to magical Realism, as magical Realism relies upon the presentation of real, imagined or magical elements as if they were real.<sup>25</sup>

‘Magical realism’, [...], relies most of all upon the matter-of-fact, realist tone of its narrative when presenting magical happenings<sup>26</sup>

Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit, kurz: “Matter-of-factness”<sup>27</sup>, machen die simple, aber gleichzeitig mächtige Erzähl- und Repräsentationshaltung des Magischen Realismus aus. Allein dieser Erzählweise ist es zu verdanken, dass die in den entsprechenden Texten auftretenden irrealen Ereignisse vom Leser als natürlich akzeptiert werden.

One of the unique features of magical realism is its reliance upon the reader to follow the example of the narrator in accepting both realistic and magical perspectives of reality on the same level. It relies upon the full acceptance of the veracity of the fiction during the reading experience.<sup>28</sup>

Diese Einsicht beruht auf der Kenntnis des gesamten Textes, die im Verständnis der magischen Realität wiederum eine Vertiefung erfährt, weil das in die Realität eindringende irrealere Ereignis mit dem gesamten Text, genauer gesagt mit dem Thema des Textes, eng verbunden ist. Es ist ein metaphorisches Bild des gesamten Textes. Dieser für den Magischen Realismus grundlegende Mechanismus, das an sich irrealere Ereignis als real zu

---

<sup>24</sup> Jenseits von Macondo. Der Geschichtenerzähler Gabriel García Márquez.

<sup>25</sup> Bowers: Magic(al) Realism, S. 22.

<sup>26</sup> Ebd., S. 3.

<sup>27</sup> Hegerfeldt: Lies that Tell the Truth, S. 53.

<sup>28</sup> Bowers: Magic(al) Realism, S. 3 f.

akzeptieren, ist das wichtige Merkmal des Stils des Magischen Realismus, da die charakteristische „andere“ Realität nur auf diesem Weg überhaupt entstehen kann.

Within the text, the non-realistic or fantastic event is not perceived as improbable or impossible, [...] “is simply a *fact* of the place and is therefore told in matter-of-fact way”.<sup>29</sup>

In magical realism key events have no logical or psychological explanation. The magical realist does not try to copy the surrounding reality (as the realists did) or to wound it (as the Surrealists did) but to seize the mystery that breathes behind things.<sup>30</sup>

Magisch-realistische Texte wollen das Hintergründige, die “truth beyond that available from the surface of everyday life”<sup>31</sup> erfassen, in anderen Worten: die innere Realität, die der Magische Realismus aufzeigt.

Im Hinblick auf diese Betrachtungen ist der „Magische Realismus“ wie folgt zu definieren:

**Magischer Realismus** ist ein Stil, der unmögliche Ereignisse in der Realität als physische Realität präsentiert, ohne dafür logische Erklärungen zu liefern. Der Rezipient akzeptiert diese Ereignisse als natürlich und gewinnt mit ihrer Hilfe Einsicht in die innere Realität der Figuren und Umstände.

Anhand dieser Definition wird der Magische Realismus im Anschluss von ähnlichen Stilen und Gattungen unterschieden werden. Dieser Vergleich soll helfen, den Magischen Realismus noch besser zu verstehen, indem er seinen Umfang verdeutlicht.

## 1.2 Vergleich mit anderen ähnlichen Stilen und Gattungen

Die Art und Weise, wie der Magische Realismus das Übernatürliche behandelt, bildet den zentralen Unterschied zu anderen ähnlichen Stilen oder Gattungen. Die Koexistenz von

---

<sup>29</sup> Hegerfeldt: *Lies that Tell the Truth*, S. 53.

<sup>30</sup> Leal, Luis: *Magical Realism in Spanish America*. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham/London: Duke Univ. Press 1995, S. 119-124, hier S. 123.

<sup>31</sup> Mellen: *Magic Realism*, S. 1.

realistischen und irrealen Elementen allein ist jedoch nicht ausreichend, um den Magischen Realismus von anderen Stilen oder Gattungen wie Surrealismus, Science-Fiction, Fantasy, grotesker Realismus oder Marvelous Realism zu unterscheiden. Wichtig ist vielmehr, wie die grundverschiedenen Elemente aufgeführt werden<sup>32</sup>, sprich: die Modalität.<sup>33</sup>

## **Surrealismus**

Der auffälligste und wichtigste Unterschied zwischen dem Magischen Realismus und dem Surrealismus ist laut Luis Leal, dass sich der Magische Realismus im Gegensatz zum Surrealismus keiner Traumotive bedient: “Unlike surrealism, magical realism does not use dream motifs.”<sup>34</sup> Im Magischen Realismus wird das Irreale als wirkliches Ereignis präsentiert, ohne einen “perceptive break”<sup>35</sup> in Form eines Traums, einer Imagination oder Halluzination. Der Magische Realismus weist in der Folge an der Oberfläche des Textes kaum eine Grenze zwischen Realität und Irrealität auf, was seine besondere Textualität ausmacht. Maggi Ann Bowers beschreibt die Unterscheidung zwischen Magischem Realismus und Surrealismus wie folgt:

Surrealism is most distinct from magical realism since the aspects that it explores are associated not with material reality but with the imagination and the mind, and in particular it attempts to express the ‘inner life’ and psychology of humans through art. [...] The extraordinary in magical realism is rarely presented in the form of a dream or a psychological experience because to do so takes the magic out of recognizable material reality and places it into the little understood world of the imagination.<sup>36</sup>

Magischer Realismus und Surrealismus integrieren beide die Irrealität, doch die Irrealität

---

<sup>32</sup> Vgl. Hegerfeldt: *Lies that Tell the Truth*, S. 53.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 50; “The important point about magic realism is not that it makes use of supernatural elements, for in this it does not differ from other literary modes, but the way in which it does so. The difference between magic realist fiction and fantastic literature accordingly lies in the treatment or “modality” of the supernatural.”

<sup>34</sup> Leal: *Magical Realism in Spanish America*, In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 121.

<sup>35</sup> Vgl. Standish/Brucoli (Hg.): *Dictionary of Twentieth Century Culture*, S. 156 f.

<sup>36</sup> Bowers: *Magic(al) Realism*, S. 24.

im Magischen Realismus (= magische Realität) legt den Fokus auf das materielle Objekt und die tatsächliche Existenz in der Welt, während sich die Irrealität im Surrealismus (= Surrealität) diesbezüglich auf die zerebrale und psychologische Realität konzentriert.<sup>37</sup> In anderen Worten ist der Surrealismus psychologisch orientiert, während der Magische Realismus stets sachlich bleibt:

[In magical Realism] the magical things must be accepted as a part of material reality, whether seen or unseen. They cannot be simply the imaginings of one mind, whether under the influence of drugs, or for the purpose of exploring the workings of mind, imagining our futures, or for making a moral point.<sup>38</sup>

André Breton hat Surrealismus in seinem Aufsatz „Erstes Manifest des Surrealismus“ (1924) wie folgt definiert:

SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.

ENZYKLOPÄDIE. Philosophie. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.<sup>39</sup>

Anders als der Surrealismus ist der Magische Realismus weder ein „Denkdiktat“ noch ein „psychischer Automatismus“, mit dessen Hilfe man den Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Vielmehr ist der Magische Realismus etwas, das nicht künstlich ist, sondern wie die Landschaft oder das Wetter seh- und erfahrbar. Alejo Carpentier bemerkt dies, indem er

---

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>38</sup> Ebd., S. 31.

<sup>39</sup> Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 26.

Surrealismus und “the marvelous real” (Carpentiers Bezeichnung für den Magischen Realismus in Lateinamerika) miteinander vergleicht:

What difference can there possibly be between Surrealism and the marvelous real? This is very easily explained. [...] As far as Surrealism is concerned, we shouldn't forget that Surrealism pursued the marvelous [...]. Now then, if Surrealism pursued the marvelous, one would have to say that it very rarely looked for it in reality. It is true that for the first time the Surrealists knew how to see the poetic force of a window display or a market, but more often their fabrication of the marvelous was premeditated. [...] I would cite as a typical example the soft clocks by Salvador Dalí, [...] What is it going? [...] A mystery. A manufactured mystery. On the other hand, the marvelous real that I defend and that is our own marvelous real is encountered in its raw state, latent and omnipresent.<sup>40</sup>

## **Fantasy**

Der Unterschied zwischen dem Magischen Realismus und Fantasy ist leichter zu erkennen als der zwischen Magischem Realismus und Surrealismus. Doch was genau ist Fantasy?

Fantasy – das sind Geschichten von Zaubern und Helden, Drachen, Elfen und Zwergen, von magischen Ringen und verborgenen Schätzen, versunkenen Kulturen, erfundenen Welten und privaten Mythologien – Versponnenes, Triviales, Unzeitgemäßes. Das ist eine Märchenliteratur für erwachsene Leser von heute.<sup>41</sup>

Fantasy ist eine Gattung, in der die erzählte Geschichte in der „eigentlich fantastischen“ Welt spielt, während die magische Realität des Magischen Realismus in der Alltags- bzw. realistischen Welt vorkommt. Fantasy schafft eine imaginäre Welt, in der die Fantasie weder erstaunlich ist noch sich grundlegend von der hinter ihr liegenden Welt unterscheidet. In der Welt der Fantasy ist Fantasie Wirklichkeit. Im Gegensatz dazu ist im Magischen Realismus die Bühne der Geschichte das Alltagsleben, von der sich die

---

<sup>40</sup> Carpentier, Alejo: The Baroque and the Marvelous Real. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, S. 102 ff.

<sup>41</sup> Pesch, Helmut W.: *Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Diss. Universität Köln, Forchheim 1982, S. vii.

magische Realität grundlegend unterscheidet. Die Beziehung zwischen dem Irrealen und dem Alltäglichen macht die magische Realität aus. Luis Leal sagt in diesem Zusammenhang: “The principal thing is not the creation of imaginary beings of worlds but the discovery of the mysterious relationship between man and his circumstances.”<sup>42</sup>

[Magical Realism] doesn't create imaginary worlds in which we can hide from everyday reality. In magical realism the writer confronts reality in human acts.<sup>43</sup>

Dies ist der grundsätzliche Unterschied zwischen Fantasy und Magischem Realismus: Der Magische Realismus verlässt die Erde nie ganz, entflieht nicht in die Welt der Fantasie, sondern konfrontiert die Realität mit einer besonderen Perspektive. Dabei präsentiert er das Irreale, als wäre es ein ganz natürliches reales Ereignis, bis am Ende beide Aspekte miteinander verschmelzen und zur magischen Realität werden.

### **Grotesker Realismus**

Grotesker Realismus beinhaltet “any sort of hyperbolic distortion that creates a sense of strangeness”<sup>44</sup>, während die Irrealität oder das Übernatürliche im Magischen Realismus natürlich und im normalen Alltagsgefühl auffindbar sind. Der Terminus „grotesker Realismus“ stammt aus Bakhtins literaturwissenschaftlicher Theorie über François Rabelais. Rabelais' *Gargantua* als repräsentatives Werk des grotesken Realismus zeigt auf, wie sich dieser vom Magischen Realismus unterscheidet. Als erstes Beispiel soll folgende Episode aus dem siebzehnten Kapitel von *Gargantua* dienen („Wie Gargantua den Parisern den Willkommensgruß entbot, und wie er die großen Glocken aus der Kirche Notre-Dame wegnahm“):

Einige Tage, nachdem sie sich gut ausgeruht hatten, sah er sich die Stadt an, und jeder starrte ihn

---

<sup>42</sup> Leal: *Magical Realism in Spanish America*, In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 122.

<sup>43</sup> Ebd., S. 121.

<sup>44</sup> Vgl. Delbaere-Garant: *Variations on Magical Realism*. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 256.

voll Bewunderung an [...]. Sie folgten ihm mit einer solchen Hartnäckigkeit, dass er gezwungen war, sich auf den Türmen der Kirche Notre-Dame niederzulassen. Als er dort war und um sich herum so viele Leute sah, sagte er mit lauter Stimme: „Ich glaube, diese Flegel wollen, dass ich hierselbst meinen Willkommensgruß entbiete, und mein Proficiat übergebe. Das geht in Ordnung. Ich werde ihnen einen Wein ausgeben, aber nur *per risum*, zum Spaß.“ Dann knöpfte er lächelnd seinen wunderschönen Hosenlatz auf, holte seinen Spritzwurm an die frische Luft, und bepisste sie so vergnügt und munter, dass zweihundertsechzigtausendvierhundertachtzehn von ihnen ersoffen – Frauen und Kleinkinder nicht mitgerechnet. [...] Seitdem heißt die Stadt Paris: früher hieß sie Leuketia.<sup>45</sup>

Zum Vergleich soll nun folgender Abschnitt aus Gabriel García Márquez' Erzählung „Ein sehr alter Herr mit riesengroßen Flügeln“ herangezogen werden:

Erschreckt von diesem Alptraum, lief Pelayo zu Elisenda, seiner Frau, die gerade dem kranken Kind Umschläge machte, und führte sie in die Tiefe des Hofes. Beide beobachteten den gefallenen Körper mit stummer Bestürzung. Er war gekleidet wie ein Lumpensammler. [...] Seine großen Aasgeierflügel, schmutzig und zerrupft, lagen für immer gestrandet im Schlamm, Pelayo und Elisenda betrachteten ihn so lange und so aufmerksam, dass sie sich sehr rasch von ihrer Verblüffung erholten und er ihnen schließlich ganz vertraut vorkam. Sie wagten ihn anzusprechen, und er antwortete in unverständlicher Mundart, aber mit kräftiger Seemannsstimme. So kam es, dass sie das Unschickliche der Flügel übersahen und vernünftig folgerten, er sei ein einsamer Schiffbrüchiger irgendeines im Sturm verschollenen ausländischen Schiffs. Trotzdem riefen sie eine Nachbarin, die alle Dinge des Lebens und des Todes kannte, damit diese ihn sich ansah, und ihr genügte ein Blick, um die beiden über ihren Irrtum aufzuklären. „Es ist ein Engel“, sagte sie. „Er ist sicherlich wegen des Kindes gekommen, aber der Ärmste ist so alt, dass der Regen ihn zu Fall gebracht hat.“

Der Unterschied zwischen dem Grotesk-Realistischen und dem Magisch-Realistischen liegt darin, dass der groteske Realismus im Gegensatz zum Magischen Realismus über eine satirische Atmosphäre verfügt, auch wenn sich beide mit dem Irrealen befassen. David K. Danow schreibt in seinem Buch *The Spirit of Carnival. Magical Realism and the Grotesque*, über diesen Unterschied Folgendes:

---

<sup>45</sup> Rabelais, François: Gargantua. Stuttgart: Reclam 2003, S. 61.

Broadly speaking, the “negative element of debasement and destruction” also fits more closely with grotesque realism, while the “positive element of renewal” is more in accord with magical realism. [...] What distinguishes grotesque realism from its “magical” counterpart is, as previously noted, its consistent emphasis upon “evil forces” operating to the virtual exclusion of a potential positive correlative.<sup>46</sup>

In der Erzählung von Márquez ist das irrealere Ereignis – das Erscheinen des alten Mannes mit Flügeln oder sein Dasein selbst – nichts Schreckliches, sondern eher etwas „Vertrautes“, dem nichts Bösartiges innewohnt. Ein irreales Ereignis nur „per risum“, zum Spaß, zu erschaffen und damit Gefahr zu erzeugen wie in *Gargantua* ist im magischen Realismus nicht vorstellbar. Die Episode in Rabelais’ Roman zeigt die typisch groteske Realität, die eine satirisch-bösartige Atmosphäre enthält.

An dieser Stelle tritt ein zentraler Aspekt des Magischen Realismus zutage: Meistens beinhaltet das Irreale im Magischen Realismus etwas Positives, Euphorisches. Der Magische Realismus beunruhigt oder irritiert nicht, sondern tröstet, beruhigt und berührt. Mit Rücksicht auf die bisher erklärten Unterschiede zwischen dem Magischen Realismus und anderen ihm ähnlichen Formen stellt folgende Betrachtung von Luis Leal eine relevante Zusammenfassung dar:

Unlike surrealism, magical realism does not use dream motifs; neither does it distort reality or create imagined worlds, as writers of fantastic literature or science fiction do; nor does it emphasize psychological analysis of characters, since it doesn’t try to find reasons for their actions or their inability to express themselves. Magical realism is not an aesthetic movement either, as was modernism, which was interested in creating works dominated by a refined style; neither is it interested in the creation of complex structures per se. Magical realism is not magic literature either. Its aim, unlike that of magic, is to express emotions, not to evoke them.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Danow, David K.: *The Spirit of Carnival. Magical Realism and the Grotesque*. Lexington: The University Press of Kentucky 1995, S. 119 f.

<sup>47</sup> Leal: *Magical Realism in Spanish America*, In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 121.

## Marvelous Realism

Den typischen Marvelous Realism kann man im Märchen finden. In ihm kommen sprechende Tiere, Zauber wie fliegende Teppiche und wundersame Transformationen vor. Diese Elemente sind als unmögliche Ereignisse auch im Magischen Realismus zu beobachten. Ungeachtet dessen unterscheidet sich der Magische Realismus jedoch vom Marvelous Realism: Die Welt des Magischen Realismus ist die reale Welt, während die des Marvelous Realism ursprünglich dem Märchen und dem Zauber angehört. Die wundersamen Ereignisse im Magischen Realismus geschehen nicht in einer fantastischen Wunderwelt, sondern in der normalen Wirklichkeit.

Hegerfeldt schreibt diesbezüglich in ihrem Buch *Lies that Tell the Truth*:

Instead of rejecting the apparently non-realistic as an infraction of natural law, as the literary fantastic would, magic realist fiction simply takes it in narrative stride. In this, magic realism arguably shares a characteristic feature of marvelous literature, which likewise evinces no surprise at the existence of all sorts of fabulous creatures, magical powers, or supernatural occurrences, for here, the marvelous is the norm. [...] Despite these affinities, however, magic realism differs fundamentally from the marvelous in that the magic realist world purports to be a reflection of the reader's world, whereas marvelous literature makes clear from the beginning that the fictional world functions according to completely different laws.<sup>48</sup>

Dieser Unterschied ähnelt dem zwischen Magischem Realismus und Fantasy. In der realen Welt des Magischen Realismus sind das Übernatürliche und das Fabelhafte eigentlich unmöglich, treten aber trotzdem in magisch-realistischer Weise zutage. Für Fantasy und Märchen sind diese Aspekte dagegen von vornherein selbstverständlich.

---

<sup>48</sup> Hegerfeldt: *Lies that Tell the Truth*, S. 80.

## 2 Geschichte

Der Magische Realismus wurde erstmals 1923 von dem deutschen Kunsthistoriker Franz Roh als kritisches Konzept der nachexpressionistischen Malerei erwähnt.<sup>49</sup> In den 1950er- bis 1980er-Jahren fand dieser Stil großen Anklang in der lateinamerikanischen Literatur und erfuhr dort auch seine Vollendung, bevor er sich als Kunststil über die ganze Welt verbreitete. Seit den 1980er-Jahren gilt er als universelle Erzählhaltung.<sup>50</sup>

Diese Entwicklung des Magischen Realismus findet sich auch in folgenden Definitionen wieder:

*Magischer Realismus*, der: (geheimnisvoll, zauberhaft + → der: Realismus) in den zwanziger Jahren entstandene, auf den→ Expressionismus folgende Form des → Realismus, die über den Einblick in die Wirklichkeit hinaus wesensenthüllenden Durchblick zum Über- und Außersinnlichen gewährt und der die Erscheinungen als bildkräftige Chiffre, → Symbol für einen hinter ihr verborgenen, geheimnisvollen (,magischen‘) Sinnzusammenhang dienen.<sup>51</sup>

Magic Realism: Fiction that does not distinguish between realistic and nonrealistic events, fiction in which the supernatural, the mythical, or the implausible are assimilated to the cognitive structure of reality without a perceptive break in the narrator's or characters' consciousness. Magical realism is a style associated with Latin American fiction especially in the 1960s and after.<sup>52</sup>

Die beiden angeführten Definitionen unterscheiden sich bereits auf den ersten Blick deutlich voneinander. Die erste geht von einem spezifischen „Blick“ aus, der das Gefühl enthüllt. Die zweite spricht von nicht realistischen „Ereignissen“. Diese Differenz beruht auf einer Begriffswandlung, die der Magische Realismus im Lauf der Jahre erfuhr.

Der Magische Realismus hat sich über 80 Jahre hinweg durch viele begriffsgeschichtliche

---

<sup>49</sup> Vgl. Scheffel: Magischer Realismus, S. 7-16.

<sup>50</sup> Vgl. Bowers: Magic(al) Realism, S. 1-19.

<sup>51</sup> Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1982, S. 307.

<sup>52</sup> Standish/Bruccoli (Hg.): Dictionary of Twentieth Century Culture, S. 156 f.

Momente und mithilfe diverser Medien zum heute gültigen Stilbegriff gewandelt und verwirklicht sich als gegenwärtige Schreib- und Darstellungsweise sowie als relevanter Terminus für die Bezeichnung des entsprechenden literarischen und filmischen Stils. Aus diesem Grund ist es wichtig, einen Blick auf die Geschichte des Begriffs zu werfen.

In diesem Abschnitt wird die Begriffsgeschichte des Magischen Realismus von seiner Prägung in Deutschland über seine Verbreitung in Lateinamerika bis hin zu seiner weltweiten Ausdehnung dargestellt.

## 2.1 Von der europäischen Malerei zur lateinamerikanischen Literatur

### Franz Roh, „Magischer Realismus“ (1923)

Der Ausdruck „Magischer Realismus“ wurde, wie bereits erwähnt, zum ersten Mal 1923 vom deutschen Kunsthistoriker Franz Roh in seinem Aufsatz *Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus* verwendet:

Eine Bewegung nun, die seit 1920 in allen europäischen Ländern hervorkeimt, sei Nachexpressionismus genannt, womit ich sagen will, dass sie gewisse metaphysische Bezüge des Expressionismus behält, diese andererseits aber zu etwas durchaus Neuem wandelt. Der Begriff des „magischen Realismus“, der für die einsetzende Epoche ebenfalls angewandt werden kann, deutet das Neue an, verzichtet dafür aber auch auf den Ausdruck der Kontinuität.<sup>53</sup>

1925 veröffentlichte Franz Roh sein Werk *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. „Magischer Realismus“ dient hier als „ein wirklicher Name“, den Roh für „das Kind“ Nachexpressionismus erfunden hat. Im kurzen Vorwort des Buches schreibt Roh:

---

<sup>53</sup> Roh, Franz: Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler, 15, 1923, S. 598-602, hier S. 598 f.

Auf den Titel „Magischen Realismus“ legen wir keinen besonderen Wert. Da das Kind einen wirklichen Namen haben musste und „Nachexpressionismus“ nur Abstammung und zeitliche Beziehung ausdrückt, fügten wir, nachdem das Buch längst geschrieben war, jenen zweiten hinzu. Er erschien uns wenigstens treffender als „idealer Realismus“ oder als „Verismus“ und „Neuklassizismus“, welche je nur einen Teil der Bewegung darstellen. Unter „surrealisme“ versteht man vorläufig etwas anderes.<sup>54</sup>

In seinem Werk beschäftigt sich Roh mit der nachexpressionistischen Malerei der Neuen Sachlichkeit. Der Epoche des Nachexpressionismus ist zwischen Impressionismus und Expressionismus anzusiedeln<sup>55</sup> und wird von Roh als „Verbindung jener beiden Möglichkeiten“<sup>56</sup> angesehen. Roh betrachtet Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf und Carlo Mense als Hauptrepräsentanten des Nachexpressionismus, subsumiert darüber hinaus jedoch auch andere europäische Künstler wie Rousseau in Frankreich und de Chirico in Italien unter dieser Stilrichtung.<sup>57</sup>

Die nachexpressionistische Malerei ist laut Roh zum einen dadurch geprägt, Gegenstände und Wirklichkeit impressionistisch von außen zu beschreiben, zum anderen macht sie wie der Expressionismus inneres Gefühl von innen nach außen sichtbar. Roh prägt für diese Stilrichtung den Begriff des „Magischen Realismus“, wobei er „magisch“ im Gegensatz zu „mystisch“ begreift. Ebenfalls im Vorwort schreibt er:

Mit „magisch“ im Gegensatz zu „mythisch“ sollte angedeutet sein, dass das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält.<sup>58</sup>

Die „Gegenständlichkeit“ bewahrt sich in der Malerei des Nachexpressionismus, der häufig auch als Neue Sachlichkeit bezeichnet wird, also ihre Objektivität. Der Aspekt der

---

<sup>54</sup> Roh: Nachexpressionismus. Magischer Realismus, Vorwort.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 3.

<sup>56</sup> Ebd., S. 4.

<sup>57</sup> Roh bezeichnet die Bilder folgender Künstler als magisch-realistische Exemplare: Rousseau, Severini, Carrà, Funi, Chirico, Oppi, Schrimpf, Mense, Räderscheidt, Davringhausen, Benedek, Bortnyik, Iwan Babij, Kanoldt, Spies, Dix, Grosz, Scholz, Dardel, Linnquist, Börje, Herbin, Joan Miro, Metzinger, Dahlskog, Fritsch, Kay Nebel, Sköld usw.

<sup>58</sup> Ebd., Vorwort.

Gegenständlichkeit ist auch eine grundsätzliche Eigenschaft des Magischen Realismus. Zwischen der Gegenständlichkeit und dem Magischen, die sich in origineller Weise „magisch-realistisch“ miteinander verbinden, entwickelt sich eine spannende Ausgewogenheit. Roh betrachtet die Gegenständlichkeit des Magischen Realismus in den Kapiteln *Die neuen Gegenstände* und *Gegenständlichkeit überhaupt* wie folgt:

Blättern wir durch die von uns gegebenen Bilder, so scheint der ganze phantastische Traum zerstoßen und in neuer morgendlicher Klarheit unsere eigene Welt wieder vor uns zu treten. Wir kennen diese Welt, wenn wir sie auch – nicht nur, weil wir aus einem Traume kommen – mit neuen Augen sehen. Die religiöse oder transzendente Thematik ist meist geschwunden: ein Hauptzug dieser neuen Malerei.<sup>59</sup>

Bei näherem Zusehen nämlich findet sich, dass die neue Gegenstandswelt dem gewöhnlichen Begriffe des Realismus fremd bleibt. Erregt sie doch bei den Gestirten größte Verwunderung, erscheint sie ihnen doch kaum gemäßer als der Expressionismus selber. [...] Übergroße Leiber liegen da blockschwer in winzigem Grase; die Gegenstände wollen sich nicht im geringsten rühren und sind doch so unerhört wirklich; sie sind wie fremde Schemen, so rätselhaft und dennoch bis ins Kleinste sehbar.<sup>60</sup>

Die Malerei aber, der die Natur in irgendeiner Form fast immer zugehörte, hatte im Verlauf des Expressionismus ihre darstellende, imitative Bedeutung so viel als möglich abgeworfen, wobei das spezifisch Gegenständliche in Verdacht des Ungeistigen gekommen war. Im Futurismus war dann die Gegenstandswelt nur in versprengter und abrupter Weise in Erscheinung getreten. Der Nachexpressionismus versucht hiergegen, die Wirklichkeit im Zusammenhange ihrer Sichtbarkeit wieder einzusetzen. Elementare Freude der Wiedererkennung tritt aufs Neue ins Spiel. Die Malerei wird wieder Spiegel des greifbaren Außen.<sup>61</sup>

Franz Roh beschreibt den Malstil des Nachexpressionismus mithilfe von Aussagen wie „Dieses ruhige Anstaunen der Magie des Seins“<sup>62</sup>, „magischer Einblick in ein unbetont

---

<sup>59</sup> Roh: Nachexpressionismus, Magischer Realismus, S. 24.

<sup>60</sup> Ebd., S. 25.

<sup>61</sup> Ebd., S. 27.

<sup>62</sup> Ebd., S. 29 f.

gedeutetes Stück ‚Wirklichkeit‘“<sup>63</sup>, „Objektnähe als geistige Schöpfung“ sowie „das Schöpferische in der Erfindung, der Objektherstellung“. Indem „man die wiederentdeckte ‚Magie des Seins‘“<sup>64</sup> betrachte, entstünde „das Wunder der Existenz“<sup>65</sup>.

Roh sieht diesen neuen Malstil als „Symptom für einen geistesgeschichtlichen Umbruch“<sup>66</sup> an, wobei „Dinglichkeit als geistige Schöpfung“<sup>67</sup> fungiert:

Die Malerei empfindet die Wirklichkeit des Gegenstandes und Raumes nun aber nicht mehr als Abmalen der Natur, sondern als eine zweite Schöpfung.<sup>68</sup>

Insgesamt war der Magische Realismus nichts anderes als „ein neuer Realismus“<sup>69</sup>, der aus der neuen Sehens- und Beschreibungsweise des Vertrauten, des Alltags resultierte („new ways of seeing and depicting the familiar, the everyday“<sup>70</sup>).

#### **Massimo Bontempelli, „réalisme magique“ (1927)**

Neben Franz Roh beschäftigte sich auch der italienische Schriftsteller und Publizist Massimo Bontempelli Mitte der 1920er-Jahre mit dem Phänomen des Magischen Realismus. 1926 gründete Bontempelli eine zweisprachige, französisch-italienische Zeitschrift namens *900 (Novecento)*, mit der er auf „die theoretische Begründung und praktische Verbreitung einer Form von Literatur [abzielte], die der besonderen geistesgeschichtlichen Situation im Europa des zwanzigsten Jahrhunderts Rechnung tragen soll“<sup>71</sup>. Das „ästhetische Programm“<sup>72</sup> bestand darin, „die notwendige ‚nouvelle

---

<sup>63</sup> Ebd., S. 30 f.

<sup>64</sup> Scheffel: Magischer Realismus, S. 12.

<sup>65</sup> Ebd., S. 33.

<sup>66</sup> Ebd., S. 12.

<sup>67</sup> Roh, Franz: Rückblick auf den magischen Realismus. In: Roh, Franz/Umbran, Friedrich: Magischer Realismus und Verwandtes. Sonderausgabe der Zeitschrift *Das Kunstwerk*, Kunstwerk-Schriften Bd. 31, Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag 1952, S. 7-9, hier S. 7.

<sup>68</sup> Roh: Nachexpressionismus. Magischer Realismus, S. 36.

<sup>69</sup> Ebd., S. 33.

<sup>70</sup> Guenther, Irene: Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic. In: Zamora/Faris (Hg.): Magic Realism, S. 33.

<sup>71</sup> Scheffel: Magischer Realismus, S. 13.

atmosphère‘ zu schaffen, indem sie die objektiv seiende Welt, die ‚monde réel‘, um eine die Individuen der modernen Gesellschaft verbindlich verbindende ‚monde imaginaire‘ bereichere“<sup>73</sup>. Bontempelli entwickelte sein Programm anfangs zwar „unabhängig von Franz Roh und vor einem anderen Hintergrund“<sup>74</sup>, „gelangt[e] [jedoch] schließlich interessanterweise auf einem ähnlichen Weg wie Franz Roh, nämlich über eine Auseinandersetzung mit der Malerei zu dem Terminus ‚magischer Realismus‘“<sup>75</sup>:

Auf der Suche nach einer griffigen Überschrift zu dem so skizzierten Programm, gelangt Bontempelli schließlich interessanterweise auf einem ähnlichen Weg wie Franz Roh, nämlich über eine Auseinandersetzung mit der Malerei, zu dem Terminus „magischer Realismus“. [...] was er 1927 einen „réalisme magique“ nennt.<sup>76</sup>

Bontempellis Begriff des „réalisme magique“ ähnelt dem von Roh entwickelten Terminus „Magischer Realismus“, auch wenn er den produktiven Aspekt der Wirkung des Magischen Realismus noch akzentuiert. Bei Bontempelli ist „magisch“ in einem doppelten Sinne zu verstehen:

Zum einen meint „magisch“ hier das „Andere“, das Rätselhafte, Unerklärbare, das hinter den Dingen steht und das durch eine besonders präzise Art der Darstellung von Wirklichkeit sichtbar gemacht werden soll. Zum anderen bezeichnet es eine produktive Kraft: die Fähigkeit des Künstlers, Verbindungen zwischen auseinanderliegenden Dingen zu knüpfen, Sinn zu stiften und die Welt und den Menschen durch wechselseitige Verwandlung so wieder neu ins Verhältnis zu setzen.<sup>77</sup>

#### **„Realismo mágico“ in *Revista de Occidente* (1927)**

1927 wurde Franz Rohs *Nachexpressionismus. Magischer Realismus* in der Madrider

---

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Ebd., S. 13 f.

<sup>74</sup> Vgl. ebd.

<sup>75</sup> Ebd., S. 15.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Ebd., S. 16.

Zeitschrift *Revista de Occidente*<sup>78</sup> ins Spanische übersetzt und in Aufsatzform veröffentlicht und im gleichen Jahr auch als Buchform unter dem Titel *Realismo mágico. Postexpressionismo* auf den Markt gebracht.<sup>79</sup> Diese Zeitschrift fungierte damals als „eines der wichtigsten geistigen Bindeglieder zwischen den Kulturen Lateinamerikas und Europas“<sup>80</sup>. Dementsprechend übte „die schnelle Reise des Begriffes ‚magischer Realismus‘ von der Alten in die Neue Welt“<sup>81</sup> bald große Wirkung auf wichtige lateinamerikanische Schriftsteller aus. Interessant ist in diesen Zusammenhang auch, wie der spanische Übersetzer den Titel abgewandelt hat. Im Original findet sich die Bezeichnung „Magischer Realismus“ im Titel hinter dem Wort „Nachexpressionismus“. In der spanischen Version hingegen finden sich die beiden Bezeichnungen in umgedrehter Reihenfolge. Dies kann unter Umständen als vorhersagender Hinweis auf das zukünftige Aufblühen des Magischen Realismus in Lateinamerika gewertet werden:

Der Ausdruck „realismo mágico“, durch die Titelübersetzung noch in eine verfälschend zentrale Position gerückt, wird in den stark unter europäischem Einfluss stehenden Intellektuellenkreisen von Buenos Aires schnell aufgegriffen, diskutiert und bald auch auf die Literatur angewandt.<sup>82</sup>

#### **„American Realists and Magic Realists“ im MoMa, New York (1943)**

Im Zusammenhang mit der Skizzierung der Begriffsgeschichte des Magischen Realismus bezieht das Metzler-Lexikon die Ausstellung „American Realists and Magic Realists“ mit ein:

1943 zeigte das New Yorker Museum of Modern Art eine Ausstellung zu „American Realists and Magic Realists“, in der u. a. Bilder E. Hoppers gezeigt wurden. Hier wurde der Begriff solchen Stilmitteln zugeordnet, die eine surreal überhöhte Wirklichkeit erzeugen.<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> Ortega y Gasset, José (Hg.): *Revista de Occidente*. 48, Junio 1927. Madrid: Galo Sáez 1927, S. 274-301.

<sup>79</sup> Vgl. Bowers: *Magic(al) Realism*, S. 14; Scheffel: *Magischer Realismus*, S. 41.

<sup>80</sup> Scheffel: *Magischer Realismus*, S. 41.

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> Ebd., S. 41 f.

<sup>83</sup> Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*.

Diese Ausstellung war für die (Begriffs-)Geschichte des Magischen Realismus insofern von großer Bedeutung, da sich dort gezeigt hat, wie er sich als Stilrichtung im Medium Malerei etabliert und weiterentwickelt hat. “There is a new departure, a new objectivity in fact, which strongly recalls the *Neue Sachlichkeit* of the nineteen-twenties”<sup>84</sup>, schrieb Lincoln Kirstein im Vorwort des Programmheftes zur Ausstellung.

Magischer Realismus bzw. Neue Sachlichkeit waren in der bildenden Kunst der 1920er-Jahre in Deutschland am stärksten vertreten, doch auch andere europäische (zum Beispiel Rousseau in Frankreich oder Chirico in Italien) und amerikanische Künstler (vor allem Edward Hopper) arbeiteten damals mit ähnlichen Stilrichtungen. Um 1923 entdeckte und entwickelte Edward Hopper *seinen* Magischen Realismus.<sup>85</sup>

#### **Arturo Uslar-Pietri, „realismo mágico“ (1948)**

Uslar-Pietri war derjenige, der den Ausdruck „Magischer Realismus“ in Lateinamerika zum ersten Mal benutzte. In seinem 1948 veröffentlichten Buch *Letras y hombres de Venezuela (Die Literatur und Menschen von Venezuela)* wendet er die aus Europa übernommene Formel erstmalig im Zusammenhang mit der venezolanischen Literatur nach 1935 (d. h. nach dem Tod des Diktators J. V. Gómez) auf die lateinamerikanische Literatur an. Damit wurde sie auf dem „neuen Kontinent“ als literaturgeschichtlicher Begriff eingeführt. In deutlicher Anlehnung an die für Bontempelli charakteristische

---

Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 416.

<sup>84</sup> Miller, Dorothy C./Barr, Alfred H. (Hg.): *American Realists and magic realists*. New York: the Museum of the Modern Art (Arno Press) 1969, S. 8. Zitiert nach: Menton, Seymour: *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981*. Philadelphia/London: Art Alliance Press 1983, S. 72.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 71 f.; “Although magic realism originated in Germany almost immediately after World War I, the same tendency began independently at the same time in the United States: ‘**American painting during the inter-war years** [...] also followed the European trend towards a new interpretation of reality in accordance with the tenets of *Neue Sachlichkeit* and in the process discovered its new and central theme in the reality of America.’ [...] [American Magic Realists] have combined the American tradition with the same influences experienced by European magic realists. [...] The earliest American representative of magic realism was Edward Hopper. [...] In about 1923 he discovered his magic realism and developed it.”

Verwendung des Ausdrucks schreibt Uslar-Pietri:<sup>86</sup>

What became prominent in the short story and left an indelible mark there was the consideration of man as a mystery surrounded by realistic facts. A poetic prediction or a poetic denial of reality. What for lack of another name could be called a magical realism.<sup>87</sup>

### **Alejo Carpentier, „lo real maravilloso“ (1949)**

Alejo Carpentier, der als „Erfinder“ des Magischen Realismus in Lateinamerika gilt, prägte 1949 den Ausdruck „lo real maravilloso“ (the marvelous real) und erklärte damit, dass die lateinamerikanische Kultur selbst magische Realität beinhalte, die sich in der Literatur als „lo realismo maravilloso“ manifestiere.<sup>88</sup>

Im Vorwort zu seinem magisch-realistischen Roman *El reino de este mundo* (*The Kingdom of this World*) von 1949, *On the Marvelous Real in America*<sup>89</sup>, schreibt Carpentier:

The marvelous begins to be unmistakably marvelous when it arises from an unexpected alteration of reality (the miracle), from a privileged revelation of reality, an unaccustomed insight that is singularly favored by the unexpected richness of reality or an amplification of the scale and categories of reality, perceived with particular intensity by virtue of an exaltation of the spirit that leads it to a kind of extreme state [*estado límite*].<sup>90</sup>

In seinem Aufsatz *The Baroque and the Marvelous Real* (1975) erläutert Carpentier schließlich den Unterschied zwischen dem Wunderbar-Realen („lo real maravilloso“) und dem Surrealismus und nimmt dabei eine Abgrenzung zwischen dem europäischen Begriff „Magischer Realismus“ und dem lateinamerikanischen Begriff „lo real maravilloso“ vor:

---

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S. 42.

<sup>87</sup> Uslar-Pietri, Arturo: *Letras y hombres de Venezuela*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica 1948, S. 161 f. Übersetzt ins Englische von Wendy B. Faris; zitiert nach: Leal: *Magical Realism in Spanish America*, In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 120.

<sup>88</sup> Vgl. Mellen: *Magic Realism*, S. 9.

<sup>89</sup> Der letzte Absatz dieses Aufsatzes wurde 1949 als Vorwort von Carpentiers erstem Roman *El reino de este mundo* (*The Kingdom of this World*) veröffentlicht, der vollständige Text erschien in *Tientos y diferencias* (Montevideo 1967). Vgl. Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 88.

<sup>90</sup> Carpentier, Alejo: *On the Marvelous Real in America*. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 75-88, hier S. 85 f.

Now then, I speak of the marvelous real when I refer to certain things that have occurred in America, certain characteristics of its landscape, certain elements that have nourished my work. [...] people say to me, “we have something that has been called magical realism; what is the difference between magical realism and the marvelous real?” [...] In fact, what Franz Roh calls magical realism is simply Expressionist painting, [...] where real forms are combined in a way that does not conform to daily reality. [...] As far as Surrealism is concerned, we shouldn’t forget that Surrealism pursued the marvelous [...] What is it going? [...] A mystery. A manufactured mystery. On the other hand, the marvelous real that I defend and that is our own marvelous real is encountered in its raw state, latent and omnipresent, in all that is Latin American. Here the strange is commonplace, and always was commonplace.<sup>91</sup>

In seinen Aufsätzen beschreibt Carpentier Lateinamerika als “a world of monarchs crowned with plumes of green birds, vegetation dating back to the origins of the earth, food never before tasted, drink extracted from cacti and palm trees”<sup>92</sup>, als eine Welt voll von “the magic of tropical vegetation, the unbridled creativity of our natural forms with all their metamorphoses and symbioses”<sup>93</sup>, in der “marvelous real [is] encountered in its raw state, latent and omnipresent”<sup>94</sup>. Darüber hinaus schreibt er: “In all that is Latin American.”<sup>95</sup> “Here the strange is commonplace, and always was commonplace.”<sup>96</sup> In einer solchen Welt, in der das Reale durchweg magisch ist, ist konsequenterweise auch der Realismus magisch. Carpentier brauchte einen neuen Namen für diese Form des lateinamerikanischen magischen Realismus, um sie von Rohs Magischem Realismus abgrenzen zu können. Er entschied sich für den Ausdruck „lo real maravilloso“ (the marvelous real), mit dem er “everything strange, everything amazing, everything that eludes established norms”<sup>97</sup> bezeichnete.

Carpentiers „lo real maravilloso“ ist also nicht identisch mit Rohs Konzept des Magischen

---

<sup>91</sup> Carpentier, Alejo: The Baroque and the Marvelous Real. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 89-108, hier S. 102 ff.

<sup>92</sup> Carpentier: *On the Marvelous Real in America*, S. 75-88, hier S. 83.

<sup>93</sup> Ebd., S. 85.

<sup>94</sup> Carpentier: *The Baroque and the Marvelous Real*, S. 104.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Ebd., S. 101.

Realismus. Während es Roh um die Enthüllung der Magie unter der Oberfläche des alltäglichen Lebens geht, greift Carpentiers Ansatz bereits etwas tiefer, indem er sich um “magical happenings”, d. h. die unglaubliche Geschichte dreht. Damit beginnt ein weiteres Kapitel in der Begriffsgeschichte des Magischen Realismus. Carpentiers Werk hatte unter anderem großen Einfluss auf Gabriel García Márquez.<sup>98</sup>

**Angel Flores, *Magical Realism in Spanish American Fiction* (1955)**

Angel Flores' Aufsatz *Magical Realism in Spanish American Fiction* ist ein Versuch, aus literaturgeschichtlicher Perspektive an die hispanoamerikanische Literatur heranzugehen. Flores, der den „magical realism“ zur ästhetischen Strömung der hispanoamerikanischen Literatur erhob, wollte dessen Ursprung in der Tradition der Romantik finden:

One can survey the works of one novelist after another with the same result: that in Latin America Romanticism and Realism seem bound together in one afflatus. “Costumbrismo” (“local color realism”), flowering as constantly in Spain as in Latin America, reveals over and again the mixture of romantic-realistic elements. [...] I shall endeavor to suggest the general trend in which these and other brilliant contemporary Latin American novelists and short story writers are located. This trend I term “magical realism”.<sup>99</sup>

Flores glaubte, dass weder Uslar-Pietri noch Carpentier Rohs Magischen Realismus nach Lateinamerika gebracht hatten, sondern dieser aus der Kontinuität der romantischen Tradition in der hispanoamerikanischen Literatur hervorgegangen sei.<sup>100</sup> Dabei hält Flores die Werke von Franz Kafka und Jorge Luis Borges für vorbildliche Werke des Magischen Realismus, was später von Luis Leal eindeutig widerlegt wurde.

---

<sup>98</sup> Vgl. Bowers: Magic(al) Realism, S. 15 f.

<sup>99</sup> Flores, Angel: *Magical Realism in Spanish American Fiction*. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 109-118, hier S. 110 f.

<sup>100</sup> Vgl. Bowers: Magic(al) Realism, S. 16.

**Luis Leal, „realismo mágico“ (1967)**

„Die erste wirkliche Stellungnahme zu Flores’ Versuch“<sup>101</sup> war Luis Leals Aufsatz *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana* (*Magical Realism in Spanish American Fiction*). Leal war „weder mit Flores’ Datierung des Anfangs eines ‚realismo mágico‘ noch mit den von ihm als Hauptrepräsentanten genannten Autoren Franz Kafka und Jorge Luis Borges einverstanden“<sup>102</sup>:

Magical Realism does not derive, as Professor Flores claims, from Kafka’s work. In the prologue to *The Metamorphosis* Borges makes the astute observation that the basic characteristic of Kafka’s stories is “the invention of intolerable situations”. And we might add: if, as Professor Flores notices, in Kafka’s story the characters accept the transformation of a man into a cockroach, their attitude toward reality is not magic; they find the situation intolerable and they don’t accept it. In the stories of Borges himself, as in those by other writers of fantastic literature, the principal trait is the creation of infinite hierarchies. Neither of those two tendencies permeates works of magical realism, where the principal thing is not the creation of imaginary beings or worlds but the discovery of the mysterious relationship between man and his circumstances.<sup>103</sup>

Er erinnert zum einen an den Ursprung des Begriffs „Magischer Realismus“ bei Franz Roh<sup>104</sup>, betrachtet ihn danach im Vergleich mit anderen Literaturformen<sup>105</sup> und nennt schließlich seine Vertreter (Arturo Uslar-Pietri, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier usw.)<sup>106</sup>. Leals Betrachtung ist durchgehend sehr gewissenhaft. Er betrachtet die Haltung des Magischen Realismus gegenüber der Realität als dessen zentrale Eigenschaft und geht davon aus, dass dieser quer durch verschiedene Formen, Stile oder Strukturen verwirklicht werden kann:

---

<sup>101</sup> Scheffel: *Magischer Realismus*, S. 44.

<sup>102</sup> Leal: *Magical Realism in Spanish America*, In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 120; “I do not agree with Professor Flores’ definition of magical realism because it seems to me that he includes authors who do not belong to the movement. Neither do I agree that the movement was started by Borges in 1935 and flowered between 1940 and 1950.”

<sup>103</sup> Ebd., S. 121.

<sup>104</sup> Vgl. ebd., S. 120.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., S. 121.

<sup>106</sup> Vgl. ebd.

Magical realism is, more than anything else, an attitude toward reality that can be expressed in popular or cultured forms, in elaborate or rustic styles, in closed or open structures.<sup>107</sup>

Genau diesem Konzept von Magischem Realismus begegnet man in zeitgenössischen Romanen und Filmen.

## 2.2 Evolution zum universalen und transmedialen Stil

Der im Rahmen dieser vielschichtigen von Kritikern und Schriftstellern geführten Diskussionen entwickelte Diskurs wurde zu einer geeigneten Grundlage für das Aufblühen des Magischen Realismus in der lateinamerikanischen Literatur.

Von den 1950er- bis in die 1980er-Jahre fand der Magische Realismus in der lateinamerikanischen Literatur großen Anklang und erfuhr dort auch große Vollendung. Als repräsentative Autoren des Magischen Realismus in Lateinamerika zu dieser Zeit können Gabriel García Márquez (*Hundert Jahre Einsamkeit*, 1967; *Die Liebe in Zeiten der Cholera*, 1985, Kolumbien), Carlo Fuentes (*Where the Air is clear*, 1959; *Aura*, 1962, Mexiko) sowie Isabel Allende (*Das Geisterhaus* 1982; *Eva Luna* 1987, Chile) genannt werden. Ihre magisch-realistischen Romane und Erzählungen sind von einer nüchternen Beschreibung der magischen Ereignisse („matter-of-fact depiction of magical happenings”<sup>108</sup>) geprägt.

Nachdem sich der Magische Realismus zum authentischsten Prototyp der lateinamerikanischen Literatur herangereift war, verbreitete er sich weltweit als bestimmter Erzählstil.<sup>109</sup> Die heute gültige Anwendung des Terminus „Magischer Realismus“ entspricht nicht dem kunsthistorischen Konzept von Franz Roh, sondern

---

<sup>107</sup> Ebd., S. 121.

<sup>108</sup> Bowers: Magic(al) Realism, S. 18.

<sup>109</sup> Vgl. ebd., S. 1.

vielmehr dem literaturwissenschaftlichen Ansatz, der aufgrund der Strömung in der lateinamerikanischen Literatur entwickelt wurde. Mit „Magischem Realismus“ ist heute im Allgemeinen ein Stil gemeint, der irrealer Ereignisse als natürlich beschreibt. Maggi Ann Bowers stellt die von Lateinamerika ausgehende weltweite Verbreitung des Magischen Realismus wie folgt dar:

The international recognition of Latin American magic(al) realists such as Carpentier and most particularly García Márquez has led to a misconceived assumption that magic(al) realism is specifically Latin American. This ignores both the Latin American connections of early twentieth-century European art and literature and the very different related German art movement known as “magic realism” with its influences within Europe. Yet, the fame of Latin American magical realism has propelled the rapid adoption of this form of writing globally. Magical realist writers have become recognized in India, Canada, Africa, the United States and across the world.<sup>110</sup>

Heutzutage gelten nicht mehr nur lateinamerikanische Autoren als Vertreter des Magischen Realismus, sondern auch von anderen Kontinenten stammende Schriftsteller wie die Afroamerikanerin Toni Morrison oder der britische Inder Salman Rushdie.<sup>111</sup> Etwa seit den 1980er-Jahren gilt der Magische Realismus überall als universelle Schreibweise.<sup>112</sup> Als Stil ist er nicht länger mit einem bestimmten Ort verbunden:

To suggest that magic(al) realist writing can be found only in particular ‘locations’ would be misleading. It is after all a narrative mode, or a way of thinking in its most expansive form, and those concepts cannot be ‘kept’ in a geographic location.<sup>113</sup>

Nicht nur die Grenzen von Kontinenten und der Sprachen, sondern auch die Beschränkung auf bestimmte Medien hat der Magische Realismus in den letzten Jahrzehnten überschritten. Heute zeigen nicht nur literarische Werke, sondern auch Filme die

---

<sup>110</sup> Ebd., S. 18 f.

<sup>111</sup> Ebd., S. 32.

<sup>112</sup> Vgl. ebd.

<sup>113</sup> Ebd.

charakteristischen Kennzeichen des Magischen Realismus.

Die nüchterne Kombination von Realität und Irrealität ist ein verborgenes, aber dennoch ausgeprägtes Merkmal in verschiedenen Medien der heutigen Zeit. Filme zeigen die magische Realität besonders häufig, augenfällig und wirkungsvoll. Dies lässt den Schluss zu, dass sich der Film zum zentralen Medium des Magischen Realismus entfaltet hat, nachdem der entsprechende Prozess in den Bereichen Malerei und Literatur bereits stattgefunden hat.

Im bisherigen Verlauf der Arbeit standen der Begriff sowie die Begriffs- und Mediengeschichte des Magischen Realismus im Mittelpunkt des Interesses. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Geschichte des Magischen Realismus als intermediale Reise einer Idee bezeichnet werden kann. Im Anschluss wird nun der Magische Realismus in den verschiedenen Medien, sprich: in der Malerei, der Literatur und im Film, vorgestellt; dabei soll vor allem die (Inter-)Medialität dieses Stils beleuchtet werden.

### **3 (Inter-)Medialität**

Als Stil findet sich der Magische Realismus in verschiedenen Formen und diversen Medien:

As a manner of narration or, more broadly, of representation, a mode is not restricted to a single form or even a single medium. Labels like realist, surrealist, or absurd can be applied not only to novels, short stories, plays or poems, but also to films, photographs or paintings. The same is true of magic realism: it is a manner of representing a fictional world that cuts across genre boundaries and may be found in diverse forms of literature, as well as in other arts.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Hegerfeldt: Lies that Tell the Truth, S. 47.

Der Magische Realismus kann die Grenzen zwischen verschiedenen Medien überschreiten und sich in diversen Kunstformen wie Malerei, Fotografie, Literatur und Film manifestieren, da er als Stil nicht mit einem bestimmten Medium verbunden ist, sondern sich in verschiedenen Medien und unterschiedlichen Formen wiederfindet.

### 3.1 Magischer Realismus in der Malerei

“[A]rt that attempts to produce a clear depiction of reality that includes a presentation of the mysterious elements of everyday life.”<sup>115</sup>

Wie Maggie Ann Bowers es in ihrem Buch *Magic(al) Realism* formuliert, bezeichnet der Magische Realismus in der Malerei „die klare Beschreibung der Realität, die die Präsentation der mysteriösen Elemente des Alltagslebens enthält“<sup>116</sup>.

Um den Magischen Realismus in der Malerei verstehen zu können, muss zunächst die Beziehung zwischen Neuer Sachlichkeit und Magischem Realismus erläutert werden. Der Magische Realismus gilt als Stilrichtung, die einerseits der Neuen Sachlichkeit angehört, während sie sich andererseits als spezifische Unterströmung davon unterscheidet. Der Kunsthistoriker Andreas Fluck fasste die Entwicklungsgeschichte des Stilbegriffs „Magischer Realismus“ in Deutschland bis 1930 in seinem 1994 erschienenen Buch „*Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts* wie folgt zusammen, wobei er auch auf das oben angesprochene Verhältnis zwischen Neuer Sachlichkeit und Magischem Realismus einging:

1. Phase (1925/26): Franz Roh führt den Begriff des „Magischen Realismus“ (unter Vorbehalt) als Untertitel seines Buches „Nach-Expressionismus“ in die Kunstgeschichte ein. Er soll das in ganz Europa anzutreffende Stilphänomen einer sich auf die Ideale eines präzise

---

<sup>115</sup> Bowers: *Magic(al) Realism*, S. 130.

<sup>116</sup> Vgl. ebd.

beschreibenden Naturalismus zurückbesinnenden Malerei umschreiben. Der bereits 1923 von Gustav Friedrich Hartlaub in die Diskussion gebrachte Konkurrenzbegriff „Neue Sachlichkeit“ setzt sich aber letztendlich durch, da er als Titel einer Wanderausstellung schnell zu größerer Popularität gelangte als Rohs Stilname.

2. Phase (ca. 1926-ca. 1930): Die grobe Zweiteilung der Neuen Sachlichkeit in einen „linken“ und einen „rechten Flügel“ wird schon 1925 von Hartlaub selber durchgeführt. Während der „linke Flügel“, als deren Hauptvertreter allgemein George Grosz und Otto Dix angesehen werden, schon bald darauf mit dem Etikett „Verismus“ belegt wird, fehlt für den „rechten Flügel“ vorerst ein befriedigender Stilname. Man greift schließlich auf Franz Rohs Benennungsvorschlag von 1925 zurück: Die Bezeichnung „Magischer Realismus“ wird somit allgemein auf den „rechten Flügel“ der Neuen Sachlichkeit übertragen; sie steht primär für die Malerei der sogenannten „Münchener Gruppe“ mit deren Hauptvertretern Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt, Heinrich Maria Davringhausen und Carlo Mense.<sup>117</sup>

In der Neuen Sachlichkeit, zum Beispiel bei Otto Dix oder Georg Grosz, war die präzise Präsentation der äußeren Realität wichtiger, während im Magischen Realismus, zum Beispiel bei Georg Schrimpf und Carlo Mense, die Darstellung der magischen Stimmung der alltäglichen Realität das Ziel der Bilder darstellte. Fluck merkt darüber hinaus an, dass „die Verbindung des Adjektivs ‚magisch‘ mit dem Namen ‚Realismus‘ keine paradoxe Wortkombination dar[stellt], sondern als Hinweis sowohl auf inhaltliche als auch auf stilistische Charakteristika dieser Malereirichtung zu verstehen [ist]“<sup>118</sup>:

Dabei deutet der Begriff „Realismus“ (schon 1925 bei Franz Roh) auf das unerlässliche maltechnische Merkmal einer präzisen Wirklichkeitsschilderung hin, so dass sämtliche mit freierem Pinselstrich arbeitenden Künstler von vornherein aus dem Kreis der „Magischen Realisten“ auszuschließen sind.

Mit „magisch“ sind ausdrücklich keine religiös-mystischen Implikationen verbunden. Vielmehr soll dieses Adjektiv auf den bildinhaltlichen Aspekt einer geheimnisvollen, oft bedrohlich wirkenden Gesamtatmosphäre innerhalb einer Malerei hindeuten, welche die Grenze zu Irrealität und Fantasy jedoch nie überschreitet. „Magisch“ kann dementsprechend als Hinweis auf die Rätselhaftigkeit einiger Bildszenerien verstanden werden, deren Sinn vom Betrachter nicht entschlüsselt werden kann und welche solcherart bedrohliche Züge annehmen.

---

<sup>117</sup> Fluck, Andreas: „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Lang 1994, S. 141.

<sup>118</sup> Ebd., S. 143.

Die Wortkombination „Magischer Realismus“ deutet also an, dass trotz einer deutlichen Erkennbarkeit aller Bildgegenstände seitens des Betrachters Fragen, etwa nach der Bildaussage und dem Sinn eines solch fremdartigen Personen- oder Gegenstandsarrangements, auftauchen, welche in jedem Fall unbeantwortet bleiben müssen, um die geheimnisvolle Hintergründigkeit der Bildszenerien zu gewährleisten.<sup>119</sup>

Um den Magischen Realismus, wie er sich in der Malerei manifestiert, erfassen zu können, muss auch seine Beziehung zum Expressionismus berücksichtigt werden. In der Malerei versteht sich der Magische Realismus als „Nachexpressionismus“<sup>120</sup> bzw. als „Anti-Expressionismus“ mit seiner sachlichen Haltung zur Realität. Der österreichische Kunsthistoriker Wieland Schmied erklärt dies in seinem Buch *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland. 1918-1933* wie folgt:

Keine Richtung aber stand so diametral gegen dem Expressionismus wie die Neue Sachlichkeit, wie der Magische Realismus, keine Richtung war so sehr „Anti-Expressionismus“ [...] Den Blick zu richten auf das Hier und Heute, darum ging es, den Blick aus dem Fenster und auf den Alltag und den Asphalt vor dem Haus, den Blick auf die Gasse und in die Gosse.<sup>121</sup>

Als Malstil ist der Magische Realismus nicht eindeutig vom Expressionismus abzugrenzen, wie Franz Roh bemerkt:

But considered carefully, this new world of objects is still alien to the current idea of realism. How it stupefies the rearguard and seems to them almost as inappropriate as Expressionism itself! How it employs various techniques inherited from the previous period, techniques that endow things with a deeper meaning and reveal mysteries.<sup>122</sup>

Thematisch-inhaltlich können die Bilder des Magischen Realismus in drei Kategorien

---

<sup>119</sup> Ebd., S. 143 f.

<sup>120</sup> Vgl. Roh, Franz: *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1925.

<sup>121</sup> Schmied, Wieland: *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland. 1918-1933*. Hannover: Fackelträger-Verl. Schmidt-Küster 1969, S. 13.

<sup>122</sup> Roh, Franz: *Magic Realism: Post-Expressionism*. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, S. 15-32, hier S. 17.

eingeteilt werden: Stillleben, Umweltbilder und Porträts.<sup>123</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sich diese Kategorien auch in dem Magischen Realismus zuzurechnenden zeitgenössischen Romanen und Filmen wiederfinden lassen. Wie Wieland Schmied es klar formuliert, ist es für die Malerei des Magischen Realismus von zentraler Bedeutung, dass sie alltägliche und realistische Landschaften, reelle Gegenstände sowie die Umstände der Menschen zeigt. Die Irrealität wird hier nicht mit der Realität vermischt. Obwohl die betreffenden Bilder etwas Mysteriöses zeigen, das im Alltag auftaucht, bleibt die Außenwelt eine reale, alltägliche Welt („den bildinhaltlichen Aspekt einer geheimnisvollen, oft bedrohlich wirkenden Gesamtatmosphäre innerhalb einer Malerei“<sup>124</sup>). Die magische Stimmung der Bilder kann der Betrachter regelrecht spüren. Dieser Punkt ist charakteristisch für den Magischen Realismus in der Malerei.<sup>125</sup>

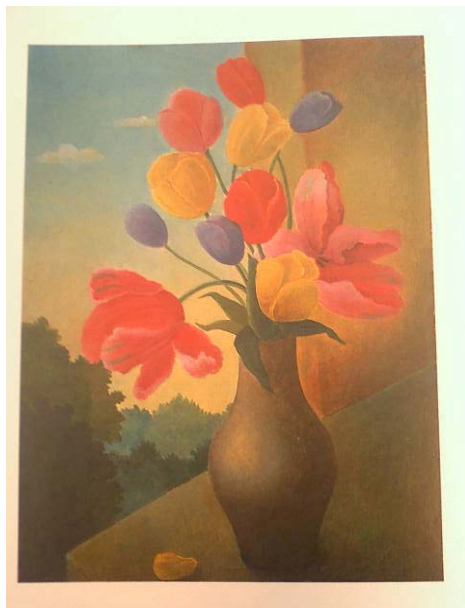


Abb. 1



Abb. 2

Abb. 1: Carlo Mense, Fensterbild, 1927, Öl auf Holz, 48 x 34,5 cm, Sammlung Frank Brabant, Wiesbaden.

Abb. 2: Anton Räderscheidt, La Lettera, 1923, Öl auf Holz, 50 x 39,7 cm, Privatbesitz.

<sup>123</sup> Vgl. Vierhuff, Hans Gotthard: Die Neue Sachlichkeit Malerei und Photographie. Köln: DuMont 1980, S. 84-161.

<sup>124</sup> Vgl. Fluck: „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts, S. 143 f.

<sup>125</sup> Vgl. Aust, Günter: Magischer Realismus in Deutschland 1920-1933; [Kunst- und Museumsverein Wuppertal 10.9.-29.10. 1967]. Wuppertal: Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1967; Hülsewig-Johnen, Jutta: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990; Schmalenbach, Fritz: Die Malerei der „Neuen Sachlichkeit“. Berlin: Mann 1973; Schmied, Wieland: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland. 1918-1933. Hannover: Fackelträger-Verl. Schmidt-Küster 1969; Tassié, Franz: Magie des Unterbewussten. In: Magie des Unterbewussten. Magischer Realismus – ars phantastica; [Altes Schloß Bregenz, 31.07.–31.08. 1968]. Bregenz 1968.



Abb. 3

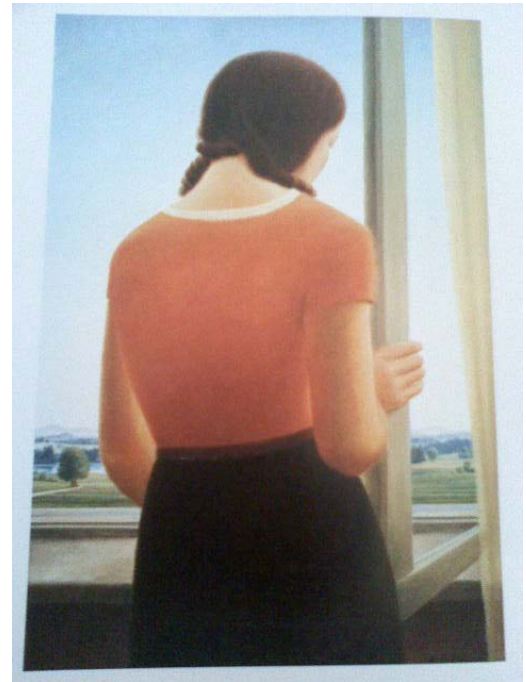


Abb. 4

Abb. 3: Christian Schad, Maria und Annunziata vom Hafen, 1923, Öl auf Leinwand, 67,5 x 55,5 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano, Schweiz.

Abb. 4: Georg Schrimpf, Ausschauendes Mädchen am Fenster, 1937, Öl auf Leinwand, 75 x 52 cm, Privatbesitz.

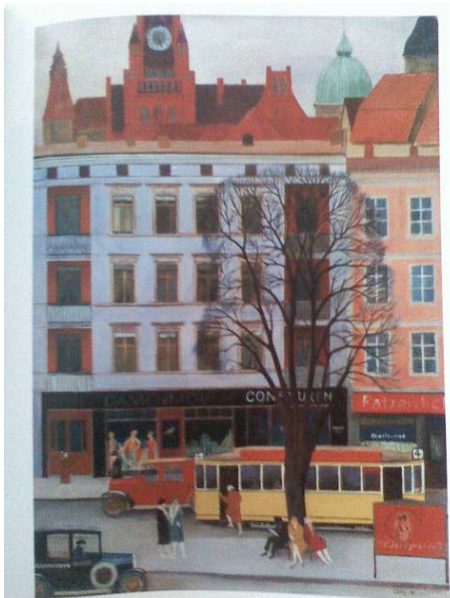


Abb. 5

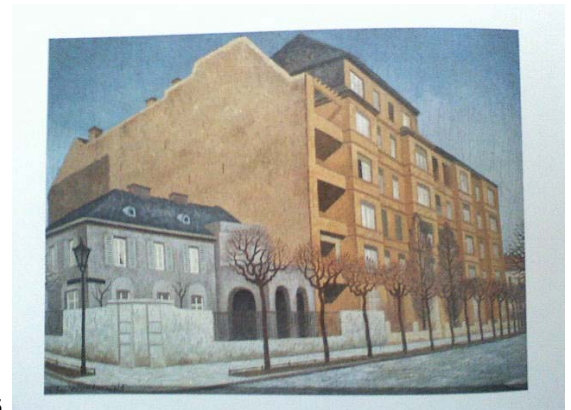


Abb. 6

Abb. 5: Otto Möller, Bahnhofplatz in Steglitz, 1928, Öl auf Sperrholz, 95 x 68,5 cm, Sammlung Frank Brabant, Wiesbaden.

Abb. 6: Gustav Wunderwald, Miethäuser in Berlin (Karolingerplatz), 1926, Öl auf Leinwand, 66,5 x 84,5 cm, Privatsammlung, München.

Der „Fensterausblick“<sup>126</sup> ist eines der zentralen Motive der magisch-realistischen Malerei. Das Außen, das aus dem Fenster heraus betrachtet wird, wird fern und geheimnisvoll dargestellt, während das Innen realistisch bleibt. Dieser Zusammenhang zwischen Außen und Innen macht die magisch-realistische Atmosphäre im Fensterbild aus (Abb. 1 und Abb. 4). Der Blick ist dabei immer wichtig: „Schad sieht die Welt nicht von unten und nicht von oben, sondern stets aus der Perspektive der Dargestellten. Er ist ihr Partner, fühlt sich in sie ein, ist dabei ohne feststehenden eigenen Standpunkt. Die Frauen vom Hafen sind ohne alle Proletariersentimentalität von einem gesehen, der von ihnen Brot oder Fische holt und sie vielleicht auch mit ihnen teilt.“<sup>127</sup> Auf der Grundlage dieses einführenden Blicks entstehen Schads magisch-realistische Porträtbilder (Abb. 3). Der Schmetterling, der auf dem Papier neben den Blumen sitzt, ist zwar realistisch gemalt, vermittelt aber dennoch ein gewisses mysteriöses Gefühl (Abb. 2). Als Landschaftsbilder „behielten Bilder wie ‚Bahnhofsplatz in Steglitz‘ (1928) eine magische Farbigkeit“<sup>128</sup> (Abb. 5). Wunderwald hat das sachliche Berlin, wie es keiner sehen wollte, in seiner gesamten Trostlosigkeit gemalt (Abb. 6).

Die Alltäglichkeit ist eine Grundvoraussetzung der Bilder des Magischen Realismus. Die charakteristische im Alltag herrschende mysteriöse Stimmung, die in magisch-realistischen Bildern dargestellt wird, versteht sich in den Umweltbildern als Einsamkeit und Melancholie; in den Stilleben herrscht eine Dingmagie der Alltagswelt vor. Fluck geht in diesem Zusammenhang von zwei Themenkomplexen aus: dem „Themenkomplex der Menschenleere und [der] dadurch hervorgerufene[n] Bildwirkung der Verlassenheit und menschlichen Einsamkeit“<sup>129</sup> einerseits und dem Themenkomplex der „Dingmagie“<sup>130</sup>,

---

<sup>126</sup> Vgl. Vögele, Christoph: Kastenraum und Flucht, Panorama und Kulisse. Zur Raumpsycho-logie der Neuen Sachlichkeit. In: Hülsewig-Johnen, Jutta: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 25-43, hier S. 30 ff.

<sup>127</sup> Schmied: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, S. 50 f.

<sup>128</sup> Ebd., S. 54

<sup>129</sup> Fluck: „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts, S. 205.

der Magie der alltäglichen Dingwelt, andererseits.

Beim Betrachten der Umweltbilder und Stilleben der magischen Realisten ist zu erkennen, dass sie von der italienischen „metaphysisch[en] Malerei“<sup>131</sup> beeinflusst wurden: genauer gesagt von den „Väter[n] von Surrealismus und ‚Magischem Realismus‘ und Begründer[n] der ‚Pittura Metafisica‘, Giorgio de Chirico (1888-1978) und Carlo Carrà (1881-1966)“<sup>132</sup>. Schmied betrachtet die ‚Pittura Metafisica‘ (zum Beispiel Abb. 7) in Bezug auf den Magischen Realismus wie folgt:

Das Programm der Pittura Metafisica ist im Zusammenhang unseres Themas in dreifacher Hinsicht interessant: erstens in seiner Hinwendung zu den Dingen, in der Fixierung des Blicks auf die Gegenwart des Dinges als magisches Gegenüber, zweitens in der Betonung der Statik und Starre der Dinge, die dem dynamischen Crescendo des Futurismus und seiner Zersplitterung der Gegenstandswelt antwortet, und drittens in der Hervorhebung des metaphysischen, als eines über die bloße Existenz des Dinges hinausweisenden, hintergründigen Aspekts.

„Die gewöhnlichen Dinge sind es, die jene Form der Einfachheit enthüllen, die uns einen höheren und hintergründigeren Zustand des Seins erkennen lassen, der die ganze geheime Pracht der Kunst bildet“, formulierte Carlo Carrà.<sup>133</sup>



Abb. 7

Abb. 7: Giorgio de Chirico, Geheimnis und Melancholie einer Straße, 1914, Öl auf Leinwand, 88 x 72 cm, Privatbesitz.

---

<sup>130</sup> Ebd., S. 292.

<sup>131</sup> Schmied: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, S. 18.

<sup>132</sup> Fluck: „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts, S. 205.

<sup>133</sup> Schmied: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, S. 18.

Im Kapitel *Der Themenkomplex der Menschenleere und die dadurch hervorgerufene Bildwirkung der Verlassenheit und menschlichen Einsamkeit*<sup>134</sup> schreibt Fluck:

Zu den auffälligsten und am häufigsten anzutreffenden inhaltlichen Merkmalen „magisch-realistischer“ Malerei gehört zweifellos die Abwesenheit des Menschen in ihren Werken. Diese Tatsache muß um so mehr verwundern, als gerade dem „Magischen Realismus“ (ähnlich wie dem Surrealismus) primär daran gelegen ist, menschlichen Emotionen und insbesondere den tief verborgenen Ur-Ängsten des Menschen auf bildlichem Wege Ausdruck zu verleihen. Somit läge die Vermutung nahe, dass gerade der Mensch im Mittelpunkt seines Gegenstandsinteresses stünde. Aber das genaue Gegenteil ist der Fall.<sup>135</sup>

Bereits die Väter von Surrealismus und „Magischem Realismus“ und Begründer der „Pittura Metafisica“, Giorgio de Chirico (1888-1978) und Carlo Carrà (1881-1966), erkannten, dass eine Vielzahl von Menschen im Bilde zur Erlangung der von ihnen beabsichtigten Bildwirkung eher hinderlich ist. Folglich taucht der Mensch in den meisten ihrer „metaphysischen“ Gemälde entweder als isolierte Einzelperson oder in Gestalt der von ihnen populär gemachten Gliederpuppe, dem „manichino“, auf. Als inhaltliche Charakteristika der „Pittura Metafisica“ bezeichnet auch Jean Clair „das höchst ‚metaphysische‘ Thema der Erwartung und – diesem eng benachbart – das der Einsamkeit. [...] Nahe beim Thema der Einsamkeit ist auch das der Melancholie angesiedelt, das de Chirico und Sironi behandelt haben.“<sup>136</sup>

„[...] erstorbene und erstarrte Städte, die uns schweigend aus verödeten Architekturen und aus menschenleeren Straßen, in denen alles humane Leben buchstäblich noch ein Schattendasein führt, anblicken. [...] Die ganze Welt scheint in ein stillgelegtes Theater aus historischen und persönlichen Erinnerungskulissen aufgebaut, um jene geheime psychische Substanz, die in der Realität verborgen lauert, ‚die Seele der Dinge‘ wieder aufzudecken.“<sup>137</sup>

Im darauffolgenden Kapitel *Der Themenkomplex der „Dingmagie“*<sup>138</sup> fährt Fluck im Abschnitt *Die Magie der alltäglichen Dingwelt*<sup>139</sup> wie folgt fort:

---

<sup>134</sup> Fluck: „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts, S. 205.

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Ebd., S. 205 f.

<sup>137</sup> Giedion-Welcker, Carola: Die magische Dingwelt der „Pittura Metafisica“ (1950/1965), abgedruckt in: dies.: Schriften 1926-1971. Stationen zu einem Zeitbild; mit Briefen von Arp, Chillida, Ernst, Giacometti, Joyce, Le Corbusier, Mondrian, Schwitters (Hrsg.: Reinhold Hohl). Köln: DuMont Schauberg 1973, S. 131 f. Zitiert nach: Fluck: „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts, S. 206.

<sup>138</sup> Ebd., S. 292.

<sup>139</sup> Ebd., S. 294.

Die breite Palette der Möglichkeiten zur Verfremdung der banalen Dingwelt des Alltags wird von den Stilleben-Malern der Neuen Sachlichkeit, speziell den „Magischen Realisten“ unter ihnen, fast exemplarisch vorgeführt. Wie im Falle der menschenleeren Stadtlandschaft machten die Deutschen auch hier die Erkenntnisse der italienischen „Pittura Metafisica“ ihren eigenen Bildvorstellungen dienstbar, transponierten konsequent Giorgio De Chiricos realitätsferne Bildwelten in die unmittelbare Gegenwart und aktualisierten sie somit. Die sachlich-kühle, präzise Wirklichkeitsschilderung bildete hierbei eine grundlegende Voraussetzung, was von den zeitgenössischen Kunsthistorikern entsprechend früh erkannt wurde. Auch die Künstler selber bekannten sich bisweilen zu einer weitestgehend emotionslosen, nüchternen Sicht auf die Dingwelt des Alltags. So forderte der österreichische Künstler Rudolf Wacker 1934: „Das simpelste Objekt ist phantastischer als alle Erfindung. Wir wollen es selbst sprechen lassen und uns hinter ihm verbergen. Die Sprache der Dinge ist lauter als die der Menschen. Lassen wir einmal getrost unser ‚Seelchen‘ schweigen, es hat Raum genug in der lebendigen Struktur eines jeden Dinges.“<sup>140</sup>

Dem Magischen Realismus zuzurechnende Landschaftsbilder, Stilleben und Porträts sind sich insofern ähnlich, als sie allesamt alltäglich, realistisch und präzise beschreibend sind, während die gleichzeitig existierende magische Bildatmosphäre den Betrachter das unter der Oberfläche des gezeigten Alltags vorhandene innere Gefühl der Existenz als Umwelt, Dinge und Menschen spüren lässt. In der Malerei des Magischen Realismus wird das Innere durch das Äußere dargestellt. Die Außenwelt in Form von Umweltbildern, Gegenständen und Menschengesichtern<sup>141</sup> ist eine Außendarstellung der Innenwelt, die der Betrachter spüren kann. Nicht nur die in den Bildern zu sehenden Menschen, sondern auch die dargestellten Dinge und Landschaften haben buchstäblich eine Seele. Gleichzeitig sehen die Bilder ein wenig anekdotisch aus: „Diese ‚anekdotischen‘ Bilder erwecken den Eindruck, als präsentieren sie einen eminent wichtigen Ausschnitt aus einem Gesamtgeschehen.“<sup>142</sup> Das gilt nach Fluck nicht nur für das Porträt, sondern auch für Landschaftsbilder und Stilleben. Das Anekdotische ist auf die für magisch-realistische

---

<sup>140</sup> Ebd., S. 294 f.

<sup>141</sup> Vgl. Hülsewig-Johnen, Jutta: Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der neuen Sachlichkeit. In: Dies.: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 8-24.

<sup>142</sup> Fluck: „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts, S. 380.

Bilder typische Alltäglichkeit zurückzuführen. Dieses charakteristische Merkmal wird später von Edward Hopper, dem amerikanischen Maler, deutlich weiterentwickelt.

Die unter der Oberfläche des Alltags schwelenden Gefühle aufzeigen – das gelingt dem Magischen Realismus in der Malerei, indem er die Grenze zwischen dem Realen und dem Irrealen nicht überschreitet. In magisch-realistischen Bildern kommt nichts Irreales vor. Die Welt in der magisch-realistischen Malerei bleibt real. Dieser Aspekt stellt einen entscheidenden Unterschied zwischen dem bildlichen Magischen Realismus und dem erzählerischen Magischen Realismus dar. Ungeachtet dessen herrscht in der magisch-realistischen Malerei eine Atmosphäre vor, die den Eindruck erweckt, dass etwas Irreales passieren würde. Dementsprechend kann behauptet werden, dass die Malerei des Magischen Realismus bereits den Ansatz des erzählerischen Magischen Realismus beinhaltet bzw. dass sich die beiden Formen – der bildliche und der erzählerische Magische Realismus – in diesem Moment begegnen.

### 3.2 Magischer Realismus in der Literatur

Magischer Realismus, in der Literaturwissenschaft wird das Konzept des magischen Realismus im Bereich des Romans und anderer narrativer Formen verwendet, wo es sich auf das Zusammenspiel von realistischen und nichtrealistischen Elementen bezieht.<sup>143</sup>

Mithilfe dieser Aussage formuliert das *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* zum einen die Eigenschaft des Stils („Zusammenspiel von realistischen und nichtrealistischen Elementen“) <sup>144</sup> und zum anderen seinen Verwendungsbereich. Dass der Verwendungsbereich auf narrative Formen beschränkt ist, ist mit Rücksicht auf den

---

<sup>143</sup> Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 416.

<sup>144</sup> Ebd.

gegenwärtigen Stilbegriff<sup>145</sup> durchaus korrekt.<sup>146</sup>

In der lateinamerikanischen magisch-realistischen Literatur, die insbesondere in den 1960er-Jahren großen Anklang fand, überschreitet der Magische Realismus als Erzählstil im Gegensatz zur magisch-realistischen Malerei im Deutschland der 1920er-Jahre deutlich die Grenze zwischen Realität und Irrealität. Im erzählerischen Magischen Realismus ist das irreale, unmögliche und übernatürliche Ereignis ein nötiges Element.

Literatur “as a written text can never imitate reality directly, but only ways of thinking and speaking about reality”<sup>147</sup>. In der Literatur wird die hinter dem sachlichen Alltag versteckte magische Atmosphäre in den Bildern der magischen Realisten nun in Form von irrealen in die Realität eindringenden Ereignissen erfasst. Dieser Aspekt steht in engem Zusammenhang mit der Medialität der Literatur.

Wie der erzählerische Magische Realismus in der Literatur realisiert wurde, zeigt das folgende, aus García Márquez’ Erzählung *Ein sehr alter Herr mit riesengroßen Flügeln* (*Un señor muy viejo con unas alas enormes*, 1968) entnommene Textbeispiel:

Das Licht war so fahl am Mittag, daß Pelayo, nachdem er die Krebse fortgeworfen hatte, beim Heimkehren nur mit Mühe wahrnahm, was sich da hinten im Hof bewegte und jammerte. Er mußte ganz nahe herantreten, um zu entdecken, daß es ein alter Mann war, der mit dem Gesicht im Schlamm lag und sich trotz großer Anstrengungen nicht aufrichten konnte, weil ihn seine riesengroßen Flügel daran hinderten. Erschreckt von diesem Alptraum, lief Pelayo zu Elisenda, seiner Frau, die gerade dem kranken Kind Umschläge machte, und führte sie in die Tiefe des Hofes. [...] „Es ist ein Engel“, sagte sie. „Er ist sicherlich wegen des Kindes gekommen, aber der Ärmste ist so alt, daß der Regen ihn zu Fall gebracht hat.“ Am nächsten Tag wußte alle Welt, daß in Pelayos Haus ein Engel aus Fleisch und Blut gefangen lag.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Der gegenwärtige Begriff des „Magischen Realismus“ basiert auf dem Aufblühen des Erzählstils in der lateinamerikanischen Literatur und ist demzufolge stark vom Aspekt der Narrativität geprägt, während sich der erste kunstkritische Begriff von Franz Roh noch ausschließlich um die Bildlichkeit drehte.

<sup>146</sup> Als narrative Form ist der Film auch für das Konzept passend.

<sup>147</sup> Hegerfeldt: *Lies that Tell the Truth*, S. 72.

<sup>148</sup> García Márquez, Gabriel: *Ein sehr alter Herr mit riesengroßen Flügeln*. In: Ders.: *Die Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, S. 243-251, hier S. 243 f.

Wie dieses Beispiel deutlich belegt, tritt in der Literatur des Magischen Realismus ein irreales Ereignis ein, das als natürliches, selbstverständliches Geschehen beschrieben und von den Figuren im Text widerspruchsfrei akzeptiert wird.

In García Márquez' Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* (*Cien años de soledad*, 1967), der die lange Geschichte der Familie von Buendía im fiktiven Dorf Macondo erzählt, lassen sich ebenfalls zahlreiche magisch-realistische Momente entdecken. So erscheinen den Lebenden zum Beispiel bereits verstorbene Familienmitglieder, ohne dass dadurch eine unnatürlich wirkende, erschreckende Atmosphäre entsteht, es regnet über mehrere Jahre hinweg, ein Blütenregen fällt vom Himmel, alle Bewohner des Dorfes können viele Tage lang nicht schlafen usw.:

Es regnete vier Jahre, elf Monate und zwei Tage.<sup>149</sup>

Kurz darauf, als der Schreiner ihm für den Sarg Maß nahm, sahen sie, daß vor dem Fenster ein Rieselregen aus winziggelben Blüten fiel. Er fiel die ganze Nacht auf das Dorf in einem stillschweigenden Unwetter und bedeckte Dächer, versperrte Türen und erstickte Tiere, die im Freien schliefen. So viele Blüten fielen vom Himmel, daß die Gassen am Morgen mit einer so dichten Schicht bedeckt waren, daß man sie mit Rechen und Schaufel wegräumen mußte, damit der Leichenzug sich hindurchschlängeln konnte.<sup>150</sup>

Eines glühendheißen Mittags, als er die Manuskripte prüfte, fühlte er, daß er nicht allein im Zimmer war. Im Widerschein des Fensters, die Hände auf den Knien, saß Melchíades. Er war nicht älter als vierzig Jahre. Er trug dieselbe anachronistische Weste und den Schlapphut mit rabenschwingengleicher Krempe, und an seinen bleichen Schläfen troff die in der Hitze zergangene Pomade herunter, wie Aureliano und José Arcadio es noch als Kinder gesehen hatten. Aureliano Segundo erkannte ihn sofort, weil diese Erinnerung sich von einer Generation auf die andere übertragen hatte und vom Gedächtnis des Großvaters auf ihn gekommen war.

„Gott zum Gruß!“ sagte Aureliano Segundo.

„Gott zum Gruß, junger Mann“, sagte Melchíades.

Seither sahen sie sich mehrere Jahre hindurch fast jeden Nachmittag. Melchíades sprach ihm von der Welt, suchte ihm seine alte Weisheit einzuimpfen, weigerte sich aber, seine Manuskripte zu

---

<sup>149</sup> García Márquez, Gabriel: *Hundert Jahre Einsamkeit*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 336.

<sup>150</sup> Ebd., S. 156.

übersetzen.<sup>151</sup>

Erst am dritten Tag, als sie beim Schlafgehen keine Müdigkeit spürten, beunruhigten sie sich und machten sich klar, daß sie seit fünfzig Stunden kein Auge geschlossen hatten. „Auch die Kinder sind wach“, sagte die Indiofrau mit ihrer schicksalsergebenen Überzeugung. „Wer einmal das Haus betritt, entgeht nicht der Pest.“ In der Tat hatten sie die Schlaflosigkeitskrankheit bekommen. Ursula, die von ihrer Mutter den Arzneiwert der Pflanzen erlernt hatte, mischte ein Gebräu aus Eisenhut, das alle trinken mußten, doch niemand konnte schlafen, sondern jeder verbrachte den ganzen Tag traumwachend. In diesem Zustand sinnvernebelter Hellsicht sahen sie nicht nur die Bilder der eigenen Träume, sondern die einen sahen auch die Traumbilder der anderen. [...] Entzückend lutschten Kinder und Erwachsene die köstlichen, schlaflosgrünen Hähnchen, die erlesenen schlaflosrosenroten Fische und die zarten schlaflosgelben Pferdchen, mit dem Erfolg, daß der anbrechende Montag das ganze Dorf in wachem Zustand überraschte. Zunächst erschrak kein Mensch. Im Gegenteil, man freute sich darüber, nicht geschlafen zu haben, da es zu jener Zeit in Macondo so viel zu tun gab, daß die Zeit kaum ausreichte. [...] Wer schlafen wollte, nicht etwa aus Müdigkeit, sondern aus Sehnsucht nach den Träumen, nahm seine Zuflucht zu allen Arten der Erschöpfung. [...] Als José Arcadio Buendía bewußt wurde, daß die Pest ins Dorf eingedrungen war, berief er die Familienvorstände, um ihnen zu erklären, was er von der Schlaflosigkeitskrankheit wußte, und man besprach Maßnahmen, um zu verhindern, daß die Plage auf andere Siedlungen des Moors übergriff. [...] Jeder Fremde, der zu jener Zeit Macondos Gassen durchwanderte, mußte seine Schelle erklingen lassen, damit die Kranken wußten, daß er gesund war. Während seines Aufenthalts durfte er weder essen noch trinken, da kein Zweifel darüber bestand, daß die Krankheit sich nur durch den Mund übertrug und daß alles Eß- und Trinkbare von der Schlaflosigkeit angesteckt war.<sup>152</sup>

Diese vollkommen neue Schreibweise der lateinamerikanischen Literatur wurde in verschiedenen Ländern zum Vorbild für den zeitgenössischen Magischen Realismus.

### **3.3 Magischer Realismus im Film**

In der Mediengeschichte des Magischen Realismus nimmt der Film im 21. Jahrhundert einen bedeutenden Platz ein. Etwa seit dem Jahr 2000 sind Filme, die Elemente des

---

<sup>151</sup> Ebd., S. 202.

<sup>152</sup> Ebd., S. 53-56.

Magischen Realismus enthalten, häufig zu sehen. Die darin auftretenden Charakteristika des Magischen Realismus sind dabei jedoch nicht mit dem von Franz Roh geprägten Begriff zu verstehen, sondern vielmehr mit dem heute geltenden Stilbegriff<sup>153</sup>, d. h. als Präsentation magischer Ereignisse.<sup>154</sup>

Ein in der *Neuen Zürcher Zeitung* veröffentlichter Kommentar über den Sammelband der Erzählungen von García Márquez erläutert einleuchtend die Eigenschaft des Magischen Realismus im narrativen Medium und ist auch auf den Film übertragbar: „Hier wird das Unmögliche, das Phantastische in nüchternen Sätzen, als glatte Wirklichkeit dargeboten und bleibt so mit dem Alltag unentwirrbar verflochten.“<sup>155</sup> Der Magische Realismus im Film kann als Präsentation eines magischen Ereignisses verstanden werden, das als glatte Wirklichkeit auftritt und mit dem Alltag unentwirrbar verflochten bleibt.

Das filmwissenschaftliche Glossar der Universität Zürich definiert Magischen Realismus im Film wie folgt:

**Magischer Realismus.** Stilrichtung vor allem im lateinamerikanischen Kino der 1980er und 1990er Jahre. Die Geschichten erzählen meist vom gewöhnlichen Alltag kleiner Leute, erhalten dabei aber Elemente oder ganze Handlungsstränge, die über die in der westlichen Denktradition gängigen Vorstellungen von Realismus hinausgehen und insofern etwas Surrealistisches haben. Diese Elemente werden jedoch organisch mit dem „realistischen“ Anteil der Geschichte verflochten und müssen nicht, wie im westlichen Kino üblich oder für westliche Sehgewohnheiten „notwendig“, durch starke formale Merkmale signalisiert und gerechtfertigt werden.<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Vgl. Bowers: Magic(al) Realism, S. 1-19.

<sup>154</sup> Der Magische Realismus im Film hat sowohl bildliche als auch erzählerische Aspekte, doch der erste Maßstab, nach dem entschieden würde, ob ein Film magisch-realistisch ist oder nicht, sollte sich in der erzählerischen Ebene befinden. D. h. mit Rücksicht auf die Medialität des Mediums Film und auch die Relevanz der Anwendung des allgemeinen Stilbegriffs ist es adäquat, dass unter magischem Realismus im Film die „Präsentation der magischen Ereignisse“ verstanden wird. Vgl. Nünning: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 416; „Magischer Realismus; in der Literaturwissenschaft wird das Konzept des magischen Realismus im Bereich des Romans und *anderer narrativer Formen* [Hervorhebung durch die Autorin] verwendet, wo es sich auf das Zusammenspiel von realistischen und nichtrealistischen Elementen bezieht.“

<sup>155</sup> Rückseite des Umschlags von García Márquez: Die Erzählungen.

<sup>156</sup> Brunner, Philipp: Magischer Realismus. in: Universität Zürich, Seminar für Filmwissenschaft (Hg.)/Christine N. Brinckmann (Konzept), Philipp Brunner und Ursula von Keitz (Texte): Schlagwörter der Seminar-Videothek. Systematik und Glossar. Zürich 2004, S. 58. [http://www.film.unizh.ch/download/anleitungen/videothek\\_glossar.pdf](http://www.film.unizh.ch/download/anleitungen/videothek_glossar.pdf), 17.1.2011 bzw. in: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Magischer+Realismus>, 17.1.2011.

Diese Definition belegt, dass Magischer Realismus im Film eher auf der Grundlage des literaturwissenschaftlichen Begriffs, d. h. als Erzählen von magischen Ereignissen, wahrgenommen wird als auf der Basis des von Franz Roh festgelegten kunstwissenschaftlichen Begriffs. Was die obige Definition dagegen nicht erfasst, ist, dass der Magische Realismus im Film nicht mehr auf Lateinamerika beschränkt ist. Ebenso wie sich der Magische Realismus in der Literatur zu einem weltweiten Stil entwickelt hat, ist er auch in zeitgenössischen Filmen kein Merkmal des lokalen Kinos mehr, sondern vielmehr eine international geltende Darstellungsweise.

Im Folgenden wird der Magische Realismus im Film aus mehreren Perspektiven betrachtet: filmgeschichtlich, Stil vergleichend, begriffsgeschichtlich und filmtheoretisch.

### **Verschmelzung der beiden Traditionen Realismus und Fantasy**

Der Magische Realismus in zeitgenössischen Filmen weist filmgeschichtlich ein wichtiges Moment auf: In der Frühzeit des Films existierten zwei Traditionen, aus denen sich zwei komplementäre Strömungen entwickelt haben: der „Kinematografenfilm“ und der „Kinofilm“ – zum einen also Lumières realistische Kinematografenfilme, „die vor allem das Wirkliche einfangen und festhalten wollten“, zum anderen Méliès’ fantastische Zauberdramen, „die vor allem eine Geschichte erzählen“ wollten.<sup>157</sup> Der Magische Realismus im Film geht auf diese beiden Traditionen zurück:

1895 entwickelte Louis Lumière den Kinematographen. Zwischen 1895 und 1897 gab es dann die stummen KinematographenFilme des Louis Lumière, die das Alltagsleben nach der Art von Photographien darstellten. [...] 1896/97 kam mit Georges Méliès’ Filmen das Phantastische ins Kino. Nun ging es nicht mehr um den Alltag gewöhnlicher Menschen, sondern um Märchen, um Dramen

---

<sup>157</sup> Grob, Norbert: Wenders. Berlin: Spiess 1991, S. 48-52; „Seitdem es das Kino gibt, hat es immer Filme gegeben, die vor allem das Wirkliche einfangen und festhalten wollten. Und es hat andere Filme gegeben, die wollten vor allem eine Geschichte erzählen. [...] Den einen Filmtyp, der in der Tradition des Louis Lumière steht, nenne ich im Weiteren: KinematographenFilm. [...] Den anderen Filmtyp, der in der Tradition des Georges Méliès steht, nenne ich im Weiteren: KinoFilm.“

und Fantasy, um Phantasmagorien überhaupt.<sup>158</sup>

Lumières' realistische Kinematografenfilme und Méliès' fantastische Trickfilme<sup>159</sup> – diese zwei Strömungen<sup>160</sup> verschmolzen im Magischen Realismus miteinander, indem Fantasie als eine andere Wirklichkeit in der Realität verortet wird, wodurch die Fantasie realisiert und die Realität fantasiert wird. Dadurch erhält im Magischen Realismus nicht nur die Realität, sondern auch die Fantasie eine neue Dimension.

Bei Lumière „boten sich den Besuchern der ersten Filmvorstellungen im Grand Café Ausschnitte aus der konkreten Wirklichkeit“<sup>161</sup>. Sie bekamen eine „wunderbare Natürlichkeit“<sup>162</sup> zu sehen, „eine Form der Wirklichkeitswiedergabe, die bereits als überwunden galt: Naturalismus“<sup>163</sup>:

Die Brüder Auguste Lumière und Louis Lumière richteten das Objektiv ihrer Kamera, einem selbstverständlichen Entdeckerdrange folgend, auf das, was ihnen zunächst unter die Augen kam. [...] Die teils erschreckten, teils faszinierten Zuschauer erlebten „Szenen aus dem Alltag“.<sup>164</sup>

Im Gegensatz dazu

entwickelte Méliès schon bald seinen spezifischen Filmstil, der sich sowohl an den „magischen“ Darbietungen des Zaubertheaters [...] und ihren Illusionsschauspielen orientierte. Méliès' berühmteste Filme [wie *Le Voyage dans la lune* (*Die Reise zum Mond*), *Le Voyage à travers l'impossible* (*Die Reise durch das Unmögliche*); Anmerkung der Autorin] sind phantastische und skurrile Märchenspiele, die sich einer ausgeklügelten Tricktechnik bedienen. [...] Die meisten Tricks, mit denen Méliès' Filme brillieren, stammen jedoch von der Illusionsbühne: ausgiebig wird

---

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Vgl. Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München: Edition Text und Kritik 2002, S. 47-68.

<sup>160</sup> Vgl. auch Ray, Robert B.: Impressionism, surrealism, and film theory: path dependence, or how a tradition in film theory gets lost. In: Hill, John/Gibson, Pamela Church (Hg.): The Oxford Guide to Film Studies. Oxford: Oxford Univ. Press 1998, S. 67-76. Siehe insbesondere den ersten Abschnitt mit dem Titel *Film theory's two traditions*.

<sup>161</sup> Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: Geschichte des Films. München: Bertelsmann 1973, S. 15.

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Ebd.

<sup>164</sup> Ebd. Z. B. *Das Ankommen des Zugs* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat*); *Das Baby auf den Knien der Mutter, dem sein Frühstück in den Mund gestopft wird* (*Le Déjeuner de bébé*); *Arbeiter, die die Fabrik der Lumières verlassen* (*La Sortie des usines*)“.

in ihnen mit Fallklappen, Attrappen und unsichtbaren Seilen operiert, an denen Figurantinnen durch die Luft „schweben“. In den Mittelpunkt seiner zugleich überkomplizierten und kindlich naiven Feenspiele stellte Méliès häufig das Wunder der Geschwindigkeit, der Überwindung von Raum und Zeit.<sup>165</sup>

Während die Filme von Lumière also realistisch angelegt sind, sind die von Méliès dem Fantasyfilm zuzuordnen. Der Magische Realismus im zeitgenössischen Film ähnelt zunächst den Fantasyfilmen von Méliès, da in beiden etwas „Unmögliches“ dargeboten wird. Die Verbindung zu Lumière besteht darin, dass der Magische Realismus das Unmögliche als „Szene des Alltagslebens“ präsentiert.<sup>166</sup>

Indem der Magische Realismus Merkmale beider Traditionen in sich vereinigt, ist er zwischen den beiden Formen anzusiedeln. Magisch-realistische Momente im Film sind eine Art Märchenspiel, gleichzeitig aber auch Alltagsszenen. In diesem Sinne ist Méliès der erste Vorläufer des Magischen Realismus im Film, für den gleichzeitig aber auch Lumières Haltung zur filmischen Realität eine wichtige Grundlage darstellte.

Realismus und Fantasy sind entlang der Filmgeschichte nach wie vor zwei starke komplementäre Strömungen. Im Magischen Realismus verschmelzen sie miteinander. Er ist diejenige Erzähl- und Repräsentationsform, die diese Gegensätze ineinander verwebt, ohne dabei eine der beiden an sich widersprüchlichen Richtungen zu unterdrücken. Die magisch-realistischen Momente im Film zeigen, wie Realität und Fantasy in einem Werk verwirklicht werden können.

## **Vergleich mit anderen ähnlichen Stilen**

### ***Fantasy***

In diesem Zusammenhang wird der Magische Realismus im Film zunächst mit dem

---

<sup>165</sup> Ebd., S. 16.

<sup>166</sup> Realistische Filme wie die des italienischen Neorealismus stehen in der Tradition von Lumière, während Fantasy- und Science-Fiction-Filme auf Méliès zurückgehen.

Fantasyfilm verglichen. Im Rahmen der Definition von Fantasy ist zu beobachten, dass der Magische Realismus Ähnlichkeiten mit dem Fantasyfilm aufweist, sich in einigen Aspekten aber auch davon unterscheidet:

**FANTASY FILM (Fantasy)** In its broadest definition, fantasy film covers a vast spectrum – the portrayal of the supernatural, the representation of imaginary or recreated beasts, the working of fanciful or speculative science, the visualization of dreams. [...] Films dealing with the wonders of magic and magicians, with the doings of gods, demigods, angels, elves, sprites, fairies, gnomes, and similar creatures are better and properly classified as fantasy films. This is equally true of films that present us with the fanciful worlds of fairy tales or imaginary lands. Other films that warrant inclusion as fantasy films are those that use trick photography to create fantastic or illusionistic effects – earlier examples are the films of Georges Méliès [...].<sup>167</sup>

Wie in der Literatur integriert der Magische Realismus auch im Film Fantasy- und Realismuselemente, d. h., er verwirklicht Fantasy im Realismus, worin der Unterschied zwischen filmischem Magischem Realismus und Fantasyfilm besteht.

### ***Surrealismus***

In 1920er-Jahren gab es in Frankreich den Surrealismus von Buñuel und Dali. Der Surrealismus im französischen Kino der 1920er-Jahre besaß ähnliche Ausdrucksformen wie der Magische Realismus. Gregor und Patalas schreiben über den Surrealismus:

Der Surrealismus, 1922 von André Breton begründet, rebellierte wie der Dadaismus gegen die Konformität und die rationale Logik der bürgerlichen Kunst. Doch gaben die Vertreter des Surrealismus der spielerischen Zerstörungswut der Dadaisten eine neue Richtung. Sie versprachen sich aus der Freisetzung des Irrationalen, aus dem Zurückgehen auf die Magie des Traums und die unbewussten Artikulationsformen der Seele eine neue Art der Erkenntnis.<sup>168</sup>

Die Tradition des fantastischen Films, dessen erstes Vorbild bei Méliès zu finden ist, blüht

---

<sup>167</sup> Lopez, Daniel: Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each. Jefferson/London: McFarland 1993, S. 105.

<sup>168</sup> Gregor/Patalas: Geschichte des Films, S. 87.

hier wieder auf. Erst im Surrealismus wird das Irrationale freigesetzt und das Unbewusste findet seine filmische Ausdrucksform. Dies wird im Rahmen der Vorstellung des Stils im Buch *Films by Genre* von Daniel Lopez wie folgt erklärt:

**SURREALIST FILM (Surrealism)** Surrealism is basically a movement that seeks to expand reality, to attain a supra-reality, so to speak, and thus free man from the constraints exerted by society and convention. It seeks to do this by exploring all possible avenues conducive to this end. In particular, it focuses its attention on the workings of the subconscious, the power of dreams, Freudian symbolism and the liberating forces of poetry, love and desire.

An offshoot of Dadaism, Surrealism was given life principally by its founder, André Breton (1896-1966), who laid down its doctrine in his First Manifesto (1924) and in his subsequent writings. Initially, it was a literary movement but it spread quickly to the other arts, especially painting and being highly suited for pictorial representation, to film. To its proponents, Surrealism was a way of life.

In its cinematic form, it is best illustrated by the early work of Luis Buñuel (1900-1983) in collaboration with Salvador Dalí (1904-1989): [...]. For most among the many techniques used by Surrealist filmmakers are the juxtaposition of different objects that one would not associate with each other and the lack of conscious logic in the imagery portrayed.<sup>169</sup>

Allerdings unterscheidet sich der Surrealismus auch insofern grundlegend vom Magischen Realismus, als er im Film die Grenze zwischen Traum und Alltagsleben nicht verschwinden lässt. Es werden keine deutlichen Szenen gezeigt, in denen alles Traum, Halluzination oder Imagination ist, sondern die Traumwelt wird als sie selbst präsentiert, ohne sie zu realisieren.

Um den Begriff des Magischen Realismus im Film erfassen zu können, muss noch einmal die klare Unterscheidung zwischen Surrealismus und Magischem Realismus herangezogen werden. Surrealismus und Magischer Realismus sind, wie in diesem Kapitel bereits festgestellt, zwei Stile, die sich durchaus ähnlich, in gewisser Hinsicht aber auch verschieden sind. Diese Differenzierung gilt auch für den Film. Als repräsentative

---

<sup>169</sup> Lopez: *Films by Genre*, S. 325.

Ausprägungen des surrealistischen Films gelten Man Rays, Germaine Dulacs und Luis Buñuels Werke der 1920er-Jahre. Darin werden psychologische innere Bilder gezeigt, begleitet nur von wenig Handlung.<sup>170</sup> In narrativen Spielfilmen sind surrealistische Elemente häufig in Form von Träumen oder Halluzination zu sehen. Da sie den darin bestehenden Wahrnehmungsbruch („perceptive break“) noch deutlich benutzen, können sie nicht als magisch-realistisch bezeichnet werden. Das gilt auch für Fellini:

Fellini, of course, does make use of fantasy, in which he plays with the physical laws of the universe as well as subjective and hallucinatory emotional states, but he clearly sets the imagined and remembered apart from the ongoing present reality.<sup>171</sup>

Wie sich der Magische Realismus in der Literatur unter dem Einfluss von Surrealismus und anderen ähnlichen Strömungen ausbildete, wurde auch so mancher magisch-realistische Filmemacher vom filmischen Surrealismus beeinflusst. Filme, die Elemente des Magischen Realismus beinhalten, weisen deshalb nicht selten auch Merkmale des Surrealismus auf. Die Unterscheidung zwischen Surrealismus und Magischem Realismus im Film ist daher manchmal recht heikel, doch das Verhältnis zwischen den beiden Stilen macht die Betrachtung der filmischen Realität des Magischen Realismus selbst noch prägnanter.

### ***Poetischer Realismus***

Ein weiterer dem Magischen Realismus ähnlicher Stil ist der Poetische Realismus im Frankreich der 1930er-Jahre. Im Zusammenhang mit dem Film wird er wie folgt definiert:

**Poetischer Realismus.** Bewegung im französischen Film, die in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstand und mit der deutschen Besetzung Frankreichs 1940 endete. Die Gemeinsamkeit der Filme

---

<sup>170</sup> Vgl. Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film History. An Introduction. 4. Auflage, New York: McGraw-Hill 1994, S. 196 f.

<sup>171</sup> Ellis, Jack C.: A History of Film. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall 1979, S. 320.

beruht vor allem in einer pessimistischen, fatalistischen Grundierung der Geschichten – womit an den Naturalismus eines Émile Zola angeknüpft wird – sowie deren Situierung im Alltag Kleiner Leute. Dabei geht die poetische, oft märchenhafte Auffassung der Handlung mit einer präzisen Beobachtung sozialer Realität einher. Zu den bevorzugten Themen gehören die Vergeblichkeit der Liebe, die Unmöglichkeit der Kommunikation, der zentrale Stellenwert von Träumen, die Verachtung sozialer Konventionen und Zwänge, das Leben von AußenseiterInnen etc. Wiederkehrende stilistische Elemente sind eine Spontaneität der Dialoge, eine (streckenweise fast dokumentarische) Anlehnung an Milieustudien sowie eine wehmütig-lyrische Grundstimmung in einer häufig poetischen Bildgestaltung.<sup>172</sup>

**POETIC-REALIST FILM (Poetic Realism, Psychological Realism, Réalisme Poétique)** The term *réalisme poétique* is used to define a French film school and filmic style of the middle and late 1930s which added a poetic element to its visualization of the prevalent social mood of the time. This school was greatly imbued with the leftist ideas of the Popular Front (*Front Populaire*), a coalition found at the inception of the Socialist and Communist political parties. Typical of the films belonging to this school is the use of simple people as popular heroes, the interplay of love and destiny and the ever-present struggle between good and evil in a realistic, atmospheric milieu.<sup>173</sup>

Poetischer Realismus ist als Verknüpfung der „Wendung zur Objektivität“<sup>174</sup> und des Einflusses des Surrealismus zu verstehen. Jean Vigos Filme sind repräsentative Beispiele: „In Vigos Filmen sind sowohl die Traditionen des Cinéma pur wie die des Surrealismus lebendig.“<sup>175</sup> In Vigos erstem Spielfilm, *Zéro de conduite* (*Betragen ungenügend*, 1933), zeigt sich dies folgendermaßen:

[U]nter seiner technisch ungehobelten Oberfläche glüht eine rebellische und befreiende Poesie. In der Sequenz der Schlafsaalrevolte mit ihren traumhaften Bewegungen und ihrer rückwärts ablaufenden Musik fand die Sprache der Surrealisten eine neue Anwendung. Trotz der Irrealität der Fabel ist die Angriffsrichtung des Films doch sehr konkret: Vigo attackiert das bürgerliche

---

<sup>172</sup> Brunner, Philipp: Poetischer Realismus. In: Universität Zürich, Seminar für Filmwissenschaft (Hg.): Schlagwörter der Seminar-Videothek. Systematik und Glossar. Zürich 2004, S. 72. [http://www.film.unizh.ch/download/anleitungen/videothek\\_glossar.pdf](http://www.film.unizh.ch/download/anleitungen/videothek_glossar.pdf), 17.1.2011.

<sup>173</sup> Lopez: Films by Genre, S. 225.

<sup>174</sup> Gregor/Patalas: Geschichte des Films, S. 157.

<sup>175</sup> Ebd.

Erziehungssystem, indem er seine Repräsentanten ins Lächerliche zieht.<sup>176</sup>

Poetischer Realismus gilt als „eine dem Magischen Realismus in vielen Punkten ähnliche Stilrichtung des französischen Films der 1930er Jahre, die aber weitgehend auf ‚magische‘ Elemente verzichtet“<sup>177</sup>. Während der Poetische Realismus in seiner narrativen Performance eine direkte und konkrete Sozialkritik zum Ausdruck bringt, ist die narrative Performance des magischen Realismus deutlich metaphorischer, d. h., sie formuliert die soziale Thematik weniger direkt. Dieser Aspekt bildet im Magischen Realismus den immanenten und indirekten Hintergrund für Interpretationen. Ungeachtet dessen stellt der Poetische Realismus eine dem Magischen Realismus ähnliche Stilrichtung dar, indem er Irrealität im Alltagsleben verwirklicht.

### **Geschichte des Magischen Realismus im Kino**

In 1980er-Jahren, als der Magische Realismus weltweit Verbreitung fand, etablierte er sich auch im Kino. In der Zeit entstanden in Lateinamerika viele wichtige Verfilmungen von magisch-realistischen literarischen Werken, insbesondere aus der Feder von Gabriel García Márquez. Zwar wurden seine Texte schon seit den 1960er-Jahren in Form von Filmen umgesetzt<sup>178</sup> (zum Beispiel *En este pueblo no hay ladrones* (*In diesem Dorf gibt es keine Diebe*, Mexiko 1965) und *La Viuda de Montiel* (*Die Witwe Montiel*; Mexiko/Kolumbien/Venezuela/Kuba 1979)), doch handelte es sich bei ihnen noch nicht um magisch-realistische Geschichten. Die 1980er-Jahre waren mit elf Filmen die produktivste Zeit der García-Márquez-Verfilmungen.

Zu den wichtigsten Verfilmungen aus dieser Dekade gehören Fernando Birris *Un Señor muy viejo con unas alas enormes* (*Ein sehr alter Herr mit riesengroßen Flügeln*; Kuba

---

<sup>176</sup> Ebd., S. 158.

<sup>177</sup> Brunner: Magischer Realismus. In: Universität Zürich, Seminar für Filmwissenschaft (Hg.): Schlagwörter der Seminar-Videothek, S. 58. [http://www.film.unizh.ch/download/anleitungen/videothek\\_glossar.pdf](http://www.film.unizh.ch/download/anleitungen/videothek_glossar.pdf), 17.1.2011.

<sup>178</sup> Vgl. King, John: *Magic Reels. A History of Cinema in Latin America*, London: Verso 1990, S. 139 f.

1988), Lisandro Duque Naranjos *Milagro en Roma* (*Das Wunder von Rom*; Kolumbien 1988) und Ruy Guerras *Eréndira* (*Die unglaubliche und traurige Geschichte von der unschuldigen Eréndira und ihrer herzlosen Großmutter*; Frankreich/Mexiko/BRD 1983). In diesen Filmen zeigt sich deutlich, wie der Magische Realismus, der zunächst in der Literatur entwickelt wurde, filmisch umgesetzt wird.

*Ein sehr alter Herr mit riesengroßen Flügeln* erzählt entsprechend der gleichnamigen Erzählung von einem alten Mann, der wegen seiner Flügel als Engel angesehen wird und schließlich mithilfe seiner Flügel wegfliegt. Der Film nimmt im Vergleich zur Erzählung einen relativ rationalen Standpunkt ein, da die Flügel des alten Herrn im Film als künstlicher Teil seines Körpers präsentiert werden, während der Mann in der Erzählung echte Flügel besitzt. Im Gegensatz dazu nimmt der Film jedoch ein dramatischeres Ende als die Erzählung: Der alte Mann fliegt am Ende des Films mit den künstlichen Flügeln davon, gerade so, als ob er zu einem echten Engel geworden wäre; der kleine Sohn der Familie, bei der der Mann untergekommen ist, erhebt sich währenddessen ebenfalls ein wenig in die Luft.

*Das Wunder von Rom* ist eine Verfilmung von García Márquez' Erzählung *La Santa* (*Die Heilige*). Zwölf Jahre nach ihrem plötzlichen Tod wird ein kolumbianisches Mädchen ohne Anzeichen von Verwesung in ihrem Sarg gefunden. Ihr Vater fliegt daraufhin nach Rom, um sie als Heilige anerkennen zu lassen, wobei jedoch Schwierigkeiten auftreten. Am Ende des Films erhebt das Mädchen auf und beginnt erneut zu leben. Im Rahmen der Erzählung wird dies nur von der Figur diskutiert, für den Film dagegen wurde diesbezüglich eine eigene Episode gedreht. Der Film hat diese Idee der Erzählung also regelrecht verwirklicht. In diesem Punkt ist die filmische Version magisch-realistischer als der zugrunde liegende Text. Die Schlusszene des Films, die zeigt, wie das wieder auferstandene Mädchen mit ihrem Vater in alltäglicher Atmosphäre eine Straße entlang zum Eishändler läuft, beinhaltet

exakt die zentralen Eigenschaften des Magischen Realismus.

In den 1980er-Jahren wurden jedoch auch magisch-realistische Filme gedreht, die nicht auf den literarischen Werken beruhten. Eliseo Subielas *Últimas Imágenes del Naufragio* (*Letzte Bilder eines Schiffbruchs*; Argentinien 1989) gilt in diesem Zusammenhang als relevantes Beispiel.<sup>179</sup> In dem Sinn, dass er magische Realität unabhängig von einer literarischen Vorlage darstellt, ist dieser Film für die Geschichte des Magischen Realismus im Medium Film von Bedeutung. Anders als in den Literaturverfilmungen tritt die magische Realität hier eher verborgen und relativ unauffällig zutage. Damit weist der Film eine deutliche Nähe zum Magischen Realismus in zeitgenössischen Filmen auf.

Etwa zur gleichen Zeit kamen auch in Osteuropa Filme heraus, die dem Magischen Realismus zuzuordnen waren, zum Beispiel vom jugoslawischen Filmautor Emir Kusturica.<sup>180</sup> Diese Entwicklung war kein Zufall, denn Osteuropa mit seinen Zigeunkulturen ist ähnlich wie Lateinamerika eine Region, die der magischen Realität nahesteht. Emir Kusturica gilt als repräsentativer Regisseur des osteuropäischen Magischen Realismus. Sein Film *Dom za Vesanje* (*Time of the Gypsies*; Jugoslawien 1988) war ebenso wie *Hundert Jahre Einsamkeit* im Kino zu sehen.

Die Prägung einer lokalen Kultur ist ein Merkmal der frühen magisch-realistischen Filme der 1980er-Jahre.<sup>181</sup> Doch je mehr sich der Stil des Magischen Realismus weltweit im Kino etablierte, desto mehr verlor er diesen Charakter. In zeitgenössischen Filmen trägt die magische Realität manchmal eine kulturelle Nuance, doch dies ist kein grundsätzliches und universales Kennzeichen des gegenwärtigen Magischen Realismus.

Im Medium Film galt der Magische Realismus in den 1980er-Jahren noch als besonderer

---

<sup>179</sup> Vgl. King: Magic Reels; Brunner: Magischer Realismus. In: Universität Zürich, Seminar für Filmwissenschaft (Hg.): Schlagwörter der Seminar-Videothek. Systematik und Glossar, S. 58. [http://www.film.unizh.ch/download/anleitungen/videothek\\_glossar.pdf](http://www.film.unizh.ch/download/anleitungen/videothek_glossar.pdf), 17.1.2011.

<sup>180</sup> Vgl. Iordanova, Dina: Emir Kusturica. London: bfi Publishing 2002; Gocić, Goran: The Cinema of Emir Kusturica. Notes from the Underground. London: Wallflower Press 2001.

<sup>181</sup> Die magische Realität in *Dom za Vesanje* (*Time of the Gypsies*) ist beispielsweise von der Zigeunkultur geprägt.

Stil, der auf gewisse Regionen bzw. Kulturen oder gewisse Filmautoren beschränkt war. Erst seit der Jahrtausendwende finden sich seine Elemente häufig in allen Schattierungen in den verschiedensten Filmen aus unterschiedlichen Ländern wieder. Im Medium Film ist er heute weder ein persönlicher noch ein lokaler Stil. Dieser Punkt gilt als ein wichtiges Kennzeichen des heutigen Kinos. Diverse Beispiele des zeitgenössischen magisch-realistischen Kinos werden im dritten Kapitel vorgestellt.

Das Kino war von Anfang an ein Produkt der sogenannten Traumfabrik, gleichzeitig galt die Leinwand als Spiegel der Wirklichkeit. In verschiedenen Formen hat sich das Medium Film des Lebens der Menschen angenommen und es in transformierter Gestalt gezeigt. Der Magische Realismus steht einerseits in der Tradition des filmischen Realismus, andererseits in der Tradition des Fantasyfilms und des Surrealismus. In zeitgenössischen Filmen, die Elemente des Magischen Realismus beinhalten, kann der Rezipient die Ergebnisse filmischer Experimente erleben, die sich zum einen auf die Entwicklungsgeschichte des Stils und zum anderen auf die Geschichte des Mediums Film beziehen können.

### **Verschmelzung des bildlichen und des erzählerischen Magischen Realismus**

Der Magische Realismus in zeitgenössischen Filmen bietet ein wichtiges Moment in Bezug auf die Begriffsgeschichte des Kunststils: Im Magischen Realismus des Filmmediums werden seine zwei verschiedenen Konzepte – das die mysteriösen Elemente des Alltags präsentierende Bild<sup>182</sup> und die Geschichte der „magical happenings“ – miteinander verschmolzen, indem ein Film von „magical happenings“ erzählt, während zeitgleich das Magische in Form von Filmbildern sichtbar gemacht wird. Die gleichzeitige Umsetzung beider Konzepte, sprich: des bildlichen und des erzählerischen Aspekts des

---

<sup>182</sup> Vgl. Bowers: Magic(al) Realism, S. 130; „a presentation of the mysterious elements of everyday life“.

Magischen Realismus, realisiert das Medium Film mit großem Erfolg. In dieser Hinsicht ist der Film als das relevanteste Medium für den Magischen Realismus aufzufassen.

### **Filmische Realität**

Die für den Magischen Realismus typische filmische Realität kann auch filmtheoretisch betrachtet werden. Moderne Filmtheoretiker haben sie auf vielseitige Art und Weise untersucht: Kracauer mit *Die physische Realität*, André Bazin mit *Die kinematographische Sprache* und Jean Mitry mit *Das filmische Bild*.<sup>183</sup> Die magische Realität im Film ist physische Realität in subjektiven filmischen Bildern. Die filmischen Darstellungen des Magischen Realismus sind subjektiv wahrgenommene, jedoch als physische Realität präsentierte Bilder. Unter diesem Aspekt nimmt die Realität im filmischen Magischen Realismus eine neue Realität ein, die inmitten eines Oxymorons – in der Realität der Irrealität und der Irrealität der Realität – entsteht.

Der Magische Realismus in zeitgenössischen Filmen stellt eine vertraute, gleichzeitig aber auch neue Art und Weise dar, die eine hinter der realistischen Alltagsbeschreibung liegende besondere Erzähl- und Bildwelt enthüllt.

## **4 Eigenschaften**

Nachdem der Begriff des Magischen Realismus in Abgrenzung von ihm ähnlichen Stilen und Gattungen definiert wurde, werden in diesem Abschnitt seine charakteristischen Eigenschaften anhand von zeitgenössischen Beispielen tiefer gehend erläutert; dabei geht

---

<sup>183</sup> Vgl. Andrew, J. Dudley: *The Major Film Theories*. London 1976; Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam 2003; Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975; Ders.: *Die Errettung der physischen Realität*. In: Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, S. 241-255; Bazin, André: *Was ist Film?* Berlin: Alexander 2004; Ders.: *Die Entwicklung der kinematographischen Sprache*. In: Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, S. 256-274; Mitry, Jean: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. London: The Athlone Press 1998.

es vor allem darum, *wie* der Stil sein Ziel, nämlich die Herstellung einer besonderen Realität, erreicht. Dieses Vorgehen wird einer vertieften Betrachtung des Magischen Realismus als einer Form von Ästhetik, einer Darstellungsweise dienlich sein.

#### **4.1 Installation und Subversion des Realismus**

Wie im Abschnitt „Definition des Magischen Realismus“ bereits erläutert wurde, werden im Magischen Realismus übernatürliche, irrealere Ereignisse präsentiert. In diesem Punkt durchbricht der Magische Realismus den klassischen Realismus. Gleichzeitig schafft er dies nur mithilfe des Realismus. Die Welt des Magischen Realismus ist die Alltagswelt, in der wir Leser leben. Seine Texte beschreiben jedoch nicht nur diese Welt, sondern selbst die darin eindringenden übernatürlichen und irrealen Ereignisse in der Art und Weise des Realismus. Dies führt dazu, dass der Leser diese an sich irrealen Ereignisse als natürlich empfindet. Diese Technik des Magischen Realismus kann demzufolge als „Installation und Subversion des Realismus“<sup>184</sup> zusammengefasst werden. Das bedeutet, dass der Magische Realismus den Realismus installiert und ihn gerade dadurch subvertiert.

Anne C. Hegerfeldt versteht dieses Vorgehen als eine Art von Adaption anderer Gattungen und Stile, in diesem Fall des Realismus. Sie schreibt in diesem Zusammenhang:

Because deviation from a norm draws attention to the conventions on which that norm is based, magic realism functions to question realism's claim to a transparent representation of reality, [...]. Instead of rejecting the realist mode outright, as more radically experimental literature does, magic realism follows a two-step pattern of appropriation and transgression or, to speak with Linda Hutcheon, of installing and subverting. Magic realism accordingly can be characterized as “an internalized challenge to realism”.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Vgl. Hegerfeldt: *Lies that Tell the Truth*, S. 72.

<sup>185</sup> Ebd.

## 4.2 Direkte Umsetzung und Präsentation von Metaphern

Die für den Magischen Realismus typische Beschreibung eines irrealen Ereignisses kann in manchen Fällen als direkte Umsetzung und Präsentation von Metaphern aufgefasst werden. Indem diese Metaphern für bestimmte innere Situationen direkt als tatsächliche Ereignisse präsentiert werden, entsteht magische Realität.

André Brink betrachtet diese Ästhetik des Magischen Realismus folgendermaßen:

The metaphor is turned into a narrative performance, theatrical and spectacular, which activates different levels of meaning in the text – most obviously those of the ‘magical’ and the ‘real’.<sup>186</sup>

Die Metapher wird zu einer narrativen Vorstellung, die die unterschiedlichen Ebenen zwischen dem Magischen und dem Realen aktiviert. Dabei überschreitet sie die Grenze zwischen der Metapher und dem Realen in Form eines Ereignisses, das unmöglich und irreal ist, in der Erzählwelt des magisch-realistischen Textes jedoch ungeachtet dessen ein reales Ereignis darstellt. Dadurch entsteht magische Realität.

In Arundhati Roys Roman *The God of Small Things* wird dargestellt, wie ein Mädchen, die Protagonistin Rahel, während sie in der Kirche an einem Trauerritual für ihre tote Cousine Sophie Mol teilnimmt, das neue Dach der Kirche und gleichzeitig ein am Himmel fliegendes Flugzeug sieht. Der Leser erfährt, dass Sophie Mol es ist, die Rahel diese Bilder vor Augen führt. Die Bilder sind als metaphorische Abschiedsgrüße des toten Mädchens an ihre Cousine Rahel und auch die Art und Weise, in der Rahel den Tod der Cousine versteht, zu werten.

Im Film *Joze to tora to sakana tachi* von Isshin Inudô taucht ein großer Fisch auf. Er dient als Metapher für das Gefühl von Hoffnung und Trost aufseiten der Protagonistin Joze.

---

<sup>186</sup> Brink, André: *The Novel. Language and Narrative from Cervantes to Calvino*. New York: New York Univ. Press 1998, S. 250.

Genau an dem Abend, an dem Joze Fische im Aquarium sehen wollte, aber nicht konnte, schwimmt er im Zimmer umher. Für Joze, eine behinderte Frau, ist der frei schwimmende Fisch ein Symbol für die Freiheit, die ihr verwehrt ist. Der Film zeigt dies direkt auf magisch-realistische Weise in einer Szene, die den Höhepunkt der Handlung darstellt.

Entscheidend ist hierbei, dass die Metapher oder das, was als Metapher zu verstehen ist, im magisch-realistischen Text nicht auf eine geistige Vorstellung reduziert bleibt, sondern stets ein wirkliches Ereignis bleibt. Der Rezipient kann das betreffende Geschehen als bloße Metapher interpretieren, auch wenn es keine ist. Vielmehr ist die Metapher ein narratives Ereignis und überschreitet die Grenze zwischen dem Metaphorischen und dem Realen. So kann die Protagonistin in Roberto Benignis Film *La tigre e la neve* beim Autofahren vor sich auf der Straße einen realen Tiger sehen, der in einem Gedicht ihres Mannes, eines Poeten, das zentrale metaphorische Bild war. Ein solches für den Magischen Realismus kennzeichnendes übernatürliches und irreales Ereignis als direkte Umsetzung einer Metapher übt ohne Zweifel größere Wirkung als eine reine Metapher aus. Genau auf diesem Punkt basiert die Wirkung des Magischen Realismus.

#### **4.3 Herstellung der fremden Realität**

Wie bereits mehrmals angesprochen, erzählt der Magische Realismus von Irrealem, als wäre es real. Auf diesem Weg wird das Irreale realisiert. Die Realität selbst wird infolge dieses Prozesses fremd. Alles sieht plötzlich etwas anders aus, wenn der Magische Realismus das Irreale realisiert und gleichzeitig die Realität fantasiert, obwohl diese als Realität immerzu bestehen bleibt.

Dieses für den Magischen Realismus charakteristische eigenartige Milieu lässt sich beispielsweise in Peter Handkes Roman *Kali. Eine Vorwintergeschichte* gut empfinden.

Der Roman erzählt davon, wie die Hauptfigur, eine Opernsängerin, nach Kali reist. Dieser Ort wird im Roman zwar als ein ganz gewöhnliches Dorf mit einer Salzbergmine beschrieben, aber dennoch herrscht dort eine irgendwie fremdartige Stimmung vor. Diese beginnt bereits, als die Hauptfigur in ihrem Hotelzimmer im Fernsehen eine Szene eines Dokumentationsfilms über Kali sieht. Im Roman *Kali* wird diese fremde Realität mithilfe der eigenartigen Haltung des Beobachters, des Berichtenden, des erzählenden Ichs lebendig, der die Reise der Opernsängerin wie einen Dokumentarfilm beschreibt.

Die Atmosphäre in *Vendredi Soir* von Claire Denis ist alltäglich und zugleich fremd. Die Straßen, in denen es infolge eines Streiks der öffentlichen Verkehrsbetriebe zu gewaltigen Staus kommt, werden allmählich zur Bühne eines märchenhaften und karnevalesken Spiels, wenn der Film zeigt, wie die Buchstaben auf dem Auto zur Radiomusik tanzen, was sowohl die Hauptfigur als auch die Beobachter des Films, also die Zuschauer im Kino, sehen können. Kleine irreale Beschreibungen der realen Umstände färben die Realität im Film mit fremden Rhythmen und machen sie so zu außeralltäglichen Erfahrungen.

#### **4.4 Mimesis der inneren Realität**

Wenn man Magischen Realismus als Ästhetik der Mimesis begreift, zählt dieser Aspekt zu seinen wichtigsten Eigenschaften. Warum er auf seine ganze spezifische Art und Weise erzählt, wozu er letztlich dient, auf diese Fragen gibt die Ästhetik des Magischen Realismus selbst Antworten. Ein wichtiger Punkt ist, dass der Magische Realismus, obwohl er Irreales präsentiert, eine Art von Realismus ist. Die irrealen Ereignisse, die als natürliche, reale Vorkommnisse dargestellt werden, dienen dazu, die innere Realität der Figur oder der Welt offenzulegen. Dies stellt eine besondere Form von Realität dar. Auf der Mimesis der inneren Realität, d. h. der Emotionen, der subjektiven Assoziationen, des

intuitiv-transzendentes Sinnes, der gesamten *Innenwelt* der Person und der Gesellschaft, beruht das Ziel des Magischen Realismus. Hegerfeldt schreibt in diesem Zusammenhang:

[M]agic realist fiction examines how both individuals and communities perceive – or, rather, construct – and represent their world, thereby advocating a broader conception of truth and reality.<sup>187</sup>

„Das weite Konzept von Wahrheit und Realität“ bedeutet, dass die nicht realistische Erzählung Realität und Wahrheit vermittelt. Dieses Verständnis von Magischem Realismus stimmt exakt mit seiner Ästhetik überein. Trotz seines realistischen Erzähltons kann er den Eindruck erwecken, eine Darstellungsform des Irrealen zu sein. Aber der Magische Realismus versteht sich als eine Art von Mimesis, welche die innere Realität auf besondere Art und Weise darstellt. Diese Eigenschaft belegt Hegerfeldt im Kapitel *Magic or Mimesis? Reading the Mode* ihres Buches *Lies that tell the Truth* mithilfe zahlreicher Zitate:

Despite the mode's departures from realism – or rather, because of them – writers and critics alike have overwhelmingly stressed the “mimetic quotient of magic realism”. Gabriel García Márquez, [...] objects to the assumption that his fictions in any way aim fantastically to surpass reality. As he sees it, magic realism's excesses are an attempt to capture a reality which he pronounces “in itself out of all proportion”. [...] Other magic realist writers have likewise rejected the label because of the divorce from reality that it implies. Jack Hodgins has categorically stated: “What I write is to me ‘realistic’, though not everyone thinks I’m describing ‘reality’.” His fellow Canadian Robert Kroetsch has suggested that magic realism yields a more accurate portrayal of the world and the people who live in it than “some of those older conventions of realism, and of narrative, [which] really were deceiving us about our world”.<sup>188</sup>

Im Magischen Realismus dreht sich alles darum, die Realität einzufangen, die der klassische Realismus nicht erfassen kann. Was er beschreibt, ist die besondere, innere Realität der Figuren und der Gesellschaft, die nur durch den Magischen Realismus

---

<sup>187</sup> Hegerfeldt: *Lies that Tell the Truth*, S. 113.

<sup>188</sup> Ebd., S. 273 f.

aufgedeckt werden kann. In diesem Sinn kann der Magische Realismus als eine Art von Realismus bezeichnet werden, die jedoch zugleich den klassischen Realismus subvertiert. In diesem System funktioniert der Magische Realismus sowohl aufseiten des Produzenten als auch aufseiten des Rezipienten als ausgeprägt intuitiver Prozess:

In order to seize reality's mysteries the magical realist writer heightens his senses until he reaches an extreme state [*estado límite*] that allows him to intuit the imperceptible subtleties of the external world, the multifarious world in which we live.<sup>189</sup>

The author employing magic realism searches out a hidden potential in the natural world or in human actions, and often describes the commonplace as mysterious. Reality seems to be deformed, but the reader perceives essential truths as a result of this distortion.<sup>190</sup>

In dieser Hinsicht ist Magischer Realismus nicht nur „ein spezieller Erzählstil“<sup>191</sup>, sondern darüber hinaus „eine Denkweise“<sup>192</sup>, die „den alternativen Zugang zur Realität“<sup>193</sup> ausmacht. Dadurch, dass das Irreale direkt in der Realität als physische Realität präsentiert und vom Rezipienten als natürlich empfunden wird, entsteht im Magischen Realismus eine besondere Realität. Diese wiederum erhöht und verstärkt die Realität.<sup>194</sup> Magisch-realistische Momente finden sich sowohl in Romanen als auch in Filmen befinden stets dort, wo sie etwas Spezielles zu sagen haben.<sup>195</sup> Als Stil ist der Magische Realismus eine relevante Methode, um die spezielle Realität von Zeitgenossen und der zeitgenössischen Welt darzustellen, da die Welt selbst in unserer Zeit nicht mehr realistisch ist:<sup>196</sup>

---

<sup>189</sup> Leal, Luis: *Magical Realism in Spanish America*. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 119-124, hier S. 123.

<sup>190</sup> Mellen, Joan: *Magic Realism*. Detroit: Gale 2000, S. 1.

<sup>191</sup> Vgl. Bowers, Maggie Ann: *Magic(al) Realism*. New York: Routledge 2004, S. 1.

<sup>192</sup> Ebd., S. 33.

<sup>193</sup> Vgl. ebd., S. 1.

<sup>194</sup> Vgl. Hegerfeldt: *Lies that Tell the Truth*, S. 275; „Numerous critics have argued that magic realism’s fantastic elements actually function to heighten or amplify reality.”

<sup>195</sup> Vgl. ebd.; „Authors employ the mode ‘just at the point when they have something particularly significant to say’.”

<sup>196</sup> Vgl. Cornwell, Neil: *The literary fantastic: from Gothic to postmodernism*. New York: Harvester Wheatsheaf 1992, S. 243. Zitiert nach: Hegerfeldt: *Lies that Tell the Truth*, S. 274; „The world is not what it seems and reality is not ‘realistic’ any more.”

Lori Chamberlain puts the same point somewhat more cautiously when she suggests that magic realism may be understood as a response to a world its inhabitants find increasingly incredible. [...] While some writers and critics suggest that magic realism seeks faithfully to reproduce a fantastic extratextual reality, others emphasize how the inclusion of non-realistic elements aims poetically to recreate the experience of living in the contemporary world. These different approaches agree, however, in their assessment of traditional literary realism as incapable of conveying an adequate impression of reality.<sup>197</sup>

Diese Ästhetik des Magischen Realismus schafft einen neuen Begriff von Mimesis, der nicht nur die Darstellung der äußerlichen Wirklichkeit aufgreift, sondern auch die der inneren Realität, die unter der Oberfläche der äußerlichen Wirklichkeit verborgen ist. Hegerfeldt betrachtet diesen Punkt mit Bezug auf Amaryll Chanady wie folgt:

Amaryll Chanady has suggested that magic realism “challenges realistic representation in order to introduce poesis into mimesis”, thereby restoring to the Aristotelian concept of mimesis an aspect that had been forfeited in realism’s restriction to the imitation of a merely external reality.<sup>198</sup>

Wenn der Magische Realismus nach seiner eigenen Mimesis strebt, richtet er sich nicht auf die irrealen Welt, sondern auf die Realität aus:

A return to fantasy and the fantastic has been made out as one further avenue taken in the hope that it will lead not away from, but towards reality.<sup>199</sup>

In dieser Hinsicht ist der Magische Realismus eine Art von Realismus<sup>200</sup> zu betrachten, der sich auf die menschlichen Gedanken und Gefühle sowie die inneren Realität der Welt konzentriert: “Magic realism inquires into the workings of the human mind.”<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> Hegerfeldt: *Lies that tell the Truth*, S. 275.

<sup>198</sup> Ebd., S. 274.

<sup>199</sup> Ebd., S. 276.

<sup>200</sup> Vgl. ebd.; “Understanding magic realism as ‘a way out of [...] realism’”.

<sup>201</sup> Ebd.

## 5 Philosophie

Im Mittelpunkt dieses Abschnitts steht die philosophische Theorie von Mircea Eliade, die zum besseren Verständnis des Magischen Realismus herangezogen werden kann. Mircea Eliades Religionsphilosophie weist in vielen Punkten auf den Magischen Realismus hin. Zunächst wird die Philosophie Mircea Eliades einer näheren Betrachtung unterzogen, bevor der Magische Realismus aus der Perspektive dieses philosophischen Ansatzes analysiert wird. Diese theoretischen Betrachtungen sollen helfen, die Vorgänge des Magischen Realismus besser zu verstehen und seine Grundlagen zu erkennen, sprich: zu klären, warum der Magische Realismus in zeitgenössischen Romanen und Filmen so häufig und in derart lebendiger Ausprägung zu finden ist. Diese Bemühung zielt darauf ab, „sich nicht darauf [zu] beschränken [...], die geschichtliche Äußerung zu registrieren“<sup>202</sup>, sondern „sich auch einer tieferen Ergründung ihrer Bedeutungen, ihrer Strukturen [zu] widmen“<sup>203</sup>.

Mircea Eliades Haltung und Perspektive, die „eine Ähnlichkeit, die uns unendlich wichtiger erscheint als ihre Verschiedenheiten“<sup>204</sup>, betont, ähnelt der dieser Arbeit zugrunde liegenden Vorgehensweise: nach den Ähnlichkeiten verschiedener Beispiele zu suchen, um auf diesem Weg universale Eigenschaften herauszufinden. So wie Eliade zahlreiche verschiedene religiöse Erfahrungen miteinander verglichen und dadurch deren gemeinsame Merkmale – archaische Ontologie, Hierophanie, heiliger Raum, heilige Zeit usw. – entschlüsselt hat, wird in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, den Magischen Realismus als eine zentrale Erscheinung der zeitgenössischen Literatur und des

---

<sup>202</sup> Eliade, Mircea: *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1998, S. 37.

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> Eliade, Mircea: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. 3. Auflage, Frankfurt am Main: Insel 1984, S. 19.

zeitgenössischen Kinos herauszustellen. Eliade hat sich gefragt:

Warum war ein gewisser Mythos verbreitungsfähig, warum war es ein bestimmtes Symbol? Was offenbarten sie? Und warum verlieren sich während der Verbreitung manche oft wichtige Einzelzüge, während andere stets fortleben? Und abschließend: *Worauf sprechen diese Mythen, diese Symbole an, daß sie eine so große Verbreitung erlangen konnten?*<sup>205</sup>

Warum ist, analog dazu, der Magische Realismus so verbreitungsfähig? Was offenbart er? Indem der Magische Realismus in diesem Kapitel aus der Perspektive der Religionsphilosophie betrachtet wird, soll versucht werden, einen relevanten Hinweis auf eine mögliche Antwort auf diese Fragen zu erhalten.

### 5.1 Mircea Eliades Religionsphilosophie

Eliades wissenschaftliche Untersuchungen zur Religionsgeschichte umfassen – für den typischen Vertreter dieser Fachrichtung, zumal den zeitgenössischen, äußerst ungewöhnlich – sowohl zeitlich als auch räumlich weit auseinanderliegende Kulturen und Völker: von den „primitiven“ magischen Welten der Steinzeit über die sakralen Vorstellungen der antiken Hochkulturen und der monotheistischen Offenbarungsreligionen bis hin zu den kryptoreligiösen Phänomenen säkularer Industriegesellschaften, von Indien über Australien bis nach Nord- und Südamerika. [...] Auf der unermüdlischen Suche nach den vielfältigen Spuren des Heiligen, die der „homo religiosus“ im Laufe seiner langen Geschichte in schriftlicher, aber auch in nonverbaler Form hinterlassen hat, setzte Eliade jedoch auch eindeutige thematische Schwerpunkte.<sup>206</sup>

Durch seine umfassende Untersuchung gelangte der weltbekannte rumänische Religionshistoriker und Philosoph Mircea Eliade zu der Erkenntnis, dass auch der moderne Mensch ein „**homo religiosus**“<sup>207</sup> (religiöser Mensch) ist und dies für alle Menschen in allen Kulturkreisen gilt. Moderne Menschen machen im Lauf ihres Lebens viele religiöse Erfahrungen und leben in dem Bedürfnis nach der Erfahrung des Heiligen, dem Kosmos

---

<sup>205</sup> Eliade: Ewige Bilder und Sinnbilder, S. 37 f.

<sup>206</sup> Reschika, Richard: Mircea Eliade zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 1997, S. 14 f.

<sup>207</sup> Eliade: Das Heilige und das Profane, S. 17.

des Anfangs, dem heiligen Raum und der heiligen Zeit, nach all den Elementen, die bereits der primitive Mensch in archaischen Zeiten erfahren hat und die immer wieder in Form von Ritualen hervorgerufen werden.

Nach Eliade gibt es zwei Arten von Lebensweisen: das heilige Leben und das profane Leben. Nach Eliade existiert kein ausschließlich profanes Leben. Jedes Leben enthält auch im alltäglichen Bereich religiöse Erfahrungen.

In dieser Hinsicht ist auch die **archaische Ontologie** zu verstehen. „Archaische Ontologie“ bezeichnet die Seinsweise des primitiven Menschen. Nach Eliade ist die Denkweise der modernen Menschen ihrer Natur nach noch immer „archaisch“; „die Grundprobleme der Metaphysik könnten durch die Kenntnis der archaischen Ontologie neu gesehen werden.“<sup>208</sup> In der Folge ist es bedeutungsvoll, „gewisse Aspekte der archaischen Ontologie zu untersuchen; genauer: die Vorstellungen von Sein und Wirklichkeit, die aus dem Verhalten des Menschen der frühzeitlichen Gemeinschaften zu erschließen sind“<sup>209</sup>.

In der archaischen Ontologie sind durch ewige Bilder und Sinnbilder „die geheimsten Formen des Seins bloßzulegen“<sup>210</sup>, was wiederum die „Erfassung der tiefsten Wirklichkeit, der Dinge“<sup>211</sup> ermöglicht. Dieser Grundsatz von Eliades Religionsphilosophie ähnelt der Grundeinstellung des Magischen Realismus in zeitgenössischen Romanen und Filmen, die im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch näher diskutiert werden wird. Auch im Magischen Realismus gelingt es, durch irreale, unlogische, ‚primitive‘ Darstellungen die tiefste Wirklichkeit der Figuren bzw. der Gesellschaft zu erfassen.

In einem Gespräch, das in dem Buch *Die Prüfung des Labyrinths* enthalten ist, hat Mircea Eliade gesagt: „Für mich ist das Heilige immer **die Offenbarung des Realen**, die

---

<sup>208</sup> Eliade, Mircea: Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr. Düsseldorf: Eugen Diederichs 1966, S. 8.

<sup>209</sup> Ebd., S. 9.

<sup>210</sup> Eliade: Ewige Bilder und Sinnbilder, S. 14.

<sup>211</sup> Ebd., S. 16.

Begegnung mit dem, was uns rettet, indem es unserem Dasein Sinn verleiht.“<sup>212</sup> Diese Erkenntnis passt genau zu der Eigenschaft bzw. der Wirkung des Magischen Realismus in literarischen und filmischen Texten. Der Magische Realismus stellt das Irreale in der Realität dar und offenbart damit das Reale, enthüllt die tiefste Wirklichkeit. Dies verleiht diesem Stil seine originelle ästhetische Kraft und die Fähigkeit zur Heilung.

Dieser Vorgang funktioniert wie ein **Ritual**. Im Ritual geht es um **die Aufhebung der profanen Zeit**. Mithilfe von Ritualen wird die profane Zeit aufgehoben, wodurch heilige Zeit erlebbar wird. Eliade schreibt in diesem Kontext Folgendes:

Die Aufhebung der profanen Zeit und die Versetzung des Menschen in die mythische Zeit werden natürlich nur in wesentlichen Abständen bewirkt, in denen der Mensch also wahrhaft er selbst ist: im Augenblick wichtiger Rituale oder Handlungen.<sup>213</sup>

Da „diese Aufhebung der profanen Zeit einem tiefen Bedürfnis des archaischen Menschen entspricht“<sup>214</sup>, ist es eine Notwendigkeit, „auch die Bedeutung dieses Bedürfnisses zu verstehen“<sup>215</sup>. Dabei kann man nach Eliade „ganz zu Anfang sehen, daß der Mensch der archaischen Kulturen die ‚Geschichte‘ nur schwer erträgt und sich Mühe gibt, sie periodisch aufzuheben“<sup>216</sup>. Diese Sichtweise bildet die Hauptthese von Eliades Werk *Kosmos und Geschichte* und wird auch in seinen anderen Büchern wiederholt von ihm erläutert.

Der erste Abschnitt seines Buches *Das Heilige und das Profane* trägt die Überschrift **Das Heilige manifestiert sich**. Diesen Vorgang bezeichnet Eliade als „**Hierophanie**“. Damit meint er **die Manifestation des Heiligen**, die „Erscheinungsweise des Heiligen“<sup>217</sup>.

---

<sup>212</sup> Eliade, Mircea: Die Prüfung des Labyrinths. Gespräche mit Claude-Henri Rocquet. Frankfurt am Main: Insel 1987, S. 189.

<sup>213</sup> Eliade: *Kosmos und Geschichte*, S. 35.

<sup>214</sup> Ebd., S. 36.

<sup>215</sup> Ebd.

<sup>216</sup> Ebd.

<sup>217</sup> Reschika: Mircea Eliade zur Einführung, S. 62.

Wichtig ist hierbei, dass sich Eliade auch „hier nicht mit den *Begriffen* Gott und Religion beschäftigte, sondern die verschiedenen Formen der *religiösen Erfahrung* analysierte“<sup>218</sup>:

Das Heilige manifestiert sich immer als eine Realität, die von ganz anderer Art ist als die „natürlichen“ Realitäten.<sup>219</sup>

Der Mensch erhält Kenntnis vom Heiligen, weil dieses sich *manifestiert*, weil es sich als etwas vom Profanen völlig Verschiedenes zeigt. Diese Manifestation des Heiligen wollen wir mit dem Wort Hierophanie bezeichnen. Dieser Ausdruck ist brauchbar, weil er nichts anderes ausdrückt als das, was seine etymologische Zusammensetzung enthält, nämlich *daß etwas Heiliges sich uns zeigt*.<sup>220</sup>

Auch das Magisch-Realistische manifestiert sich für den Leser bzw. Zuschauer. Sie können es erkennen, weil es sich als etwas zeigt, das sich vom Realen völlig unterscheidet. Dinge, die in der realen Wirklichkeit nicht passieren können, finden in magisch-realistischen Texten bzw. Filmen durchaus statt. In der Folge handelt es sich um eine Realität, die von ganz anderer Art ist als die „natürlichen“ Realitäten.

Bei der Hierophanie liegt die Spannung zwischen dem Heiligen und dem Profanen, wobei beide miteinander vereinigt werden. Beim magischen Realismus verhält es sich sehr ähnlich: Das Irreale und das Reale verschmelzen miteinander. Eliade erklärt, wie dieser Vorgang abläuft:

Es handelt sich immer um denselben geheimnisvollen Vorgang: das „Ganz andere“, eine Realität, die nicht von unserer Welt ist, manifestiert sich in Gegenständen, die integrierende Bestandteile unserer „natürlichen“, „profanen“ Welt sind.<sup>221</sup>

**Das Heilige** ist etwas ganz anderes, eine Realität, die nicht von unserer Welt ist, sich aber dennoch in unserer natürlichen, profanen Welt“ manifestiert. Dies entspricht dem für den

---

<sup>218</sup> Eliade: Das Heilige und das Profane, S. 13.

<sup>219</sup> Ebd.

<sup>220</sup> Ebd., S. 14.

<sup>221</sup> Ebd., S. 14 f.

Magischen Realismus typischen Vorgang: Das Magisch-Realistische ist etwas Unmögliches, also das „ganz andere“, das in unser alltägliches Leben Eingang findet, ohne dass die Figuren oder der Leser bzw. Zuschauer Probleme haben, dies zu verstehen.

Das Verfahren des Magischen Realismus wirkt dabei insofern sehr „natürlich“, als es auf der Grundlage des Kontexts der ganzen Story des Romans oder des Films sowohl inhaltlich als auch emotional verstanden und akzeptiert wird, auch wenn es paradox erscheint. Dieser Punkt bildet eine Parallele zum paradoxen Aspekt der Hierophanie.

Mircea Eliade schreibt:

Man kann nie genug hervorheben, daß jede Hierophanie – auch die elementarste – ein Paradoxon darstellt. Indem ein beliebiger Gegenstand das Heilige offenbart, wird er zu etwas *anderem* und hört doch nicht auf, *er selbst* zu sein, denn er hat weiterhin teil an seiner kosmischen Umwelt.<sup>222</sup>

Zusammenfassend konnten folgende Einsichten gewonnen werden: 1. Das Heilige manifestiert sich. 2. Es manifestiert sich als das „ganz andere“. 3. Es offenbart das Reale. 4. Die profane Zeit wird dabei aufgehoben. 5. Archaische Ontologie kann die Antwort geben, die die Metaphysik nicht finden kann. 6. Hierophanie bezeichnet die Manifestation des Heiligen. 7. Hierophanie ist paradox, transzendental und zugleich wirklich. 8. Der Vorgang der Hierophanie und die Art und Weise der archaischen Ontologie entsprechen dem Vorgang und der Art und Weise des Magischen Realismus in Romanen und Filmen.

Im Anschluss wird näher darauf eingegangen, wie der Magische Realismus aus der Perspektive von Eliades Religionsphilosophie interpretiert werden kann.

## **5.2 Magischer Realismus aus der Perspektive von Eliades Religionsphilosophie**

Der Magische Realismus kann auf der Grundlage von Mircea Eliades Religionsphilosophie erklärt werden, weil er aufgrund seiner magisch-realistischen Elemente transzendentalen

---

<sup>222</sup> Ebd., S. 15.

Charakter besitzt. Die Eigenschaften des Heiligen sind nahezu identisch mit denen des Magisch-Realistischen. Das Magisch-Realistische erscheint in zeitgenössischen Romanen und Filmen in einer Art und Weise, die der Manifestation und dem Erleben des Heiligen im menschlichen Leben sehr ähnlich ist. Die Ereignisse des Magischen Realismus weisen den Charakter einer religiösen Erfahrung auf. In der Folge kann dieser Erzählstil vor dem Hintergrund von Eliades Religionsphilosophie adäquat betrachtet werden.

**Die religiöse Erfahrung** steht mit der Erfahrung einer unendlichen Zeit in Zusammenhang:

Verweilen wir einen Augenblick bei diesem Punkt: der Vision einer unendlichen Zeit, eines niemals endenden Zyklus von Schöpfungen und Zerstörungen der Welt; letzten Endes dem Mythos der ewigen Wiederkehr, bewertet als „Werkzeug der Erkenntnis“ und Mittel der Befreiung. In der Perspektive der Großen Zeit ist jede Existenz ungewiß, illusorisch. Nicht nur das menschliche Dasein und die Geschichte selbst.<sup>223</sup>

Für den *homo religiosus* „bedeutet das Heilige soviel wie Kraft und letztendlich Realität schlechthin. Das Heilige ist gesättigt mit Sein. Heilige Kraft heißt Realität, Ewigkeit und Wirkungskraft in einem.“<sup>224</sup> Ebenso wie das Heilige in Eliades Ansatz wirkt auch der Magische Realismus „als ‚Werkzeug der Erkenntnis‘, als Mittel der Befreiung“<sup>225</sup>.

Der Magische Realismus kann seine befreiende Wirkung dadurch erzielen, dass er das Magisch-Realistische als das Reale ausweist. Diese Befreiung ist des Öfteren in einer Darstellung der unendlichen Zeit, der zeitlosen Gegenwart im Sinne von Eliade zu finden: Im Film *Le temps qui reste* von François Ozon beispielsweise trifft der sterbende Protagonist Romain am letzten Tag seines Lebens sich selbst als Kind am Meer wieder. In dieser letzten Szene des Films kann er sein Leben in der ewigen Gegenwart verstehen und

---

<sup>223</sup> Eliade: Ewige Bilder und Sinnbilder, S. 77.

<sup>224</sup> Eliade: Das Heilige und das Profane, S. 15.

<sup>225</sup> Eliade: Ewige Bilder und Sinnbilder, S. 77.

sich mit seinem bevorstehenden Tod versöhnen.

Zeitlos, immer gegenwärtig ist auch die Zeit im Magischen Realismus. Viele magisch-realistische Werke, die im Verlauf dieser Arbeit noch näher analysiert werden, weisen diesen besonderen Sinn für Zeit auf, der eine Transzendierung in Bezug auf das Erzählen und die Wahrnehmung nach sich zieht. Dieses Transzendieren findet jedoch nicht nur in Bezug auf die Zeit statt, sondern auch im Hinblick auf den Raum. In diesem Kontext schreibt Eliade: „Der Akt der Durchbrechung des Raumes und der Akt der Durchbrechung des Zeitverlaufs gehören zusammen.“<sup>226</sup> Der Ort, an dem sich die magisch-realistische Zeit vollzieht, ist der magisch-realistische Raum, der an sich ein ganz alltäglicher Raum ist. In Haruki Murakamis Roman *Kafka am Strand* beispielsweise findet sich ein solcher Raum in Form eines kleinen Zimmers in der Bibliothek einer kleinen Stadt, in dem sich vor langer Zeit ein Mädchen und ein Junge ineinander verliebt haben. Jahre später sieht ein 15-jähriger Junge, der Protagonist des Romans, das Mädchen in genau diesem Zimmer. Anders gesagt muss man, um die zeitlose Welt zu erreichen, einen alltäglichen, gewöhnlichen Raum transzendieren, indem man zum Beispiel tiefer, höher oder weiter weg geht: indem man in die Salzbergmine hinabsteigt oder auf dem Gipfel liegt (wie in Peter Handkes Roman *Kali*) bzw. tief in den Wald hineingeht (wie in Haruki Murakamis Roman *Kafka am Strand*). Eliade schreibt in diesem Zusammenhang:

[E]in „Zentrum“ ist der paradoxe Ort des Aufbrechens der Ebenen, der Punkt, an dem die sinnlich wahrnehmbare Welt transzendiert werden kann. Jedoch eben dadurch, daß man das Universum, die geschaffene Welt transzendiert, transzendiert man auch die Zeit, die Dauer, und erlangt die stasis, die ewige, zeitlose Gegenwart.<sup>227</sup>

Der Junge Kafka Tamura im Roman *Kafka am Strand* verlässt sein Universum, das Haus

---

<sup>226</sup> Ebd., S. 87.

<sup>227</sup> Ebd.

seines Vaters in Tokyo, und reist allein in die ihm fremde Stadt Takamatsu. Dort geht er zunächst in eine kleine Bibliothek, bevor er sich schließlich tief in einen Wald begibt, wo ihm das Magisch-Realistische widerfährt.

Die Betrachtungen der „Struktur des heiligen Raumes [...]“, wie man einen solchen Raum erreicht und wodurch er qualitativ verschieden wird von dem profanen Raum, der ihn umgibt“<sup>228</sup>, verweisen auf den Raum des Magischen Realismus. Wie im nächsten Kapitel dieser Arbeit veranschaulicht werden wird, ist der Raum ein wichtiger Faktor des Magischen Realismus. Im magisch-realistischen Raum herrscht gilt häufig eine transzendente, unendliche, ewig wiederkehrende Zeit, die zeitlose Gegenwart. Beispiele wie Pen-Ek Ratanaruangs Film *Last Life in the Universe*, Roberto Benignis Film *La tigre e la neve* und Mircea Cărtărescus Roman *Die Wissenden* belegen dies anschaulich. Sie beinhalten genau solche Augenblicke und basieren auf einer Erzählwelt, die einen die in einem magisch-realistischen Raum stattfindende zeitlose Gegenwart erfahren lassen.

Im ersten Kapitel seines Buchs *Das Heilige und das Profane, 1. Homogenität des Raums und Hierophanie*, schreibt Eliade, dass der Raum für den religiösen Menschen nicht homogen ist. Diese „**Inhomogenität des Raums**“<sup>229</sup> bedeutet, dass ein besonderer Raum existiert, der von dem übrigen Raum differenziert wird. Dort erlebt der religiöse Mensch „**wirklichen Raum**“<sup>230</sup> und „eine **Urerfahrung**“<sup>231</sup>:

Für die religiösen Menschen *ist der Raum nicht homogen*; er weist Brüche und Risse auf: er enthält Teile, die von den übrigen qualitativ verschieden sind.<sup>232</sup>

Es gibt also einen heiligen, d. h. „starken“, bedeutungsvollen Raum, und es gibt andere Räume, die nicht heilig und folglich ohne Struktur und Festigkeit, in einem Wort amorph sind. Mehr noch: diese Inhomogenität des Raumes erlebt der religiöse Mensch als einen Gegensatz zwischen dem heiligen,

---

<sup>228</sup> Eliade: *Das Heilige und das Profane*, S. 17 f.

<sup>229</sup> Ebd., S. 23.

<sup>230</sup> Ebd.

<sup>231</sup> Ebd.

<sup>232</sup> Ebd.

d. h. dem allein *wirklichen, wirklich existierenden* Raum und allem übrigen, was ihn als formlose Weite umgibt.<sup>233</sup>

[...] daß die religiöse Erfahrung der Inhomogenität des Raums eine Urerfahrung darstellt, die wir einer „Weltgründung“ gleichsetzen dürfen. Es handelt sich dabei nicht um theoretische Spekulation, sondern um ein primäres religiöses Erlebnis, das aller Reflexion über die Welt vorausgeht.<sup>234</sup>

Paradoxerweise ist der heilige Raum ein wirklicher Raum. Im Magischen Realismus ist das Magische analog dazu das Reale. Ihre Vermischung enthüllt die tiefste Realität. Dabei bietet der Raum die Gelegenheit für eine Urerfahrung. Diese „Urerfahrung“ im heiligen und damit „wirklichen Raum“ entspricht der Erfahrung der **„Offenbarung einer absoluten Wirklichkeit“**<sup>235</sup>.

Diese Struktur des Heiligen entspricht fast genau dem Vorgehen des Magischen Realismus. Das Magisch-Realistische in den Romanen und Filmen gleicht dem Heiligen im Leben des homo religiosus. Der Raum des Magischen Realismus ist ein besonderer Raum, zugleich aber auch ein „wirklicher Raum“, der sich in der realen Wirklichkeit befindet. Die Erfahrungen, die die Figuren in diesem Raum machen, haben den Charakter einer **„Urerfahrung“**. Der Ort, an dem diese Erfahrung stattfindet, wird zum ontologischen „Zentrum“, zu einem absoluten „festen Punkt“ für die Figuren in der Geschichte:

Durch die Manifestierung des Heiligen wird ontologisch die Welt gegründet. In dem grenzenlosen homogenen Raum ohne Merkzeichen, in dem keine Orientierung möglich ist, enthüllt die Hierophanie einen absoluten „festen Punkt“, ein „Zentrum“.<sup>236</sup>

Das erklärt auch, dass magisch-realistische Abschnitte bzw. Szenen in Texten bzw. Filmen, die dieser Erzählweise zuzurechnen sind, stets den Höhepunkt des Erzählens ausmachen und damit zu dessen zentralem Thema werden. Magischer Realismus funktioniert als

---

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> Ebd.

<sup>235</sup> Ebd.

<sup>236</sup> Ebd.

„Zentrum“ der Geschichte.

Darüber hinaus erklärt Eliade, wie profane Räume zu „heiligen Stätten“ werden und als solche erfahren werden können, sodass religiöse Erfahrungen am Ende auch nicht religiösen Menschen gehören:

Doch auch innerhalb dieser Erfahrung des profanen Raums tauchen noch Werte auf, die mehr oder weniger an die dem religiösen Raumerlebnis eigene Inhomogenität erinnern. So gibt es zum Beispiel noch Gegenden, die Landschaft der ersten Liebe, eine bestimmte Straße oder Ecke in der ersten fremden Stadt, die man in der Jugend besucht hat. Alle diese Orte behalten selbst für den völlig unreligiösen Menschen eine außergewöhnliche, „einzigartige“ Bedeutung: sie sind die „heiligen Stätten“ seines privaten Universums, so als habe sich diesem unreligiösen Menschen eine Realität offenbart, die *anderer* Art ist als die Realität seiner Alltagsexistenz.<sup>237</sup>

Das zweite Kapitel von *Das Heilige und das Profane*, **Die Heilige Zeit und die Mythen**, insbesondere der Abschnitt *Profane Dauer und heilige Zeit* geben einen tieferen Einblick in den Faktor Zeit. Wie den „heiligen Raum“ gibt es die „heilige Zeit“, die vom Menschen nicht homogen erlebt werden kann:

Ebensowenig wie der Raum ist für den religiösen Menschen die Zeit homogen und stetig. Es gibt einerseits die Intervalle heiliger Zeit, die Zeit der Feste (die größtenteils periodische Feste sind), und andererseits die profane Zeit, die gewöhnliche zeitliche Dauer, in der die Ereignisse ohne religiöse Bedeutung liegen. Zwischen diesen beiden Arten von Zeit besteht natürlich ein Bruch der Kontinuität, doch mit Hilfe der Riten kann der religiöse Mensch gefahrlos von der gewöhnlichen zeitlichen Dauer in die heilige Zeit „überwechseln“.<sup>238</sup>

Das wichtige Merkmal der heiligen Zeit besteht darin, dass sie reversibel ist:

Ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen beiden Zeitarten fällt sofort auf: *die heilige Zeit ist ihrem Wesen nach reversibel, insofern sie eine mythische Urzeit ist, die wieder gegenwärtig gemacht wird.*<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> Ebd., S. 25.

<sup>238</sup> Ebd., S. 63.

<sup>239</sup> Ebd.

Um die heilige Zeit wieder gegenwärtig zu machen, bedient sich der Mensch des Rituals:

Jedes religiöse Fest, jede liturgische Zeit ist die Reaktualisierung eines sakralen Ereignisses, das in einer mythischen Vergangenheit, „zu Anbeginn“ stattgefunden hat. Die religiöse Teilnahme an einem Fest impliziert das Heraustreten aus der „gewöhnlichen“ Zeitdauer und die Wiedereinfügung in die mythische Zeit, die in diesem Fest reaktualisiert wird. Die heilige Zeit ist somit unendlich oft wiederholbar. Man könnte sagen, daß sie nicht „abläuft“, keine irreversible „Dauer“ darstellt. Sie ist eine ontologische, eine „parmenidische“ Zeit, die sich immer gleich bleibt, die sich weder verändert noch erschöpft.<sup>240</sup>

Mit anderen Worten: man findet in dem Fest zurück zur *ersten Erscheinung der heiligen Zeit*, wie sie sich *ab origine, in illo tempore* erfüllt hat.<sup>241</sup>

Die heilige Zeit ist also reversibel und wird durch das Ritual immer wieder von Neuem gegenwärtig. Die Eigenschaft der heiligen Zeit findet sich auch im Magischen Realismus. Im anschließenden Analyseteil der vorliegenden Arbeit wird gezeigt werden, wie sie sich in der Form auch im Magischen Realismus manifestiert: Das Treffen des Jungen Tamura mit dem früheren Mädchen Saeki, das jetzt schon eine ältere Frau ist (*Kafka am Strand*), das Erscheinen der verstorbenen Schwester im alten Familienhaus (*Last Life in the Universe*), die Erfahrung eines noch bislang unbekannten Hauses in einer anderen Stadt (*Die innere Sicherheit*), die Wohnung Lauras, die am letzten Abend vor ihrem Umzug ihrem Empfinden nach wieder hell und warm wird (*Vendredi Soir*).

Damit wirkt der Magische Realismus in Romanen und Filmen wie ein **Ritual**, besitzt dessen Eigenschaften. Diesbezüglich existieren zahlreiche Belege. Beispielsweise erfährt die Hauptfigur in Urs Widmers Roman *Im Kongo* ihre magisch-realistische Veränderung während eines traditionellen afrikanischen Rituals; Arundhati Roys *The God of Small Things* erzählt von magisch-realistischen Ereignissen, die im Lauf des Trauerrituals in der Kirche ablaufen; auch in Joon-ho Bongs *Gwoemul* hat die magisch-realistische Szene, in

---

<sup>240</sup> Ebd.

<sup>241</sup> Ebd.

der die verschollene Tochter etwas zu essen bekommt, Ritualcharakter. Doch auch Clair Denis' *Vendredi Soir*, Roberto Benignis *La tigre e la neve* oder François Ozons *Le temps qui reste* beinhalten magisch-realistische Szenen, die sowohl inhaltlich als auch filmisch an ein Ritual erinnern.

Die Erfahrung der zeitlosen Gegenwart heilt den Menschen von seinem Gedächtnis. Damit wird der wichtigste Punkt der Geschichte erlöst und erfüllt. Darin besteht die emotionale Wirkung, die psychologische Funktion des Magischen Realismus. Eliade bezeichnet diesen Vorgang als „vom Gedächtnis befreien, das heißt das Werk der Zeit vernichten“<sup>242</sup>. Dementsprechend überwindet Kafka Tamura durch das Treffen mit seiner Mutter Saeki-san sein Kindheitstrauma (*Kafka am Strand*), findet die Opernsängerin während ihres Aufenthalts auf Kali erneut eine Beziehung zu ihrer Mutter (*Kali. Eine Vorwintergeschichte*), wird Lauras alte Wohnung ein letztes Mal abends hell und warm (*Vendredi Soir*).

Durch den „Akt des ‚**Aus-der-Zeit-Heraustretens**‘“<sup>243</sup> kann der Mensch „die totale, die ewige Gegenwart“<sup>244</sup> erleben und damit „von der Unwissenheit zur Erleuchtung“<sup>245</sup> gelangen: „**Die Erleuchtung innerhalb eines Augenblicks** sowie der paradoxe Sprung außerhalb der Zeit“<sup>246</sup> vollziehen sich. Dies macht es möglich, „den Fluß der Zeit zum Stillstand zu bringen“<sup>247</sup>. Hier ist „**der „älteste“ Ort**“<sup>248</sup> bemerkenswert, das erklärt, wie sich heiliger Raum und heilige Zeit vereinigen („die Symbolik des Raumes mit jener der Zeit vereint“<sup>249</sup>):

---

<sup>242</sup> Eliade: Ewige Bilder und Sinnbilder, S. 102.

<sup>243</sup> Ebd., S. 94.

<sup>244</sup> Ebd., S. 92.

<sup>245</sup> Ebd., S. 94.

<sup>246</sup> Ebd., S. 97.

<sup>247</sup> Ebd.

<sup>248</sup> Ebd., S. 88.

<sup>249</sup> Ebd., S. 89.

Doch eben damit transzendiert er auch die Zeit, denn in der indischen Kosmologie ist der Punkt, von dem aus die Schöpfung ihren Anfang nahm, der Gipfel und somit auch der „älteste“ Ort. [...] Neben diesem Bild der Transzendierung des Raumes [...]. Ins „Zentrum“ der Welt versetzt und [...] gleichzeitig den zeitlosen Augenblick erreichen.<sup>250</sup>

Unzählige Beispiele belegen, dass auch im zeitgenössischen Magischen Realismus ein Raum im Sinn des ältesten Ortes existiert: zum Beispiel das Geburtshaus im Roman *Die Wissenden*, das Bibliothekszimmer in *Kafka am Strand*, die Salzbergmine in *Kali*, das Hanok-Haus im Film *Bin-jip*, die Kirche und der Strand im Film *Le temps qui reste* oder die am Fluss gelegene Imbissstube im Film *Gwoemul*.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die magisch-realistischen Ereignisse in den literarischen und filmischen Texten des Magischen Realismus Aspekte des Rituals beinhalten und damit Merkmale der heiligen Zeit aufweisen. Wie der magisch-realistische Raum auf sehr natürliche, „realistische“ Art und Weise mit den übrigen Räumen des Alltagslebens verbunden ist, so vermischt sich auch diese magisch-realistische Zeit absolut mühelos mit der normalen Zeit. Daraus entsteht – analog zur Dialektik des Heiligen und des Profanen – die für den Magischen Realismus grundlegende Dialektik zwischen dem Irrealen und dem Realen, die um „**die Gegensätze transzendieren**“<sup>251</sup> geht. Dabei wird im Magischen Realismus sowohl auf zeitlicher als auch auf räumlicher Ebene eine „enge Pforte“<sup>252</sup>, eine Schwelle überschritten.

Die vom homo religiosus ausgehende Betrachtung liefert damit eine Antwort auf die Frage, warum sich der Magische Realismus in der heutigen Zeit einer solch großen Beliebtheit erfreut. Mit seiner Hilfe macht der Rezipient Erfahrungen, die identisch sind mit dem Erlebnis des Heiligen aufseiten des religiösen Menschen. Doch warum braucht der homo religiosus das Heilige? Warum fühlen sich die heutigen Leser/Zuschauer im Magischen

---

<sup>250</sup> Ebd., S. 88.

<sup>251</sup> Ebd., S. 101.

<sup>252</sup> Ebd.

Realismus wohl und finden ihn besonders interessant?

Der religiöse Mensch lebt also in zwei Arten von Zeit, deren wichtigere, die heilige Zeit, den paradoxen Aspekt einer zirkulären, umkehrbaren, wiedererreichbaren Zeit bietet und eine Art mythische ewige Gegenwart darstellt, der man sich vermittle der Riten periodisch wieder einfügt.<sup>253</sup>

Der religiöse Mensch weigert sich, einzig und allein in der – modern ausgedrückt – „historischen Gegenwart“ zu leben; er bemüht sich um den Anschluß an eine heilige Zeit, die in gewisser Hinsicht der „Ewigkeit“ gleichgesetzt werden kann.<sup>254</sup>

Diese Textpassage gibt Aufschluss darüber, warum sich der Mensch nach dem Magisch-Realistischen sehnt, warum Schriftsteller und Filmemacher die Elemente des Magischen Realismus verstärkt einsetzen. Der Mensch braucht nach wie vor so etwas wie die „Urerfahrung“, epiphanische Augenblicke, die ihm Erleuchtung und Heilung schenken. Die Literatur bzw. der Film des Magischen Realismus verschaffen dem Menschen genau diese Momente, indem sie die Welt auf eine neue und gleichzeitig archaische Art und Weise enthüllen und damit erfahrbar machen.

Seit der Jahrtausendwende, dem Beginn des Zeitalters des Hypertextes, können diese Ansprüche mithilfe der für den Hypertext kennzeichnenden Denkweise in Form von Kreuzungen, des „Über-sich-Hinausgehens“, des Transzendierens leichter erfüllt werden. Der Magische Realismus wird in unserer geistigen Umwelt geschickt realisiert, indem die Grenzen zwischen vielen unterschiedlichen Bereichen leicht überschritten werden, die unterschiedlichen Ebenen ohne Zögern in einer „natürlichen“ Haltung miteinander verflochten werden und so koexistieren können. Der Rezipient hat dabei keinerlei Probleme, diese Geschehnisse nachzuvollziehen und zu akzeptieren.

Auf der Grundlage dieses „ursprünglichen“ menschlichen Bedürfnisses, der momentan

---

<sup>253</sup> Eliade: Das Heilige und das Profane, S. 64.

<sup>254</sup> Ebd.

vorherrschenden geistigen und literaturwissenschaftlichen Umwelt sowie infolge der internationalen Verbreitung der lateinamerikanischen Literatur erlebt der Magische Realismus in verschiedenen Kulturen in Form von Romanen und Filmen eine Blütezeit. Darüber hinaus sind dafür wohl auch die kulturellen Traditionen einzelner Kulturkreise verantwortlich, zum Beispiel die in Europa vorherrschende christliche Tradition, die als Grundlage des transzendentalen Denkens gilt, die surrealistische Tradition, insbesondere in Europa, die eng mit dem Magischen Realismus verbunden ist, sich zugleich aber auch deutlich davon unterscheidet, oder buddhistische sowie andere religiöse und mystische Traditionen Asiens, die sich besonders häufig bei Figuren asiatischer magisch-realistischer Filme oder Texte manifestieren.<sup>255</sup> Zahlreiche Romane und Filme der Weltliteratur bzw. des Weltkinos, die allesamt von den entsprechenden Eigenschaften, Vorgängen und Wirkungsweisen geprägt sind, werden heute unter dem Titel „Magischer Realismus“ zusammengefasst. Alles in allem hat sich der Magische Realismus zu einem beliebten und bedeutungsvollen Stil entwickelt.

Bisher wurde auf den Begriff, die Begriffs- und Mediengeschichte, die Eigenschaften und den philosophischen Bezug des Magischen Realismus eingegangen. Im nächsten Kapitel werden die dabei gewonnenen Erkenntnisse anhand zeitgenössischer Romane und Filme, die in ästhetischer Hinsicht dem Magischen Realismus zuzuordnen sind, näher veranschaulicht.

---

<sup>255</sup> Im Gegensatz dazu ist kommt diese Form der Umsetzung in europäischen Filmen nur selten vor. *Le temps qui reste* ist diesbezüglich ein seltenes, aber auch sehr gelungenes Beispiel.

## ZWEITES KAPITEL

### Magischer Realismus in zeitgenössischen Romanen

Zeitgenössische Romane geben häufig Gelegenheiten, dem Magischen Realismus in verschiedenen Geschichten zu begegnen. Die magisch-realistischen Momente in zeitgenössischen Romanen sind im Erzählen der Romane gut verwoben und übernehmen die Rolle des metaphorischen ‚roten Fadens‘, indem sie den Leser durch die ganze Geschichte hindurchführen.

Im nun folgenden Kapitel werden Romane vorgestellt und untersucht, die von den charakteristischen Momenten bzw. der Ästhetik des Magischen Realismus geprägt sind.

#### 1 Formen

Der Magische Realismus selbst besitzt keine fixierten Formen, aber einige häufig verwendete Formen können umrissen werden. Am häufigsten finden sich in zeitgenössischen Romanen magisch-realistische Elemente bei Figuren und Räumen. Peter Handkes *Kali. Eine Vorwintergeschichte*, Haruki Murakamis *Kafka am Strand* und Urs Widmers *Im Kongo* können in diesem Zusammenhang als Beispiele angeführt werden. Die Manifestation von Magisch-Realistischem bei Dingen und äußeren Umständen ist etwas umfangreicher und stellt ebenfalls eine häufige anzutreffende Variante dar. Arundhati Roys *The God of Small Things* und Mircea Cărtărescus *Die Wissenden* bieten die Gelegenheit, diese Ausprägungen des Magischen Realismus zu entdecken. In welcher Gestalt der Magische Realismus in zeitgenössischen Romanen im Einzelnen auftritt und wie seine Elemente in die Erzählung verwoben werden, ist Gegenstand dieses Kapitels.

## 1.1 Das Magisch-Realistische bei Figuren und Räumen

### 1.1.1 Peter Handke, *Kali. Eine Vorwintergeschichte*

Peter Handkes Roman *Kali. Eine Vorwintergeschichte*<sup>256</sup> wurde eigentlich als Drehbuch für einen Film geschrieben. Das hinterlässt wichtige Merkmale im Roman. Der Roman erzählt von einer Opernsängerin, die vor dem Winter zu Erholungszwecken nach Kali abreist, in die Salzberggegend. Der Ich-Erzähler des Romans erzählt, was er/sie sieht und hört, z. B.: „Ich sehe sie an den Häusern, den unteren, der Siedlung vorbeigehen.“ (108) „Ich sehe sie nicht, höre nur ihre Stimme, weiter lesend-übersetzend:“ (38).

Das ist genau die Perspektive des Drehbuchs. ‚Ich‘ erzählt insofern, wie der/die DrehbuchautorIn über den noch nicht gedrehten, imaginierten Film erzählt. Alle Ereignisse werden deswegen im Präsens erzählt. Das ist zugleich die Erzählweise zu beschreiben, wie der imaginäre Zuschauer des Films den Film sieht. Deshalb ist ‚Ich‘ im Roman *Kali* einerseits der Zuschauer/Leser, andererseits der Autor/die Kamera. Die Perspektive von ‚Ich‘ ist die der Filmkamera, die die Hauptfigur und andere ‚Szenen‘ dreht.

Dieser ‚Blick‘ des ‚Ich‘ als Filmzuschauer ermöglicht den originellen Magischen Realismus in diesem Roman. Wie das in diesem Roman verwirklicht wird, soll im Folgenden veranschaulicht werden.

Eine Sängerin will im Vorwinter irgendwohin abreisen. Ein Gitarrist, dem sie auf dem Weg begegnet, fragt sie, und sie antwortet:

Der Gitarrist: „Wo wirst du sein im Winter?“ – Sie: „In meiner Kindergegend. Oder nein, in der Nachbargegend. In der Gegend gleich nebenan, hinter dem Kindheitsfluß, hinter dem Kindheitssee, hinter dem Kindheitshügel. In der Gegend hinter meiner Gegend. Überall sonst, kommt mir vor, bin

---

<sup>256</sup> Handke, Peter: *Kali. Eine Vorwintergeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

ich schon gewesen, in Alaska, auf Guadelupe, auf Madagaskar, überall auch hier in Europa, sogar in der Schweiz und in Österreich. Aber durch das Land jenseits meines Kinderwalds bin ich seinerzeit höchstens durchgefahren. Ich weiß von der Landschaft nichts, oder bloß so vom Hörensagen, zum Beispiel: Dort ist der Winter noch Winter. Oder: Es ist eine Auswanderer-Gegend – ob nun die Leute von woanders nach dort ausgewandert waren, oder von dort woandershin auswandern wollten? Das Einzige, was ich noch weiß: Der Untergrund dort besteht bis in die tiefsten Tiefen aus Salz – Kali. Es soll dort einmal ein großes Meer gewesen sein. Und dieses Salz wird abgebaut – auch im Sommer ein schneeweißer Bergrücken mitten in der Ebene. – Frag mich weiter.“ – „Und was wirst du dort tun, außer -?“ – „Ein Lied schreiben, ein letztes, ein vorletztes, ein vorvorletztes, wie seit je.“ (30 f.)

Kali als Ort kommt zuerst in der Dokumentation im Fernsehen vor. Sie sieht die Dokumentation im Hotelzimmer:

Nur auf einem Kanal jetzt nichts als, groß, ernst, stumm, das Gesicht eines Mannes, welcher einen fußballgroßen Salzbrocken in die Kamera hält. Sie tritt näher – fast ist es ein Laufschrift gewesen: Der Mann steht nun auf der Kuppe eines weißen Salzbergs. Er lächelt. Die Zuschauerin lächelt desgleichen, genauso wie er dort, vor einem wie schneeverhangenen Himmel. *Kali*, mit diesem einen Wort läßt er sich zuletzt doch noch hören, im Kreis sich wendend zu dem Salzberg, das Wort wiederholend, wie in Zärtlichkeit, fragend dann? oder sich erinnernd?: „Kali ...“, und am Ende die Zuschauerin gleichsam frontal erwidert: „Kali!“ (33)

Das Salzbergdorf, Kali, wird mit einem Mann im Fernsehen gezeigt. Das beeindruckt sie sehr, und sie reist dorthin ab.<sup>257</sup> Sie fährt mit dem Fernzug über einen kleinstädtischen Busbahnhof und mit dem Bus. Der Roman zeigt noch einmal den Mann in Kali wie eine Filmszene während ihrer Busreise:

Und wieder der Mann im Bergwerk, in seiner weißen Kluft wie über Salzdünen wandernd, bei stark diesiger Luft, und einer Empfindung von Hitze ohne besondere Schweißspuren. Die Grubenlampe leuchtet am Helm; Salzstaub auf dem Gesicht darunter, vor allem auf den Brauen, das Knirschen des Salzes, speziell, unter den Füßen. Und dann der Mann im Grubenlift mit ein paar anderen Bergleuten, von diesen nur der Rücken zu sehen; sein Blick auf ihnen, mit spürbarer Teilnahme. Und

---

<sup>257</sup> Diese Passage ähnelt der Entscheidung über das Reiseziel in *Kafka am Strand*. Dort reist der Protagonist ebenfalls an einen Ort, von dem er ein Foto in einem Magazin gesehen hat, das ihn stark beeindruckt hat.

endlich die Ankunft des Lifts oben auf dem Erdniveau, und ein allgemeines Ohrensausen. (45)

Im Roman *Kali* werden wie im obigen Abschnitt die Bilder, die sich nicht im Jetzt und Hier befinden, wie Zwischenszenen im Film gezeigt. Oben ist noch die Szene der Dokumentation im Fernseher wiederholt worden. Diese Erzählweise funktioniert später in einem anderen Abschnitt als Element des Magischen Realismus.

Die Sängerin kommt in ihrer Heimat an, wo ihre Mutter, eine frühere Schauspielerin, noch wohnt. Aber sie übernachtet nicht bei ihrer Mutter, sondern in einem Gasthaus. Der Busfahrer, dessen Bus sie genommen hat, ist auch der Wirt des Gasthauses. Er stellt ihr ein Zimmer seines Gasthauses zur Verfügung, und sie schläft dort ein. Und „Ich“ sieht sie dabei an einem anderen Ort mit dem Salzbergmann schlafen. Das ist die erste große Szene des Magischen Realismus im Roman *Kali*.

Er hat ihr dann die Zimmertür aufgesperrt, und der Blick geht in ein wiederum überraschendes Gemach, wo vor den Fenstern die Läden sich nun automatisch öffnen. Ein Zeltbett. (49)

Sie schläft in dem Baldachinbett, tief. Und zugleich sehe ich sie hoch über dem flachen Land auf dem Gipfel eines Salzbergs liegen, auf dem bloßen, harten, wettergrauen, von dunklen Schlieren durchzogenen Kalisalz. Neben ihr liegt der Mann aus dem Bergwerk. Beide rühren sich nicht. Trotzdem höre ich ein starkes Knirschen unter den Körpern. Unmittelbar neben diesen befindet sich ein Loch, eine kreisförmige Öffnung, wohl der Abzugsschacht für den Salzabbau in der Tiefe, mit einem Sperrgitter davor. Mit der einen Hand sehe ich sie nun den Mann an sich ziehen – in ihrer beider Gesichter ein gleichermaßen ruhiges Begehren –, mit der anderen lautlos, so als habe sie das alles längst vorbereitet, das Sperrgitter von dem Schacht entfernen. Mitten in der Bewegung aber wird der Tag auf dem Salzberg wieder zur Gasthofnacht, und sie schläft wie zuvor – nein, nicht ganz so – unter dem Baldachin. Seltsam, die Fremde da schlafen zu sehen? Wegschauen? Nein. Seit jeher eine meiner liebsten Beschäftigungen: andere schlafen zu sehen. Sieh, ihre Lippen, geschwollen wie bei einem Kind. Alles Bedrohliche aus diesem Gesicht verschwunden. (62 f.)

Sie schläft in dem Baldachinbett im Gasthauszimmer, aber sie liegt hoch über dem flachen Land auf dem Gipfel eines Salzbergs, auf dem bloßen, harten, wettergrauen, von dunklen

Schlieren durchzogenen Kalisalz. Das sieht „Ich“ – der Leser, der Zuschauer, die Kamera. Neben ihr liegt der Mann aus dem Bergwerk. Beide rühren sich nicht. Trotzdem „höre ich“ ein starkes Knirschen unter den Körpern. Und es gibt ein Loch neben ihnen. Einen Abgrund.

Kali ist eine Hochlandgegend, aber das Salzbergwerk liegt in der Tiefe. Diese ‚Tiefe‘ und dieser ‚Abgrund‘ spielen noch eine große Rolle im Magischen Realismus dieses Romans.

Um das zu veranschaulichen, ist es zu wissen nötig, was für ein Ort Kali ist. Der Roman *Kali* beschreibt den Ort Kali wie einen Ort irgendwo, aber zugleich nirgendwo, wie ein Land drüben, vielleicht Land nach dem Tod, einen „Toten Winkel“, eine imaginäre Insel. Aber Kali ist auch ein Liebesort, wo man das Verlorene finden und endlich miteinander kommunizieren kann.

Bevor die Sängerin das Schiff nach Kali betritt, sieht sie am letzten Abend Folgendes: „Ein längst verlassener Sportplatz mit einer im Dunkeln wie phosphoreszierenden Anzeigetafel AUSWANDERER: GÄSTE“ (62). Am nächsten Morgen reist sie nach Kali ab:

Am Morgen folgt sie, unterwegs in dem AUSWANDERER-Ort, auf Seitenwegen, ja-pfaden (es ist jetzt am Tag, als bestehe die Siedlung nur aus solchen Pfaden), den sich wiederholenden Richtungsschildern ZUM MEER. Am Ende eines solchen Pfads, wieder vor allem zwischen Büschen durch, endlich das Wasser. Das „Meer“ scheint freilich eher ein See, in der Ferne das Gegenüber? Dann der Bootssteg mit einem nun doch zu einer Meerespassage passenden Schiff; Name: DER AUSWANDERER. (63 f.)

Das Abfahrtssignal tönt oder schallt wie zu einer großen Überfahrt. (64)

Die Mitfahrenden auf der Fähre sind Einwanderer nach Kali. Sie sind einzelne Personen, die der Roman wie folgt vorstellt:

Es gibt keine Paare, keine Gruppen. Zugleich eine lebendige, weltoffene Stimmung, wie bei dem Aufbruch eines Trecks, wo es eine Zeitlang natürlich ist, sich auch einem Wildfremden zuzuwenden und sich ihm anzuvertrauen. Eine Zutraulichkeit herrscht auf dem Schiff. (65)

Die Zeit auf dem Schiff, die Zeit des Übergangs, wird als seltsam wahrgenommen:

Zeit ist vergangen so auf dem Wasser, eine unbestimmbare. Das Schiff fährt und scheint zugleich zu stehen, wie auf der Schwelle zu einer anderen Sphäre. (68)

Als das Schiff in Kali wie in einer „Hafenstadt einer kleinen Insel“ (70) angekommen ist, scheint alles etwas anders als auf dem „Festland“-Ufer.

[...], wie die Hafenstadt einer kleinen Insel, samt den „Insel“blumen in den Fenstern. Keine Autos zu sehen; nur Boote um Boote; und vereinzelt ein Fahrrad. Trotz der offensichtlichen Bewohntheit – Rauch aus den Kaminen, volle Wäscheleinen, die Wäsche eher dunkel, von Fenster zu Fenster, auch unter den Uferbäumchen – ungleich weniger Treiben als zuvor auf dem „Festland“-Ufer; und auch das Ankunftssignal des „Auswanderers“ klang auffallend verschieden von jenem bei der Abfahrt. (70)

Die Bewohner in Kali erwarten jemanden, den sie jedoch nicht finden können. Es scheint, als würden die Bewohner des ‚Himmellandes‘ unter den Neuankömmlingen nach Familienangehörigen oder Freunden suchen:

Dort auf dem Quai stand zwar der eine oder andere, als ob er jemanden erwarte, aber der oder die fand sich jedenfalls nicht unter den Neuankömmlingen. (71)

Der Übergang vom „Festland“ (70) nach Kali ist ein Grenzübergang. Bevor sie auf das Schiff nach Kali gestiegen ist, hat sie auch so gedacht: „Das ‚Meer‘ scheint freilich eher ein See, in der Ferne das Gegenufer?“ (64) Kali ist ‚das Gegenufer‘, an dem die Ankömmlinge ihre Pässe vorzeigen wollen, doch es handelt sich um keinen gewöhnlichen Grenzübergang zwischen Ländern:

Die Ankunft in dem Hafen war die an einer Grenze, an einer Grenze von der Art, wie sie in unseren Breiten längst abgeschafft sind – unwillkürlich wollte man seinen Paß ziehen. (71)

Jedoch besagt dieser Abschnitt, dass dieser Übergang ein Grenzübergang sei, von einer

gewöhnlichen Gegend in einen ganz anderen Ort. Dieser Grenzübergang symbolisiert im Roman den allmählichen Übergang zu einem neuen Aspekt und zu neuen Möglichkeiten der Menschenbeziehung und der inneren Welt der Hauptfigur. Das werden wir nun veranschaulichen.

Vom Quai steigt sie „auf ein kleines Kanu“ (72) und fährt „auf dem Kanal“ (72). Bald ist sie „bereits vom Quai aus unsichtbar.“ (72) „Es ist wohl ein warmer Tag; trotz der Jahreszeit kreuzen und begleiten sie Libellen“. (72) Die Landschaft und das Klima erscheinen ungewöhnlich. Trotz Vorwinter ist es warm und die Libellen singen. Sie kommt immer tiefer nach Kali hinein und erlebt dabei ein kleines Wunder: „„Laß eine Feder fallen, Falke!“ hat sie gerufen, und wirklich kam dann eine Feder aus den Lüften getrudelt, [...], sie steckt sie sich ins Haar.“ (73)

Nun geht sie „dann zu Fuß im Weglosen, und auch dort mit den Riesenschritten, unter denen die Gegend eine andere zu werden scheint.“ (74) Sie durchquert „sehr nahe, urwald- und urwelthafte“ (74) Horizonte. Ihr Übergang setzt sich fort:

Sie ist dann zu Fuß im Weglosen, und auch dort mit den Riesenschritten, unter denen die Gegend eine andere zu werden scheint. Brachäcker wechseln ab mit spätherbstlichen Wäldern. Dort viel Bruch- und Unterholz, wo sie sich durchschlagen muß. Von den verschlammten Äckern bekommt sie größere Sohlen. Schritt für Schritt folgen auf sehr weite, eher ebene Horizonte, mit hellen Dünenstellen, sehr nahe, urwald- und urwelthafte. Und auch die scheinbare Ebene wird immer wieder unvermutet durchkreuzt von Gräben, sogar tiefen Schluchten, die etwas von Depressionen, Land unter dem Meeresspiegel, haben. Moorstellen, wo sie momentweise bis zum Knie einsinkt, ohne aber ihren Schrittrhythmus zu ändern. Grasstellen im Moor, die, sowie sie betreten werden, wippen, fast kippen, wie der Boden in einem Geisterhaus. (Sie spielt damit.) Ein Wildapfelbaum, auch er noch voll von Früchten. Obwohl – sie hat in eine gebissen – offenbar gallbittern. Es bleibt dabei heller Tag. Die Salzbergkuppe taucht während der ganzen Passage nicht auf, ist nicht einmal zu ahnen. (74)

Indessen begegnet sie einmal einem Jäger und teilt ihm ihre Gedanken mit:

Einmal hält sie doch inne, vor einem Jäger in einem Wald, und fällt nun ihrerseits, wie zuvor die Leute auf dem Schiff, übergangslos ins Reden, [...]: „Schon immer hat es mich hierhergezogen. Das fing damit an, daß meine Mutter – und nicht bloß sie –, wenn überhaupt einmal die Rede auf eure Gegend kam, gleich abwinkte: Nichts los bei denen dort. Nicht einmal einen kleinen Abstecher wert war nach der übereinstimmenden Meinung der tote Winkel hier. Kein Staat war mit ihm zu machen, und das mitten im Vereinten Europa. Toter Winkel: aber wie voll Leben habe ich ihn mir von klein auf vorgestellt, allein schon wegen des Namens. Und endlich bin ich jetzt hier. Und hier werde ich auch bleiben, bis ans Ende. Ah, das ist nun ausgesprochen, und so muß ich mich daran halten.“ (75)

Sie sagt „wie zuvor die Leute auf dem Schiff“ (75). Die Leute auf dem Schiff hatten eine seltsame offene und lebendige Stimmung, und das war natürlich: „Zugleich eine lebendige, weltoffene Stimmung, wie bei dem Aufbruch eines Trecks, wo es eine Zeitlang natürlich ist, sich auch einem Wildfremden zuzuwenden und sich ihm anzuvertrauen. Eine Zutraulichkeit herrscht auf dem Schiff, als stünden da an der Reling rechtens Auswanderer.“ (65) Und dort sprachen einzelne Auswanderer auf dem Schiff „übergangslos“ (65) miteinander. Jeder hatte seine eigene Geschichte:

So hebt jetzt ein älterer Mann übergangslos an: „Ich werde drüben meine Tochter besuchen. Ihr Mann hat sie verlassen. Und ich kann ihn verstehen. Jerina kann aus heiterem Himmel gewalttätig werden. [...]“

Und ein anderer Passagier läßt sich dann hören: „Ich suche Arbeit. Auch wenn es unter Tag ist. Dort unten im Salz soll es je tiefer desto heißer werden. Aber eine trockene Wärme, sagt man, in der man beim Bohren und Schaufeln kaum ins Schwitzen kommt. Salzwärme, sagt man, ist gut für die Lunge. [...]“

Und ein dritter Auswanderer, um den der Kreis der anderen, zuhörend, zugleich auf das Wasser, in die Ferne schaut: „Letzte Nacht habe ich im Traum meine Schuhe verloren. Und ohne meine Schuhe konnte ich nicht weiter. Ohne meine Schuhe konnte ich, ganz klar, nicht zurück zu meinen Leuten. Es war ausgeschlossen. Verboten, ohne Schuhe mit meinen Leuten zu sein. Ausgeschlossen: ich. [...] Dabei bin ich doch so gern barfuß. Ah, das Barfußgehen im taunassen Gras am frühen Morgen, sogar manchmal im Winter, wenn schon der Reif liegt.“

Und noch ein Auswanderer läßt sich zuletzt hören, eine im Reden sich mehr und mehr aufrichtende junge Frau: „Nur weg. Weg von den Mülltonnen. Weg von den Hausnummern. Weg von den Dreiecksgeschichten. Weg von den SMS, ADN, UPS, AKH, von den Fahrzeugkennzeichen, den Straßennamen, den Künstlernamen, den Kosenamen, den Spitznamen, den Vor- und Nachnamen.

[...]“ (65 ff.)

So erzählt mancher seine eigene Geschichte in weltoffener Stimmung, und die Stimmung überträgt sich auch auf die Sängerin in Kali. Diese Stimmung ist ein Kennzeichen unter Auswanderern und macht die Basis für den Magischen Realismus in diesem Roman aus.

Der magische Realismus im Roman *Kali* äußert sich zum einen in der Szene, wo die Sängerin im Gasthauszimmer ganz oben auf dem Salzberg mit dem Salzbergmann liegt – das haben wir bereits oben veranschaulicht. Das ist der erste große Moment des Magischen Realismus in diesem Roman. Er beinhaltet das Thema des Romans: die Heilung und Liebe mit dem anderen, „Liebe und Tod“ (88). Das werden wir in diesem Kapitel weiter betrachten.

Noch ein Moment des Magischen Realismus ist die Tatsache, dass die Bergwerksleute in *Kali*, die aus verschiedenen Weltregionen stammen, sich in verschiedenen Sprachen unten im Salzberg miteinander verständigen können. Das folgende Zitat belegt dies:

Und weiter erzählt er: „Damals beim Bau des Turms von Babel, der angeblich bis zum Himmel reichen sollte, hat Gott, um eine solche Frevelei zu bestrafen, die Sprache der Arbeiter am Bau durcheinandergebracht, so daß keiner mehr die Sprache des Nebenmanns verstand und der Turmbau abgebrochen wurde. Hier freilich habe ich es erlebt, daß, je tiefer die Stollen getrieben sind, die da Arbeitenden und Lebenden die Sprache der anderen, auch wenn ihnen diese oben fremder als fremd war, umso besser und klarer verstehen. Vorläufig noch, vorläufig. Vorläufig: ein schönes Wort, nicht wahr? Fast ein jeder der Bergleute hier kommt ja inzwischen aus einem anderen Land und spricht eine andere Sprache: aber unten, so weit vom Himmel weg, wie es weiter kaum geht, wird, wenigstens dann und wann, auch ein noch so dunkles, ein noch keinmal zu Ohren gekommenes Wort sonnenklar.“ – Sie: „Vorläufig.“ – Er: „Vorläufig.“ (124 f.)

Je tiefer sie sind, desto besser kommunizieren sie miteinander, obwohl sie immer noch verschiedene Sprachen benutzen. Der ‚tiefe‘ Ort symbolisiert die tiefe Psyche der Menschen, wo die inneren Geschichten lagern. Kali ist ein solcher tiefer Ort, und die

Sängerin trifft dort den Salzbergmann und macht Liebe mit ihm. Das ist zugleich der Heilungsprozess mit ihrer Mutter.

Bevor sie das Schiff nach Kali besteigt, bleibt sie eine Nacht lang im Dorf, wo ihre Mutter wohnt. Aber sie übernachtet nicht bei ihr, sondern im Gasthaus. Sie besucht jedoch ihre Mutter und spricht mit ihr. Sie tritt in ihr Haus ein, als ob sie eine Schwelle hinübergehen würde – eine psychologische Schwelle, die sich dort befindet:

Beim Eintreten hebt sie die Beine wie über eine Schwelle, oder eine (nicht vorhandene) sehr hohe Stufe. In dem Moment, da sie den Türklopfer betätigen will, öffnet sich die Tür, die offenbar nur angelehnt war, und eine Frau steht vor ihr, die nur ihre Mutter sein kann – obwohl die zwei einander ganz und gar nicht ähnlich sehen. Die Mutter erscheint alterslos, mit einem breiten, glatten Gesicht, und trägt ein Abendkleid, verschieden von allen üblichen Abendkleidern: [...] Ohne ein Zeichen von Erkennen zu geben, fängt sie auf der Stelle zu sprechen an, in einem Akzent, der brasilianisch, aber ebenso auch slawisch sein kann: „Eigentlich habe ich jemand anderen erwartet. Aber tritt ein. Auch wenn hier keine Götter mehr wohnen. Schon lange nicht mehr.“ Und sie gibt den Zugang frei, auf eine Halle [...]. (52 f.)

Mutter und Tochter haben dann genachtmahlt [...]. (53)

Die Mutter: „Ab und zu schlafe ich in dem früheren Kinderzimmer. Ich schlafe dort besser? Nein. Aber ich habe dort noch nie einen Alptraum gehabt. [...] Einmal lebte in diesem Haus ein Kind. Aber das Kind, das da lebte, war nie und nimmer mein Kind. Und einmal lebte in diesem Haus ein Mann. Und das war mein Mann. Ich war ein Star. Ich war der Star. Aber beileibe kein kalter. Und weil ich nicht kalt war, mußte ich unnahbar sein. Keine, die mich sah in den Filmen, wollte dann auch so ein Star sein. [...] Ich weiß, ich war zeitweise monströs. Ich weiß, ich war zeitweise stümperhaft. Aber gerade so war ich, auch in den alltäglichen Szenen, jemand Einmaliger, den die Zuschauer in einem unüberbrückbaren Abstand zu sich sahen. [...]“ (54 f.)

Später sind die beiden gemeinsam zum Gartentor gegangen. Es ist, als begleite eher die Besucherin die Hausherrin als umgekehrt. Diese dann: „Vater- und mutterloses Kind du. Vater, der dich wollte, und wie, und dich nie zu Gesicht bekam. Mehr Vater als Liebhaber, schon als ganz Junger, und jetzt für immer jung. ‚Er ist von selber gegangen‘, hat man bei mir zuhause gesagt für einen, der sich umgebracht hat. Mutter, die dich nicht wollte, dich nicht, und gar kein Kind, nie und nimmer. Keine Mutter, sondern Liebhaberin und Liebhaber in einem. Du hättest eigentlich ein Kind der Liebe sein müssen. Und warst es auch. Und bist es auch. Aber seltsam: Ich habe dich nicht gewollt. Ich habe

dich nicht zur Welt bringen wollen. Ich habe dich nicht gebären wollen. Alle die Monate mit dir in meinem Bauch der Gedanke: Ah, wenn es doch stürbe. Tag für Tag habe ich dir nicht das Leben gewünscht, sondern den Tod. Ich war keine Mutter für dich, wurde keine, konnte keine mehr werden. Ein Waisenkind bist du, eine Vollwaise. Armes Kind. Reiches Kind. Freies Kind. So sei froh. Sei froh.“ (58 f.)

Bevor sie ihre Mutter besucht, ist sie durch einen nächtlichen Ort gegangen und hat Plakate für die Suche nach einem Kind gesehen. Sie hat die Plakate auch auf dem Busbahnhofplatz gesehen. Das erinnert sie: „Da und dort, an den Strommasten, den Holzzäunen, den Bäumen Plakate mit dem Farbphoto eines Kindes. Ist es das Jüngstvermißte?“ (51) Das Motiv vom verlorenen und gesuchten Kind durchzieht diesen Roman. In dem Gespräch mit ihrer Mutter kommt vor, dass sie „ein Waisen Kind“ im psychologischen und familienbezogenen Sinne ist. Dieses verlorene Kind auf den Plakaten ist ein Kind in Kali. Die Nacht bei ihrer Mutter verbringt sie im Gasthauszimmer – in dieser Nacht ist sie, wie früher erwähnt, auf dem Berggipfel mit dem Salzbergmann – und am nächsten Morgen fährt sie auf dem Schiff nach Kali. Das ist eine Reise zu sich selbst, nach ihrem eigenen ‚Kind‘, der verlorenen und gesuchten Liebe: „Unterwegssein, motiviert durch eine unerträgliche Heil- und Heimatlosigkeit“<sup>258</sup>. Der Besuch bei und das Gespräch mit ihrer Mutter sind in diesem Zusammenhang wichtig. Der Roman ist eine Geschichte über ein verlorenes Kind in sich, obwohl der Roman selbst durch die Pfarrerin in Kali sagt: „Zu viele Filme gibt es über den Verlust eines Kindes. Schon ein einziger Film über den Verlust eines Kindes ist zu viel.“ (84)

Die Sängerin erreicht endlich das Haus des Salzbergmanns, den sie in der Fernsehdokumentation gesehen hat. Der Mann öffnet die Tür für sie.

---

<sup>258</sup> Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 342; Das Motiv diesartiger Reise, diesartiges Unterwegsseins ist ein allgemeines Kennzeichen des zeitgenössischen magisch-realistischen Romans und Films.

Der Mann öffnet: niemand? Jetzt aber tritt sie aus dem Nachtschatten. Er zeigt sich kaum überrascht. Es ist, als wüßte er schon, was gespielt wird. Seinetwegen kann das Spiel nun also beginnen. Spiel? (93)

Die Beiden sind einander fremd. Aber sie begrüßen sich wie Bekannte. Der Mann hat gewusst, dass sie zu ihm kommen wird, er hat sie erwartet.

Der Mann: „He, Fremde.“ – Sie: „He, Fremder.“ – Er: „Lang hat’s gedauert. Lange haben Sie auf sich warten lassen.“ Er gibt ihr den Zugang frei, indem er einen Schritt zur Seite tut und dann im Hausinnern verschwindet. Sie läßt sich freilich vorderhand nur auf der breiten Hausschwelle nieder. Reglos sitzt sie da, an den Türpfosten gelehnt, wie schwerer und schwerer werdend, wie mit der Schwelle einwerdend; eine Herausforderung? „Ja, endlich ist sie da, die größte der Herausforderungen.“ (93 f.)

Sie sitzt auf der breiten Hausschwelle und spricht mit ihm über ‚Sicheinlassen‘.

„Sie sind gekommen, um zu sterben und mich mit in den Tod zu nehmen. Sie, Frau, verkörpern Tod.“ – Sie: „Woher wissen Sie das?“ (100)

Sie: „Woher wissen Sie das? War Sicheinlassen nicht einmal das ursprüngliche Wort für Lieben? [...]“ (100)

Sicheinlassen als das ursprüngliche Wort für Liebe – das ist das wichtige Thema dieses Romans. Sie, mit Kindheitstrauma und Leere im Herzen, ist hierher gekommen, um sich einzulassen, in die Liebe, in die heilende Beziehung. Sie kommt ins Haus und sieht das Innere des Hauses.

Das Haus auf dem Eiszeithügel, von außen so klein, zeigt sich von innen, von Raum zu Raum, und von einer Treppe zur nächsten, zum Staunen ausgedehnt, mit langen Fluren, von denen anscheinend noch und noch Kammern weggehen. Er bewegt sich vor ihr her; sie folgt im Abstand. (102)

Das Haus ist viel größer, als es von außen aussieht. Und dort stehen sie vor dem Kinderzimmer.

Sie sind angekommen vor dem Zimmer des Kindes, schon außen an der Tür zu erkennen an einem der üblichen Zeichen. Er öffnet lautlos die Tür, schließt sie. Und da ist die Fremde, die ebenfalls einen Blick hineingeworfen hat, ihm ungewollt auf einmal so nahe, wie näher kaum möglich. Ist es, um sich dieser Nähe zu erwehren, oder, im Gegenteil, um sie zu erhalten, daß der Salzherr wieder, entsprechend leise, ins Reden fällt? „Mein Kind ist mir alles geworden. Tag und Nacht möchte ich ihn bei mir haben. Ohne ihn um mich: das große Schuldgefühl. [...]“ (102)

Er hat seine Frau verloren und lebt schon seit langem mit seinem Sohn. Ihn trifft die Sängerin, die als Kind den Vater verloren hat und von der Mutter nicht geliebt worden und wie ein Waisenkind gewesen ist. Die Beiden gehen zusammen spazieren; ins Bergwerkgebäude, auf den Lift in die Tiefe der Erde, ins Zentrum der Salzmine, zur tiefsten Stelle des Grubensystems, zur steilen Lagerung.

Nach dem Gespräch über den Turm von Babel und die sprachliche Lösung in der Tiefe des Salzbergwerks in Kali fühlen sie sich besonders vertraut. Sie lächeln sich einander an, und ‚Ich‘ sieht schlussendlich, wie die beide sich aufeinander einlassen.

Nach einem langen Schweigen hebt er den Arm gegen sie wie zum Schlag, mit einer Faust wie bereit zum Töten. Sie fällt ihm – leicht und fast sanft erscheint diese Bewegung – in den Arm. Sie – oder war er das? – schaltet den Jeepscheinwerfer aus. Finsternis. Stille. Das Salzdomknistern, vermischt mit einem Windsausen, welches in dieser Tiefe undenkbar ist. Aber ich höre es; und außerdem bin ich woanders, nicht mit in der Tiefe dort. Und dazu höre ich eine Stimme, von der ich nicht weiß, ob es die eines Mannes oder einer Frau ist: „Angst?“ Und die Antwort, einer Frau? Eines Mannes?: „Mehr als bloß Angst. Und etwas ganz anderes als Angst.“ – „Lust?“ – „O nein. O nein.“ – „Was dann?“ – „Freude.“ (126)

„Es ist der Wind, der spricht, der Schneewind, und mit dem Schneewind, da kenne ich mich aus. Wenn ich mich auf ihn einlasse, verstehe ich jede seiner Silben, seiner Konsonanten und seiner Vokale.“ Und sie: „So laß dich ein. Konzentrier dich.“ Er horcht; bewegt die Lippen. Sie: „Und?“ Er: „Mir scheint, es ist so ziemlich immer derselbe Satz, einmal schrill, einmal sonor.“ Er hat gehorcht und die Lippen bewegt. Sie: „Und? Sag. Sprich nach.“ (132)

Sie sind dann einander in die Arme gefallen, oder übereinander hergefallen. Und unversehens lassen sie sich zu Boden, wieder eng umklammert, und rollen auf die Tiefe zu. An der Kante zu dem, was

wie ein Abgrund wirkt, kommen sie kurz ins Stocken und lassen die Beine baumeln, für den Schwung. Es folgt dem aber kein Sturz, sondern ein Weiterrollen, ein wenn auch beschleunigtes: Kein Abgrund ist das, ein bloßer Steilhang, auf dem die beiden im Spiel hinunterkugeln, und selbst wenn das an manchen Stellen auch wehtut, ist das jetzt für die zwei nur ein weiterer Grund zu einem Lachen, welches nicht aufhört, bis sie unten am Bergfuß angepurzelt kommen. (133)

Sie kommen zusammen in den Abgrund wie in einen Graben. Das ist wie „hinabzusteigen zu den tiefsten Quellen des organischen Seins“<sup>259</sup>, wie Mircea Eliade in seinem Buch *Ewige Bilder und Sinnbilder* zum Ausdruck bringt. Dieses ist der Höhepunkt im Roman mit dem Thema ‚Liebe und Tod‘. Kali, das Salzbergminendorf, ist selbst wie ein großer Abgrund. Dort findet die Sängerin die Möglichkeit der Liebe und den Moment der Heilung. Nun wird auch das verlorene Kind wiedergefunden. Die Sängerin kommt zum Haus des wiedergefundenen Kindes: Die Metapher vom wiedergefundenen Kind als sie selbst.

In jenem Haus der ehemaligen Werksiedlung brannten auch jetzt am Vorwintermorgen in den Fenstern die Kerzen. (148)

[...] und in dem Eingang zeigten sich zwei Silhouetten, die einer Frau und die eines Kindes. Außer daß die beiden, über und über, mit Schnee überhäuft waren, ließ sich nichts Einzelnes sonst erkennen. Nur im Gegenlicht, als bloßer Umriß, erschien das wiedergefundene Kind, [...]. (158)

Sie hat jetzt die Schwelle gänzlich überschritten. Das ist eine Verwandlung. Sie kann jetzt allein in der Stille gut leben. Sie hat die Heimlichkeit wiedergefunden.

Verwandlung. Und dann sah ich sie, auf die es mir von Anbeginn der Geschichte ankam, draußen in einer Landschaft, welche der auf dem alten Bild nicht ganz unähnlich war, außer daß die vereinzelt in die Weide- und Wasserlandweite gestaffelten Bäume sich ohne Laub zeigten. Sie stand da allein, umgeben von einer großen Stille, als habe sie soeben eine Schwelle überschritten, die Schwelle zur Heimlichkeit. (152)

---

<sup>259</sup> Eliade, Mircea: *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1998, S. 14.

Im Dorf findet ein fröhliches Fest statt, und die Pastorin im Dorf sagt in ihrer Predigt: „Unser Geburtstag ist heute.“ (159) Während der Reise nach Kali hat die Sängerin die Liebe, die friedlich wie der Tod ist, erlebt, und dadurch wurde sie wiedergeboren. Der Roman endet wie ein Märchen mit dem alles zur glücklichen Zukunft einladenden Kommentar:

„Und nun ausgezittert. Weg von den Dramen. Weg auch von den Liedern. Und auch genug gepredigt [...]. Zurück zur Prosa. Ihr seid alle bei mir drüben eingeladen. Die Räume sind gut geheizt. Vorher schön den Schnee von den Schuhen klopfen. Zu essen gibt es übergenug, ich habe mir die Reste von dem Fest gestern anliefern lassen. Und es geht nichts über Reste. Und auch zu trinken gibt es, versteht sich, und nicht bloß Wasser und den einheimischen Holundersaft. Und du, Kind, wirst uns erzählen. Erzählen bis zum Abend, bis in die Nacht. Denn du hast nun etwas zu erzählen, oder? Oder? Man weiß nie.“

Und ganz zuletzt höre ich doch noch eine Singstimme: „Ah, wenn einmal ein Kind ins Erzählen kommt: Gehen von Menschen unter blühenden Bäumen ...“ (160 f.)

Im Roman *Kali* wird der Magische Realismus in Bezug auf die menschlichen inneren Kommunikationen und den heilenden Kontakt verwirklicht. (Fremd-)Sprachen, das verlorene und wiedergefundene Kind, die Auswanderung an einen fremden Ort und die Heilung durch Beziehung werden dargestellt. Die zwei großen Momente des Magischen Realismus sind die Szene, in der die Hauptfigur auf dem Gipfel von Kali mit dem Salzbergmann liegt, bevor sie in Kali ankommt, und die Tatsache, dass die Salzbergmänner in der Tiefe der Salzmine ihre verschiedenen (Fremd-)Sprachen verstehen können. Die erste ist mithilfe der spezifischen Erzählweise des Romans möglich, da die ‚Szene‘ wie als Drehbuch geschrieben vom ‚Ich‘ gesehen und beschrieben wird. Die zweite wird durch die Geschichte des Turmbaus zu Babel unterstützt.

Daneben gibt es in diesem Roman noch viele kleinere Elemente des Magischen Realismus. Die Landschaft von Kali enthält ungewöhnliche Eigenschaften. Die Wanderung der

Sängerin zum Salzbergmann erinnert an die Wanderung des Mädchens im traditionellen Märchen. Sie erfährt unterwegs märchenhafte Dinge. Darüber hinaus ist die gesamte Bühne, Kali selbst, magisch-realistisch wie Makondo in *Hundert Jahre Einsamkeit*. Alles, was dort passiert, ist *kalihft*. Dass die verschiedensten Menschen dorthin auswandern, ist nicht gewöhnlich-realistisch, sondern magisch-realistisch. Aber der Roman verlässt die reale Welt nie ganz. Irgendwo zwischen Realität und Fantasie liegt Kali.

Peter Handkes *Kali* ist ein origineller und bedeutungsreicher Magischer-Realismus-Roman, der sein Thema und die Ästhetik des magischen Realismus organisch geflochten hat.

### 1.1.2 Haruki Murakami, *Kafka am Strand*

Haruki Murakamis Roman *Kafka am Strand*<sup>260</sup> ist die Reisegeschichte eines 15-jährigen Jungen, Kafka Tamura, der an seinem 15. Geburtstag sein Vaterhaus verlässt, um einer ödipalen Vorhersage zu entfliehen. Der Junge reist allein in eine fremde Stadt und gelangt dort in eine kleine Bibliothek, wo er Magisch-Realistisches erfährt.

Der Titel des Romans, *Kafka am Strand*, ist der Titel eines kleinen Ölgemäldes im Roman, das an der Wand des Bibliothekszimmers hängt. Darauf ist ein Junge zu sehen, der an einem sommerlichen Strand in einem Liegestuhl sitzt. Als der Junge das Bild betrachtet, kommt ihm der Gedanke, dass der Junge im Bild früher in diesem Zimmer gelebt haben könnte. Die Leiterin der Bibliothek, Frau Saeki, sagt zu Kafka Tamura, er sei *dort* gewesen, das Bild gehöre zu ihm.

*Kafka am Strand* ist auch der Titel eines alten rätselhaften Liedes, das Saeki als junge Sängerin gesungen hat:

---

<sup>260</sup> Murakami, Haruki: *Kafka am Strand*. Köln: DuMont 2004.

## KAFKA AM STRAND

Wenn du am Rande der Welt stehst,  
bin ich in einem toten Vulkan.  
Im Schatten der Tür stehen  
Worte, die ihre Zeichen verloren.

Schlafende Eidechsen im Mondschein,  
vom Himmel ein Regen kleiner Fische  
Draußen vor dem Fenster stehen Soldaten,  
die Herzen gehärtet.  
(Refrain)

Auf einem Stuhl am Strand sitzt Kafka  
und denkt das Pendel, das die Welt bewegt.

Wenn der Kreis des Herzens sich schließt,  
wird der Schatten der erstarrten Sphinx  
zum Messer und  
durchbohrt deinen Traum.  
Die Finger des ertrunkenen Mädchens  
betasten den Stein am Eingang.  
Sie hebt den Saum ihres blauen Kleides  
und sieht Kafka am Strand. (311 f.)

Dieser Songtext, der im Roman als Gedicht auftaucht, verweist in magisch-realistischem Ton auf den gesamten Inhalt des Romans. Die magisch-realistischen Ereignisse, die im Verlauf der Geschichte eintreten, werden in diesem Gedicht poetisch-metaphorisch angedeutet.

Kafka Tamuras Reise geht von seinem Schicksal aus und führt zugleich in sein Schicksal hinein. Auf seinem Weg begegnet er seiner Mutter und wahrscheinlich auch seiner Schwester. Er reist in die verlorene Zeit, die verlorene Kindheit. In dieser Zeit, die nicht mehr in der Wirklichkeit vorhanden ist, sondern in der magischen Realität bewahrt ist,

findet er zu sich selbst, versöhnt sich mit seiner Mutter und überwindet damit sein Schicksal.

Der Roman erzählt in zwei Handlungssträngen; neben der Geschichte Kafka Tamas wird auch die des älteren Mannes Nakata erzählt, der seit einem mysteriösen Vorfall in seiner Kindheit zur Zeit des Zweiten Weltkriegs nicht mehr lesen kann und bis dahin auch keine Erinnerungen mehr hat. Im Verlauf des Romans treffen die beiden Stränge in der Komura-Gedächtnisbibliothek in der kleinen Stadt zusammen. Dort freundet sich der Junge mit dem Bibliothekar Oshima an, der ihm neben einer Unterkunft auch einen Arbeitsplatz in der Bibliothek verschafft. Ebenfalls an diesem Ort verliebt sich der Junge in die Bibliotheksleiterin Saeki, eine ältere Frau mit geheimer Vergangenheit. Dorthin kommt auch Nakata, der aufgrund eines Mordfalls Tokyo verlassen hat und mit dem Fernfahrer Hoshino intuitiv irgendwohin zu einem wichtigen Ort gefahren ist.

Das vollkommen magisch-realistische Ereignis kommt gegen Ende des Romans vor: Kafka Tama gelangt an einen geheimen, aber dennoch realen Ort im Wald, wo er Soldaten begegnet, die seit dem Zweiten Weltkrieges als verschollen galten und seitdem in dem tiefen Wald versteckt hausen. Kafka Tama bleibt dort selbst einige Tage lang. Dabei trifft er das Mädchen Saeki als reale Person und auch Frau Saeki, die ihn nach ihrem Tod besucht. Frau Saekis Wunsch folgend, verlässt er den Wald und kehrt zurück nach Tokyo.

Frau Saeki ist nicht nur die Leiterin der Bibliothek, sondern auch Tamas vermisste Mutter, die ihn, als er noch ein kleines Kind war, zusammen mit seiner Schwester verlassen hat. Kafka Tama lässt das Haus seines Vaters hinter sich, nachdem dieser ihm vorausgesagt hat, dass es ihm wie Ödipus ergehen werde. Auf seiner Reise begegnet er zunächst einer jungen Frau namens Sakura, die wahrscheinlich seine Schwester ist und ihm unterwegs zu Hilfe kommt. Als er für kurze Zeit bei ihr unterkommt, teilt sie ihm mit:

„Ich habe einen jüngeren Bruder in deinem Alter“, sagt sie, als sei ihr das eben erst eingefallen.  
„Aber aus bestimmten Gründen habe ich ihn schon länger nicht gesehen ...“ (32)

Kafka Tamura hat ein Kinderfoto, das ihn und seine Schwester vergnügt lachend an einem Strand zeigt. Er kann sich weder an den Ort noch an den Zeitpunkt erinnern, an dem das Foto aufgenommen wurde, wird die Stelle später jedoch tatsächlich betreten:

Außerdem nehme ich ein Kinderfoto von mir und meiner älteren Schwester mit, das sich ebenfalls in der Schreibtischschublade befindet. Wir beide stehen an einem Strand und lachen vergnügt. (12)  
Wer wohl dieses Foto wo und wann aufgenommen hat? Warum mache ich ein so vergnügtes Gesicht? Warum hat mein Vater gerade dieses Foto aufbewahrt? Rätsel über Rätsel. (13)

Der Roman handelt davon, wie Kafka Tamura versucht, dieses Rätsel zu lösen.

*Kafka am Strand* versteht sich als Reisegeschichte mit Motiven des Bildungsromans. Zu Beginn seiner Reise überquert Kafka Tamura die gewaltige Brücke über die Inlandsee mit dem Bus und vollzieht damit einen Übergang in eine ihm fremde Welt. Genau in dem Moment gibt er sich selbst den neuen Namen „Kafka“:

Als der Bus die riesige Brücke über die Inlandsee überquert, schlafe ich tief und fest.  
„Wir sind da“, sagt sie.  
„Sakura“, sagt sie. „Und du?“  
„Kafka Tamura.“  
„Kafka Tamura“, wiederholt Sakura.  
Aber einen anderen Namen bekommt man ganz leicht. (47)

Kafka Tamura kommt zur „Komura-Gedächtnisbibliothek“ (50), die „in [s]einer geheimen Fantasie existiert“ (56), seitdem er nur einmal ein Foto von ihr in einer Zeitschrift gesehen hat. Die kleine, feine Privatbibliothek „am Stadtrand von Takamatsu“ (50), einer kleinen, für Tamura völlig fremden Stadt, bietet ihm einen besonders bequemen Ort. Er kann „kaum fassen, dass es ihn tatsächlich gibt“ (56):

Dass dieser Raum der Ort ist, nach dem ich so lange gesucht habe. Genau diesen Platz, diesen versteckten Winkel der Welt, habe ich gesucht. Bisher hat er nur in meiner geheimen Fantasie existiert, und ich kann es noch kaum fassen, dass es ihn tatsächlich gibt. (56)

Hier liest er viele Bücher: „Viele, die ich nicht verstehe. Aber eine ungebändigte Lebenskraft erfüllt sie.“ (80) Außerdem begegnet er hier Frau Saeki, der Leiterin der Bibliothek:

Sie macht auf mich einen sehr starken, aber auch wehmütig-vertrauten Eindruck. Wie schön, denke ich, wenn sie meine Mutter wäre. (58)

Parallel zur Geschichte von Kafka Tamura berichtet der Roman über ein unverständlich gebliebenes Ereignis, das sich während des Krieges auf einem Berg nahe des kleinen Dorfes abgespielt hat: Viele Schüler wurden damals gemeinsam ohnmächtig, um einige Zeit später wieder zu Bewusstsein zu kommen. Auch Nakata war Teil des Geschehens, das sich zur Zeit des Zweiten Weltkriegs während des „Freiluftunterricht[s]“ (25) im „Reisschalenberg“ (25) ereignete, in „einer großen Lichtung“ (26), „die aussah wie ein kleiner Platz“ (587). Nakata war der einzige Betroffene, der das Bewusstsein lange nicht wiedererlangte und unter Nachwirkungen litt.

Die sonderbare Erfahrung, zwei Stunden bewußtlos im Wald gelegen zu haben, hatte bei den Kindern weder seelische noch körperliche Spuren hinterlassen. Ja, sie schienen sich nicht einmal daran zu erinnern, daß etwas vorgefallen war. (45)

Leider befand sich unter ihnen ein Junge, der das Bewußtsein nicht zurückerlangte. Er gehörte zu den aus Tokyo evakuierten Kindern und hieß Satoru Nakata. (44)

Ein Arzt denkt sorgfältig darüber nach, ob es sich um „eine Gruppenhypnose“ (91) handeln könnte, wofür „die starke Homogenität einer Gruppe“ und „ein direkter Auslöser“ (91) Voraussetzung wären. Letzteres könnte das Handtuch mit dem Blut der Lehrerin gewesen

sein: „[e]ines meiner blutgetränkten Handtücher“ (140). Der Arzt spricht auch über die Möglichkeit einer „temporäre[n] Metempsychose“ (94).

Dieses längst vergangene Ereignis spielt als Metapher für die gegenwärtige Reise Tamuras eine wichtige Rolle, weil sich dieselben Motive wie Blut und Wald auch in seiner Geschichte wiederfinden lassen. Tamuras Reise gleicht dem „Freiluftunterricht“ (25), den er für sich selbst gestaltet und dabei etwas Magisches erlebt. Das Motiv des Blutes ist in dieser Geschichte besonders wichtig. „[E]s war Blut auf das Bettzeug gespritzt“ (96), was den Schüler Nakata wieder zur Besinnung kommen ließ. Kafka Tamura wacht außerdem eines Nachts nach einer Ohnmacht im Dickicht liegend und mit blutiger Kleidung und blutigen Händen auf, ohne eine Erinnerung daran zu haben, was geschehen ist:

Als ich wieder zu mir komme, liege ich in einem dichten Dickicht wie ein Baumstamm auf der feuchten Erde. [...] Mir ist, als erlebte ich so etwas nicht zum ersten Mal. Ich kenne das Gefühl von früher. Wann ist das nur gewesen? (97)

Plötzlich bin ich, ohne zu wissen, wie es dazu gekommen ist, blutbeschmiert auf dem Gelände eines Schreins aufgewacht.“ (121)

Blut erinnert hier an die Geburt, den Anfang eines Lebens in der Welt. Kafka Tamura, dem seine Mutter fehlt, findet in Frau Saeki endlich seine Mutter wieder. Im Roman wird die Beziehung zwischen Tamura und seiner Mutter allmählich erzählt. Erst am Ende setzt Kafka Tamura sich mit ihr auseinander. Er fragt sich selbst:

Warum hat sie mich nicht geliebt?

Warum habe ich nicht die Fähigkeit besessen, von meiner Mutter geliebt zu werden?

[...] Ich erinnere mich noch genau an den Tag, an dem meine Mutter und meine Schwester fortgingen. (541 f.)

Die Krähe, die Kafka Tamura – „Kafka“ heißt auf Tschechisch „Krähe“ – in seiner

Fantasie stets begleitet und ihm mit ihrer Weisheit hilft, ihm ein innerer Gesprächspartner ist, meint in diesem Kontext:

„Bestimmt war es eine Folge davon“, sagt Krähe, „dass du tief verletzt wurdest und Schaden genommen hast. Und nun die ganze Zeit diese Verletzung mit dir herumschleppst.“ (543)

Ich hätte Sakura nicht vergewaltigen dürfen. Auch wenn es im Traum geschehen ist.

„Was soll ich tun?“, frage ich, den Blick auf die Erde vor mir gerichtet.

„Vielleicht musst du die Angst und die Wut in dir überwinden“, sagt Krähe. „Mit einem hellen Licht in dein Herz hineinleuchten und das Eis zum Schmelzen bringen. [...] Du kannst auch jetzt dein Ich noch zurückgewinnen. [...]“ (526)

Diesbezüglich ist auch Oshima, der Bibliothekar, ein wichtiger Dialogpartner für Tamura. Er unterhält sich mit Tamura über dessen Situation und interpretiert sie wie folgt:

„Deine Mutter ist also mit deiner Schwester fortgegangen, als du vier warst, und hat deinen Vater und dich verlassen.“ (121)

„Herr Oshima, ich will das nicht – meinen Vater umbringen und mit meiner Mutter und Schwester schlafen.“

„Natürlich nicht“, sagt Oshima und fährt mit den Fingern durch mein kurzes Haar. „Das geschieht auch nicht.“

„Aber im Traum.“

„Oder als Metapher“, sagt Oshima. „Als Allegorie oder Analogie.“ (282)

Oshima, geistig ein Mann, geboren als Frau, ist eine äußerst komplexe Figur. Er ermöglicht Tamura vieles, verschafft ihm das Zimmer in der Bibliothek, die Aufenthaltsmöglichkeit in der Hütte im Wald und den Arbeitsplatz in der Bibliothek als sein Assistent. Neben seiner spezifischen Geschlechtsidentität leidet er auch unter der „Bluterkrankheit“ (152), die erneut mit dem Blutmotiv des Romans in Verbindung steht.

In *Kafka am Strand* gibt es mehrere wichtige Orte und Räume, die metaphorisch und magisch-realistisch sind. Das Zimmer in der Bibliothek gehört dazu: Es ist dasselbe

Zimmer, in dem sich Frau Saeki als Mädchen und ihr Freund geliebt haben. An der Wand des Zimmers hängt außerdem, wie bereits erwähnt, das kleine Ölgemälde. Ebenfalls in diesem Zimmer bekommt Tamura auch Saekis Lied zu hören. Beschrieben wird es folgendermaßen:

Der Raum ist völlig schmucklos, bis auf ein kleines Ölgemälde an einer Wand. Es ist ein realistisches Bild von einem Jungen am Strand und gar nicht schlecht. Vielleicht sogar von einem namhaften Künstler. Der etwa zwölfjährige Junge trägt einen weißen Sonnenhut und sitzt in einem kleinen Liegestuhl. Er hat einen Ellbogen auf die Lehne gestützt, und sein Kinn ruht in der Hand. Ein melancholischer und stolzer Ausdruck liegt auf seinem Gesicht. [...] Im Hintergrund sieht man das Meer. [...] Vor der Küste liegt eine kleine Insel. Über dem Meer ballen sich wie Fäuste ein paar Wolken zusammen. Eine sommerliche Szene. Ich setze mich an den Schreibtisch und betrachte das Bild. Dabei ist mir, als könnte ich tatsächlich das Rauschen der Wellen hören und das Salzwasser riechen.

Vielleicht ist der Junge auf dem Gemälde derselbe, der in diesem Zimmer gelebt hat. Der Junge, der genauso alt war wie Frau Saeki und den sie so geliebt hat. (240 f.)

In diesem Zimmer sieht Tamura den Geist von Saeki als Mädchen und macht Liebe mit ihr. Auch wenn diese Szene noch nicht wirklich magisch-realistisch ist, vermittelt sie bereits einen Hauch davon. Später, am Ende des Romans, passiert dies als reales Ereignis. Damit steuert der Roman allmählich auf seinen Höhepunkt zu. Insgesamt zieht sich der Magische Realismus mit vielen Metaphern, signifikanten Ereignissen und der für ihn typischen Darstellungen der Räume durch den ganzen Roman:

In dieser Nacht sehe ich den Geist. (282)

Dieser Satz, der den magisch-realistischen Auftakt des Romans bildet, wird mehrmals wiederholt, interpretiert und variiert, bevor er schlussendlich über die Grenze hinausschreitet und das Moment des magischen Realismus gegen Ende des Romans bedingt:

In dieser Nacht sehe ich den Geist.

Ich weiß nicht, ob es korrekt ist, von einem „Geist“ zu sprechen, zumindest handelt es sich nicht um eine lebendige Substanz. Dass das Wesen nicht der realen Welt entstammt, ist mir auf den ersten Blick klar. (298)

Das Mädchen ist ein „Geist“, das weiß ich. Zum einen ist sie einfach zu schön.

Sie sieht aus wie eine Traumgestalt.

Mit angehaltenem Atem liege ich unter meiner Bettdecke, während sie, das Gesicht in die Hände gestützt, ihre Haltung auch kaum verändert.

Ich bin gestorben und sinke mit ihr auf den Grund eines tiefen Kratersees hinab. (299)

Auf dem Grund des Kratersees, auf den wir beide gesunken sind, ist alles still. Schon seit Urzeiten hat der Vulkan seine Tätigkeit eingestellt. Wie weicher Morast hat sich in ihm Einsamkeit aufgehäuft. Das schwache Licht, das die Wasseroberfläche durchdringt, schimmert bleich wie der Abglanz einer fernen Erinnerung. Kein Zeichen von Leben ist auf dem tiefen Grund des Sees zu entdecken. Wie lange betrachtet sie mich – oder die Stelle, an der ich mich befinde?<sup>261</sup> (299 f.)

Der Junge fühlt sich, als ob er gestorben sei und gemeinsam mit dem Mädchen auf den Grund eines tiefen Kratersees hinabsinken würde. Er erlebt eine tote Zeit, „Urzeiten“, in denen „der Vulkan seine Tätigkeit eingestellt“ (299) hat. Seine Gefühle erinnern an den Songtext von Saeki: „Wenn du am Rande der Welt stehst, bin ich in einem toten Vulkan.“ (311) Der Mädchengeist besucht Tamaso's Zimmer wie eine Traumgestalt, ein Symbol, eine Elfe:

Sie sieht aus wie ein Symbol – vielleicht für eine Zeit oder einen Ort. Und für einen Seelenzustand. Sie wirkt wie eine Elfe, die ein glücklicher Zufall erweckt hat. Eine unzerstörbare, naive, unschuldige Aura umschwebt sie wie Frühlingssporen. Auf dem Foto ist die Zeit stehen geblieben. 1969 – das war lange vor meiner Geburt.

Natürlich habe ich von Anfang an gewusst, dass das Mädchen in der vergangenen Nacht Saeki-san war. Eigentlich habe ich keinen Moment daran gezweifelt. Ich wollte mich nur vergewissern. (305)

Der mädchenhafte Geist ist die junge Saeki, die vor langer Zeit in diesem Zimmer mit

---

<sup>261</sup> Dieser Monolog über den Kratersee klingt ähnlich wie der Monolog Jozes über den tiefen See im Film *Joze, the Tiger, and the Fishes*, der im nächsten Kapitel betrachtet werden wird.

ihrem Geliebten zusammen war. Als Kafka Tamura das Zimmer nun wieder bewohnbar macht und darin dem Geist begegnet, fragt er sich wiederholt, um wen es sich dabei handelt:

Doch plötzlich sitzt sie schon auf demselben Stuhl wie in der Nacht zuvor, ohne dass ich etwas bemerkt habe. [...] Sie scheint über etwas nachzugrübeln. Vielleicht ist sie in einen langen tiefen Traum versunken. Nein, sie selbst ist ein langer tiefer Traum. (329)

Die Beschreibung „Sie selbst ist ein langer tiefer Traum“ kommt dem Magischen Realismus deutlich näher als die zuvor gemachte Bemerkung „In dieser Nacht sehe ich den Geist“ (282). Später erscheint ihm Saeki weder als Geist noch als Traum, sondern als reale Person.

Das Zimmer in der Bibliothek ist sowohl für das Mädchen Saeki als auch für den Jungen Kafka Tamura etwas Besonderes. Es ist ein „Ort, an den man zurückkehren kann“ (340), ein „Ort so weit, dass keine Hand ihn erreicht, und an dem die Zeit nicht verfließt“ (340). Er bildet den „Eingang zu dieser anderen Welt“ (341). „An einem zeitlosen Ort zu leben, an dem alles ewig so bliebe“ (341), ist hier möglich. Schließlich spricht der Junge den Mädchengeist an:

Vielleicht hat sie hier in diesem Zimmer den *Stein am Eingang* entdeckt und beiseite geschoben, ist in der anderen Welt fünfzehn geblieben und kommt nachts in ihrem hellblauen Kleid hierher, um Kafka am Strand zu betrachten. (344)

„Saeki-san.“ Ohne es zu wollen, sage ich ihren Namen. (358)

Sie schaut nicht mehr auf das Bild. Sie sieht mich an. (359)

Der Junge hört Saekis Lied. Dabei fühlt er sich, als würde er „an *jenen Ort*“ „in *jene Zeit*“ (380) reisen. Am Ende betritt die wirkliche Frau Saeki sein Zimmer:

Dort lege ich „Kafka am Strand“ auf den Plattenteller und setze die Nadel auf. Lasse mich wieder an

*jenen Ort ziehen. Und in jene Zeit.*

Als ich aufwache, ist mir, als sei jemand im Raum. [...] Im schwachen Licht der Gartenlaterne, das durchs Fenster scheint, erblicke ich *sie*. Wie immer sitzt sie am Schreibtisch und schaut in der gewohnten Haltung auf das Bild an der Wand. Das Kinn in die Hände gestützt, reglos. Wie üblich bleibe ich im Bett liegen, halte den Atem an und betrachte, die Augen nur einen schmalen Spalt geöffnet, ihre Silhouette. [...] Bald spüre ich, dass etwas anderes als sonst in der Luft liegt. Ein fremdes *Etwas*, das die vollkommene Harmonie dieser kleinen Welt leicht, aber nachdrücklich stört. Angestrengt starre ich ins Dämmerlicht. Was ist nur anders? [...] Auf einmal begreife ich. Die Silhouette dort ist nicht die des Mädchens. Sie ist ihr nur sehr ähnlich. Man kann sagen, sie ist fast gleich. Aber sie ist es *auf keinen Fall*. [...] Dort sitzt eine Person, die nicht das Mädchen ist. Etwas geschieht. Etwas Bedeutsames ist im Entstehen. Unwillkürlich balle ich die Fäuste. Kurz darauf beginnt mein Herz zum Zerspringen zu klopfen, nach einer anderen Zeit zu ticken. [...] Da merke ich, dass es Frau Saeki ist. Ich keuche, dann stockt mir der Atem. Dort sitzt die *jetzige* Saeki-san. Anders ausgedrückt, die *wirkliche* Frau Saeki. Eine Weile schaut sie mich an. Genauso wie sie das Bild *Kafka am Strand* angeschaut hat, ruhig und konzentriert. Ich denke über die Achse der Zeit nach. Vielleicht hat ohne mein Wissen eine Verschiebung stattgefunden, aufgrund derer sich nun Realität und Traum vermischen. Wie das Wasser der Flüsse sich mit dem des Meeres vermischt. (380 f.)

An diesem Abend schlafen Frau Saeki und Kafka Tamura miteinander. Dabei merkt er, „dass dies kein Traum ist, sondern die Wirklichkeit“ (382). „Aber alles geschieht so schnell, dass [er] nicht die Kraft ha[t], den Strom der Ereignisse aufzuhalten. (382).

Nackt steigt sie in das enge Bett und schlingt ihre weißen Arme um mich. Ich spüre ihren warmen Atem an meinem Hals. Spüre ihr Schamhaar an meinem Oberschenkel. Offenbar hält sie mich für ihren vor langer Zeit ums Leben gekommenen jungen Geliebten. Und sucht zu wiederholen, was damals in diesem Zimmer geschehen ist. Ganz natürlich, wie etwas Selbstverständliches, schlafend. Träumend. Ich will sie irgendwie wecken. Sie aufwecken. Sie begeht einen Irrtum. Ich muss ihr beibringen, dass ein großes Missverständnis vorliegt, dass dies kein Traum ist, sondern die Wirklichkeit. Aber alles geschieht so schnell, dass ich nicht die Kraft habe, den Strom der Ereignisse aufzuhalten. (382)

Es ist, „als würdest du ein Zimmer betreten, das dir schon lange nicht mehr gehört.“ (403) „Ein Zimmer voller Erinnerungen“ (404), in dem „ein Bild voller Sehnsüchte“ (404) hängt, *Kafka am Strand*. Kafka Tamura und Frau Saeki gehen an dem Strand, der auf dem Bild

dargestellt ist, spazieren und sprechen miteinander:

„Ein Zimmer voller Erinnerungen“, sagt sie. Sie bleibt vor dem Bild stehen und betrachtet es. „Und ein Bild voller Sehnsüchte.“

„Ist der Strand auf dem Bild hier in der Nähe?“, frage ich sie.

„Gefällt es dir?“ (404)

Wir gehen durch das Kiefernwäldchen zum Meer, an den nächtlichen Strand. (405)

Ich lege den Arm um ihre Schulter.

Du legst den Arm um ihre Schulter.

Sie lehnt sich an dich. Wieder vergeht eine lange Zeit.

„Weißt du das? Vor Ewigkeit habe ich schon einmal genau das Gleiche getan. Genau an dieser Stelle.“

„Ich weiß“, sagst du.

„Woher weißt du das?“, fragt sie und sieht dich an.

„Weil ich damals dort war.“

„Du warst dort und hast Brücken gesprengt, nicht wahr?“

[...]

„Wir alle träumen“, sagt sie.

Alle träumen.

„Warum bist du gestorben?“

„Ich konnte es nicht verhindern“, sagst du. (406)

„Du“ (406) meint den ehemaligen Freund des Mädchens Saeki, der jung gestorben ist. In dieser Szene spricht er zu ihr. Die langsam voranschreitende Zeit wird „von einer Ewigkeit“ (406) überlagert. Die beiden unterhalten sich über die gemeinsam verbrachte Zeit am Strand, in der sie „das Gleiche“ (406) getan haben. Das passiert allmählich und natürlich. Obwohl keine logische Erklärung geliefert wird, kann der Leser dies alles im Kontext verstehen. Dieser Spaziergang und das währenddessen geführte Gespräch sind zentrale Bestandteile des Romans: Sie thematisieren die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Traum, Leben und Tod, kurz: die magische Realität:

Die Worte sind in einer Nische der Zeit erstorben. Sind lautlos auf den Grund eines dunklen Kratersees gesunken.

Die Erde dreht sich langsam weiter. Und so leben wir alle in unseren Träumen. (407)

Kafka Tamura liest in der Bibliothek unter anderem einen Roman mit dem Titel *Der Bergmann*:

Die Geschichte mit dem Studenten aus Tokyo, der eine Zeit lang in einem Bergwerk arbeitet, unter den Bergleuten lebt, harte Erfahrungen macht und wieder in die Welt draußen zurückkehrt (147)

Die Geschichte des Studenten weist Ähnlichkeiten mit *Kafka am Strand* auf.<sup>262</sup> Am Ende kehrt auch Kafka Tamura nach Tokyo zurück. Zuvor erlebt er jedoch viele ruhige, fremde Zeiten an ebensolchen Orten. „Die Hütte“ (160) im tiefen Wald von Oshimas Familie ist einer davon. Oshima bringt nun Tamura dorthin und sagt ihm:

Das Leben hier war eine Erfahrung, die mir sehr viel bedeutet. Ich habe eine Menge Bücher gelesen und konnte in aller Ruhe nachdenken. [...]

Sollst du doch hineingehen, bleib in Sichtweite der Hütte. Sonst könntest du dich verirren. (162)

Tamura verbringt einige Tage lang in dieser Hütte. Er geht auch in den Wald:

Um die Mittagszeit gehe ich in den Wald.

Ich folge einem einfachen Weg, der sich hauptsächlich nach den topographischen Gegebenheiten richtet, aber streckenweise über große, angelegte Trittsteine verfügt. (185)

Am nächsten Tag wiederholt sich in etwa das Gleiche.

Wie am Tag zuvor ist der Wald tief und dunkel.

Als ich eine Zeit lang gegangen bin, erreiche ich eine runde, von hohen Bäumen umstandene Lichtung, die an den Boden eines Brunnes erinnert.

Die Lichtung scheint ein ganz besonderer Ort zu sein. (190)

Diese „Lichtung“ (190) wirkt wie eine Parallele zu dem Reisschalenberg, von dem zu Beginn des Romans im Zusammenhang mit dem mysteriösen Ereignis erzählt wird, das

---

<sup>262</sup> Diese Geschichte erinnert auch an die Reise ins Salzbergwerk in Peter Handkes *Kali*.

den Kindern widerfährt. Wie in einem Übergangsritual übernachtet Tamura einige Nächte auf dieser Lichtung, bevor Oshima kommt, um ihn zurückzuholen:

Oshima schließt die Hütte ab. Noch einmal wende ich mich um und werfe einen Blick zurück. Obwohl die Hütte gerade noch ganz real gewesen ist, kommt sie mir jetzt irgendwie unwirklich vor. Die Dinge dort scheinen schon nach wenigen Schritten ihre Realität zu verlieren. (213)

Die Hütte im Wald taucht gegen Ende des Romans noch einmal auf. Nachdem Tamura tatsächlich mit Frau Saeki geschlafen hat, geht er noch einmal dorthin. Diesmal bleibt er jedoch nicht ausschließlich in der Hütte selbst oder in ihrer unmittelbaren Nähe, sondern dringt tiefer in den Wald vor, der ein Geheimnis hat:

„[...] Du wirst nun allein in die Berge gehen und dich um deine eigenen Dinge kümmern. Auch für dich ist die Zeit gekommen.“

„Um meine eigenen Dinge?“

„Hör gut zu, Kafka“, sagte Oshima. „Sperr die Ohren auf wie Venus-Muscheln.“ (456)

„Kurz vor dem Zweiten Weltkrieg hat eine Einheit der Kaiserlichen Armee hier ein großes Manöver abgehalten, um sich auf die Kämpfe gegen die Sowjetarmee in Sibirien vorzubereiten. [...]“ (476)

„[...] Aber als das Manöver nach einigen Tagen beendet war und zum Appell gerufen wurde, fehlten zwei Soldaten. Sie waren mitsamt ihrer Ausrüstung im Wald verschwunden. Beide waren frisch eingezogene Rekruten. Trotz der riesigen Suchaktion, die die Armee natürlich durchführte, wurden die beiden nie gefunden.“ [...]

„Ob sie sich im Wald verlaufen hatten oder desertiert waren, weiß man bis heute nicht. Immerhin ist der Wald hier sehr tief, und man kann fast nichts Essbares finden.“ (477)

Die Geschichte von den verschwundenen Soldaten dient Oshima als Überleitung dafür, Tamura von der „anderen Welt“ zu erzählen, die er mit einem Labyrinth vergleicht:

„Neben der Welt, in der wir leben, existiert stets noch eine andere, die wir bis zu einem gewissen Punkt betreten und aus der wir dennoch wieder heil zurückgelangen können. Wenn wir vorsichtig genug sind. Doch wenn eine bestimmte Grenze überschritten ist, gibt es kein Zurück mehr. Es ist wie in einem Labyrinth. [...]“

„[...] Eingeweide sind also die Urform des Labyrinths. Das Prinzip des Labyrinths spiegelt dein

eigenes Inneres wider, das wiederum ein Spiegel der labyrinthischen Eigenschaften deiner Außenwelt ist.“ [...]

„[...] Eine reziproke Metapher. Das, was außerhalb von dir ist, projiziert sich auf dein Inneres, und umgekehrt. Durch das Betreten eines äußeren Labyrinths gelangt man häufig auch in das innere Labyrinth. Und das ist oftmals gefährlich.“ (477 f.)

In dieser Zeit sucht Nakata zusammen mit Hoshino, dem Fahrer, einen für ihn besonderen Ort. Plötzlich entdeckt Nakata ihn in Form der Komura-Gedächtnisbibliothek. Damit begegnen sich die beiden Erzählstränge der Geschichten, woraufhin der Roman deutlich auf seinen Höhepunkt zuschreitet, der voller Geheimnisse und magischer Realität ist:

„Entschuldigen Sie, wenn Nakata Sie stört, aber auf dem Schild dort an dem Tor steht doch etwas, oder?“

„Komura-Gedächtnisbibliothek [...]“, las Hoshino.

„Herr Hoshino?“

„Dort ist es.“

„Was Nakata die ganze Zeit gesucht hat, ist da drin.“ (494 f.)

Gleichzeitig gerät Tamura immer tiefer in den Wald hinein, bis er schließlich „das Innerste des Waldes“ (528) erreicht:<sup>263</sup>

Der Pfad würde immer schmaler werden, bis das Meer der Farne ihn bis zur Unkenntlichkeit verschluckt.

Dennoch beschließe ich, ein bisschen weiter vorzudringen.

Ich will herausfinden, wie weit ich in den Wald eindringen kann. Mir ist bewusst, dass dort Gefahr lauert. Doch ich will mit eigenen Augen sehen und am eigenen Leib erfahren, wie diese Gefahr aussieht und wie bedrohlich sie ist. Ich kann nicht anders. Irgendetwas treibt mich dazu.

Aufmerksam folge ich dem, was mir wie ein Weg erscheint. Die Bäume werden immer stattlicher. Die Luft wird dichter und schwerer. Die Äste über mir verschränken sich nun so dicht, dass der Himmel kaum noch sichtbar ist. Die Leichtigkeit des Sommers, die mich gerade noch umgeben hat, ist verschwunden. Jahreszeiten scheinen hier nicht zu existieren. Bald stellen sich Zweifel ein, ob der Weg, den ich gehe, überhaupt noch einer ist. Es sieht aus wie ein Weg und hat die Form eines Weges, scheint jedoch in Wirklichkeit keiner zu sein. Der erstickende Atem des Grüns lässt

---

<sup>263</sup> Diese Wanderung des Jungen erinnert an die Wanderung der Hauptfigur in Peter Handkes *Kali*.

Definitionen und Begriffe verschwimmen. Recht und Unrecht vermischen sich. Eine Zeit lang krächzt über mir eine Krähe. (497 f.)

Gleichzeitig versucht in einer Nische in mir *etwas* aus seiner Schale auszuschlüpfen. Auf einmal habe ich in meinem Inneren Augen und kann diese Szene beobachten. (501)

Ich betrete das Innerste des Waldes.

Und ich betrete das Innerste des Waldes. (528)

In dem Augenblick, als der Junge das Innerste des Waldes betritt, beobachtet er „diese Szene“ (501) auch mit seinen „inneren Augen“ (502). Kafka Tamura begegnet einer anderen Welt, der Welt des Magischen Realismus. „Das Innerste des Waldes“ entspricht in diesem Roman dem magisch-realistischen Ort, an dem Dinge geschehen, die an sich unmöglich sind. Zunächst trifft Tamura auf zwei während des Zweiten Weltkriegs verschollene Soldaten. Durch einen „Eingang“ (547) in die andere Welt führen die beiden Soldaten den Jungen an einen magisch-realistischen Ort im Innersten des Waldes:

Kurze Zeit später tauchen die beiden Soldaten auf.

Beide sind jung. (545)

„Guten Tag“, grüße ich zurück. Eigentlich hätte mich ihr Anblick erschrecken müssen, aber ich erschrecke nicht, ich wundere mich nicht einmal. Die Sache kommt mir ganz plausibel vor.

„Wir haben gewartet“, sagt der Lange.

„Auf mich?“, frage ich.

„Natürlich“, sagt er. „Wer außer dir soll denn sonst noch kommen?“ (546)

„Immerhin ist hier der Eingang“, sagt der Kräftige. „Und wir beide bewachten ihn.“ (547)

„Bringt mich bitte hin“, antworte ich entschlossen.

„Dort drinnen ist jemand, den ich sehen muss. Vielleicht“, sage ich. (548)

Der Weg hinter dem „Eingang“ ist in der Tat schwer zu finden. (562)

Die beiden Soldaten begleiten mich zu einem der Häuser, das in Größe und Gestalt seltsam Oshimas Hütte gleicht. Man könnte fast meinen, das eine habe dem anderen als Vorbild gedient. (567)

Nachdem er in dem Haus übernachtet hat, erblickt er, als er aufwacht, ein Mädchen. Der vollkommene magisch-realistische Augenblick in diesem Roman beginnt:

Als ich aufwache, ist es stockdunkel. Mit geöffneten Augen überlege ich in der ungewohnten Dunkelheit, wo ich bin. (572)

Ich will mich erheben, aber mein Körper fühlt sich taub an. Es ist eine sehr gleichmäßige Taubheit. Ich hole tief Luft und sehe zur Decke. Das Klappern von Tellern auf Tellern ist zu hören. Jemand bewegt sich in der Küche hin und her. (573)

In der Küche steht ein Mädchen. Sie wendet mir den Rücken zu und kostet, über einen Topf gebeugt, mit einem Löffel. Aber als ich die Tür öffne, hebt sie den Kopf und dreht sich zu mir um. Es ist das Mädchen, das in der Komura-Bibliothek jeden Abend zu mir ins Zimmer gekommen ist und das Bild an der Wand betrachtet hat. Also Saeki-san, als sie fünfzehn war.

Aber das Mädchen dort ist keine Illusion und auch kein lebendiger Geist. Sie ist ein Mädchen aus Fleisch und Blut, das man berühren kann. Es ist Abend, sie steht in einer wirklichen Küche und macht ein wirkliches Abendessen für mich. (573)

„Saeki-san, als sie fünfzehn war“ (573), ist dort, und zwar als „keine Illusion und auch kein lebendiger Geist“ (573), sondern „ein Mädchen aus Fleisch und Blut, das man berühren kann“ (573). Sie kocht Abendessen für den Jungen und erzählt:

„Ich mache hier schon seit einer Weile das Essen. Ich putze und wasche auch.“ (574)

„Wir haben keine Namen. Wir brauchen hier keine.“

„Du brauchst mich nicht zu rufen“, sagt sie. „Wenn du mich brauchst, bin ich da.“

„Wahrscheinlich brauche ich hier auch keinen Namen, oder?“

Sie nickt. „Du bist eben du, es gibt keinen anderen, der das ist. Du bist doch du?“

„Ich glaube schon“, sage ich. Aber so ganz davon überzeugt bin ich nicht. Bin ich wirklich ich? Sie sieht mich an. (575)

In dem Haus im tiefsten Wald, wo niemand einen Namen braucht, spielt auch Zeit kaum eine Rolle: „*Zeit spielt hier keine bedeutende Rolle.*“ (592):

Ich schaue sie an. „Wie lange wird es dauern, bis ich mich hier eingelebt habe?“

„Wie lange?“, wiederholt sie. Dann wiegt sie langsam den Kopf.

„Das weiß ich nicht. Zeit ist nicht die Frage. Es hat nichts mit der Menge der Zeit zu tun. Eingelebt hast du dich, wenn es *so weit* ist.“ (594)

An diesem Ort, wo Zeit kein entscheidender Faktor ist, taucht Frau Saeki nicht immer als

Mädchen auf; eines Tages erscheint sie als erwachsene Frau, als Tamuras Mutter, die ihn verlassen hat, als er noch Kind war. Nachdem sie in der Realität bereits gestorben ist, besucht sie ihren Sohn Kafka an dem geheimen Ort im tiefsten Wald, dem magisch-realistischen Ort, um ihm beim Abschied ihr Blut als Symbol seiner Geburt und ihrer Liebe zu ihm zu übergeben. Dadurch wird der Unsegen aufgelöst und Tamura kehrt zu seinem Platz in der Realität zurück, nach Tokyo in die Schule:

Die Sonne hat ihren Zenit schon leicht überschritten, als sie in meine Behausung kommt. Aber es ist nicht das Mädchen. Leise klopft sie an und öffnet die Eingangstür. Im ersten Augenblick kann ich sie kaum von dem jungen Mädchen unterscheiden.

„Hallo“, sagt sie in ganz natürlichem Ton, als würden wir einander im Korridor der Bibliothek begegnen. (597)

Seit Langem spricht Tamuras Mutter wieder mit ihrem Sohn:

„Zuerst das Wichtigste“, sagt Saeki-san ruhig. „Geh von hier fort, solange es noch nicht zu spät ist. Durchquere den Wald und kehre in dein früheres Leben zurück, denn der Eingang wird bald geschossen. Versprich mir das.“ (598)

„Auch wenn dort nichts auf mich wartet? Und mich niemand will?“

„Das stimmt nicht“, sagt sie. „Ich will, dass du dort bist.“

„Aber du wirst nicht mehr da sein. Oder?“

„Nein, leider werde ich nicht mehr da sein.“

„Aber was willst du dann, das ich *dort* machen?“

„Insbesondere eines.“ Sie hebt den Kopf und sieht mir in die Augen. „Ich will, dass du dich an mich erinnerst. Solange du dich an mich erinnerst, können mich alle anderen ruhig vergessen.“ (599)

Sie nickt. „Ja. ‚Kafka am Strand‘. Ich möchte, dass du dieses Bild aufbewahrst. Wo, ist egal. Dort, wo du jetzt hingehst.“

„[...] Eigentlich gehört es ohnehin *dir*.“

„Denn du warst dort. Und ich war bei dir und habe dich gesehen. Vor langer Zeit. Am Strand. Der Winde wehte, weiße Wolken standen am Himmel, und es war immer Sommer.“ (599 f.)

Endlich gibt sie zu, was sie ihm in der Vergangenheit angetan hat. Es kommt zu einer Versöhnung zwischen Mutter und Sohn, der ihr vergibt. Er nennt sie „Mutter“ (601):

„Vor langer Zeit habe ich verlassen, was ich nicht verlassen durfte“, sagt sie.  
„Wenn ich Fähigkeit dazu habe, werde ich dir vergeben“, sage ich.  
Mutter, sagst du, ich vergebe dir. Und die Eisdecke über deinem Herzen knackt. (601)

Daraufhin sticht sich Tamas Mutter mit ihrer Haarnadel in den Arm, sodass Blut hervortritt. Tama küsst diese Stelle und vollführt damit ein Ritual der Vergebung. Der Junge denkt: „Wie sehr es mich nach diesem Blut verlangt hat.“ (602)

Nach der Versöhnung fragt der Junge seine Mutter nach der Weisheit des Lebens:

„Welchen Sinn soll es für mich haben weiterzuleben?“  
„Schau dir das Bild an“, sagt sie ruhig. „So wie ich es getan habe. Schau es immer an.“ (602)

„Das Bild“ (602), von dem die Rede ist, ist *Kafka am Strand* im Zimmer der Komura-Gedächtnisbibliothek. Nachdem Tama aus dem tiefen Wald zurückgekehrt ist, geht er zunächst dorthin. Oshima, der Bibliothekar, den er dort antrifft, meint:

„Wir alle verlieren ständig Dinge, die uns wichtig sind“, sagt er, nachdem das Klingeln aufgehört hat.  
„Wichtige Gelegenheiten und Möglichkeiten, oder unwiederbringliche Gefühle. Das macht das Leben aus. Aber in unserem Kopf – oder vielleicht sogar der Kopf selbst – ist ein kleines Zimmer, in dem diese Dinge als Erinnerungen aufbewahrt bleiben. Ein Zimmer wie unsere Bibliothek. Und um über unseren genauen geistigen Zustand auf dem Laufenden zu sein, müssen wir die Karteikarten in diesem Zimmer ständig ergänzen. Wir müssen es reinigen, lüften und das Blumenwasser wechseln. Anders ausgedrückt, man lebt auf Ewigkeit in seiner eigenen Bibliothek.“ (632)

In dieser Zeit beginnt Hoshino, der Fahrer und Reisebegleiter Nakatas, wie dieser auch mit der Katze zu sprechen:

Als er gegen zwei Uhr aus dem Fenster schaute, saß eine fette schwarze Katze auf dem Balkongeländer und spähte ins Zimmer. Hoshino öffnete das Fenster und sprach aus Langeweile die Katze an.  
„Hallo Katze, schönes Wetter, was?“  
„Ganz recht, Herr Hoshino“, erwiderte die Katze. (586)  
„Wir stehen an der Grenze der Welt und sprechen eine gemeinsame Sprache.“ (608)

Der „Eingangsstein“ fungiert als geheimer Schlüssel zur magisch-realistischen Welt des Romans, in dem eine „gemeinsame Sprache“ (608) gesprochen wird. Im Songtext des Liedes von Saeki kommt das Wort vor: „Die Finger des ertrunkenen Mädchens betasteten den Stein am Eingang. Sie hebt den Saum ihres blauen Kleides und sieht Kafka am Strand.“ (344) Nakata will den Eingangsstein finden. Als er ihn in einem Tempel entdeckt, öffnet er ihn. Mithilfe dieses Vorgangs aktiviert er die hinter der alltäglichen Oberfläche verborgene Welt:

„Wir müssen den Eingangsstein finden.“ (327)

„Weil Nakata einer ist, der hinaus- und hineingegangen ist.“ (417)

„Er ist aber inzwischen viel schwerer geworden.“ (421)

„Jawohl. Wir müssen ihn ganz umdrehen.“ (422)

Dennoch hielt der junge Mann den Stein irgendwie fest und drehte ihn mit einem Schrei sogar noch auf die andere Seite. Als ein bestimmter Punkt überschritten war, gab der Stein plötzlich den Widerstand auf und rollte durch sein eigenes Gewicht fast von allein auf die andere Seite. Es rumste, dass die Wände wackelten. Das ganze Haus schien zu beben. [...]

„Der Eingang ist offen!“ (423)

Dieser *Eingang* bedeutet im Roman den Eingang in die magische Realität und dient konkret als Eingang in den geheimen Ort im tiefsten Wald, wo die zwei seit Langem vermissten Soldaten leben und Kafka Tamura das Mädchen Saeki als reale Person und seine Mutter Frau Saeki nach ihrem Tod trifft. Diese Welt ist wahrscheinlich das Reich der Toten, in dem keine Vorstellung von Zeit existiert.

Nakata, der „den *Eingangsstein*“ (518) entdeckt und öffnet, ist eine wichtige Person in diesem Roman. Wie bereits angesprochen, war er der einzige Junge, der nach der kollektiven Ohnmacht nicht umgehend wieder das Bewusstsein erlangte. In der Folge verlor er sein Gedächtnis sowie die Fähigkeit zu lesen und zu schreiben und büßte außerdem die Hälfte seines Schattens ein. Dafür kann der Analphabet jedoch mit Katzen

sprechen. Eine von ihnen schlägt ihm vor, „sich lieber ernsthaft auf die Suche nach der anderen Hälfte Ihres Schattens [zu] machen“ (74). Schließlich trifft Nakata auf Frau Saeki, die ebenfalls nur einen halben Schatten besitzt:

„Nakata muss Ihnen etwas sagen“, sagte Nakata zu Frau Saeki.

„Was möchten Sie mir denn sagen?“, fragte sie freundlich.

„Etwas über den Stein. Nakata möchte etwas über den *Eingangsstein* sagen.“ (518)

„Nakata hat den Eingang vor ein paar Tagen noch einmal geöffnet. An dem Nachmittag, als es so gedonnert hat. [...]“

„Nakata hat ihn geöffnet, weil er ihn öffnen musste.“

„Ich verstehe. Um verschiedene Dinge wieder so einzurichten, *wie sie sein sollten*.“ [...]

„Vielleicht sind all diese Dinge nur passiert, weil ich vor langer Zeit den Eingang geöffnet habe.“ (530)

„[...] Wir wurden erwachsen, die Zeiten änderten sich. Der Kreis wurde hier und da porös, Dinge von außen drangen in unser Paradies ein und Dinge von innen drängten nach außen. Das ist ganz natürlich. Damals allerdings fand ich das überhaupt nicht natürlich. Um dieses Eindringen und Austreten zu verhindern, schob ich den Eingangsstein beiseite und öffnete den Eingang. Wie ich das gemacht habe weiß ich heute nicht mehr. Ich wollte ihn jedoch um jeden Preis öffnen, damit ich meinen Liebsten nicht verlor und damit unsere Welt von dem, was von außen kam, nicht zerstört wurde. [...]“ (532 f.)

„Ich habe das Gefühl, Sie schon sehr lange zu kennen“, sagte Frau Saeki. „Sind Sie nicht auf *jenem* Bild? Im Hintergrund am Strand? Die Person, die mit aufgekrepelter weißer Hose im Wasser steht?“ (534)

An dieser Stelle wird deutlich, dass auch Nakata Teil des Bildes *Kafka am Strand* ist.

Die magisch-realistische Schreibweise dieses Romans ist ebenso wie die des Songtexts *Kafka am Strand* „Dichtung und Symbolik“ (333), die einen „prophetischen Zugang zum Leser“ (333) bietet. In *Kafka am Strand* wird dieser Aspekt der Poetik an manchen Stellen thematisiert. Diese hilft dem Leser die Geschichte des Romans zu verstehen. Das Gespräch zwischen Kafka und Oshima beispielsweise, das sich um das Thema Metapher dreht, ist in

Bezug auf den Magischen Realismus von großer Bedeutung:

„In jedem Fall schießt du mit deiner Hypothese weit über das Ziel hinaus. Das weißt du doch?“

Ich nicke. „Ich weiß es. Aber die Distanz ist viel kürzer geworden – metaphorisch ausgedrückt.“

„Aber weder du noch ich sind Metaphern.“

„Natürlich nicht“, sage ich. „Aber mit Metaphern kann man dasjenige, was zwischen mir und Ihnen ist, verständlicher machen.“ (399)

„Das Ganze ist ja ein bisschen seltsam. Aber ich glaube, ich komme der Wahrheit ziemlich nahe.“

„Auf reale Weise der metaphorischen Wahrheit? Oder der realen Wahrheit auf metaphorische Weise? Oder wirken sie wechselseitig aufeinander ein?“ (400)

Diese letzten Worte treffen exakt auf die Eigenschaften des Magischen Realismus in zeitgenössischen Romanen zu. Der Roman *Kafka am Strand* zeigt in prägnanter Weise, wie metaphorisch der Magische Realismus wirkt, belegt gleichzeitig aber auch, wie dieser die Grenze der Metapher überschreitet: „Die Offenbarungen überschreiten die Grenzen des Alltäglichen.“ (375)

### 1.1.3 Urs Widmer, *Im Kongo*

Urs Widmers *Im Kongo*<sup>264</sup> ist ein weiterer interessanter Roman im Stil des Magischen Realismus. Der Ich-protagonist, der Altenpfleger Kuno, reist in den Kongo, um seinen Heimatfreund und dessen Frau zu suchen, die dort eine Bierbrauerei führen und zu denen er im Lauf der Zeit den Kontakt verloren hat. Als er sie findet, entdeckt er, dass die beiden Schweizer so schwarz geworden sind wie die Kongolesen. Er selbst erfährt dort dasselbe. Diese unmögliche Geschichte erzählt der Roman leicht humoristisch, zugleich aber auch ernsthaft, als ob die Geschehnisse real sein könnten.

Der Roman beginnt mit der Beschreibung des schweizerischen Waldes, der sich hinter dem

---

<sup>264</sup> Widmer, Urs: *Im Kongo*. Zürich: Diogenes 1996.

Haus von Kunos Vaters befindet.

Hinter dem Haus, das mein Vater ein Leben lang bewohnt hatte und das er nun, um in meine Obhut zu kommen, als letzter verließ – meine Mutter war vor Jahren schon gestorben, und die Schwestern, die kleine und die große, leben längst mit Männern und Kindern –, hinter diesem wunderbaren, nun für immer verlorenen Haus war ein Wald: so groß, daß man, wußte man nur den Weg, von der Landesgrenze bis zu unserer Tür gehen konnte, ohne ihn zu verlassen. Bäume, nur Bäume, und kleiner, der einen sah. (9)

In diesem Waldhaus verbrachte Kuno seine Kindheit. Dort erlebte er wunderbare Dinge, an die er sich, indem er den Roman zu schreiben beginnt:

Jener Wald stieg gleich an seinem Rand so steil an, daß ich, wenn ich auf einem gewundenen Pfad nach oben kletterte, mich an Wurzeln und Ästen festhalten mußte. Ich war ein Kind und konnte meine Haltegriffe kaum umfassen. Wenn es regnete, stürmten Sturzfluten am Haus vorbei. Aber immer schien die Sonne! Stets leuchtete der Wald. Kuckucke riefen, andere Vögel: Amseln, Pirole, Stieglitze. Auch eine Nachtigall sang. Wenn ich die Hintertür öffnete und einen Schritt tat, stand ich zwischen himmelhohen Stämmen. [...] Drei, vier Schritte bergauf, und ich sah das Haus nicht mehr. Alte Sagen – oder solche der Familie – berichteten, daß viele schon, Kinder vor allem, Tage und Jahre durch den ewigen Wald geirrt seien, bis sie, erschöpft, nicht mehr weiterkonnten und selber zu einem Baum wurden. [...] In einer Waldlichtung, die nur ich kannte, wohnten Zwerge, oder Gnome, tanzten und brachten mir, ihrem Häuptling, Geschenke, Zaubermittel, mit denen ich mich in einen Giganten verwandeln konnte, dessen Haupt die höchsten Wipfel überragte. Sie sangen so furchterregende Lieder, daß alle erschauerten, die sie hörten – nur ich nicht, denn ich hatte diese Gesänge erfunden. (9 f.)

Er „wurde erwachsen und gab die Hoffnung auf, je noch einmal so einen Wald zu sehen“ (11). Den Roman verfasst er nun in einem anderen Wald. Der Ich-Erzähler beschreibt dies wie folgt:

Ich fülle den Bildschirm mit Buchstaben und schaue zu, wie sie im Gedächtnis der Maschine verschwinden. Weg, mein Text. Ich, Sekunden später, könnte nicht mehr sagen, was er war; aber die Maschine merkt sich sogar Tippfehler. Eine Anzeige weiß, daß ich, obwohl ich doch noch gar nicht begonnen habe, bereits 4971 Zeichen gespeichert habe. 5001 jetzt. [...] Drei Tage sollten mir

genügen. Schreiben und Fasten. Wenn ich keine Pausen mache – höchstens für einen Schluck Wasser, und für die Notdurft –, sollte ich es in zweiundsiebzig Stunden schaffen, mich aus dem fernen Damals ins Jetzt vorzuschreiben. Ich freue mich auf die heilige Sekunde – vielleicht schreibe ich all das nur ihretwegen –, da ich mit unsicher gewordenen Fingern in meine Tasten tippen werde, daß ich am Ende sei. (11 f.)

Zum Glück habe ich den Austausch-Akku für meinen Laptop mitgenommen. Ich habe ihn eben anschließen müssen, weil mein Text immer blasser wurde und schließlich gar nicht mehr vom Fleck kam. (63)

Kuno schreibt seinen Roman in einem Wald, der im Kongo liegt. Das erfährt der Leser jedoch erst gegen Ende des Romans. Der Roman endet, als der Roman im Roman fertiggestellt ist:

Seit sieben Tagen sitze ich schlaflos. Ohne zu essen. Zu trinken. Millionen Fliegen umsurren mich. Ich habe nun dreihundertviertausendzweihundertfünfundvierzig Zeichen geschrieben. Es ist keine Kleinigkeit, ein Jetzt, das zu erreichen ich im Leben sechsfünfzig Jahre brauchte, in sieben Tagen einzuholen.

Ich will es genießen, wenn es soweit ist. Jetzt! Jetzt schreibe ich und bin gleichzeitig. Tatsächlich, ich stoße einen Jubelschrei aus, und während ich juble, notiere ich, daß ich es tue. (215)

Die Geschichte erzählt von Kunos abenteuerlichen Erfahrungen. Der Erzähler und zugleich Protagonist des Romans ist von Beruf Altenpfleger, empfindet seinen beruflichen Alltag jedoch als schrecklich monoton. Sein Arbeitsplatz bietet ihm lediglich zwei Vergnügungen: die schöne Mitarbeiterin Anne und den fröhlichen Heimbewohner Fritz Berger. Kuno arbeitet bereits seit Langem in dem Altenheim, sein Alltag ist routiniert und wenig interessant. Gegenüber seiner schönen Mitarbeiterin Anne, die allgemein sehr begehrt ist, hat er einmal geäußert, dass er sie gerne heiraten würde. Ihre Antwort lautete: „Da können Sie warten, bis Sie schwarz sind.“ (18) Für den weißhäutigen Schweizer ist dies natürlich unmöglich. Für Anne ist diese Antwort, die sie jedes Mal gibt, wenn ihr jemand einen Antrag macht, jedoch nicht bloß eine witzige Art der Ablehnung, sondern stellt ihre echte

Meinung dar. Wie gegen Ende des Romans deutlich wird, findet sie Schwarze sehr schön und liebt die afrikanische Kultur.

Eines Tages zieht Kunos betagter Vater in das Altenheim, nachdem er beinahe den Postträger erschossen hätte:

Alles begann am 29. Juli 1994. Einem Freitag. Mein Vater hatte eben, um ein Haar, einen Postboten erschossen, und ich kniete auf dem Fußboden eines Zimmers im Altenheim von Flutern [...]. Ich war damit beschäftigt, mit einem Küchenmesser die Kaugummis zu entfernen, die Frau Schroth, die Bewohnerin des Zimmers, in zwanzig Jahren auf den Fußboden gespuht und flachgetreten hatte. (13 f.)

Kuno erfährt nun, dass sein Vater ein lange gehütetes Geheimnis hat, was ihn in eine frische Stimmung versetzt. Es stellt sich heraus, dass sich Kunos Vater, der gerade ins Altenheim eingezogen ist, und Fritz Berger kennen. Im Zweiten Weltkrieg arbeiteten die beiden Männer zusammen für den Nachrichtendienst der Schweizer Armee „Wiking“ (62). Herr Berger fungierte als Kurier, Kunos Vater war Führungsoffizier. Nach fünfzig Jahren treffen sie sich nun im Altenheim wieder und berichten von den Erlebnissen während ihrer Spionagetätigkeit. In dem Gespräch entdeckt Kuno einen für ihn neuen, abenteuerlichen Aspekt im Leben seines Vaters:

„Wiking war eine Linie des Nachrichtendienstes der Schweizer Armee im Zweiten Weltkrieg“, sagte mein Vater. „Unser Informant war ein Adjutant Hitlers im Führerhauptquartier. Fritz war der Kurier.“ [...] „Und wieso weiß ich das nicht?“, sagte ich zu meinem Vater, als ich wieder atmen konnte. „Du warst ein Kind“, sagte der. „Dein ganzer Kindergarten hätte am nächsten Morgen gewußt, daß dein Vater beim Geheimdienst ist.“ [...] „Aber nach dem Krieg! Als ich erwachsen war!“ [...] „Habe gedacht, daß du ein Versager bist! Ein Langweiler! Eine Pfeife! Eine Pumpe! Ein Angsthase! Ein Nichts! Ohne Schicksal! Dabei hast du mir einfach nichts gesagt!“ (62)

Die Gespräche im Altenheim werden immer wieder unterbrochen von Berichten über die Eingeborenen im Kongo. Diese Texte werden, parallel zu den Gesprächen zwischen Kuno

und Herrn Berger sowie seinem Vater, wie bedeutsame Metaphern oder die Möglichkeit eines vollkommen anderen Lebens gelesen:

*Die Eingeborenen des Kongo wissen so sehr, daß die Menschen zum Leid geboren sind, daß sie nicht darauf achten. Es nicht erkennen. Sie wissen nicht, was Leid ist. Sie kennen kein Wort dafür. Für uns sind sie grausam, nur für uns. Ihnen ist das Töten selbstverständlich, das jähe Umkommen. Wenn sie die Abenddämmerung, wenn sie das Morgengrauen erleben, dann nur, weil die Waldgötter, weil die Teufel des Dschungels sie übersehen haben. Nicht beachtet für einen Tag. Sie kennen keine Dämonen, die lieben; es gibt sie auch nicht. Fühllos gehen sie über die Leichen, die die Opfer der Höheren wurden. Nachbarn, Verwandte. Sie sind wie die Tiere ihrer Wälder. Tragen den Tod in sich, wissen nichts von ihm. – Das ganze Land, das Herz Afrikas, ist Wald. Grün, feucht, ewig. Du kannst dich jahrelang mit dem Buschmesser vorwärts hauen, du bist immer noch im Wald. Es gibt keinen Ausweg. Es gibt keine Erinnerung, es gibt keine Zukunft. Die Gegenwart ist bewußtlos. (21)*

*Bei uns singen die Vögel, um ihren Artgenossen zu sagen, daß einer der Ihren das Freßrevier bereits besetzt hat. Im Kongo singen Nacht für Nacht die Eingeborenen. – Der Tag ist still. – Der Wald singt, dröhnt, weiter, näher. Geheimnisvolle Trommeln. Geh nicht zu nah, es ist nicht dein Revier. Schleich um dein Leben, wenn du nah bist und der Warnesang ertönt. Wenn du schwarze Körper siehst, blitzende Augen, ist es zu spät. (39 f.)*

Der Roman berichtet auch über Kunos Kindheit, in der er den tragischen Tod seiner Mutter verkraften musste, und über seine jungen Jahre, in denen er von seinem Freund Willy hintergangen wurde, indem der ihm seine Freundin Sophie ausspannte. Willy und Sophie gingen gemeinsam in den Kongo, um dort eine Brauerei zu leiten. Mit der Zeit verloren sie den Kontakt zueinander. Ein alter Nachbar aus der Heimat, der zugleich Chef der Brauerei ist, bittet Kuno, die beiden im Kongo zu besuchen. Er selbst könne wegen seiner Gesundheit kein anderes Klima ertragen. So reist Kuno ab „in den Kongo, wo die Schwarzen am schwärzesten sind“ (26).

Als er seine alten Freunde schließlich antrifft, sind beide so schwarz geworden wie die Kongolesen. Zunächst kann er nicht glauben, dass es sich bei diesen dunkelhäutigen Menschen um seine ehemaligen Freunde handelt, doch zahlreiche Hinweise belegen, dass

sie es sind. Sie berichten, sie seien plötzlich schwarz geworden. Im Roman wird Kunos Entdeckung wie folgt präsentiert:

„Ich suche einen Mann“, sagte ich. „Eigentlich einen Mann und eine Frau. Zwei Weiße.“  
„Hier gibt es keine Weißen.“  
„Der Mann ist der Direktor der Brauerei.“  
„Ah ja?“, sagte die Frau. „Zufällig ist der Direktor der Brauerei mein Vater. Und er ist so schwarz wie jedermann.“ [...]  
„Mein Vater heißt Willy. Er ist der Direktor der *Anselme Kisangani* seit 1957. [...]“  
[...] „Und Ihre Mutter? Wie heißt die?“  
„Sophie.“ Sie drehte sich nach mir um. „Dort wohnen wir.“ (133)

Auf den weißen Verputz waren unzählige Fotos gepinnt. Eine wahre Fotoausstellung. Ich kramte die Brille hervor und sah gleich als ersten Willy, den kleinen Willy, wie er mit seinem Vater im Garten kauerte und an einer Nescafé-Büchse herumhantierte. [...] Dann Willy im Dschungel, erwachsen, aber immer noch jung. Er trug den Tropenhelm, den ich im Vorraum gesehen hatte, und lehnte gegen einen Baum, dessen Stamm das ganze Bild füllte. [...] Dann Sophie! Sie stand, wunderhübsch, in einem geblühten Kleid, das ich nicht kannte, an der Reling eines Schiffs, das ich sehr wohl zu erkennen glaubte – die *Perle des Afriques* nämlich –, und sah ernst aufs Wasser hinaus. Auf einem anderen Foto saß sie lachend auf einem Baumstrunk und hielt eine Bierflasche in der Hand. – Dann noch viele Fotos von Menschen, von denen ich nichts wußte. Alles Schwarze. Die meisten Bilder zeigten eine Frau, die dichte Kraushaare hatte. Zierlich, nicht eigentlich schön. Auf einem Bild trug sie das geblühte Kleid von Sophie und hatte ein kleines Mädchen an der Hand. Die schöne Buchhalterin als Kind, eindeutig. (135 f.)

Als Kuno noch die Fotos an der Wand betrachtet, kommt Sophie zu ihm und ruft seinen Namen. Doch ebenso, wie er sie auf den Fotos anfangs nicht erkannt hat, tut er dies auch jetzt nicht:

„Kuno!“, sagte die Frau und bewegte sich zum ersten Mal. Ich erschrak noch viel mehr als zuvor und wich so schnell zurück, daß ich gegen die Bettkante stieß und auf die Matratze fiel. Die Brille glitt mir aus den Händen. Ich saß da und sah, wie sie näher kam.  
„Dein Bart“, sagte sie, als sie vor mir stand. „Er steht dir nicht.“  
„Bart?“, rief ich und faßte an mein Kinn. Tatsächlich: Ich war voller struppiger Stoppeln. „Mein Rasierzeug ist vom Zoll konfisziert worden. – Warum duzen Sie mich?“

Sie ließ ihre Schürze fallen, beugte sich zu mir herunter und küßte mich. Sie tat es so leidenschaftlich, daß ich nach hinten kippte und sie auf mir lag. Eine so zarte Person, mit kleinen Brüsten, schmalen Hüften, war so kraftvoll! [...] Zwischen uns lag meine Brille, in tausend Teile zerbrochen.

„Ich bin sonst nicht so“, flüsterte ich, als ich mich beruhigt und die Tränen weggewischt hatte. „Ich weiß nicht, wie das geschehen konnte.“

„Ich bin Sophie“, sagte sie. Ich starrte sie an. (138 f.)

Dass Kunos Brille in tausend Stücke zerbricht, weist darauf hin, dass er von nun an mit anderem Blick sehen wird. Nun kommt auch sein Freund Willy hinzu und begrüßt ihn ebenfalls. Das Ehepaar erklärt Kuno, wie seine Verwandlung vonstattengegangen ist:

„Hallo Kuno.“ [...] „Erkennst du deinen Willy nicht mehr?“ [...]

„Willy war weiß!“, rief ich. „Und Sophie war noch viel weißer! Was haben Sie mit den beiden getan? In den Urwald verschleppt und auf Pfähle gespießt?“

„Nein“, sagte der Mann. [...]

„Sie können nicht Willy sein“, sagte ich, diesmal ruhig. „Und Sie nicht Sophie. Es ist einfach nicht möglich.“

„Schau mal!“ Der Mann schob seine rechte Hand über den Tisch. Er hatte nur noch zwei Finger!

„Weißt du nicht mehr, mein Papa?“ Er spielte mit seiner verstümmelten Hand auf einer imaginären Geige und piffte dazu die Frühlingssonate in der Version des alten Willy. (140 ff.)

„Wir wissen nicht, warum wir schwarz wurden“, sagte die, die Sophie zu sein behauptete. „Wir waren es plötzlich. Irgendwann in den sechziger Jahren. Es ist jedenfalls nichts Oberflächliches. Keine Pigmentveränderung, durch die Sonne etwa. Unsere Tochter kam schwarz zur Welt.“ [...]

„Am Anfang gerieten wir ziemlich in Panik“, hörte ich die Frau sagen, von sehr fern. „Dann gewöhnten wir uns an unser neues Aussehen. Und endlich waren wir regelrecht glücklich darüber.“ (145 f.)

Kuno nimmt im Beisein seiner Freunde an einem traditionellen Fest teil und wird dabei ebenfalls schwarz. Er realisiert dies jedoch erst auf dem Rückflug in die Schweiz, als er in der Toilette vor dem Spiegel steht:

Als ich die Hände wusch und in den Spiegel schaute, sah ich, daß ich einen weißen Vollbart hatte. Kraushaare. Und daß mein Gesicht tiefschwarz war. (174)

Da war ich also schon schwarz gewesen! Die Verwandlung mußte irgendwann in der Monsternacht geschehen sein! (175)

Zurück in der Schweiz, verliebt sich Anne in den dunkelhäutig gewordenen Kuno. Zusammen reisen sie erneut in den Kongo, wo schließlich auch Anne schwarz wird. Kuno beobachtet ihre Verwandlung:

Irgendwann begann die Sonne und den Tisch und die Flaschen rot zu färben. Der Raum glühte. Auch Anne sah anders als zuvor. Schöner, strahlender. Ihre Haare waren nicht mehr blond und glatt, sondern flammten purpurn und krausten sich. Ihre Lippen waren voller geworden. Ihre Haut war dunkler. Ja, ich konnte regelrecht zusehen, wie sie schwarz wurde. Ich vermochte die Augen nicht von ihr zu lösen, während sie sich ahnungslos eine weitere Flasche in den Mund steckte. Bei mir hatte es zwei Tage gedauert. Vielleicht ging es bei Frauen schneller. (196 f.)

Anne, die stets eine große Affinität zur afrikanischen Kultur und ihren Menschen hatte, freut sich sehr über diese Entwicklung:

Sie starrte auf ihr Spiegelbild. „Mein Gott“, murmelte sie. „Mein Gott.“ Sie klang nicht panisch, wie ich damals im Flugzeugklo, sondern überrascht, und als sie zum dritten Mal „Mein Gott!“ sagte, war ihre Stimme entzückt. „Hast du das gesehen!?“

Sie sprang auf, kam um den Tisch herumgerannt, riß mich von meinem Stuhl hoch und fiel in meine Arme. Ihr Mund stand offen, ihre Augen glühten, ihre Zähne leuchteten. „Ein Wunder!“, rief sie. (197 f.)

In der Tat ist dieses „Wunder“ ein prinzipiell unmögliches Ereignis, doch der Roman erzählt davon, als wäre es fiktional durchaus denkbar. Die Verwandlung kommt einer Vereinigung mit der Natur gleich. Sophie und Willy waren nach ihrer Ankunft im Kongo zunächst noch weiß. „Irgendwann“ „plötzlich“ (145) wurde ihre Haut schwarz, wurde ihr Haar zum Kraushaar, ähnelte ihre Gestalt der der Kongolesen. Selbst ihr Kind wurde schwarz geboren, ebenso wie die Jungen ihres Hundes, der ebenfalls schwarz geworden war. Anne, mit ihrer starken Neigung zu Afrika, wird viel schneller schwarz als die anderen.

Sophie, Willy und Anne akzeptieren diese Entwicklung widerspruchslos, freuen sich sogar darüber, während Kuno zunächst panisch reagiert. Am Ende jedoch versteht und akzeptiert auch er, was geschehen ist.

Diese Verwandlung, die die Menschen im Roman *Im Kongo* in Bezug auf ihre äußere Erscheinung durchlaufen, kann als Metapher für ihre Adaption an die andere Natur und Kultur gedeutet werden. Die ausführliche Beschreibung des Festes, in dessen Verlauf sich Kuno verwandelt, sind eine dokumentarische Aufnahme dieses zentralen magischen Vorgangs. Willy bittet Kuno, sein Großwesir zu sein. Kuno übernimmt diese Rolle während des Festes.

„Ich brauche dich!“, rief er.

„Ja?“ Ich biß in die Banane.

„[...] Ich muß zum Königstreffen. Ohne Groß-Wesir bin ich aufgeschmissen.“

„Was ist ein Königstreffen? Und was ein Groß-Wesir?“

[...] „Einmal im Jahr treffen sich die Chefs der mächtigsten Stämme. Seit es eine Erinnerung hier im Kongo gibt. Jedes Machtgebiet ist einmal der Veranstalter. Der Ort ist streng geheim und wird durch Boten übermittelt, die monatelang auf Urwaldpfaden von einem Stammesfürsten zum anderen eilen.

[...] Diesmal ist das Treffen auf meinem Gebiet. [...]“

[...] „Früher waren die Treffen eine Sache auf Leben und Tod“, fuhr Willy fort. „Heute sind sie mehr ein Ritual. Machtabgrenzung. Sozialkontakte auch. [...]“

[...] „Du gehst und stehst wie ein stummer Schatten hinter mir. Immer. Überall. Du guckst majestätisch. [...]“

„Oui“, sagte ich. (148 ff.)

Kuno wird zunächst mithilfe von Ruß und einer Maske verwandelt, weil nur dunkelhäutige Leute an dem Fest teilnehmen können:

Zwei Frauen zogen mich ohne weitere Umstände aus und rieben mir Ruß ins Gesicht, ohne daß ich eine Chance gehabt hätte, sie abzuwehren, selbst wenn ich's versucht hätte. Ich scherzte ein bißchen mit ihnen, so wie man das beim Arzt tut, wenn man nicht zeigen will, daß man sich doch ein paar Sorgen macht. Aber sie kümmerten sich nicht um mich. Sie steckten mich in ein schweres Kostüm, das auf der Haut kratzte und entsetzlich stank. Alter Ziegenbock. Ich war mit Zotteln und Fetischen

behangen, mit toten Fröschen, Hühnerkrallen, Schlangenhäuten. Schellen und Glocken hingen wie Gürtel um mich herum. Ich schwitzte sofort Bäche. Ich kriegte eine Maske, ein tonnenschweres, fast einen Meter hohes Ding mit einem hohen Spitzhut, aus dessen Augenlöchern ich kaum mehr als die Beine der Menschen um mich herum sah. (152)

Diese Vorbereitungsprozedur ist in Hinsicht auf den späteren nächtlichen Verwandlungsprozess von Kuno signifikant:

Als die Nacht das Blau der Dämmerung überwältigt hatte und ich Willys Maskenhaupt dicht vor mir kaum mehr erkannte, zündeten drei Männer mit Fackeln den Holzstoß an. Flammen loderten auf, sprühten Funken, erleuchteten die ganze Lichtung und verwandelten die immer noch bewegungslosen Monster in lodernde Statuen. Sofort allerdings, wie auf ein geheimes Signal hin, fingen alle Musiker aller Clan-Orchester auf ihren Instrumenten zu spielen an; so wahnsinnig, daß ich nicht sagen konnte, ob sie mit- oder gegeneinander musizierten. Immerhin, die Tänzer und Tänzerinnen sprangen mit Schritten, die sich oft wiederholten. Alle sangen: die Frauen am schrillsten. Nur die Könige, ihre Groß-Wesire und die Wächter bleiben unbewegt. (158)

Das Kultfest geht immer tiefer, wird heißer; „der Wald selber schien zu tanzen und zu toben.“ (159) Kuno empfindet ein Gefühl von Zeitlosigkeit. In diesem Zustand findet seine Verwandlung statt:

Es gab keine Zeit mehr. Ich sah und hörte nichts mehr. Oder wie durch eine Glaswand, als beträfe es mich nicht. Ein Teil dieses Kults zu sein wäre zu furchtbar gewesen. Alle um mich herum gerieten in ein wahres Delirium. Waren besessen, schienen verhext. Frauen wälzten sich kreischend am Boden, mit gespreizten Beinen, während ekstatische Männer über ihnen standen und ihre bemalten Penisröhren im Rhythmus ihrer Gesänge in die Luft stießen. Andere tanzten heulend und kratzten sich mir spitzen Stöcken blutig. Ja, der Wald selber schien zu tanzen und zu toben. [...] Die Welt stand still, und ich hörte jäh mein tosendes Herz. [...] Die Tänzer und Musiker zogen die Masken aus und ließen sich ins Gras fallen. Nun lachten und schwatzten sie. Auch die Könige hoben die Masken weg und standen auf. Dehnten und reckten sich. Ich mußte plötzlich dringend pinkeln, schob meine Maske wie einen Hut über die Stirn und ging zum Waldrand. [...]

Alle Könige hoben ihre Humpen und riefen etwas, das wie ein wildes Kriegsgeheul klang, vermutlich aber A votre santé! hieß. Jetzt zog auch ich meine Maske aus und trank. Es war das Osterbock, und ich schwöre, noch nie hatte mir ein Bier besser geschmeckt. Mein ganzes Gesicht, ein Schweißsee, juckte mich, und ich reib es mit beiden Kostümmärmeln trocken. Erst als ich fertig

war, überfiel mich der Schreck: wenn ich alle Farbe weggewischt hatte? Aber meine Mundschenkin, ein ganz junges, tiefschwarzes Wesen mit einer Stupsnase, schien nichts zu bemerken. Sie schenkte mir Bier nach. (159 ff.)

Als sich Kuno den Schweiß aus dem Gesicht wischt, bemerkt entgegen seiner Befürchtung niemand, dass er nicht schwarz ist, weil sich seine Hautfarbe im Verlauf des Festes bereits verändert hat, wenngleich er selbst das nicht sehen kann:

Natürlich ging ich hinter ihnen drein. Schließlich war ich Willys Groß-Wesir, und zudem wäre ich ohne seine Nähe vor Angst gestorben. Ich hatte meine Maske wieder aufgesetzt. Der Groß-Wesir des andern Königs schritt würdig neben mir, er mit der Maske unterm Arm. Er stieß mich an, deutete auf meinen Kopf, und also hob ich meine Verkleidung wieder ab und klemmte sie, wie er, unter den Arm. Die Bedienerin hatte vorhin auch nichts bemerkt, und tatsächlich zwinkerte er mir wie einem Komplizen zu. Wir landeten vor einem großen Zelt, aus dem rotes Licht leuchtete. Der König schlug die Stoffbahn der Tür nach oben und wies mit einer einladenden Geste ins Innere. Vier oder fünf weiße Frauen lagerten auf Kissen und Matratzen, alle in schwarzen Unterkleidern. (161 f.)

Der Roman liefert keinerlei Erklärung für Kunos Verwandlung. Nur die spektakuläre und magische Veranstaltung wird ausführlich und eindrucksvoll dargestellt, sodass der Leser tief in das Fest hineingezogen wird. Von Kunos Veränderung erfährt der Leser nichts, ebenso wie auch Kuno selbst erst später erkennt, dass er während des Festes schwarz geworden ist. Kunos äußerliche Verwandlung dient als Übergang zur Überwindung der Traumata, unter denen Kuno leidet. Zum einen hat ihm Willy, sein bester Freund, seine Freundin Sophie ausgespannt und ist mit ihr in den Kongo gegangen:

Als ich schon fast beim Haus oben war, rief Willy, er fahre morgen früh übrigens nach Afrika. „Der Kongo oder ich!“ Er stand unter der Tür und trommelte mit beiden Fäusten auf die Brust. „Einer wird gewinnen!“ Der Mond schien, riesig und kreisrund. (44)

Kunos zweites Trauma besteht darin, dass seine Mutter brutal getötet wurde, als er noch ein Kind war:

Meiner Mutter half dann kein Sicherheitsdispositiv und kein Probealarm. Auch nicht, daß wie am obersten Ende von Witikon hoch über der Überflutungsgrenze wohnten. Der Krieg war noch längst nicht zu Ende, da war sie schon tot. Es war ein heißer Sonnentag. Ich kam in den Garten gehüpft – fünf Jahre alt –, und sie lag in den Blumen und starrte in den Himmel hinauf. Blut an ihrem Hals. Neben ihr lag Herr Harder, zerfetzt. Ich dachte aber, sie schliefen, und schüttelte sie. Der Hund schnüffelte am Blut herum. Dann lief ich schreiend ins Haus. Da war niemand, kein Vater, kein Mensch. Ich schoß ein bißchen mit meinem Bolzengewehr auf die Klotür. Danach stand ich auf der Terrasse und konnte meinen Blick nicht von den Füßen meiner Mutter wenden, die weit unten – nackt, weiß wie Schnee – aus Rittersporn und Malven auf den Gartenweg hinausragten. Der Hund, wie eine Statue. Endlich kam mein Vater, in einer Armeeuniform seltsamerweise. (19 f.)

Kuno wird durch das Treffen und die Gespräche mit Sophie und Willy im Kongo und die Liebe zu Anna geheilt. Die Motive des Schwarzwerdens entsprechend dabei magisch-realistischen Momenten. Der Kongo ist dabei ein Ort, der Handkes Dorf Kali ähnelt. So wie die Sängerin in Kali die Möglichkeit der Utopie findet, entdeckt Kuno im Kongo die Möglichkeit eines glücklichen und abenteuerlichen Lebens. *Im Kongo* - als eine Wunscherfüllungsfantasie - wird in einem Interview mit dem Autor Urs Widmer bestätigt:

*Im Kongo* ist auch eine Wunscherfüllungsphantasie. [...] Dass Kuno, der Held, am Schluss schwarz ist und im Kongo bleiben kann mit seiner geliebten Anne, die auch schwarz ist, ist die Erfüllung eines Märchens und die Überwindung eines Schmerzes; des uralten Schmerzes vom Tod seiner Mutter.<sup>265</sup>

## 1.2 Das Magisch-Realistische bei Dingen und äußeren Umständen

### 1.2.1 Arundhati Roy, *The God of Small Things*

Arundhati Roys Roman *The God of Small Things*<sup>266</sup> beginnt mit einer sensiblen,

---

<sup>265</sup> Widmer, Urs: Schreiben hat etwas mit Zauberei zu tun! Ein Interview mit Urs Widmer über seinen Roman *Im Kongo*, die Schicksalslosigkeit der Schweizer und den „Schwarzen in ihm“. In: Büchergilde. <http://www.buechergilde.de/archiv/exklusivinterviews/widmer.shtml>, 23.06.2011.

<sup>266</sup> Roy, Arundhati: *The God of Small Things*. London: Flamingo 1997.

humanisierten Beschreibung von kleinen in der Natur anzutreffenden Elementen:

May in Ayemenem is a hot, brooding month. The days are long and humid. The river shrinks and black crows gorge on bright mangoes in still, dustgreen trees. Red bananas ripen. Jackfruits burst. Dissolute bluebottles hum vacuously in the fruity air. Then they stun themselves against clear windowpanes and die, fatly baffled in the sun.

The nights are clear but suffused with sloth and sullen expectation.

But by early June the southwest monsoon breaks and there are three months of wind and water with short spells of sharp, glittering sunshine that thrilled children snatch to play with. The countryside turns an immodest green. Boundaries blur as tapioca fences take root and bloom. Brick walls turn mossgreen. Pepper vines snake up electric poles. Wild creepers burst through laterite banks and spill across the flooded roads. Boats ply in the bazaars. And small fish appear in the puddles that fill the PWD potholes on the highways. (1)

In dieser Flora und Fauna tritt die Protagonistin Rahel auf. Daraufhin wird die Natur aus ihrem Blickwinkel weiter sensibel beschrieben. Der Leser erkennt bald, dass Rahel selbst wie ein Teil von Flora und Fauna in ihrer Heimat Ayemenem dargestellt wird:

It was raining when Rahel came back to Ayemenem. Slanting silver ropes slammed into loose earth, ploughing it up like gunfire. The old house on the hill wore its steep, gabled roof pulled over its ears like a low hat. The walls, streaked with moss, had grown soft, and bulged a little with dampness that seeped up from the ground. The wild, overgrown garden was full of the whisper and scurry of small lives. In the undergrowth a rat snake rubbed itself against a glistening stone. Hopeful yellow bullfrogs cruised the scummy pond for mates. A drenched mongoose flashed across the leaf-strewn driveway. (1 f.)

Hier steht das heimatliche Haus von Rahels Familie, das in Rahels Erinnerung ebenfalls Teil der Landschaft von Ayemenem ist:

The house itself looked empty. The doors and windows were locked. The front verandah bare. Unfurnished. But the skyblue Plymouth with chrome tailfins was still parked outside, and inside, Baby Kochamma was still alive. (2)

Baby Kochamma, Rahels Großtante, wird im Zusammenhang mit dem Haus vorgestellt,

ebenso wie Rahels Bruder Estha und die Absicht Rahels, nach Ayemenem zurückzukehren:

She was Rahel's baby grandaunt, her grandfather's younger sister. Her name was really Navomi, Navomi Ipe, but everybody called her Baby. She became Baby Kochamma when she was old enough to be an aunt. Rahel hadn't come to see her, though. Neither niece nor baby grandaunt labored under any illusions on that account. Rahel had come to see her brother, Estha. They were two-egg twins. "Dizygotic" doctors called them. Born from separate but simultaneously fertilized eggs. Estha – Esthappen – was the older by eighteen minutes. (2)

Arundhati Roys *The God of Small Things* erzählt von einer indischen syrisch-christlichen Mittelstandsfamilie, die in den späten 1960er-Jahren in der südindischen Stadt Ayemenem lebt. Die Hauptfiguren des Romans sind der Junge Estha und das Mädchen Rahel, sich geistig sehr nahestehende zweieiige Zwillinge. Sie stammen aus Ammus geschiedener Ehe. Die Familie besitzt eine kleine Fabrik mit dem Namen „Paradise Pickles & Konserven“. Sie umfasst zahlreiche Mitglieder: Da sind Chako, seine Schwester Ammu, ihre Kinder Estha und Rahel, die Großmutter Mammachi, die Tante Baby Kochamma und die Köchin Kochu Maria, die alle in einem Haus wohnen. Ammu hat einen Geliebten namens Velutha, doch ihre Liebe ist in Indiens Kastensystem von vornherein zum Scheitern verurteilt. Chako ist geschieden; seine englische Exfrau Margaret lebt zusammen mit der gemeinsamen Tochter Sophie Mol in England. Im Lauf der Zeit wird die Familie mit mehreren Katastrophen konfrontiert, wobei der Tod Sophie Mols wohl die einschneidendste darstellt. Während Sophie Mol zu Besuch ist, passiert ein Unfall, bei dem sie ums Leben kommt: Die drei Kinder, Estha, Rahel und Sophie Mol, fahren nachts mit einem alten kleinen Holzboot auf den Fluss; als sie kentern, ertrinkt Sophie Mol. In diesem Roman wird regelrecht alles – Dinge, Figuren, die Natur – mit Sympathie als „kleine Dinge“ geschildert. *The God of Small Things* kritisiert dabei die „großen Dinge“ in der Gesellschaft, die die „kleinen Dinge“ quälen.

Ammu durchbricht mit ihrer Liebe zu Velutha die Regeln des Kastensystems, „[d]ie Gesetze, die festlegten, wer wie geliebt werden sollte. Und wie sehr.“ (45) Die Familie und die Gesellschaft begegnen Ammus Liebe mit kaltem Unverständnis. Ihre Kinder, Estha und Rahel, mögen Velutha dagegen sehr. Chakos Familie will Velutha wegen des folgenschweren Unfalls, bei dem Sophie Mol ihr Leben verliert, bestrafen, weil er den Kindern bei der Bootsfahrt geholfen hat. Ammu und Velutha leiden sehr unter dieser Situation.

Diese doch recht komplizierte Familiengeschichte erzählt Arundhati Roy mithilfe einer poetischen Sprache und einer kritischen Haltung gegenüber der indischen Gesellschaft. Weil die Kinder im Mittelpunkt der Geschichte stehen, spielen ihr Blickwinkel und ihre Emotionen in diesem Roman eine große Rolle.

Der Magische Realismus manifestiert sich in diesem Roman in dem Kapitel, das das Trauerritual für Sophie Mol in der Kirche beschreibt. Gleichzeitig ist es das erste Kapitel des Romans. (Von Sophie Mols Tod wird erst in Kapitel 16 erzählt.) Umgesetzt wird der Magische Realismus, der sich an dieser Stelle in ersten metaphorischen und rätselhaften Bildern zeigt, aus der Sicht des Kindes Rahel:

Rahel, on the other hand, was wide awake, fiercely vigilant and brittle with exhaustion from her battle against Real Life.

She noticed that Sophie Mol was awake for her funeral. She showed Rahel Two Things.

Thing One was the newly painted high dome of the yellow church that Rahel hadn't ever looked at from the inside. It was painted blue like the sky, with drifting clouds and tiny whizzing jet planes with white trails that crisscrossed in the clouds. It's true (and must be said) that it would have been easier to notice these things lying in a coffin looking up than standing in the pews, hemmed in by sad hips and hymnbooks.

Rahel thought of the someone who had taken the trouble to go up there with cans of paint, white for the clouds, blue for the sky, silver for the jets, and brushes, and thinner. She imagines him up there, someone like Velutha, bare bodied and shining, sitting on a plank, swinging from the scaffolding in the high dome of the church, painting silver jets in a blue church sky.

[...]

Thing Two that Sophie Mol showed Rahel was the bat baby.

During the funeral service, Rahel watched a small black bat climb up Baby Kochamma's expensive funeral sari with gently clinging curled claws. When it reached the place between her sari and her blouse, her roll of sadness, her bare midriff, Baby Kochamma screamed and hit the air with her hymnbook. [...]

The sad priests dusted out their curly beards with goldringed fingers as though hidden spiders had spun sudden sobwebs in them.

The baby bat flew up into the sky and turned into a jet plane without a crisscrossed trail.

Only Rahel noticed Sophie Mol's secret cartwheel in her coffin.

The sad singing started again and they sang the same sad verse twice. And once more the yellow church swelled like a throat with voices. (5 f.)

Rahel sieht an dieser Stelle ungewöhnliche Dinge, die ihr von Sophie Mol gezeigt werden. Dadurch, dass Rahel diese unmöglichen Dinge sieht, werden sie real. Dementsprechend ist Arundhati Roys *The God of Small Things* der Erzählweise des Magischen Realismus zuzurechnen. Entscheidend dabei ist, dass dieser durch den Blick des kleinen Mädchens Gestalt annimmt.

Blick und Raum sind bedeutsame Aspekte des Magischen Realismus in zeitgenössischen Romanen und Filmen. Dies ist auch in diesem Roman deutlich zu erkennen. Zu den magisch-realistischen Räumen, die als Metapher für die innere Welt der Figuren dienen, gehören in diesem Roman Veluthas Haus am Fluss und das "History House" (198) am Fluss. Dorthin wollen die Kinder fahren:

"Where're you going?"

"Somewhere."

Rahel took off her new fingers, and had her old fingercoloured fingers back. Not yellow, not green, not blue, not red. Not yellow.

"I'm going Akkara," Estha said. Not looking up. "To the History House."

Rahel stopped and turned around, and on her heart a drab moth with unusually dense dorsal tufts unfurled its predatory wings.

Slow out.

Slow in.

“Why?” Rahel said.

“Because Anything can Happen to Anyone,” Estha said. “It’s Best to be Prepared.” (198)

Eines Tages finden Rahel und Estha ein altes Boot, mit dem sie zum “History House” (198), einem alten verlassenen Haus, gelangen wollen:

It was a boat. A tiny wooden vallom.

The boat that Estha sat on and Rahel found.

The boat that Ammu would use to cross the river. To love by night the man her children loved by day.

So old a boat that it has taken root. Almost.

A grey old boatplant with boatflowers and boatfruit. And underneath, a boat-shaped patch of withered grass. [...]

[...]

But would it do, that little vallom? Was it perhaps too old? Too dead? Was Akkara too far away for it? (202 f.)

Two-egg twins looked out across their river.

The Meenachal.

Greygreen. With fish in it. The sky and trees in it. And at night, the broken yellow moon in it. (203)

The first third of the river was their friend. Before the Really Deep began. [...]

The second third was where the Really Deep began. Where the current was swift and certain [...]

The third third was shallow again. (203)

They looked across the river with Old Boat eyes. From where they stood they couldn’t see the History House. [...]

Two happy hearts soared like coloured kites in a skyblue sky. But then, in a slow green whisper, the river (with fish in it, with the sky and trees in it), bubbled in.

Slowly the old boat sank, and settled on the sixth step.

And a pair of two-egg twin hearts sank and settled on the step above the sixth. [...], the twins began to wash the boat in the river. (204)

Das Boot ist so alt, dass die Kinder es nicht selbst reparieren können; deswegen schleichen

die Geschwister zu Veluthas Haus am Fluss, wo dieser sich nachts heimlich mit seiner Geliebten Ammu, der Mutter der Kinder, trifft. Für Rahel und Estha ist er jedoch nur ein netter alter Freund, der ihnen beim Reparieren des Boots hilft. Veluthas Haus und dessen Umgebung werden als fremde Räume beschrieben:

The path, which ran parallel to the river, led to a little grassy clearing that was hemmed in by huddled trees: coconut, cashew, mango, bilimbi. On the edge of the clearing, with its back to the river, a low hut with walls of orange laterite plastered with mud and a thatched roof nestled close to the ground, as though it was listening to a whispered subterranean secret. (205)

The boat-on-legs approached the hut. [...] The door was ajar. It was dark inside. [...] Velutha wasn't home. (205)

The twins put the boat down, and the clatter was met with a sudden silence from inside. [...]

Estha and Rahel pushed open the door and went in. [...]

"It's us."

The room was dark and clean. It smelled of fish curry and woodsmoke. Heat cleaved to things like a low fever. But the mud floor was cool under Rahel's bare feet. [...]

It took the twins awhile for their eyes to grow accustomed to the dark. (207 f.)

Estha und Rahel entdecken in dem Haus ein Bild an der Wand und erkennen darin etwas Magisch-Realistisches:

A small poster (Baby Kochamma's, given away because of a damp patch) hung next to Jesus. It was a picture of a blonde child writing a letter, with tears falling down her cheeks. Underneath it said: *I'm writing to say I Miss You*. She looked as though she'd had a haircut, and it was her cropped curls that were blowing around Velutha's backyard. (209)

Die Haare des Mädchens im Bild wehen um Veluthas Hinterhof. Dies ist der zweite magisch-realistische Moment in diesem Roman, der erneut durch den Blick der Kinder vermittelt wird und, wie schon beim Trauerritual für Sophie Mol in der Kirche, in einem spezifischen magisch-realistischen Raum stattfindet.

Im Roman finden sich immer wieder Hinweise auf den tragischen, folgeschweren Unfall

auf dem Fluss; das Lied, das Ammu ihren Kindern vorsingt, beginnt beispielsweise mit folgenden Worten:

In the blue cross-stitch darkness laced with edges of light, with cross-stitch roses on her sleepy cheek, Ammu and her twins (one on either side of her), sang softly with the tangerine radio. The song that fisherwomen sang to the sad young bride as they braided her hair and prepared her for her wedding to a man she didn't love.

*Pandoru mukkuvan muthinu poyi,*  
(Once a fisherman went to sea,)  
*Padinjaran kattathu mungi poyi,*  
(The West Wind blew and swallowed his boat,) (219)

Der Roman berichtet von dem Unfall nicht in zeitlich linearer Abfolge. Zuerst wird erzählt, wie die Erwachsenen über das Unglück informiert werden; erst im Anschluss daran erfährt der Leser, wie und warum Sophie Mol in der Nacht zu Estha und Rahel an den Fluss kommt und wie die drei Kinder schließlich die Bootsfahrt unternehmen, bei der der Unfall passiert:

Sophie Mol got out of bed and rummaged through her sleeping mother's purse. She found what she was looking for – the keys to the large, locked suitcase on the floor, with its airline stickers and baggage tags. She opened it [...].

[...]

It was about nine in the morning when Mammachi and Baby Kochamma got news of a white child's body found floating downriver where the Meenachal broadens as it approaches the backwaters. Estha and Rahel were still missing.

Earlier that morning the children – all three of them – hadn't appeared for their morning glass of milk. Baby Kochamma and Mammachi thought that they might have gone down to the river for a swim, which was worrying because it had rained heavily the previous day and a good part of the night. (252)

The fisherman had already found Sophie Mol. (258)

Sophie Mol eventually found what she had been looking for.

Presents for her cousins. Triangular towers of Toblerone chocolate (soft and slanting in the heat).

Socks with separate multi-coloured toes. And two ballpoint pens. [...]

Sophie Mol put the presents into her go-go bag, and went forth into the world. To drive a hard bargain. To negotiate a friendship. (266 f.)

Im 15. Kapitel mit der Überschrift *The Crossing* wird erzählt, in welchem Wetter die Kinder ihr Vorhaben starten:

It was past midnight. The river had risen, its waters quick and black, snaking towards the sea, carrying with it cloudy night skies, a whole palm frond, part of a thatched fence, and other gifts the wind had given it. (289)

Im darauffolgenden Kapitel *A Few Hours Later* wird erläutert, warum Sophie Mol zusammen mit den anderen Kindern die Bootfahrt machen wollte, wie es dazu kam:

Three children on the river bank. A pair of twins and another [...]

Estha and Rahel dragged the boat out of the bushes where they usually hid it. The paddles that Velutha had made were hidden in a hollow tree. They set it down in the water and held it steady for Sophie Mol to climb in. [...] (291)

Sophie Mol had convinced the twins that it was *essential* that she go along too. That the absence of children, all children, would heighten the adults' remorse. It would make them truly sorry, [...].

Estha waited until Rahel got in, then took his place, sitting astride the little boat as though it were a seesaw. He used his legs to push the boat away from the shore. (292)

Endlich erfährt der Leser, wie die Fahrt verlief und wie es zu dem Unglück kommen konnte:

They were past the Really Deep, only yards from the Other Side, when they collided with a floating log and the little boat tipped over. It had happened to them often enough on previous expeditions across the river, and they would swim after the boat [...]. This time, they couldn't see their boat in the dark. It was swept away in the current. They headed for the shore, surprised at how much effort it took them to cover that short distance.

Estha managed to grab a low branch that arched down into the water. He peered downriver through the darkness to see if he could see the boat at all.

"I can't see anything. It's gone."

Rahel, covered in slush, clambered ashore and held a hand out to help Estha pull himself out of the water. It took them a few minutes to catch their breath and register the loss of the boat. To mourn its passing.

“And all our food is spoiled,” Rahel said to Sophie Mol and was met with silence. A rushing, rolling, fishswimming silence.

“Sophie Mol?” she whispered to the rushing river. “We’re here! Here! Near the Illimba tree!”

Nothing. [...]

They ran along the bank calling out to her. But she was gone. Carried away on the muffled highway. Graygreen. With fish in it. With the sky and trees in it. And at night the broken yellow moon in it. [...]

It was four in the morning, still dark, when the twins, exhausted, distraught and covered in mud, made their way through the swamp and approached the History House. (292 f.)

Dreiundzwanzig Jahre nach diesem folgenschweren Abend kehrt Rahel aus den USA in ihre Heimat zurück und trifft dort ihren Bruder Estha, der inzwischen die Sprache verloren und sich vollständig in sich selbst zurückgezogen hat:

Twenty-three years later, Rahel, dark woman in a yellow T-shirt, turns to Estha in the dark. (327)

In der Zwischenzeit ist vieles passiert. Velutha wurde von der Polizei wegen des Todes von Sophie Mol befragt; Ammu wollte ihm dabei zu Hilfe kommen, wofür sie von allen anderen Familienmitgliedern jedoch nur verspottet wurde. Rahels Zwillingsbruder Estha wurde nach dem schrecklichen Ereignis von seinem Vater, von dem Ammu seit Langem geschieden war, abgeholt und daraufhin von ihm allein, d. h. ohne Mutter und Schwester, aufgezogen. Später kehrte er zwar in die Heimat zurück, hatte jedoch seine Fähigkeit zu sprechen verloren. Rahel wanderte in die USA aus, wo sie heiratete. Als sie nach Indien zurückkehrt, ist sie jedoch bereits geschieden.

Als Rahel nach all diesen traurigen Ereignissen ihren Zwillingsbruder Estha wiedertrifft, lieben sie sich. Dieser sprachlose Moment tröstet und heilt die Zwillinge von all ihrer Trauer. Obwohl es sich hier um einen wirklichen Moment handelt, besitzt dieser etwas von

der für den Magischen Realismus typischen Atmosphäre:

His hand is held and kissed. [...]

Then she sat up and put her arms around him. Drew him down beside her.

They lay like that for a long time. Awake in the dark. Quietness and Emptiness. (327)

Die Zwillinge verfügen seit ihrer Kindheit über eine magische Kommunikationsfähigkeit:

They never did look much like each other, Estha and Rahel, and even when they were thin-armed children, flat-chested, worm-ridden and Elvis Presley-puffed, there was none of the usual ‘Who is who?’ and ‘Which is which?’ from oversmiling relatives or the Syrian Orthodox Bishops who frequently visited the Ayemenem house for donations.

The Confusion lay in a deeper, more secret place.

In those early amorphous years when memory had only just begun, when life was full of Beginnings and no Ends, and Everything was For Ever, Estha and Rahel thought of themselves together as Me, and separately, individually, as We or Us. As though they were a rare breed of Siamese twins, physically separate, but with joint identities. (2)

Am Ende des Romans kommunizieren sie ohne Worte miteinander, ausschließlich mithilfe ihrer gegenseitigen Sympathie:

There is very little that anyone could say to clarify what happened next. Nothing that (in Mammachi’s book) would separate Sex from Love. Or Needs from Feelings.

Except perhaps that no Watcher watched through Rahel’s eyes. No one stared out of a window at the sea. Or a boat in the river. [...]

Only that there were tears. [...] Only that they held each other close, long after it was over. Only that what they shared that night was not happiness, but hideous grief.

Only that once again they broke the Love Laws. That lay down who should be loved. And how. And how much. (328)

Im Roman *The God of Small Things* werden die Elemente des Magischen Realismus aus der Perspektive Rahels verwirklicht und mit dem Thema des Romans verbunden: der Sympathie für gesellschaftlich und psychologisch schwache Menschen, für die „kleinen

Dinge“. Was Rahel im Trauerritual für Sophie Mol sieht, ist ein Beleg für die Hoffnung, dass die Wirklichkeit transzendiert werden kann. Da dies in Wirklichkeit unmöglich ist, erhält es in der besonderen Realität des Magischen Realismus noch mehr Glanz.

### 1.2.2 Mircea Cărtărescu, *Die Wissenden*

Mircea Cărtărescus *Die Wissenden*<sup>267</sup> ist ein biografischer Roman, in dem der Ich-Erzähler namens Mircea von seinen innersten Erinnerungen und Erfahrungen in seiner Kindheit und Jugendzeit mit nahen Berichten, Gedanken und Darstellungen der Fantasien erzählt. Seine Erfahrungen und Gedanken haben viele Fantasien inne und erreichen in vielen Momenten den Magischen Realismus jenseits den Fantasien.

Mircea Cărtărescus Roman *Die Wissenden* beinhaltet zahlreiche Schattierungen von nicht realistischen literarischen Elementen; nicht nur Momente des Magischen Realismus, sondern zum Beispiel auch Kennzeichen des Surrealismus wie Träume, Fantasien oder Halluzinationen sind darin enthalten.<sup>268</sup> Im Folgenden werden diejenigen zur Diskussion stehen, die dem Magischen Realismus angehören.

Bereits kurz nach Beginn der Geschichte begegnet der Leser der ersten Beschreibung einer träumerischen Atmosphäre. Als der Jugendliche Mircea in seinem Zimmer das Licht ausmacht, kommt es ihm wie ein Aquarium vor:

und sobald ich das Licht ausknipste, wurde mein Zimmer zum leichengrünen Aquarium. Ich bewegte mich darin, als wäre ich ein alter Fisch, zwischen morsch gewordenen Möbeln [...]. Und da

---

<sup>267</sup> Cărtărescu, Mircea: *Die Wissenden*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2007. Die Originalausgabe erschien erstmals 1996 unter dem Titel *Orbitor: Aripa stângă* im Verlag Humanitas, Bukarest.

<sup>268</sup> Wie im ersten Kapitel dieser Arbeit erläutert wurde, besteht der Unterschied zwischen Magischem Realismus und Surrealismus darin, dass der Magische Realismus ein an sich unmögliches Ereignis so beschreibt, als wäre es real, d. h., es nicht in Gestalt eines Traums, einer Fantasie oder Halluzination auftreten lässt. Darüber hinaus ist das betreffende Ereignis stets Teil der Wirklichkeit. Im Surrealismus dagegen treten die spezifischen Elemente Traum, Fantasie und Halluzination niemals aus der Innenwelt der Figuren heraus. Der Magische Realismus überschreitet die Grenze des Surrealismus, da es in ihm keine Grenze zwischen Wirklichkeit und Fantasie gibt.

explodierte dann das fantastische Bukarest hinter dem blauen Mondglas. (10)

Er fühlt sich, als wäre er „unter der Haut der Stadt, wie unter dem Schorf einer Wunde, tatsächlich einem Untergrund“ (15). Seine Empfindsamkeit, von der sämtliche magisch-realistische Ereignisse des Romans durchströmt werden, erinnert dabei an den frühen Magischen Realismus in der deutschen Malerei. Dementsprechend betrachtet das Ich auch die Stadt, die nach dem Regen „wie Glasprismen zu funkeln“ (18) scheint:

Als der Regen aufhörte, füllte sich der Raum zwischen dem schwarzen Himmel und der nassen grauen Stadt auf einmal mit Licht. Es war, als würden da ungemein sacht zwei Hände schützend vor das gelbe, zarte, durchsichtige Licht gehalten, das sich auf die Flächen der Dinge herabsenkte, sie in Safran und Zitrone tauchte, insbesondere aber die Luft vergoldete, so dass sie wie Glasprismen zu funkeln anfang. (18)

Diese Darstellung der in Bukarest, der rumänischen Hauptstadt, herrschenden Stimmung erinnert an den „epiphanischen Augenblick“, den der rumänische Religionsphilosoph Eliade in seinem autobiografischen Roman *Erinnerungen* beschreibt:

Vor allem aber erinnere ich mich an einen Sommernachmittag, als alles im Hause schlief. Ich schlich mich aus dem Zimmer, das ich mit meinem Bruder teilte, und krabbelte, um keinen Lärm zu machen, zum Wohnzimmer. Ich kannte es kaum, denn wir durften es nur bei besonderen Anlässen betreten oder wenn wir Besuch hatten. Sonst war die Tür wohlverschlossen. Diesmal jedoch war sie offen, und ich kroch hinein, weiterhin auf allen vieren. Im nächsten Augenblick nagelte mich die Erregung auf der Stelle fest. Es war, als hätte ich einen Märchenpalast betreten. Die Rolläden waren heruntergelassen und die schweren, grünen Samtvorhänge zugezogen. Das Zimmer war in ein grünes, diffuses, irreales Licht getaucht, mir war, als sei ich plötzlich in einer riesigen Weinbeere eingeschlossen. Ich weiß nicht, wie lange ich dort auf dem Teppich, schwer atmend, verweilte. Als ich zu mir kam, begann ich mich vorsichtig über den Teppich vorwärts zu bewegen, ging um die Möbelstücke herum und betrachtete mit unersättlicher Neugier die Tischchen und Regale, auf denen Statuetten, Kristallflakons und Silberdöschen standen; mich faszinierten dabei besonders die großen venezianischen Spiegel, in deren tiefen und klaren Wassern ich mich verändert wiederfand,

größer, schöner, wie geadelt von jenem Licht, das aus einer anderen Welt zu kommen schien.<sup>269</sup>

Von dieser Entdeckung erzählte ich niemandem. Ich fühlte, daß ich darüber gar nicht hätte sprechen können. Die Sprache der Erwachsenen beherrschte ich noch nicht, sonst hätte ich wahrscheinlich von der Entdeckung eines Geheimnisses gesprochen. Wie jenes Bild des Mädchens von der Strade Mare konnte ich auch dieses Wunder jederzeit herbeirufen, verharrte dann reglos, traute mich kaum noch zu atmen und fand mich in demselben ursprünglichen Zustand der Glückseligkeit wieder; immer wieder erlebte ich den plötzlichen Eintritt in jenes in unvergleichliches Licht getauchte Paradies mit unverminderter Intensität. Jahre hindurch habe ich diese Wiederholung des epiphanischen Augenblicks geübt und immer die gleiche Erfüllung wiedererlebt, in der ich aufging wie in einem zeitlosen Augenblick, ohne Anfang und Ende.<sup>270</sup>

Der Magische Realismus manifestiert sich in *Die Wissenden* ganz allmählich in Form von Metaphern („als wäre ich ein alter Fisch“ (10), „wie unter dem Schorf einer Wunde“ (15), „wie Glasprismen zu funkeln“ (18)).<sup>271</sup> Die magische Realität ist dabei „kein menschlicher Text“ (19), mithilfe der normalen menschlichen Sprachen ist er nicht zu „entziffern“ (19):

Dies aber ist kein menschlicher Text, also kann ich ihn nicht mehr entziffern. (19.)

Einen ersten eindeutig magisch-realistischen Moment erlebt der Junge in Bezug auf die Prothese seiner Mutter, ihren „künstlichen Oberkiefer“ (29). „Es war in dem Jahr gewesen, als [er] erstmals die Straße allein überqueren konnte und gelegentlich Brot holen ging“ (27), als er „zum ersten Mal damit in Berührung gekommen war“ (27). „Dessen Rot erinnerte nicht etwa an die Farbe wirklichen Zahnfleisches, sondern hatte eine besondere Nuance.“ (29) In dem „Augenblick, da der Sonnenuntergang genau die Farbe jenes Zahnfleisches annehmen würde“ (30), empfindet er ihre Zahnprothese als etwas

---

<sup>269</sup> Eliade, Mircea: *Erinnerungen*, Frankfurt am Main: Insel 1987, S. 13.

<sup>270</sup> Ebd., S. 13 f.

<sup>271</sup> Wie ein Zimmer zum Aquarium wird, kann man auch in der magisch-realistischen Szene des Films *Joze to tora to sakana tachi* sehen, der später noch zur Diskussion stehen wird. Dort schwimmt vor Jozes Augen ein großer Fisch im zum Aquarium gewordenen Zimmer herum. Magischer Realismus kann in verschiedenen Inhalten verwirklicht werden, entsteht manchmal aber dennoch im Rahmen ähnlicher Stimmungen und Stoffe.

Besonderes:

„O Mutter!“ hauchte ich in die Wahnsinnsstille. Einige Minuten lang blieb ich bei schwindendem Licht in den Anblick der Prothese versunken, als der Abendhimmel sich plötzlich rot färbte, dunkelrot wie Blut aus den Venen, und da begann der Zahnapparat gleichsam von innen zu leuchten, [...]. Und um ihn herum erstand, phantomhaft, Mutter. [...] wuchs zu einer großen nackten Frau mit hängenden Brüsten, sie war schön wie auf ihren Jugendfotos, das flüssige Haar verlor sich im Abend. [...] Ich erwachte mit der Prothese in der Hand und mit der Enttäuschung dessen, der an einer wichtigen und ernsten Sache sehr nah dran gewesen ist. (31)

Weiterhin nimmt er die schneebedeckte Stadt als ein „Universum“ (33) wahr, in dem er überall seine Mutter zu sehen glaubt:

Und plötzlich begann es zu schneien. [...] – Ein Land der Melancholie. Ich konnte mich unmöglich noch auf dem Dach des gelben Wohnblocks an der Piazzetta befinden. [...] – ein blutdurchpulstes gläsernes Modell-Bukarest mit fantastischer Dachlandschaft [...] – ein schneebedecktes Universum [...]. Die Kuppeldächer waren geschuppt wie die Eier eines Fabelwesens vom Mond. Alles, Flora, Fauna und Dämonologie dieser Landschaft [...]. In der Statue, an die ich mich anlehnte, erkannte ich Mutter. (32 ff.)

Dieses „Universum“ (33) bezieht sich für ihn auf die „Katakomben des Imaginären“ (39) und den „Traum“ (41). Der Traum fungiert in diesem Roman als analoges Element zum Magischen Realismus. Sowohl der Traum als auch die magisch-realistischen Ereignisse werden ausführlich beschrieben und bedingen das analoge Verhältnis zueinander: Wie im Traum geschehen auch in der Realität sonderbare Ereignisse. Das bedeutet jedoch nicht, dass die magisch-realistischen Ereignisse Inhalte von Träumen sind. Vielmehr finden beide auf unterschiedlichen Ebenen statt, stehen aber gleichzeitig in einer wechselseitigen analogen Beziehung. In diesem Zusammenhang ist der Sinn des Traums für das Verstehen des Magischen Realismus in *Die Wissenden* von wichtiger Bedeutung:

Von Traum zu Traum gab es Kanäle, die Träume kommunizierten miteinander, so wie in Bukarest sämtliche Bauten miteinander kommunizierten, wie jeder Tag meines Lebens über Jahre oder

Monate oder auch nur eine einzige Nacht hinweg durch fadendünne Röhren unmerklich mit allen übrigen Tagen verbunden war. (42 f.)

[I]m Traum [...] Im Inneren des schwarzen Felsens, der schlank wie ein Wolkenkratzer war, gab es in der Regel Wohnräume und Treppenaufgänge. [...] dieses Schwinden der Sinne und die unmenschliche Trauer des Daseins in diesen Räumen. [...] Ich erkundete jeden Raum im Versuch, mir darüber klar zu werden, wo ich hier war, wieso mir das große Radio mit Elfenbeintasten und magischen Auge bekannt vorkam (43 f.)

Die Wirklichkeit nimmt der Protagonist Mircea ähnlich wahr wie einen Traum, weil die Wirklichkeit wie er voll von magischen Dingen und „vergessenen Abteilungen“ (45) ist:

[...] wieder wie aus einer anderen Zeit, einer anderen Welt zu mir drang, all dies war seltsam und irgendwie feierlich und gewann noch an unirdischer Entrücktheit. (51)

Sehen ist wie in vielen anderen Romanen und Filmen, die von Elementen des Magischen Realismus geprägt sind, auch in diesem Text ein wichtiger Vorgang. Mircea betrachtet die Wirklichkeit wie einen Traum, was auf seiner eigenartiger Sichtweise der Welt beruht:

Sooft ich in der Dunkelheit die Augen aufschlug, etwa weil mich ein Käuzchen schreckte, sah ich den stacheligen Schädel ganz klar und deutlich von einem blassblauen Schimmer umgeben, sah einen flackernden Nimbus puren Lichts. (52)

Der Roman erzählt über viele Seiten hinweg von Mirceas Gedanken und ähnelt dabei einem Philosophiebuch:

[...] weil jenes Pünktchen in gewisser Weise nämlich just unser Verstand *war*, es war ein sich selbst denkendes Denken [...] Dennoch, das Universum ist nicht alles, was abläuft, sondern viel mehr. Denn: Die Erkundungswerkzeuge, die wir – als Lebewesen – haben, das Auge, das Facettenauge, das Kamera-Auge. (83 f.)

Auf einer über Galaxien und Quasaren liegenden Ebene spiegelt sich der Kosmos in sich selbst, in einem Über-Verstand, dessen Grundlage das Gedächtnis ist. Es gibt ein Universalgedächtnis, das die Idee der Zeit erfasst, lagert und zerstört. Es gibt Akasia [...]. Akasia ist das Auge in der Stirn des Alls, hinter der die Geschichte des Alls geboren liegt, mit allen, was sie ist, war und sein wird. [...] Alle Ereignisse der Welt [...] sind dort präsent in einem transfiniten Licht, in der Erinnerung. (85)

Diese Aussagen fungieren als Hinweise auf den eigenartigen Roman selbst. Das „Kamera-Auge“ (84) dient als „Erkundungswerkzeug“ (84). Mit einem eigenartigen „Allbewußtsein“ (85) nimmt der Protagonist „die Form von Welten, Räumen und Zeiten, Körpern und Gesichtern“ (85 f.) wahr, als würde das Kamera-Auge die Welt über den Filter des Magischen Realismus beobachten. Die Welt selbst wird dadurch mit dem Subjekt identifiziert oder, anders ausgedrückt, die Innenwelt des Menschen stellt die Welt dar. Mircea sagt: „Wir selbst [...] sind in gewisser Weise die ganze Welt.“ (86) Diese Aussage verweist auf einen wichtigen Aspekt des Magischen Realismus, der darin besteht, dass das Objekt mit dem Subjekt verschmilzt und vice versa. Die Subjektivierung der objektiven Welt und die Objektivierung der subjektiven Welt ist eine Grundeigenschaft des Magischen Realismus, dabei aber meist nur von kurzer Dauer. Das ist der Grund dafür, dass der Magische Realismus sowohl in der Literatur als auch im Film auf Momente beschränkt bleibt. In *Die Wissenden* heißt es: „Der Raum ist das Paradies, die Zeit ist die Hölle.“ (87) An diese besonderen Momente wird sich der Mensch stets erinnern, denn: „Wir sind nostalgische Tiere“ (88). In diesem Zusammenhang bestimmt die magisch-realistische Wahrnehmung Schicksal und Zukunft:

Die schmerzvolle Liebe aber, die dem Kern der Zeit entspringt, unsere alltägliche Nostalgie, auch sie nur Larve der großen und wahren Nostalgie, projiziert in die Vergangenheit all das, wovon sie spürt, dass es unser Schicksal und unsere Zukunft ausmacht: (89)

In der Neugestaltung der Wirklichkeit liegt der Ursprung der Kraft des Magischen Realismus. Er bewirkt, dass die irrationalen Geschehnisse im Bereich der Wirklichkeit reale Ereignisse bleiben. Dadurch entsteht die literarische Kraft des Magischen Realismus, die Wirklichkeit neu zu verstehen und zu gestalten. In diesem Sinn webt er die Wirklichkeit:

Wir erblicken unser Ziel im Spiegel, in der Illusion, wissen damit aber, dass es irgendwo in der Wirklichkeit tatsächlich existiert. (90)

Das Gedächtnis webt einen Menschen, dort, am Grunde der dreiblättrigen Chakra, im Auge auf der Stirn. (97)

In diesem Zusammenhang besitzen viele Kleinigkeiten etwas Magisches, zum Beispiel „[d]er Pappelflaum, der im Juli buchstäblich von Himmel schneite“ (102).<sup>272</sup> Der wichtigste und deutlichste magisch-realistische Raum des Romans findet sich in der Szene, in der das erzählende Ich während eines Spaziergangs zu einem ihm fremden Turm kommt und an dessen Spitze ein Mädchen namens Anca trifft, die ihn aufgrund eines Traumes bereits erwartet hat:<sup>273</sup>

Als ich, fast am Ende einer weitab gelegenen Straße, die zu denen davor quer verlief, einen melancholischen und strengen Turm vor den Wolkenstreifen des Himmels aufragen sah, gefror mir das Blut in den Adern: Der Turm war mir seit eh und je aus meinen Träumen vertraut. Allerdings gab es am wirklichen Turm im Erdgeschoss ein Fenster mit schwerem Rollladen aus Wellblech. Als ich wie versteinert dastand in der öden Straße, vor mir das sehr hohe Gebäude, hatte ich die Gewissheit, schon einmal dort gewesen zu sein, und eine seltsam magische Kraft drängte mich dazu, die ungestrichene Holztür zu öffnen. Die Wendeltreppe mit dem kühlen Steingeländer – sie war da. [...] Im trüben Licht, das durch die einzige Fensterluke fiel, öffnete mir Anca. Ich betrat einen Flur, in dem es stickig nach Perserteppich roch. Das Wohnzimmer war vollgestopft mit altem Kram, angeschlagenen Porzellansachen, fast schwarzem Silber. Ein Bild im Stil naiver Malerei zeigte den Turm. [...] Anca brachte mir auf einem Tellerchen etwas Rosenkonfitüre herein, und während ich sie von dem Löffelchen mit filigranen Zierranken schlürfte, erzählte sie mir einiges aus ihrer Kindheit. (107 f.)

Anca wusste bereits, dass Mircea kommen würde. Sie kennt sogar seinen Namen:

Ich träumte von deinem Kommen, der Traum zeigte dich mir in allen Einzelheiten deiner

---

<sup>272</sup> Das Bild des herabschneidenden Pappelflaums wird im Film *La tigre e la neve* als zentrales Bild inszeniert, wie im nächsten Kapitel noch zu sehen sein wird.

<sup>273</sup> Diese Episode erinnert uns zum einen an die Waldhütte in der verborgenen Welt im Roman *Kafka am Strand*, in der dem Helden ebenfalls eine Mädchen erscheint, und zum anderen an die Szene im Roman *Kali*, in der die Sängerin zu dem Haus des ihr eigentlich fremden Bergmannes in Kali kommt, wo dieser sie ebenfalls bereits erwartet.

Erscheinung, daher war ich nicht verwirrt, als du an der Tür klingeltest, sondern bat dich herein wie einen alten Freund, wie ich etwa Herman selbst hereinbitten würde, wenn er denn jemals käme. [...] Da rief ich dich im Traum bei deinem Namen: „Mircea“, und wusste, du würdest mich über Jahr und Tag erhören. (116 f.)

Das Mädchen im Turm erinnert uns an die Prinzessin im Turm, wie sie in manchen Märchen auftaucht. Anca bringt Mircea Rosenkonfitüre, die dieser von einem Löffelchen schlürft, und fängt dann an, ihre Geschichte zu erzählen, die einerseits realistisch, andererseits aber auch irgendwie märchenhaft und unreal ist. Sie berichtet von dem verschlossenen Familienleben und den Zeiten in der Dachkammer mit Herman, der Anca die Bluse auszog, sie nur betrachtete und ihr eine Welt schilderte, die ihr zwar natürlich vorkam, für sie aber dennoch unerreichbar war.

Ancas Dasein und die Erfahrungen, die sie in ihrer Vergangenheit gemacht hat, unterliegen ebenso einer unrealen Stimmung wie die Tatsache, dass sie Mircea durch ihren Traum bereits kennt; dadurch wird diese Episode magisch-realistisch. Anca erzählt:

„Damals war alles so sonderbar, Mircea! Der Mond zeigte sich als riesiger Eisbrocken, und selbst die Blüten des wilden Löwenmauls auf der Wiese nahmen die blasse Farbe des Mondes an. (110)

[...] die Form der grüspanüberzogenen Klinke, der Steckdose, die aus der Wand gerissen war, auch ein Stück der zerschlissenen Tapete war *anders*, wenngleich ich nicht erkennen konnte, worin der Unterschied lag. Mag sein, der war gar nicht in den Dingen selbst, sondern in mir, in meinen Empfindungen, ja vielleicht gar nicht in meiner Erscheinung (ja doch, klar, genau da, denn ich entsinne mich, bei einem Blick in die Tiefen von Hermans Fischaugen sah ich eine seltsame Prinzessin aus fernem Lande, kahl geschoren und mit eigenartig großen Ohren. Es war das einzige Mal, dass ich mich schön fand).“ (114)

Während Mircea Anca zuhört, sieht er, dass „die Wolken am Himmel [...] unwirkliche, prophetische Formen angenommen“ (114) haben. Nachdem er Ancas Zimmer verlassen hat und den Turm hinabsteigt, denkt er:

Anca war in meinem Dasein nur eine flüchtige Erscheinung [...] Sie war nichts, ehe sie mir in die Hand geriet, und sollte erneut zu nichts werden, nachdem ich sie weggestellt und aus dem Blick verloren hatte. [...] Gab es nur für jenen Augenblick. (119)

Ancas Dasein und ihr Aufeinandertreffen mit Mircea erwecken den Eindruck von Illusionen. Deswegen ist Mirceas „Blick“ (124) für Anca so wichtig: „Anca suchte von Zeit zu Zeit hilflos meinen Blick“ (124). Dies alles geschieht in Wirklichkeit. Gleichzeitig erweckt dieses reale und gleichzeitig irrealen „Scheingebilde“ (120) „den Anschein von Tiefe“ (120), was wiederum die Wirkung des Magischen Realismus, nämlich den Blick in das, was unter der Oberfläche verborgen ist, bedingt. Da die Tiefe durch den Blick gezeigt wird, spiegelt darin alles gewissermaßen das Gesicht des Erblickenden wider. Nach Stunden kommt Mircea „wieder an die Oberfläche“ (126) und erblickt „die Szene in Ancas Zimmer“ (126):

Das Unbeschreibliche. Naturgemäß war dieses ungeheure Scheingebilde jederzeit auch in der Lage, sich den Anschein von Tiefe zu geben. [...] Ihre Tiefenwirkung war bloß von Oberflächen hervorgebracht. (120)

Alles darauf tätowiert, und alles hatte mein Gesicht. [...] Es waren Stunden vergangen, ehe ich wieder an die Oberfläche kam. (125 f.)

Ich stieg die Wendeltreppe hinab, öffnete die Eingangstür, und plötzlich trafen mich gleich einer stürmischen Bö das Licht und die Hitze des Tages. (128)

Nachdem Mircea kurz darauf in eine kleine Gasse einbiegt, findet er in der Nähe des Trümmerhauses einen Streifen Messingblech, mit dem ein Zigeunerjunge beschäftigt war. Der halbkreisförmige Messingblech, der dem Filmstreifen ähnelt, zeigt ihm ein Wort „Pancota“, was dem rumänischen Wort für den weiblichen Schoß ähnelt<sup>274</sup>. Das Treffen

---

<sup>274</sup> Plath, Jörg: Bukarest leuchtet. Dank Mircea Cartarescus magischem Roman hat die Stadt ein weltliterarisches Gesicht erhalten. In: Neue Zürcher Zeitung, 03.11. 2007. [http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur\\_und\\_kunst/bukarest\\_leuchtet\\_1.578665.html](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/bukarest_leuchtet_1.578665.html), 30.5.2011.

mit Anca empfindet er so, als hätte er einen Kinofilm gesehen:

Als ich nach einer Weile in ein Gässchen mit einem von Entengrütze überzogenen Wassergraben einbog, erkannte ich das Trümmerhaus wieder, in dem ich beim Kommen den mit einem Stück Messingblech beschäftigten Zigeunerjungen gesehen hatte. [...] Ich hob den Streifen Messingblech auf, er war halbkreisförmig gekrümmt und von der Sonne so erhitzt, dass ich ihn kaum in der Hand halten konnte. Er sah aus wie ein Filmstreifen, jede Einstellung durch die Backen einer Presse mit Schneidevorrichtung markiert. Mir hüpfte das Herz in der Brust, als ich sah, dass die Reihe der Rechtecke zur Mitte hin plötzlich abbrach und stattdessen Lettern auftauchten. Sie ergaben ein Wort, möglicherweise jenes von Anca im Traum (oder in ihrer wirklichen Wirklichkeit) erblickte Wort. Es lautete: Pancota. (128 f.)

Die Erinnerung an vergangene Erfahrungen vergleicht Mircea mit den Geräuschen, „die den Uterus meiner Mutter umgaben“ (130). Als er sich, älter geworden, erinnert, schreibt er:

Dreißig Jahre erinnern die Tränen meiner Augen. Ich bin nicht ganz bei Verstand. In den Ohren das Rauschen der Einsamkeit, verzweifelt und beruhigend zugleich, wie das einstmals vernommene Rauschen in den Eingeweiden, die den Uterus meiner Mutter umgaben. (130)

In einer Bukarester Einzimmerwohnung mit ovalen Fenstern, die er eigens zu diesem Zweck gemietet hat, arbeitet er nun an seinem Roman:

Seit drei Monaten nun schreibe ich in dieses Heft mit kaffeebraunen Deckeln. (131)  
Letzten Herbst habe ich die Einzimmerwohnung gemietet und sie dann nach und nach bezogen, zunächst ein paar Stunden vormittags, nur zum Schreiben [...]. Eine Merkwürdigkeit besteht darin, dass das Fenster oval ist [...], so dass Bukarest darin wie im Rahmen eines etwas preziösen Gemäldes erscheint, ein Konglomerat von Bauwerken und Vegetation unter ständig wechselndem Himmel. (138)

Mircea schreibt „eine Karte unseres geheimen Lebens“ (139), „das Land der Liebe und das Land der Gräuel, die Lagune der Angst, der Fjord der Schwindligkeit“ (139). Er verfasst die Geschichte seines Lebens, in der „Bukarest, meine Stadt, mein Alter ego“ (141) thematisiert wird:

Jetzt, wo ich diese Sätze schreibe, kann ich sie im schummrigen Licht kaum noch sehen. Es ist eine Abenddämmerung, wie man sie im Frühjahr selten erlebt. Der Himmel ist plötzlich gelb geworden und drohend [...]. Ich selbst bin gelb wie eine Salzsäule in dem zunehmend dunklen Zimmer. Ich stehe auf und betrachte vom Schreibtisch aus Bukarest, meine Stadt, mein Alter ego. [...] Jetzt befinde ich mich auf der anderen Seite des Blocks, in einem symmetrischen und fernen Chakra. Ich bin erwachsen, also imbezil, also erschöpft, mit dem Leben definitiv am Ende. (141)

Er blickt zurück auf sein Geburtshaus „im Traum“ (143), denkt dabei an ein Gedicht und auch an die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Psyche. Sein Geburtshaus, so behauptet er, habe er mit seinen Blicken konstruiert. Genau hierin liegt die Poetik dieses Romans: in der Konstruktion durch Blicke:

Beim Betrachten der Ruinen – denn Ruinen waren im Grunde nahezu alle Häuser, nach Seife und Spülwasser riechende Ruinen – fiel mir das Poem wieder ein, das ich vor einigen Jahren geschrieben hatte, als ich mein Geburtshaus im Traum *sah* (wie ich es danach wiederholt sehen sollte). (143)

Ich hatte beim Gehen das Gefühl, durch mein eigenes Gehirn voranzuschreiten, als sei nichts wirklich oder als sei die Wirklichkeit von einem märchenhaften psychischen Zauberdekor überdeckt wie zurechtgefeilte Zahnstümpfe von einer Prothese. (145)

Als ich heraustrat, hatte ich Spinnennetze im Haar, als sei ich vor Traurigkeit ergraut, und setzte meinen Weg durch den Neurtunnel fort, bis ich es erspähte, ehe ich es erblickte, ich instruierte es, lokalisierte es oder konstruierte es vielleicht mit meinen eigenen Blicken, das Haus, indem ich im Seifenschaum der Tage grub. Das alte, das liebe Haus, das so oft vergessene und wiedererinnerte, das Haus in der Mitte meines Gehirns.

Als ich jenseits des schiefen schmiedeeisernen Gitterzauns den u-förmigen Hof tatsächlich vor Augen hatte, kam er mir unerwartet eng vor. In den Erinnerungen, im Traum und in den geträumten Erinnerungen war er anders, weitläufig und voller Menschengewusel. In Wirklichkeit maß er nicht mehr als sechs, sieben Meter in der Breite. (146)

Eines Tages betritt Mircea tatsächlich sein Geburtshaus und sieht dort seine junge Mutter nackt auf dem Bett liegen: „Der Erzähler dringt in die Gasse ein, findet die frühere Wohnung und öffnet die Tür. Auf dem Bett liegt in blendendem Licht die Mutter in der

Schönheit ihrer Jugend und nackt, das wie ein Schmetterling geformte Muttermal auf der Hüfte. Sie „hieß mich lächelnd willkommen“. <sup>275</sup> Dieser Augenblick bildet den bedeutungsvollsten magisch-realistischen Moment des Romans:

Tief bewegt, am ganzen Körper von Schauern überlaufen, öffnete ich die eiserne Pforte und trat in den Hof. Da war niemand. Die leuchtenden Wolken standen reglos am Himmel. In einer Ecke verbreitete ein rosafarbener Oleander, der einzig lebende im verödeten Hof, einen wahnwitzigen Duft. Ich blieb an der roten Tür stehen und lehnte für einen Augenblick meine Stirn daran. Ich hatte das Gefühl, auf dem Hofboden wie ein Schatten zu zerfließen. Die Tür war nicht verschlossen, so dass ich sie halb aufschob und eintrat. Ich befand mich hier nicht mehr in der Wirklichkeit. Ich kannte alles, erkannte jetzt alles wieder. Da war die mir vertraute kleine Treppe, knallrot auch sie und nach Benzol riechend, die zur oberen Etage führte. Ich stieg langsam hinauf, bei jedem Schritt in Gefahr, das Bewusstsein zu verlieren. [...] Ich kam oben in die Galerie mit abgetretenem, vom Zahn der Zeit gezeichneten Dielenfußboden. Ich öffnete noch eine weitere Tür zwischen zwei zerbrochenen Fenstern und drang ins bekannte Vestibül vor [...]. Hier gab es drei Türen im grünlichen, mückendurchschwirrten Licht. Ich zögerte keinen Augenblick, es war die Tür vor mir, ebenfalls knallrot, es war die Tapete mit Blumenkörbchen, verschimmelt und von der Wand gerissen, aber leicht zu erkennen. Ich öffnete die Tür und trat ins Zimmer. Ich musste auf der Schwelle anhalten, die Augen zusammenkneifen vor so viel Glanz.

Eine blendende Morgensonne erfüllte das Zimmer, und in diesem unerträglichen Licht, in seinem Kernbereich, erblickte ich Mutter; jung und nackt auf dem Bett liegend, das Erythem an der Hüfte, das Haar offen über die Schultern hängend, sah sie mich an und hieß mich lächelnd willkommen. (147 f.)

Mit dieser Szene endet der erste Teil des Romans. Der zweite widmet sich Mirceas junger Mutter „Maria“ (151) und ihrem kleinem Mircea bzw. „Mircealein“ (172). Das literarische Vordringen in Mirceas unter der Oberfläche verborgene Erinnerungen an die Vergangenheit soll dazu dienen, dass der Leser dessen Psyche besser versteht. Maria besitzt ebenso wie ihr Sohn eine träumerische Veranlagung und macht dementsprechend ähnliche Erfahrungen wie Mircea später; so hört sie zum Beispiel „eine fantastische Geschichte“ (219). „Traum“ (265) und „Augen“ (282) sind wichtige Schlüsselwörter dieses Romanteils.

---

<sup>275</sup> Ebd.

Außerdem behauptet der Erzähler, dass die Erzählung wirklicher sei als die Wirklichkeit:

Der latente Gehalt des enormen kollektiven Traums [...].(265)

Dass sie nur für diese Sekte bedeutsam sind, lebendig und mit strahlenden Augen, so wie sie jetzt Arm in Arm auf der Straße gehen, im „Jetzt“ einer Welt, die Zeit nicht kennt. (282)

Rechtfertigt gerade das große Licht des Traums deine Existenz und baut dich auf. Ja dort, in der verworrenen Erzählung eines verschlafenen Gehirns bist du wirklicher als Milliarden bewohnter Welten. [...], wurde mir plötzlich klar, meine Sternstunde war gekommen. (301)

Im dritten Teil des Romans *Die Wissenden* tritt wieder der alte, den Roman schreibende Mircea auf. Das ovale Fenster seiner kleinen Wohnung sieht für ihn wie ein Auge aus: „Ich sitze nach wie vor auf meinem Stuhl in der Mansarde mit dem ovalen Fenster, am Rande einer Galaxis.“ (327) Wie im Roman *Im Kongo* wird der Vorgang des Schreibens vom Erzähler auch hier lebendig beschrieben. Mircea schreibt erneut über seine eigenen Erinnerungen. Diesmal handeln sie von einem jungen Mann, der auf der obersten Etage des Wohnblocks lebte, in dem auch Mircea seine Kindheit verbrachte: „Herman auf Acht“ (338). Mircea berichtet, wie er ihm begegnete und was er von ihm erfuhr:

Der junge Mann bewohnte mit seiner Mutter [...] die Einzimmerwohnung der letzten Etage des Blocks in der Stefan-cel-Mare. Der Aufzug fuhr nur bis zur siebten Etage, danach hatte man noch eine Treppe höher zu steigen, um in seinen Flur zu gelangen. [...] Ich war als Fünfjähriger in diesen Block in der Stefan-cel-Mare eingezogen. (330)

Es war ein mit unserem identisches und dennoch völlig verschiedenes Stockwerk, je ähnlicher im Großen, desto unterschiedlicher in den Details, es war ein anderes Universum [...], und da war ich völlig verloren. (335)

Die letzte Etage des Blocks empfindet der junge Mircea als „ein anderes Universum“ (335), dessen Besuch für ihn den „Übergang zu einer anderen Welt“ (338) bedeutet, den er vollführt, als er „zum ersten Mal bis zum Achten hinaufstieg“ (339):

An jenem Tag fuhren wir erstmals ohne einen Erwachsenen im Fahrstuhl. [...] Und ich hatte tatsächlich das Gefühl, wir würden für immer in dieser schrecklichen Kabine mit ihrem grünen Anstrich bleiben müssen, getrennt von unseren Eltern und der wirklichen Welt [...], bis der Lift endlich hielt und wir hinausstürmten in ein dermaßen fremdes, unvertrautes Stockwerk. [...] Es war ein weißes, helles Licht von großer Intensität, gleichsam unreal, jedenfalls ganz und gar anders als die melancholische grünstichige Luft in den übrigen Etagen. [...] so erschien uns der Treppenabsatz zwischen sieben und acht ganz neu und fantastisch [...].

Und wir sahen einander plötzlich durch die zellophanartig transparent gewordenen Kleider ins Innerste unserer Körper, dunkel die zerbrechlichen Knochengerüste, wie Schatten auf einem Röntgenbild die inneren Organe. (343 ff.)

Der Erzähler Mircea gesteht, dass er im Lauf seines Lebens „immer wieder dahin zurück[kehrte], in der Wirklichkeit sowie in Träumen, oder vielmehr in einem Kontinuum Realität – Halluzination – Traum“ (330). Die Figur des Herman ist „eine der engelhaften Gestalten, wie es sie auch in Cărtărescus Erzählungssammlung ‚Nostalgia‘ (1989, unzensiert 1993, dt. 1996) gibt. Er tritt bereits im ersten ‚Orbitor‘-Band auf, in ‚Die Wissenden‘.“<sup>276</sup> Mircea beschreibt ausführlich, was er bei Herman zu sehen bekam:

Da öffnete sich die Tür des einzigen Etagenbewohners, und auf der Schwelle zeigte sich Herman. [...] Und er hatte nur einen Hausmantel an, der stand an der Brust offen und war aus einer Seide gemacht, die mit den fantastischsten, lebendigsten und schlüpfrigsten Zeichnungen gemustert war, sie gingen ineinander über, betrachteten einander wechselseitig, spielten miteinander, paarten sich, bisßen und zerrissen einander. Ein weicher Kristallspiegel gleichsam, ein Falten werfendes Prisma das den Raum ringsum spiegelte, mit uns, den drei Kindern, mit dem verrosteten Fahrrad, mit der Terrassentür, nur verzerrte es jedes Gesicht anamorphotisch, überhäufte es mit Funken von zärtlichstem Violett und von wollüstigstem Rot und unvergesslichstem Grün und von kindlichstem Gelb, himmlischem Azur und Orange, so dass aus Jeans albernem Gesicht, das sich in einer Falte des Mantels breitmachte, ein Hirschkäfer aus Gold und Elfenbein zum Vorschein kam. [...] Auch mich selbst sah ich in einem Augenblick ohne Ende (und gewissermaßen auch ohne Anfang), doch mein kleines Gesicht, spitz und blass und fast nur aus Augen bestehend, breitete sich sofort als Kern pulsender Irritationen über das ganze Gewand aus, bis es vollständig damit bedeckt war, so dass Herman nun in die meinem Gesicht abgezogenen Haut gekleidet war. [...]

Die Erscheinung dauerte einen Lidschlag lang, um sich dann in Spiralen und in Spiralen von

---

<sup>276</sup> Ebd.

Spiralen von Spiralen aufzulösen. [...] Was für ein sonderbarer Tag! Und vor allem ... wie ungewohnt, wie anders ich mich fühlte! (345 ff.)

Als das erzählende und gleichzeitig schreibende Ich von diesen sonderbaren Ereignissen aus seiner Jugendzeit berichtet, denkt er nochmals an die Poetik des Traums, die Erinnerung, den fantastischen Sinn des Universums sowie an „Liebe und Magie“ (333):

Alles ist sonderbar, denn alles ist von lange her. Und alles ist außerdem an dem Ort, wo man unmöglich zwischen Traum und Erinnerung zu unterscheiden vermag [...]. Und das Sonderbare zu erleben, angesichts eines fantastischen Bildes bewegt zu sein [...]: zu regredieren, umzukehren, hinabzusteigen ins archaische Innere deines Gehirns, mit den Augen einer menschlichen Larve zu schauen, etwas zu denken, was kein Denken ist [...]. Ich habe den Treppenaufgang 4a des Blocks in der Stefan-cel-Mare [...] unzählige Male im Traum benutzt. (331)

Wir haben noch keinen elektrischen Strom. Mutter, jung und schön, zündet eine Kerze an und klebt sie auf ein Tellerchen. Wir haben keine Vorhänge, die Scheiben sind voller Kalkspritzer. Wir liegen umschlungen auf dem Bett, und ich zergehe vor Liebe und Magie. Am Fenster hält sich nur noch der Streifen gestockten Blutes eine Weile, der Rest ist Nacht. Und man sieht die irisierenden Nadelspitzen des schwachen kreisförmigen Kerzenlichts im Fenster gespiegelt. Es ist eine schöne und traurige Stille. An Mutters Körper geschmiegt verfolge ich zusammen mit ihr, wie der Blutstreifen allmählich verschwindet. (333)

Nun erinnert sich der Erzähler daran, wie er im Alter von fünf Jahren zusammen mit seiner Mutter einige Zeit im Krankenhaus verbrachte:

Ich war gerade erst fünf geworden, als Mutter sich ins Krankenhaus „Emilia Irza“ einweisen ließ, ich weiß heute noch nicht, warum. Und da sie niemanden hatte, mit dem sie mich zu Hause lassen konnte, wies man mich auch gleich mit ein, in eine Kinderabteilung. (359)

[...] doch jenen unerklärlichen Krankenhausaufenthalt von einer Woche, die erste völlige Trennung von den Eltern, kann ich Sequenz für Sequenz ausschneiden. (365)

Für den kleinen Mircea bedeutete dieser Krankenhausaufenthalt die erste Trennung von seinen Eltern. Im Krankenhaus erlebt Mircea etwas Sonderbares, das ihn unter anderem an

eine „Gebärmutter“ (360) erinnert:

So sehe ich mich beispielweise in einem dunklen Bad [...]. Ich habe die Hand aus dem Wasser gehoben und violette Tropfen fallen wie Traubenbeeren auf die merkwürdig dunkle Oberfläche des Wassers, worin ich meinen kleinen Körper wie den eines bleichen Fisches sehe. Ich sitze in der Blechwanne bis zum Hals in violetter, stark riechendem Wasser. „Permanganat“, höre ich in der Erinnerung ganz deutlich. Und ich weiß, dass Mutter aus einer Flasche etwas von jener nicht unangenehm riechenden Flüssigkeit in die Wanne gegossen hatte und mich dann (weshalb?) der durchweichenden Wirkung des Faule-Blüten-Wassers überließ. Es roch nach Moor, nach Veilchen, nach Tintenstift, nach Gebärmutter. (359 f.)

Die Beziehung zwischen Mircea und seiner Mutter ist das Grundthema all seiner Erinnerungen, da in diesem Roman alles einen sexuellen bzw. ödipalen Aspekt besitzt:

Die Liebe, ja Leidenschaft, die in fast jeder Zeile aufscheint, welche ich je über Mutter schrieb (und ich habe fast ausschließlich über sie geschrieben), bestürzte mich und ließ mich fragen, ob es sich nicht etwa um elende Spuren von Angelesenem handelte oder ob es irgendwann tatsächlich eine Zeit gegeben hatte, da ich Mutter über alles in der Welt liebte. (368)

Das Alltagsleben im Krankenhaus empfindet der Junge Mircea als „ungewöhnlich und magisch“ (370):

Tatsächlich erschien mir alles an jenem Tag ungewöhnlich und magisch, als hätte das Licht plötzlich gewechselt und eine Art Gefühlsflaum hätte alles überzogen, was ich sah. (370)

In seiner Erinnerung kommt es ihm so vor, „als würden sie nicht von meinen Augen gesehen, sondern von einer unpersönlichen Camera lucida“ (378):

Dies war der Augenblick, auf den ich den ganzen Tag gewartet hatte, wo Carla und Bambina ihr Nachtgewand auszogen, großen und unerwartet grazilen Puppen gleich, von ihrem Bett herunterkletterten und durch den Saal zu tanzen begannen. (379)

Mithilfe seiner Erinnerungen erlangt Mircea Einsicht in das Prinzip der Welt.

Dementsprechend sind gegen Ende des Romans folgende bezeichnende Bemerkungen zu finden: „Wir sind hier, um unsere Mutter zu gebären.“ (501) „Wir werden das Wesen erfinden, das uns erfinden wird.“ (511)

Gegen Ende des Romans bringt der Erzähler seine eigene literarische Ästhetik in folgenden Worten bzw. Wendungen zum Ausdruck: „Offenbarung“ (387), „Die Welt meines linken Auges“ (468), „meine Welt bekam so ein besonderes Relief“ (468), „wie im Traum jede Kontur von einer Emotion porös erleuchtet wird“ (468). Sie bilden die begriffliche Zusammenfassung dessen, was Mircea geschrieben hat; „in der Welt des Gedächtnisses, diesem verkehrt laufenden Film“ (356), sprich: in diesem Roman liefert der Magische Realismus die relevante ästhetische Methode. Mit seiner Hilfe untersucht der Roman *Die Wissenden* „ein Zusammentreffen des Virtuellen mit dem Wunder der Wirklichkeit“ (357).

Der Schwerpunkt der bisherigen Analyse bestand darin, den Magischen Realismus im Hinblick auf seinen Stil zu betrachten. Im Anschluss wird nun geklärt werden, welche Funktion bzw. Wirkung dieser Stil in zeitgenössischen Romanen nach sich zieht.

## **2 Funktionen**

### **2.1 Aufzeigen von Emotionen**

Der Magische Realismus ist im Gegensatz zu rein realistischen Darstellungsweisen wirkungsvoll dazu in der Lage, komplexe Gefühle aufzuzeigen. Dabei sind die magisch-realistischen Ereignisse, die die Wirklichkeit durchdringen, keine bloßen Metaphern, sondern Geschehnisse, die sich in der (literarischen) Wirklichkeit tatsächlich ereignen.

Diese Funktion kann anhand der bisher betrachteten Romane exemplarisch nachvollzogen

werden: In Peter Handkes *Kali* befindet sich die Protagonistin unvermittelt mit dem Bergmann auf dem Berggipfel, während sie in Wirklichkeit im Zimmer des Gasthauses in ihrem Heimatdorf schläft. Diese Szene wird von dem erzählenden Ich so vermittelt wie die entsprechende Episode des Dokumentarfilms, den sie im Fernsehen gesehen hat. Damit werden die Sehnsucht der Sängerin nach Kali, ihr Verlangen nach Gemeinsamkeit und vielleicht auch ihre sexuellen Bedürfnisse veranschaulicht. Magisch-realistische Ereignisse können wie Träume gedeutet werden und funktionieren in den entsprechenden Texten oft auch wie diese. Wenn ein Roman im metaphorischen Sinn bereits so etwas wie ein Traum wäre, ist das magisch-realistische Ereignis im Roman ein Traum im Traum, der jedoch in der literarischen Wirklichkeit geschieht.

In Haruki Murakamis *Kafka am Strand* tritt in der Episode, die sich an dem geheimen Ort im tiefen Wald abspielt, Kafka Tamas starke Sehnsucht nach seiner Mutter zutage. Dort sieht er zum einen das junge Mädchen Saeki für ihn kochen, zum anderen begegnet ihm die erwachsene Frau Saeki, seine Mutter, die kurz zuvor gestorben ist. Dieses magisch-realistische Ereignis, das sich in einem zeitlosen Raum einstellt, lässt Tama seine in seinem tiefsten Inneren verborgenen Gefühle erkennen. Schon früher, im Bibliothekszimmer, hat er Saeki-san als junges Mädchen erblickt, damals jedoch lediglich in Gestalt eines Geistes; diesmal steht die wirkliche Frau Saeki vor ihm, die er in seinem Herzen immer vermisst hat. Tamas Sehnsucht wird mithilfe des Magischen Realismus also in Form eines Ereignisses präsentiert.

In Urs Widmers *Im Kongo* dient das Schwarzwerden der Hauptfigur während des Festes im Kongo als Zeichen für ihre innere Veränderung und die Afrikanisierung ihrer Gefühle. Geheimnisvoll und dramatisch erzählt der Roman, wie diese Wandlung vonstattengeht. Der Betroffene erkennt das Ergebnis dieses magisch-realistischen Geschehens jedoch erst einige Zeit später, als er auf der Flugzeugtoilette sein schwarz gewordenes Gesicht im

Spiegel sieht. Gleichzeitig ist er sich im Klaren darüber, dass dies in jener Nacht geschehen sein muss. Seine Reise in den Kongo geht einher mit einem immer tieferen Vordringen in eine ihm fremde Kultur, was sich insbesondere im Rahmen des magisch-realistischen Ereignisses abzeichnet, das Weiße schwarz werden lässt.

In Arundhati Roys *The God of Small Things* sieht das kleine Mädchen Rahel in der Kirche magisch-realistische Dinge. Sie dienen dazu, dem Leser die reinen Gefühle und die Traurigkeit der Kinder zu verdeutlichen. Im Gegensatz dazu wird die Welt der Erwachsenen auf diesem Weg als unrein und unmoralisch gekennzeichnet. Erst Sophie Mols Tod und die zahlreichen damit verbundenen Ereignisse, von denen der Roman erst nach diesem magisch-realistischen Geschehen erzählt, lassen den Leser Rahels Erfahrung zu Beginn des Romans überhaupt erst verstehen. Was Rahel in der Kirche sieht, zeigt also nicht nur ihre eigenen Gefühle bezüglich Sophie Mols Tod, sondern ist darüber hinaus auch ein Abbild für die Empfindungen der vom Kastensystem geprägten indischen Gesellschaft bzw. aller Gesellschaften, die von Gewalt geprägt sind.

In Mircea Cărtărescus *Die Wissenden* dienen die dem Magischen Realismus zuzurechnenden Ereignisse, zum Beispiel Mirceas Aufeinandertreffen mit Anca im Turm oder die Konfrontation mit seiner jungen, nackten Mutter in seinem Geburtshaus, dazu, die komplexen Gefühle des 15-jährigen Jungen Mircea einerseits und des zum Schriftsteller gewordenen alten Mannes Mircea andererseits in Bezug auf seine Mutter bzw. auf Frauen allgemein offenzulegen. Die Erfahrung, die Mircea als Junge bei Herman in der siebten Etage macht, dokumentiert, was der Junge im Hinblick auf seine männliche und vor allem sexuelle Identität empfindet.

## **2.2 Methode der psychologischen Reifung der Hauptfigur**

Durch die Erfahrung der magisch-realistischen Ereignisse reifen die Hauptfiguren in Romanen in psychologischer Hinsicht.

In *Kali* trifft die Sängerin auf den Bergmann, der seine Frau verloren hat und seinen Sohn alleine erzieht. Die Sängerin, die selbst stets Probleme mit ihrer Mutter hatte, tritt nun an die Stelle der Mutter eines Kindes, der Frau eines Mannes. Der Roman entwickelt sich entlang des Motivs vom verlorenen Kind, das eine doppelte Bedeutung besitzt: Die Sängerin selbst ist innerlich ein verlorenes Kind. Durch die Beziehung mit dem Bergmann und das Erlebnis in *Kali* überwindet sie dieses Trauma.

Kafka Tamura überwindet seinen ödipalen Komplex und seinen asozialen Charakter. Nachdem ihm Frau Saeki in dem Haus im Wald nahegelegt hat, in die Gesellschaft, in die Schule zurückzukehren, folgt er ihrem Rat. Die Erlebnisse, die Tamura während seiner „Reise“ widerfahren, bilden dementsprechend ein ausführliches Übergangsritual.

Der Alltag des Schweizers Kuno ist von Müdigkeit geprägt. Im Kongo entdeckt er eine neue Welt, ein anderes Leben; zum Zeichen dafür verändert sich seine Hautfarbe. Stärker als eine normale Reise verändert der Aufenthalt im Kongo den Protagonisten. Bedeutungsvoll dabei ist, dass Kuno bei seiner Reise auch das Trauma überwindet, seine Freundin an seinen besten Freund verloren zu haben. Als Kuno beide im Kongo wiedertrifft, versteht er, warum sein geliebtes Mädchen, mittlerweile Mutter einer Tochter, diese Entscheidung getroffen hat. Schließlich erfährt auch er eine neue Liebe. Seine schöne Kollegin aus dem Altenheim, eine lebensfrohe Afrikafreundin, findet den schwarz gewordenen Kuno so schön, dass sie seine Frau wird. Zusammen gehen sie erneut in den Kongo, wo auch Kunos Frau zu ihrer großen Freude schwarz wird.

Rahel ist ein empfindsames kleines Mädchen, der während des Trauerrituals für ihre Cousine Sophie Mol mehrere magisch-realistische Dinge widerfahren, die ihr dabei helfen, diesen Schicksalsschlag auf eine gesunde Art und Weise zu verarbeiten. Doch was die

Familie und die Gesellschaft ihr, ihrer Mutter und ihrem Bruder antun, ist so quälend, dass sie dieses Trauma erst viel später durch ein noch stärker ritualisiertes Treffen mit ihrem Zwilling Bruder Estha vollständig überwinden kann. Besser gesagt, transzendiert sie es, indem sie Estha umarmt.

Der Moment der Transzendierung ist eine relevante Erklärung für den Magischen Realismus. Mit seiner Hilfe geht die Wirklichkeit über in eine neue Wirklichkeit: die magische Realität. Diese ersetzt die Wirklichkeit und macht es möglich, dass man psychischen Trost erfährt. Der Aufenthalt in der magischen Realität lässt die Figuren psychologisch reifen: Kafka Tamura flieht in eine fremde Stadt und später in den Wald, Kunos begibt sich in den Kongo, die Sängerin reist nach Kali, Rahel kehrt in ihr Heimatland zurück und Mircea erinnert sich an seine Jugendzeit.

### **2.3 Vorstellung der utopischen Möglichkeit**

In manchen Romanen, die von Elementen des Magischen Realismus geprägt sind, wird eine utopische Möglichkeit vorgestellt.

Im Roman *Kafka am Strand* dient die Komura-Gedächtnisbibliothek als mögliche Utopie für Kafka Tamura. Der Junge gelangt unbewusst an diesen für ihn richtigen Ort und bleibt eine Weile dort. Obwohl er am Ende nach Tokyo zurückkehrt, bleibt die Komura-Gedächtnisbibliothek mit all ihren Büchern in Kafka Tamuras Gedächtnis als utopische Heimat stets präsent.

Auch Kali und der Kongo sind mögliche Utopien. Kalis Natur und Landschaft werden mithilfe zahlreicher fremdartiger, aber dennoch schöner Augenblicke beschrieben. Kali bekommt dadurch einen Hauch von Paradies, von einem schönen, fernen Ort. Doch nicht nur die Natur, sondern auch die Erlebnisse der Sängerin in Kali und insbesondere die

Schlusszene des Romans – das Wiederauffinden des vermissten Kindes und das anschließende Dorffest – stellen Möglichkeiten der Utopie dar. Im Kongo leben die Schweizer ein vollkommen anderes Leben, das im Roman utopisch dargestellt ist. Dazu gehören die körperliche Stärke, das Wetter mit viel Sonnenschein, das abenteuerliche traditionelle Leben in Afrika mit dem alljährlichen großen Fest usw. Die Natur und die Kultur im Kongo verleihen den Schweizern eine ganz neue Farbe. Dieses neue Leben ist für den Altenheimpfleger Kuno utopisch. Wie im Märchen endet der Roman mit einem Happy End: Kuno führt zusammen mit Anna im Kongo ein glückliches Leben.

Utopie und Magischer Realismus fügen sich ausgesprochen gut ineinander. Der Magische Realismus richtet sich naturgemäß nach der utopischen Möglichkeit aus. Aus dem Willen heraus, die Wirklichkeit zu überwinden, entsteht er überhaupt erst. Rahel sieht ein Flugzeug über dem Kirchturm, Mircea erblickt seine junge Mutter in seinem Geburtshaus. Wie im Traum ist die Utopie auch im Magischen Realismus möglich. Die Vorstellung der Möglichkeit der Utopie ist eine entscheidende Funktion des Magischen Realismus.

Bisher wurde der Magische Realismus im Zusammenhang mit zeitgenössischen Romanen untersucht. Im nächsten Kapitel werden nun zeitgenössische Filme zur Diskussion stehen, die sich der Ästhetik des Magischen Realismus bedienen.

## **DRITTES KAPITEL**

### **Magischer Realismus in zeitgenössischen Filmen**

Der Magische Realismus gilt als ein wichtiges Kennzeichen des heutigen Kinos. In diesem Kapitel werden verschiedene diesem Stil zugehörige europäische und asiatische Filme betrachtet.

Mit den Möglichkeiten einer nicht realistischen Filmerzählung wurde in Europa lebhaft experimentiert, zum Beispiel in Form von Méliès' fantastischen Trickfilmen, den avantgardistischen Surrealismusfilmen von Luis Buñuel oder Filmen im Stil des Poetischen Realismus. Die Neigung zur inneren Welt ist darin allgemein stark ausgeprägt und bildet die Grundlage des Magischen Realismus im europäischen Kino.

Sowohl das asiatische als auch das europäische Kino räumen dem Magischen Realismus gegenwärtig großen Platz ein. In den entsprechenden asiatischen Filmen finden sich Spuren der geistigen Tradition Asiens, in der das Innere und das Transzendente geschätzt werden (zum Beispiel im Buddhismus Ost- und Südasiens). Dies kann ein Grund dafür sein, dass Elemente des Magischen Realismus häufig Eingang in asiatische Filme finden. Insbesondere die Lehre von der Reinkarnation spielt im Hinblick auf die Figuren in zeitgenössischen Filmen, die aus buddhistischen Ländern wie Thailand stammen, eine große Rolle.

Acht gegenwärtige Filme aus verschiedenen Ländern Europas und Asiens, die Elemente des Magischen Realismus enthalten, werden nachfolgend in Bezug auf drei Kategorien untersucht.

## 1 Formen

### 1.1 Das Magisch-Realistische bei äußeren Umständen

Eine der wichtigsten Eigenschaften des Magischen Realismus ist die Gegenständlichkeit. Mit anderen Worten ist das physische Dasein die Voraussetzung magischer Realität. Zunächst werden Filme durchleuchtet, in denen sich das Magisch-Realistische in den äußeren Umständen verwirklicht, indem das Irreale oder das Unmögliche gegenständlich präsentiert werden.

#### 1.1.1 Roberto Benigni, *La tigre e la neve*

*La tigre e la neve* ist der Name des Gedichtbands des Protagonisten Attilio im Film *La tigre e la neve*<sup>277</sup>. Das magisch-realistische Ereignis in diesem Film besteht darin, dass das Bild der Poesie in Gestalt des Tigers und des Schnees in der Alltagsrealität Form annimmt. Attilio ist Poet und Dozent für Dichtkunst und Poetik in Rom. Er liebt seine Frau Vittoria, doch diese will von ihm getrennt bleiben.<sup>278</sup> Attilio träumt jede Nacht von der Hochzeit mit Vittoria. Vittoria hat Attilio einmal versprochen, dass sie, sollte sie – entsprechend dem poetischen Bild, das der Titel seines Gedichtbands vermittelt – in Rom jemals einen Tiger

---

<sup>277</sup> *La tigre e la neve*, Regie: Roberto Benigni, Italien 2005; *La tigre e la neve* ist der dritte Film des italienischen Regisseurs Roberto Benigni. Der Film wurde im Rahmen der 56. Berlinale als Wettbewerbsfilm gezeigt. Der deutsche Titel des Films lautet *Der Tiger und der Schnee*.

<sup>278</sup> Die Beziehung zwischen Attilio und Vittoria wird dem Zuschauer erst am Ende des Films klar, als Attilios Töchter Vittoria Mutter nennen.

im Schnee sehen, mit ihm zusammenbleiben würde.<sup>279</sup> Der Film *La tigre e la neve* handelt davon, wie Attilio und Vittoria ihre Liebe zueinander wiederfinden und sich dabei wie die Welt auch trotz Krieg die Hoffnung auf Frieden bewahren.

Eines Tages reist Vittoria für ein Interview mit einem irakischen Schriftsteller, das sie für ihr Buch benötigt, nach Bagdad. Dort wird sie zum Opfer eines Bombenanschlags und fällt ins Koma. Getarnt als Arzt des Roten Kreuzes, fliegt Attilio umgehend in den Irak und damit mitten in den Krieg. Dank Attilios Bemühungen überlebt Vittoria und kehrt nach Italien zurück. Auf einer Straße Roms erblickt sie eines Tages tatsächlich einen Tiger im Schnee. Möglich ist dies dadurch, dass die Tiere eines Zoos infolge eines Brandes ausbrechen konnten. Außerdem erwecken herumfliegende Pollen den Eindruck von Schneeflocken. Als Vittoria, die nichts von dem Brand im Zoo weiß, direkt vor ihrem Auto den Tiger entdeckt, empfindet sie dies als Manifestation des poetischen Bildes. Wie für den Magischen Realismus typisch, wird hier ein magisches Ereignis im Alltag realisiert. Erst an diesem Tag erfährt Vittoria, dass es Attilio war, der sie gerettet hat. Der Film endet mit dem Hinweis darauf, dass sie seine Liebe letztendlich wieder akzeptieren wird.

Der Film beginnt mit dem Vorspann, einer Traumsequenz der Hauptfigur Attilio: Es ist Hochzeit. Die Braut ist Vittoria. Anders als in der Wirklichkeit sagt sie Attilio, dass sie ihn liebt. Die Bühne der Hochzeit ähnelt einem Ruinentheater. Dieser Traum, der Attilios Wunsch offenbart, zeigt bereits zum Auftakt des Films das signifikante Motiv der gesamten Geschichte, die davon handelt, wie Attilio Vittorias Liebe zurückgewinnt, wie er sich um sie bemüht und wie sie seiner Liebe gewahr wird, sprich: wie sich sein Traum auch in der Realität erfüllt. Attilio träumt diesen Traum wiederholt, wobei die Traumsequenzen in variierter Form zwischen einzelne Episoden eingeschoben werden.

Der Moment, in dem sein Traum Realität wird, erscheint gegen Ende des Films: Vittoria

---

<sup>279</sup> Annas Wunsch weist Parallelen zu Urs Widmer *Im Kongo* auf.

sieht den Tiger direkt vor sich, ohne zu wissen, warum er sich dort befindet. *La tigre e la neve*, der Titel des Gedichtbandes des Protagonisten, wird unmittelbar als reale Landschaft im Alltagsleben präsentiert. In diesem Moment akzeptiert Vittoria Attilios Liebe, wie sie es ihm versprochen hat.



Diese Szene ist darüber hinaus auch ein Spiegelbild der gesamten Erzählung des Films. Sie vollendet und enthüllt, was der Film sagen will. *La tigre e la neve* ist zunächst eine Liebesgeschichte „über einen Mann, der eine Frau liebt, die für ihn das Leben ist und die nichts davon weiß“<sup>280</sup>. In diesem Film „wird gezeigt, dass man viele Prüfungen bestehen muss, um der Liebe würdig zu sein. Wie im Märchen.“<sup>281</sup> Den Ort der Prüfung bildet der Irak, in dem Krieg herrscht. Alles in allem erzählt der Film davon, dass in unserer harten Realität ein romantisches Wunder durchaus möglich ist.

Der Irakkrieg wird als Ort der Prüfung für die Kraft der Liebe dargestellt. Die Poetik, die Attilio lehrt<sup>282</sup> und nach der er selbst seine Gedichte verfasst, dient als ästhetisches Prinzip des Films. In diesem Zusammenhang ist auch die magische Realität zu verstehen, die gegen Ende des Films präsentiert wird. „Bringst du mir bei, wie man Gedichte schreibt? Wie wurdest du eigentlich Dichter?“ Auf diese Frage seiner Töchter hin berichtet Attilio von seinen Erfahrungen:

„Wie wird man das ... Ich war noch klein, etwas jünger als ihr, acht oder neun. Ich war mit eurer Oma, meiner Mutter, bei Onkel Giustino auf dem Land. Und wisst ihr, was da passiert ist? [...] Ein kleiner Vogel kam zwitschernd auf mich zugeflogen. Immer tiefer. Er setzte sich auf meine Schulter. [...] Vor Angst, dass er fortfliegt, tat ich als wäre ich ein Baum. Ich stand mucksmäuschenstill. Ich spürte mein Herz in der Brust. Es hämmerte richtig. [...] Dann ist er weggefliegen. Ich habe es gleich Mama erzählt. Mama, ein kleiner Vogel kam zwitschernd auf meine Schulter. Und da ist er eine

---

<sup>280</sup> Reski, Petra: „Silvio, wo steckst du? Ich habe dich lieb!“ Interview mit Roberto Benigni. In: Die Zeit, 02.03.2006. [http://www.zeit.de/2006/10/Roberto\\_Benigni](http://www.zeit.de/2006/10/Roberto_Benigni), 18.1.2011.

<sup>281</sup> Ebd.

<sup>282</sup> In diesem Film ist der Dialog sehr wichtig, da Attilio und die andere Figur durch den Dialog die Tiefenstruktur des Films mit dem Tiermotiv und der Poesie, die die grundlegende innere Ästhetik des Films sind, erzählen. Was er über Poesie sagt, erklärt die Poetik des Films *Der Tiger und der Schnee* selbst. Attilio betont die alltägliche Poetik und die Wichtigkeit des Ausdrucks. „Los, weiter, schnell. Und schreibt nicht gleich Liebesgedichte. Die sind schwer. Wartet bis ihr mindestens 80 seid. Schreibt über etwas anderes, was weiß ich ... Über das Meer, den Wind, einen Heizkörper, eine verspätete Straßenbahn ... Das eine ist nicht poetischer als das andere. Die Poesie ist nicht außen sondern innen. Fragt nicht: „Was ist Poesie?“ Schaut in den Spiegel, da ist sie. Kleidet eure Poesie sorgfältig. Sucht die Worte gut aus. Seid wählerisch. [...] Verliebt euch. Ihr müsst euch verlieben, dann erwacht alles zum Leben. Verschwendet eure Freude. Vergeudet eure Fröhlichkeit. Seid traurig und schweigsam, aber mit Begeisterung. Blast den Menschen euer Glück ins Gesicht. Wie das geht? Um Glück zu vermitteln, müsst ihr glücklich sein. [...] Und wenn euch in dieser Position kein Vers einfällt, dann werft euch auf den Boden. Nur im Liegen sieht man den Himmel. Wie schön ...“

Stunde lang gesessen. Sie sagte: „Ich dachte, es ist was passiert.“ Und sie plauderte weiter. – „Das war aber böse von Oma. Mochte sie keine Vögel?“ – „Nein, sie war nicht böse und sie mochte Vögel. Es lag nicht an ihr, es lag an mir. Ich hatte ihr nicht richtig erzählt, was ich empfand. Ich hatte sie nicht fühlen lassen, was ich fühlte. Ich war so enttäuscht, dass ich sagte: Es muss jemanden geben, dessen Beruf es ist, die richtigen Worte zu finden. Der sie so zusammenfügt, dass er auch andere Herzen zum Klopfen bringt, wenn sein Herz klopft. Da beschloss ich, Dichter zu werden.“<sup>283</sup>

„Die richtigen Worte zu finden“, „den anderen fühlen lassen, was ich fühle“ ist laut Attilio die grundlegende Aufgabe des Dichters. Im Film *La tigre e la neve* entspricht das magisch-realistische Ereignis den „richtigen Worte[n], um den anderen fühlen [zu] lassen, was ich fühle“.

Was die Szene des Tigers im Schnee enthüllen will, wird mithilfe des Magischen Realismus am wirkungsvollsten mitgeteilt. Sie bildet einen Moment der Epiphanie sowohl für die Hauptfigur Vittoria im Film als auch für den Zuschauer im Kino. Was Vittoria durch die Frontscheibe ihres Autos sieht, sieht der Zuschauer im Kino ebenfalls vor sich. Der Zuschauer begegnet dem Tiger auf der Leinwand also gemeinsam mit Vittoria. Die Einstellung, die den Tiger vor Vittorias Auto zeigt, und die Einstellung, die Vittoria im Auto zeigt, folgen ruhig aufeinander. Der Tiger wird, untermalt von dem musikalischen Thema, das bereits im Vorspann gespielt wurde, in Großaufnahme gezeigt. Nun schaut der Tiger zu Vittoria und damit gleichzeitig auch zu den Zuschauern. Die Perspektive der Filmkamera macht diesen Augenblick möglich. Der Raum des Kinos wird Vittorias Auto ähnlich. Das Frontscheibe dient als Rahmen für ein Bild, in dem signifikante, fremde Bilder im Alltag präsentiert werden. Vittorias Auto wird zu einer räumlichen Metapher für das Kino. So wie Vittoria den Tiger durch die Scheibe sieht, sieht der Zuschauer ihn auf der Leinwand. Der Zuschauer sieht ein Bild des Tigers, das die Leinwand erfüllt. Diese kurze Zeit von etwa zehn Sekunden, in der der Zuschauer den Tiger in Großaufnahme zu sehen bekommt, ist der entscheidende magisch-realistische Moment des Films, in dem die

---

<sup>283</sup> Aus Attilios Dialog im Film *La tigre e la neve*.

alltägliche Straße zum Ort der Epiphanie wird. Subjekt und Objekt des Sehens werden hier umgestellt und jenseits der Frontscheibe miteinander vereinigt. In diesem Moment wird alles sehr ruhig und Vittoria bleibt allein mit dem Tiger.

Die romantische Weltanschauung Attilios und die sachliche Weltanschauung Vittorias sowie die harte Wirklichkeit der Welt, die in Form des Irakkriegs repräsentiert wird, bilden das Gegensatzpaar in der Geschichte des Films. Die Szene in Attilios Wohnung, in der Vittoria und Attilio über die Einfachheit bzw. Schwierigkeit der Liebe in Bezug auf Attilios Gedicht *La tigre e la neve* reden, zeigt diesen Gegensatz in beeindruckender Weise. Während Attilio von der Einfachheit der Liebe spricht, gibt der Fernseher hinter ihm laut die Dialoge eines Westernfilms von sich, was zu einer Ironisierung seiner romantischen Dialoge führt. Anders als Attilio, der mit dem Rücken zum Fernseher sitzt, sieht Vittoria, die ihm gegenüber am Esstisch sitzt, die Fernsehbilder, die die Realität zeigen. Mithilfe dieses bedeutsamen Figurenblicks wird deutlich gemacht, wie unterschiedlich Attilio, der Poet, und Vittoria, die Journalistin, die Welt betrachten.

Der Film *La tigre e la neve* wird aus der Perspektive Attilios erzählt. Zugleich unterliegt die andere Perspektive, die die harte Wirklichkeit in Gestalt des Irakkriegs zeigt, der romantischen Liebesgeschichte. Somit kann man zu Recht behaupten, dass der Film von folgenden Themen handelt: von Begegnung, Versöhnung, der gegenseitigen Akzeptanz von romantischer Poesie und sachlicher Wirklichkeit bzw. der Durchsetzungskraft der romantischen Poesie in der sachlichen Wirklichkeit. Vittoria, die Attilio stets kritisch gegenüberstand, versteht am Ende endlich seine von Optimismus und Romantik geprägte Weltansicht und akzeptiert seine Liebe. Attilio musste im Irak große Schwierigkeiten überwinden, um seine Liebe retten zu können. Das bedeutet, dass er erlebt hat, wie problematisch die Wirklichkeit sein kann. Der Film propagiert jedoch die Bedeutung einer positiven und optimistischen Weltansicht für die Verbesserung der Welt. Das wird im

Verlauf des Films deutlich formuliert, indem einerseits der Optimist Attilio seine Liebe Vittoria rettet, während sich andererseits Fuad, der pessimistische Schriftsteller, letztendlich das Leben nimmt. Der Film betont so den Wert von Liebe und Hoffnung.

Das magisch-realistische Ereignis dient in diesem Film als Beweis für die Möglichkeit des Unmöglichen. Darüber hinaus stellt es die beste Form dar, um das Unsagbare, das Unsichtbare oder das nicht Zeigbare wie Liebe und Hoffnung zum Ausdruck zu bringen. Der Tiger im Schnee ist ein Bild für Attilios Hoffnung, seinen Glaube an ein schönes Leben. Diese Grundeinstellung hielt Vittorias stets für zu romantisch:

„So einfach, einen Tiger im Schnee zu sehen. Sehe ich ihn, bleiben wir zusammen.“

„Fahren wir nach Tibet. Dort schneit es ständig auf Tiger.“

„Aber wir leben in Rom.“

„Ein Tiger im Schneefall in Rom ... Ich verstehe schon ...“<sup>284</sup>

Im vom Mittelmeerklima geprägten Rom einen Tiger im Schnee zu Gesicht zu bekommen ist schlichtweg unmöglich. Tibet, das weit entfernt von Italien liegt, wird hier wie eine poetische Utopie vorgestellt, in der man einen Tiger im Schnee einfach sehen könnte, der für Attilio ein utopisches Bild für die Liebe oder eine schöne Welt darstellt. Vittoria teilt Attilios romantische und poetische Weltansicht jedoch nicht. Während Attilio romantische Gedichte wie *La tigre e la neve* schreibt, ist Vittoria gerade mit einem Buch über einen irakischen Schriftsteller beschäftigt. Ihre Bemerkung bezüglich des Tigers im Schnee ist daher als negative Reaktion auf Attilio zu werten. Nachdem Vittoria jedoch dank Attilio den Anschlag im Irak überlebt hat und tatsächlich in Rom einen Tiger im Schnee gesehen hat, kann sie Attilios Weltansicht endlich nachvollziehen. Sie erfährt, dass die Welt durchaus ihrem poetischen Gegenstück entsprechen kann, sofern Liebe und Hoffnung dies ermöglichen. Das in Rom prinzipiell unmögliche Auftauchen eines Tigers im Schnee wird

---

<sup>284</sup> Aus dem Dialog zwischen Attilio und Vittoria im Film *La tigre e la neve*.

damit zu einem Bild für die Möglichkeit des Unmöglichen – und damit zu genau dem, was der Magische Realismus erreichen will.

Das Bild vom Tiger im Schnee stellt eine poetische Utopie dar, die von der Wirklichkeit der realen Welt jedoch weit entfernt ist: Im März 2003, der den zeitlichen Hintergrund des Films bildet, fliegt Attilio in den Irak, um seine Frau zu retten. Der Krieg wird im Rahmen der Liebesgeschichte beschrieben bzw. spielt darin eine Rolle. Die Wirklichkeit der realen Welt steht im Gegensatz zum utopischen Bild des Tigers im Schnee. Letzten Endes jedoch erreicht Attilio sein Ziel. Dies wird klar, als sich das ursprünglich poetische Bild vom Tiger im Schnee im Alltagsleben realisiert. In diesem Sinne dreht sich der Film um den Sieg von Hoffnung, Humanität und Liebe. Ermöglicht wird dies durch die magische Realität des Films, die konkret in einer Szene gegen Ende des Films verwirklicht ist.

Mit anderen Worten bildet die Kombination aus romantischer Liebesgeschichte mit komischer Stimmung und der Realität des Krieges die Grundlage für die Entstehung magischer Realität. In einem weiter gefassten Sinn ist die gesamte Story des Films als magisch-realistisch zu bezeichnen, da sie an mehreren Stellen gänzlich unwahrscheinlich ist. So ist es beispielsweise ziemlich unrealistisch, dass es einem einzelnen Menschen gelingt, mithilfe einer banalen Aktion in den Unruhen des Krieges die nötigen Medikamente zu besorgen bzw. dass sowohl Vittoria als auch Attilio überleben. In dieser Hinsicht kommt der Film einem magisch-realistischen Tagtraum gleich. Trotzdem ist die Geschichte insofern als würdig anzusehen, als sie die Möglichkeit des Unmöglichen, die Kraft der Hoffnung und Liebe offenbart. Folgende Bemerkungen Roberto Benignis fassen diesen Aspekt gut zusammen:

Die Liebe dieses Dichters namens Attilio spielt sich jenseits jeglicher Vernunft ab. Sie bringt ihn dazu, seinen eigenen, persönlichen Krieg inmitten der Paradoxen von Komik und Tragik zu führen, zwischen Plünderungen, Bombenangriffen und Straßenblockaden – und wozu, um seine

schwerverletzte Angebetete wieder ins Leben zurück zu bringen. Diese Liebe stärkt Attilio in der Überzeugung, dass der Tod einer einzelnen Person gleichbedeutend ist mit dem der ganzen Welt. Doch hat Attilios Liebe nichts Süßes oder Zuckriges, sie gleicht eher einem Tiger, der wild zum Sprung ansetzt, um seine Beute zu packen. Sie überwindet das Udenkbare, weil sie ohne Furcht ist. Denn wer Angst vor der Liebe hat, der fürchtet sich auch vor dem Leben, und wer das Leben fürchtet, der ist so gut wie tot. In dieser Überzeugung will der Poet seinen Glauben mitteilen, dass alle Menschen Liebe in sich tragen. Das ist der Sinn jeder Poesie: aufzudecken, zu offenbaren, was im Innern verborgen liegt.<sup>285</sup>

Die gesamten Ereignisse und die Thematik des Films sind in der Tigerszene verdichtet. Hier wird zum einen die Poetik als ästhetisches Prinzip des Films verwirklicht und zum anderen der Bezug zur Wirklichkeit metaphorisch enthüllt. Diese Szene ist eine starke Metapher für den gesamten Film und macht sie zu dessen Höhepunkt.

Tierbilder stehen in *La tigre e la neve* für eine verborgene und unterdrückte Natur, für Trieb, Humanität und Liebe und stehen damit in Zusammenhang mit Magischem Realismus. Sie kommen über den ganzen Film hinweg häufig zum Einsatz und erfahren gegen Ende des Films ihre tiefsinnige Vollendung, als der Tiger vor Vittorias Augen erscheint. Die Funktion des Tierbildes im Film *La tigre e la neve* ist gleichzusetzen mit der symbolhafter Gestaltungen in Träumen. In einem Dialog erzählt Attilios Freund Emano die Geschichte eines Traums, in dem Tiere vorkommen:

Es klopft, ich schaue durchs Guckloch und sehe nur Fell. Ich öffne die Tür und ein Bär sagt: „Emano, lass dich umarmen.“ Ich frage: „Wer bist du?“ Und sie: „Erkennst du mich nicht, mein Sohn?“ Sie bricht in Tränen aus, also sage ich: „Tut mir Leid, Mama“, und umarme sie. Heute Morgen beim Aufwachen war ich so froh.“ – „Deine Mama als Bär?“ – „Ja. Ich hatte es nur nie gemerkt. Ich träumte ja immer von Hyänen, Geiern, Krokodilen ...“ – „Das freut mich für dich. Ich träume nämlich immer dasselbe.“ – „Immer dasselbe Tier?“ – „Nein, keine Tiere. Ich bin bei einer Art Hochzeit. Viele Leute ... Und dann kommt sie. Sie gefällt mir unheimlich gut. Und schließlich sagt sie: Küss mich, ich will dich jetzt lieben.“ – „Und was machst du?“ – „Ich vergehe förmlich. Es ist wunderschön.“ – „Und welches Tier ist sie im Traum?“ – „Nein, sie ist die Frau meines Lebens.“ – „Was ist dann das für ein Traum? So als würde ich Kirschen mögen ... und im Traum esse ich Kirschen. Das zeugt von einem primitiven Unbewussten.“ – „Geht der Traum nicht in

---

<sup>285</sup> Benigni, Roberto: Roberto Benigni über *Der Tiger und der Schnee*. Broschüre zur DVD. München 2006.

Erfüllung?“ – „Ach was ... Ich träume auch von Frauen. Symbolhaft. Zum Beispiel als Pinguin. Dahinter steht die Mythologie der Pinguine. Oder als Leguan ... Das ist ein reifer Traum.“ – „Meinst du?“ – „Nicht ich. Sigmund Freud.“ – „Freud? Von einem Tier träumen ...?“<sup>286</sup>

In den immer wieder eingeschobenen Traumszenen von Attilio taucht Vittoria zunächst als Frau, später jedoch als Känguru auf. In dem Fall fungiert sein Freund Emanno als Zuschauer und sagt: „Attilio, Attilio. Das ist sie, ein ganz klares Symbol. Küss sie.“ Das Tiermotiv wird im Verlauf des Films in mehrfachen Variationen wiederholt, bis es in der Tigerszene gegen Ende des Films seinen Höhepunkt erfährt. Auf den Vorspann folgt zunächst eine der Wirklichkeit angehörende Szene, in der Attilio zum Haus seiner Frau kommt, um seine zwei Töchter abzuholen und in ein Zirkuscamp zu bringen. Dabei begegnet der Zuschauer dem ersten Tiermotiv des Films in Gestalt einer Kamelreitprobe im Zirkus. Zirkus ist etwas, das Menschen und Tiere gemeinsam erschaffen. Die nächste Tierepisode des Films ist die Fledermausszene. Eines Nachts fliegt eine Fledermaus ins Zimmer von Attilios Töchtern. Mit den Worten „Fledermaus! Oh du schöne Fledermaus. Flieg nach Haus’ zum Fenster raus!“ lässt Attilio sie zum Fenster hinausfliegen. Eine der Töchter meint, das sei Glück gewesen. Attilio hingegen behauptet, es sei Poesie gewesen. Daraufhin wollen die Töchter erfahren, was Poesie ist, wie Attilio zum Dichter wurde. Diese Geschichte handelt wiederum von der Erfahrung mit einem Tier: einem Vogel. Somit werden das Tiermotiv, die Sprache des Traums und die Poesie miteinander verbunden und bedingen das ästhetische Prinzip des Films.

Der poetischen Welt gegenübergestellt wird die reale Welt mit ihrer harten Wirklichkeit. Die Bühne dieser Liebesgeschichte bildet nicht nur die friedliche Stadt Rom, sondern auch der mitten im Krieg befindliche Irak. Attilio als Vertreter einer romantischen Weltsicht kämpft dort um die Rettung seiner Liebe. Das poetische Bild vom Tiger im Schnee wirkt in

---

<sup>286</sup> Aus dem Dialog im Film *La tigre e la neve*.

dieser Umgebung wie ein bloßer Tagtraum. Ist dieser Film jedoch ein Antikriegsfilm? Roberto Benigni, der Regisseur, entgegnete in einem Interview auf diese Frage, dass der Film zuallererst eine Liebesgeschichte sein sollte.<sup>287</sup> Dieser Film ist in einem tieferen Sinn aber auch ein wahrer Antikriegsfilm, der vom Wert der Liebe und der Hoffnung erzählt. Auf die Frage, warum er diese Liebesgeschichte ausgerechnet im Irakkrieg angesiedelt habe<sup>288</sup>, erwiderte Benigni:

Weil er in unserem Alltag präsent war, in unseren Träumen, im Radio, im Unterbewusstsein, in den Unterhaltungen. Man braucht Mut, um die Wirklichkeit abzubilden, das Unerträgliche erträglich zu machen. Denn nichts anderes macht der Künstler: der Realität ins Gesicht schauen und das Unerträgliche überwinden. Ein Komiker ist nicht nur jemand, der zum Lachen bringt, sondern auch einer, der ein Wagnis eingeht. Es bedarf einer gewissen Furchtlosigkeit, so etwas zu machen. Einen komischen Körper in eine tragische Situation zu versetzen.<sup>289</sup>

Diese Bemerkungen Roberto Benignis liefern wertvolle Hinweise auf die magische Realität des Films. Was Attilio im Irak erlebt, ist selbst ein magisches Ereignis. Wie *La vita è bella* (1997) erzählt *La tigre e la neve* in einem märchenhaften Ton eine nahezu unmögliche Geschichte. Obwohl sich die zentrale magisch-realistische Szene erst gegen Ende des Films abspielt, kann man mit Fug und Recht behaupten, dass sich der ganze Film um ein magisches Ereignis dreht. In dieser Hinsicht ist der Film als Liebesmärchen in einer unerträglichen Realität zu betrachten, das ebenso wie der Tiger im Schnee in Rom unmöglich und unwahrscheinlich scheint, aber dennoch geschieht.

Roberto Benignis Spielfilm *La tigre e la neve* ist ein gutes Beispiel, um zu zeigen, wie die magische Realität im Film verwirklicht wird und wie eng sie in der Tiefenstruktur der

---

<sup>287</sup> Reski: „Silvio, wo steckst du? Ich habe dich lieb!“ [http://www.zeit.de/2006/10/Roberto\\_Benigni](http://www.zeit.de/2006/10/Roberto_Benigni), 18.1.2011; „Zuallererst wollte ich einen Film über die Liebe machen. Über einen Mann, der eine Frau liebt, die für ihn das Leben ist. Und die nichts davon weiß. [...] Es hat mich sehr bewegt, den Helden Prüfungen bestehen zu lassen, die der Liebe auferlegt werden. Die Liebe zu erkämpfen! Der Liebe der Frauen würdig zu sein! [...] In meinem Film wird gezeigt, dass man viele Prüfungen bestehen muss, um der Liebe würdig zu sein. Wie im Märchen. Und wie in allen großen Romanen.“

<sup>288</sup> Vgl. ebd.

<sup>289</sup> Ebd.

Thematik mit der gesamten Erzählung verwurzelt ist. Die Szene vom Tiger im Schnee gleicht einem Tagtraum und entspricht damit der Natur des Magischen Realismus. Wenngleich der Film die Kriegswirklichkeit im Irak nur oberflächlich beschreibt, wird die Thematik humanitärer Werte wie Hoffnung, Liebe und Frieden dennoch in den Vordergrund gestellt:

Zwischen Tragik und Komik erzählt Roberto Benigni eine herzerreißende Liebesgeschichte vor dem Hintergrund des Irakkriegs. Der Krieg bildet jedoch nur die Folie für diese Lovestory und Ode an die Menschlichkeit. Das apokalyptische Szenario in Bagdad hat mit dem dort herrschenden Alltag wenig zu tun. Selten flackert ein Schein von Realität auf, mal beim Blick auf die Improvisations- und Überlebenskunst der Menschen, auf den maroden Zustand des Krankenhauses oder auf die Hypernervosität der US-Soldaten, die die Situation nicht im Griff haben. Nur einmal, wenn sich Fuad aus Verzweiflung das Leben nimmt, sind die Verwüstungen der Seele, die mit der Verwüstung der Stadt einhergehen zu erahnen. Zwar erreicht Benigni nicht die Intensität von *Das Leben ist schön*, aber auch hier verleiht die subversive Kraft der Liebe dem Protagonisten Flügel. Der Regisseur bricht immer wieder die narrative Struktur auf, mischt Gegenwart und Zukunft, Fantasie und Wirklichkeit, mogelt ein bisschen Commedia dell'Arte in die Mixtur. Zwar fehlen logische Stränge oder Plausibilität, dafür dominieren Paradoxie und Absurdität. Hinter der Skurrilität der Hauptfigur versteckt sich Sensibilität, auch wenn der Grat zur Albernheit manchmal schmal ist. So konfrontiert der Film immer wieder den Mut der Verzweiflung mit der inneren Trauer über die Unfähigkeit zum Frieden. Der Tiger und der Schnee verteidigt das Prinzip Hoffnung und lässt dabei ein kleines Wunder geschehen: Mitten im Verkehrsgewühl von Rom taucht vor Vittorias Auto ein aus dem Zoo ausgebrochener Tiger auf, umweht von weißen Pollen, die an leise rieselnden Schnee erinnern.<sup>290</sup>

Der Selbstmord von Fuad, dem irakischen Schriftsteller, liegt jenseits des Überlebens von Attilio und Vittoria. Fuad vertritt im Gegensatz zu Attilio eine sachliche und pessimistische Weltansicht. In Bagdad führen Attilio und Fuad einen Dialog, der den Unterschied zwischen beiden deutlich zeigt:

„Weißt du, warum es Kriege gibt? Weil die Welt ohne den Menschen entstanden ist und ohne ihn enden wird.“

„Fuad, wenn wir brav sind und uns gut verhalten, kommen wir ins Paradies?“

---

<sup>290</sup> Köhler, Margret: *Der Tiger und der Schnee*. In: Kinofenster.de, 23.10.2006. [http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/neuimkino/archiv\\_neuimkino/der\\_tiger\\_und\\_der\\_schnee\\_film/](http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/neuimkino/archiv_neuimkino/der_tiger_und_der_schnee_film/), 18.1.2011.

„Nach uns, Attilio, ist nichts. Nicht einmal nichts, denn das wäre ja auch etwas.“

„Ich bin froh, geboren zu sein. Wenn ich tot bin, werde ich mich gerne an mein Leben erinnern.“<sup>291</sup>

Der Film *La tigre e la neve* zeigt, wie magisch-realistisch das Leben ist. Der entscheidende magisch-realistische Moment des Films – die Szene des Tigers im Schnee – verdichtet die unglaubliche, aber dennoch glaubhafte, die unmögliche, aber dennoch mögliche Wahrheit als Haltung zur Welt.

Der Brand im Zoo und die infolgedessen auf die Straße gelangten Tiere lösen in der Stadt Rom einen karnevalesken<sup>292</sup> Zustand aus. Nicht nur Tiger, sondern auch Strauße, Affen und andere Tiere fliehen aus dem Zoo auf die Straße und die Gärten privater Häuser. Den zu Hilfe gerufenen Polizisten gelingt es nicht, sie zurück in den Zoo zu bringen. Die Grenze zwischen Mensch und Tier, zwischen Zivilisation und Natur wird dadurch aufgelöst. Dieses Ereignis zeigt symbolhaft die Befreiung des Menschen als natürliches Lebewesen und bedingt die magische Realität im Film. Die Magie als grundlegender Aspekt des Magischen Realismus ist so mit dem Karnevalesken verbunden.

Die magische Realität stellt in diesem Film einen intuitiven Moment in der von Rationalität und Zivilisation geprägten Alltagsrealität dar. Dieses poetische Utopiebild, diese romantische Träumerei bzw. dieser Tagtraum sind in Wirklichkeit kaum zu realisieren. Doch genau aus diesem Grund öffnet der Magische Realismus den „Eingang“<sup>293</sup> in eine andere Realität, in der die märchenhafte Hoffnung noch zu finden ist. Analog dazu macht der Poet Attilio im Film *La tigre e la neve* das Unmögliche möglich.

### 1.1.2 Isshin Inudô, *Joze to tora to sakana tachi*

---

<sup>291</sup> Aus einem Dialog zwischen Attilio und Fuad im Film *La tigre e la neve*.

<sup>292</sup> Karnevaleske Atmosphäre ist ein bedeutungsvolles Merkmal des Magischen Realismus. Vgl. Bowers: Magic(al) Realism, S. 70; “creating this carnivalesque atmosphere, as it relies upon a reversal of categories in which the magical becomes real and the real becomes magical.”

<sup>293</sup> An dieser Stelle sei noch einmal an den „Eingangsstein“ im Roman *Kafka am Strand* erinnert.

Isshin Inudô's Kinofilm *Joze to tora to sakana tachi*<sup>294</sup> beschreibt die Liebesgeschichte zwischen einem Mädchen und einem Studenten.

Kumiko, die Protagonistin, ist eine körperbehinderte junge Frau, die zusammen mit ihrer Großmutter in einem kleinen Haus lebt. Sie ist fantasievoll genug, sich selbst Joze zu nennen, nach dem Namen der Hauptfigur in Françoise Sagans Roman *In einem Jahr*, den sie mit Begeisterung gelesen hat. Kumiko ist nicht zur Schule gegangen, sondern hat sich mithilfe verschiedener Bücher, die ihre Großmutter aus Altpapiertonnen geholt hat, ihr Wissen selbst angeeignet. Dadurch besitzt Joze eine eigenartige Sammlung von Wissen und literarischen Kenntnissen.

Tsuneo, der Protagonist, ist ein typischer Student. Er arbeitet in Teilzeit in einem Majong-Center in der Nähe von Kumikos Haus. Eines Tages eilt Tsuneo zufällig einer alten Frau zu Hilfe, deren Kinderwagen einen steilen Hang hinabzufallen droht. Bei der alten Frau handelt es sich um Kumikos Großmutter, in dem Kinderwagen sitzt Kumiko selbst. Von der alten Frau mit dem Kinderwagen war im Majong-Center bereits häufiger die Rede, doch keiner der Gäste konnte sagen, was sich darin befand. Tsuneo stellt schließlich fest, dass eine junge, mit einem Küchenmesser bewaffnete Frau darin sitzt. An diesem Tag wird Tsuneo zum ersten Mal in das Haus der beiden Frauen eingeladen. Fasziniert von Joze und der Atmosphäre des Hauses, häufen sich Tsuneos Besuche. Allmählich verlieben Joze und Tsuneo sich ineinander.

Nachdem die Großmutter gestorben ist, zieht Tsuneo zu Joze. Joze möchte mithilfe von Tsuneo ihre bislang unerfüllten Wünsche wahr werden lassen: Sie möchte Tiger und Fische sehen. Weil sie mit Ausnahme kurzer Spaziergänge immer zu Hause bleiben musste, ist der

---

<sup>294</sup> *Joze to tora to sakana tachi*, Regie: Isshin Inudô, Japan 2003; Der englische Titel des Films lautet *Josee, the Tiger, and the Fish*.

Ausflug in den Zoo, den sie zusammen mit Tsuneo unternimmt, für sie eine aufregende Angelegenheit. Wie ein Kind versinkt Joze lange in der Betrachtung eines Tigers.

*In einem Jahr* – mit diesem Zwischentitel, der gleichzeitig der Titel des Romans von Françoise Sagan ist, den Kumiko so gerne gelesen hat, gelangt die Story in eine Zeit, in der seit Tsuneos Umzug in Jozes Haus ein Jahr vergangen ist. Die beiden unternehmen nun eine erste gemeinsame Reise: Tsuneo will Joze bei einem Familientreffen endlich seinen Eltern vorstellen. Auf dem Weg zu Tsuneos Elternhaus kommen sie an einem Aquarium vorbei. Umgehend möchte Joze die Fische sehen, was allerdings nicht möglich ist, da das Aquarium geschlossen ist. „Kommt! Kommt her, die Fische!“, ruft Joze wie ein Kind vor dem geschlossenen Aquarium. An diesem Tag macht die Beziehung von Joze und Tsuneo bereits einen leicht ermüdeten Eindruck. Der Druck, der durch den bevorstehenden Besuch des Elternhauses entstanden ist, wirft einen Schatten auf ihre Beziehung. Das Liebespaar entscheidet sich, nicht wie geplant zu Tsuneos Elternhaus zu fahren, sondern ans Meer. Dort verbringen Joze und Tsuneo den Winter und erleben dabei eine glückliche Zeit. Einige Monate später verlässt Tsuneo Joze, die von da an alleine lebt. Die letzte Szene des Films zeigt, wie Joze in einem Elektrorollstuhl ihre Einkäufe erledigt, um anschließend in ihrer Wohnung einen Fisch zu grillen.

Auf ihrer Reise zum Meer übernachtet das Liebespaar in einem Motel namens „Schloss des Fisches“, einem seltsam aussehenden Gasthaus, das sie in der Dunkelheit auf ihrer Suche nach einer Ryokan (einer traditionellen japanischen Thermenunterkunft) entdeckt haben. Auf dem Schild des Gasthauses befindet sich ein großer Fisch. Joze ist von diesem Gasthaus, das wie ein Aquarium aussieht, vollkommen fasziniert. Sie, die im Aquarium keinen Fisch sehen konnte, möchte unbedingt dort übernachten. Sie verspricht Tsuneo, sie werde ihm im Gegenzug den grellsten Sex der Welt schenken. Das Zimmer, in dem die beiden unterkommen, ist eingerichtet, als befände es sich im tiefen Meer. Das große Bett ist

muschelförmig, und als Joze nach dem Sex einen Knopf am Bettgestell drückt, färben verschiedene bewegliche blaue Leuchten das Zimmer wie das tiefe Meer:



Nachdem Tsuneo eingeschlafen und nur noch Joze wach ist, taucht ein großer Fisch im Zimmer auf, der in der Luft umherschwimmt.<sup>295</sup>



Diese Szene ist der Moment, in dem der Magische Realismus Gestalt annimmt. Joze schaut dem Fisch völlig gelassen zu, während sie leise einen Monolog über die Muschel führt, die nicht schwimmen kann. Zunächst redet sie mit Tsuneo, dann für sich allein:

---

<sup>295</sup> „Animalität“ als ein Charakteristikum des Magischen Realismus ist auch hier festzustellen.

„Mach mal Augen zu. Was siehst du?“  
 „Nur pechdunkel.“  
 „Da ist wo ich früher gelebt habe.“  
 „Wo meinst du?“  
 „Tiefen und tiefen Untersee. Ich bin daraus herausgeschwommen.“  
 „Warum?“  
 „Da ich mit dir den grellsten Sex haben will.“  
 „So warst du“ ... Joze hatte in der Untersee gelebt.  
 „Dort gibt’s weder Licht noch Schall. Es weht nicht, regnet auch nicht ... nur die Stille gibt’s dort.“  
 „Einsam musstest du sein.“  
 „Nicht so einsam ... weil es von Anfang an nichts gab.  
 Nur die Zeit läuft dort langsam, langsam.  
 Ich könnte nie wieder dorthin zurückkehren.  
 Einst wenn du mich verlässt ...  
 Ich sollte wie die verlorene Muschelschale allein auf dem tiefen Meergrund hin und her rollen.  
 Aber das ist auch nicht so schlimm.“<sup>296</sup>

„Das Schloss des Fisches“ ist ein fantastischer Raum in der realen Welt, der Joze als Alternative zum Aquarium erscheint, auch wenn es sich nur um ein Gasthaus handelt, das sie auf ihrer Suche nach einer Unterkunft zufällig entdeckt haben. Das Zimmer im „Schloss des Fisches“ ist ebenso wie das Aquarium eine räumliche Metapher für die Tiefsee, die wiederum eine Metapher für Jozes Leben vor Tsuneos Auftauchen darstellt. Joze hat in einer Welt gelebt, in der es – wie in der Tiefsee – nur Stille gab. In ihrem Monolog jedoch meint sie, es wäre dort gar nicht so einsam gewesen, weil es ohnehin nichts gab. Nun aber ist Joze mit Tsuneo zusammen. Doch diese Reise wird für sie die erste und letzte gemeinsame Reise mit Tsuneo sein, weil dieser Joze kurz danach verlässt. Wie in *Brennender Sommer*, der Fortsetzung von *In einem Jahr*, wird Kumiko bzw. Joze wieder allein sein. Tsuneo hat das Buch, das Joze gerne lesen wollte, in einer Antikbuchhandlung gefunden und ihr geschenkt. Joze hat ihm daraus vorgelesen:

„Einst wird der Tag kommen, ihn nicht mehr zu lieben.“  
 Bernard sagte leise: „Und werde ich auch einst dich nicht lieben.  
 Wir werden wiederum einsam, aber alles ist eigentlich so.  
 Nur gibt es die Zeit eines Jahres, die gelaufen ist.“<sup>297</sup>

<sup>296</sup> Aus Jozes Dialog im Film *Joze to tora to sakana tachi*.

<sup>297</sup> Aus Jozes Monolog im Film *Joze to tora to sakana tachi*.

Die Beziehung zwischen Joze und Tsuneo ist von insgesamt drei Abschieden gekennzeichnet. Der erste geht auf Jozes Großmutter zurück, die Angst hatte, dass Joze bei einem in ihren Augen wahrscheinlichen Scheitern der Beziehung verletzt würde und ihr die Beziehung zu Tsuneo verbat. Folglich muss Joze auf Distanz zu Tsuneo bleiben. Nach einiger Zeit jedoch geht Tsuneo auf die Großmutter zu und schlägt ihr vor, die Wohnung vom städtischen Sozialarbeitsamt renovieren zu lassen. Dadurch kann er Joze von Neuem sehen. Während der Bauarbeiten kommt Kanae, eine Kommilitonin Tsuneos, die sich für Sozialarbeit interessiert, bei Joze vorbei, was diese fürchterlich verletzt. Als Tsuneo sie an einem regnerischen Tag in ihrer Wohnung besucht, wirft sie Bücher aus dem Fenster, woraufhin die Großmutter ihm verbietet, wiederkommen. Darin besteht der zweite Abschied. Tsuneo und Kumiko sehen sich erst wieder, als Tsuneo von einem Mitarbeiter des Sozialarbeitsamtes erfährt, dass Kumikos Großmutter gestorben ist. Als Tsuneo Joze daraufhin in ihrer Wohnung besucht, nimmt ihre Beziehung als Geliebte ihren Anfang.

Der Film beginnt mit einem Vorspann, in dem Fotos von Joze und Tsuneo gezeigt werden, die während ihrer Reise am Strand aufgenommen wurden. Zeitgleich hört man Tsuneo, die sich durch die Fotos an ihre Reise mit Tsuneo erinnert und sie einzeln monologisierend kommentiert. „Ich vermisse die Zeit“ – mit diesem Satz beginnt die Titelszene und damit auch die Liebesstory von Joze und Tsuneo im Tempus Präsens. Zum Zeitpunkt, an dem die Geschichte erzählt wird, sind Tsuneo und Joze schon lange getrennt. Der Film erzählt Tsuneos Geschichte aus der Retrospektive, bedient sich dafür jedoch der Perspektive der dritten Person.

Tsuneos und Jozes Liebe zueinander und ihr Abschied voneinander werden im Film für beide als psychologischer Reifevorgang beschrieben. Tsuneo, der bislang keine ernst zu nehmenden Erfahrungen in der Liebe gemacht hat, verliebt sich zum ersten Mal ernsthaft in eine Frau. Dabei erlebt er zum ersten Mal die wahre Liebe, aber auch deren trauriges

Ende. Die Szene, in der Tsuneo nach dem Abschied von Joze weint, bildet daher eine Parallele zu der Szene, in der Joze mit dem Elektrorollstuhl beim Einkaufen ist und ihr Alltagsleben eigenständig bewältigt, indem sie für sich selbst Fisch grillt. Die Liebe zu Tsuneo war auch für Joze ein Schritt in Richtung Erwachsenwerden. Joze hatte stets Angst vor der Welt. Um sich selbst zu schützen, trug sie bei ihren Spaziergängen im Kinderwagen immer ein Küchenmesser bei sich. Als sie Tsuneo zum ersten Mal begegnet – Tsuneo hebt ihre Decke ein Stück an, um festzustellen, ob sie beim Herunterrollen des Kinderwagens verletzt wurde – schwingt sie das Küchenmesser. Während sie mit Tsuneo zusammenlebt, kommt sie immer mehr in die Welt hinaus. Obwohl sie am Ende wieder alleine ist, stürzt sie nicht in die Tiefsee zurück, in der es nichts gibt. Somit ist die Beziehung für beide von Nutzen. In dieser Hinsicht ist der Film als zwei Geschichten des Erwachsenwerdens zu begreifen, die zeigen, wie zwei junge Leute mehr über menschliche Beziehungen einerseits und Eigenständigkeit andererseits lernen. Tsuneo, der zu Beginn der Geschichte noch Student ist, wird gegen Mitte der Geschichte Angestellter einer Firma, wobei er, wie der Film kurz zeigt, lernt, wie sich ein Geschäftsmann verhalten sollte. Die Entwicklung des sozialen Ichs, insbesondere im Rahmen einer beruflichen Tätigkeit, ist eine zentrale Thematik japanischer Filme, die von jungen Leuten erzählen.

*Joze to tora to sakana tachi* verfolgt diese Thematik ebenfalls, indem er im Rahmen einer Liebesgeschichte zwei Geschichten vom Erwachsenwerden parallel zueinander erzählt. Der Film beschreibt nicht nur, wie Joze und Tsuneo zunehmend reifer werden, sondern berücksichtigt in der Hinsicht auch Nebenfiguren wie Kanae, Tsuneos Kommilitonin, oder Kanai, einen Studenten im ersten Semester. Kanae, die einmal in Bereich der Sozialarbeit tätig werden will, kommt während der Renovierungsarbeiten zu Jozes Haus, um die dort befindliche Praxis zu besichtigen. Kanai, dessen Schulbücher Jozes Großmutter aus dem Altpapier gerettet hat, war ein schlechter Schüler, der nicht einmal korrekt schreiben

konnte, profiliert sich dafür aber bei der Willkommensparty für die Erstsemester als Komödiant und wird dadurch zu einem beliebten Mitglied der Unigesellschaft. Er hilft Tsuneo auch bei dessen Umzug zu Joze.

Die Tigerszene im Zoo ist gut mit der zentralen magisch-realistischen Episode vom Tiger im Schnee in *La tigre e la neve* zu vergleichen. Die Zooszene in *Joze to tora to sakana tachi* beginnt damit, dass der Tiger plötzlich hinter dem Gitter hervorkommt. Er wird in immer stärkerer Nahaufnahme gezeigt. Der Tiger blickt dabei genau auf den, der vor ihm sitzt, d. h. auf Joze und damit auch auf den Zuschauer im Kino. Während sich der Tiger in *La tigre e la neve* hinter der Frontscheibe von Vittorias Auto befindet, bleibt er in *Joze to tora to sakana tachi* hinter dem Gitter. Frontscheibe und Gitter trennen den Tiger und seine Beobachter räumlich voneinander, während diese sich gegenseitig betrachten. In Benignis Film kommt der Tiger selbst aus dem Zoo heraus und läuft auf die Straße, während bei Isshin Film die Protagonistin zum Tiger kommt. Die Tigerszene in Benignis Film repräsentiert einen magisch-realistischen Moment, indem sie ein beinahe unmögliches Ereignis zeigt. Die entsprechende Szene in Isshins Film ist dagegen nicht so ausgeprägt magisch-realistisch, da sie keine Grenze zwischen Möglichem und Unmöglichem überschreitet. Trotzdem ist die Wirkung auf das Innenleben der betroffenen Figuren in beiden Fällen ähnlich. Sie erfahren jeweils einen Moment der Epiphanie. In *Joze to tora to sakana tachi* bedeutet er, dass Joze ihre Angst vor der Außenwelt überwindet, die ihr immer gefährlich vorkam. Anders als in der Tigerszene wird in der Fischszene die Grenze zwischen Realem und Irrealem eindeutig überschritten. Hier tritt die magische Realität deutlich zutage.

Der Fisch ist in Bezug auf Joze in vielerlei Hinsicht von Bedeutung. Joze, die nicht laufen kann, identifiziert sich einerseits mit der Muschel, die nicht schwimmen kann, und sehnt sich danach, wie der Fisch zu sein, der frei schwimmen kann. Andererseits wird der Fisch

mit Joze identifiziert, da er keine Beine hat. Darüber hinaus weist der Fisch noch einen weiteren Aspekt auf: Die letzte Szene des Films zeigt, wie Joze nur für sich selbst einen Fisch grillt. Das Stück Fisch, das auf dem Grill brät, wird in einer Einstellung dieser Szene gezeigt. Joze lebt nun allein, ist aber dennoch eigenständig; sie kann ohne fremde Hilfe mithilfe ihres Elektrorollstuhls einkaufen und sich auch ihr Essen alleine zubereiten. Die Szene, in der der große Fisch in der Luft des Gasthauszimmers herumschwimmt, kristallisiert Jozes Welt dramatisch heraus. In der tiefseehaften Beleuchtung und in Gegenwart des schwimmenden Fisches wirkt Joze, die auf dem muschelförmigen Bett sitzt, selbst wie ein Lebewesen der Tiefe. Dort schwimmen auch Jozes innere Gefühle über sich selbst. Sie denkt darüber nach, dass Tsuneo sie irgendwann verlassen wird. Sie ist sich zu diesem frühen Zeitpunkt auch darüber bewusst, was ihre Liebe zu Tsuneo für sie bedeutet, wie sie nach ihrer Trennung alleine weiterleben kann. Der große Fisch, der mittels einer Computergrafik hinzugefügt wurde, ist der innere Begleiter Jozes, der sie tröstet und ermutigt.<sup>298</sup> Nach dem Abschied von Tsuneo lebt Joze eigenständig weiter. Sie tritt aus der Tiefsee heraus und lebt eigenständig auf der Erde weiter. Ihr Kinderwagen ging, nachdem sie mit Tsuneo zusammengezogen war, zu Bruch. Danach trug Tsuneo Joze auf dem Rücken. Nach ihrer Trennung bleibt Joze dank ihres Rollstuhls dennoch mobil – ein weiterer Hinweis auf ihre Entwicklung. Früher war Joze wie ein Kind, das ohne die Hilfe der Großmutter und ohne den Kinderwagen nicht außer Haus gehen konnte. Dank Tsuneo braucht sie den Kinderwagen nun nicht mehr. Sie ist kein Kind mehr, kann sich endlich allein fortbewegen. Der Fisch ist eine Metapher, die auf Jozes innere Entwicklung verweist, die die Möglichkeit ihrer Eigenständigkeit magisch-realistisch präsentiert.

Nicht nur körperlich, sondern auch gesellschaftlich gehört Joze einer Minderheit an. Joze ist ein Waisenkind. Als Kind lebte sie in einem Waisenheim, aus dem sie zusammen mit

---

<sup>298</sup> Der Fisch ähnelt damit der Krähe in *Kafka am Strand*.

einem Jungen namens Koji herauskam. Dies zeigt der Film in Form einer Rückblende aus der Sicht von Koji. Nachdem sie das Waisenheim verlassen hatte, trat Joze in die Welt ein, entfloh zum ersten Mal der Tiefsee. Bei ihrer ersten Reise in die Welt wurde sie von Koji unterstützt, bei ihrem zweiten Versuch kommt ihr Tsuneo zu Hilfe. Ihre letzte Reise bewältigt Joze schlussendlich alleine, aus eigener Kraft.

Die Fischszene weist darauf hin, dass Jozes Welt die Tiefsee ist. Gleichzeitig jedoch kann Joze darin eigenständig leben; belegt wird dies dadurch, dass die magisch-realistische Szene Jozes Innenwelt und Außenwelt, das Mögliche und das Unmögliche, die Realität und ihre Wünsche, miteinander in Einklang bringt.

## **1.2 Das Magisch-Realistische bei Dingen und Räumen**

### **1.2.1 Claire Denis, *Vendredi Soir***

In Claire Denis' Film *Vendredi Soir*<sup>299</sup> manifestiert sich der Magische Realismus in Form von Dingen, die anfangen, sich zu bewegen.

Am Abend, bevor die Protagonistin mit ihrem Freund zusammenzieht, geht sie, nachdem sie mit den letzten Vorbereitungen für den Umzug fertig ist, zu einem Treffen. Auf dem Weg dorthin gerät sie infolge eines Streiks der öffentlichen Verkehrsbetriebe in Paris in einen Stau. Währenddessen sieht sie, wie die Buchstaben auf einem ebenfalls im Stau stehenden Auto plötzlich zu tanzen beginnen. Schließlich steigt ein Fremder zu ihr ins Auto, mit dem sie den Rest der Nacht verbringt. Während sie sich mit dem Mann im Hotelzimmer befindet, kehrt der Lampenschirm, den die Hauptfigur bei ihrer Umzugsvorbereitungen weggeworfen hat, wieder in ihre Wohnung zurück und schaltet sich,

---

<sup>299</sup> *Vendredi soir*, Regie: Claire Denis, Frankreich 2002.

ebenso wie der Elektroofen, von selbst an.

Der letzte Abend in der Wohnung, das Ausgehen und der Stau erschaffen eine spezielle, vom Alltag ausgehende Situation, in der sich die Dinge unauffällig zu bewegen beginnen, als ob sie Teil eines Zauberreichs wären. Mit ihrer Ausnahme ist alles realistisch, doch diese kleinen, sich bewegenden Dinge machen die Zeit und den Raum im Film zu etwas Besonderem. Die Außenwelt, die vom Verkehrschaos geprägt ist, weist Parallelen zur Innenwelt der Hauptfigur Laure auf. Die Außenwelt der sich bewegenden Dinge ist als eine Projektion der Landschaft ihrer Innenwelt anzusehen. Die Perspektive im Film kommt daher in vielen Szenen der Sichtweise der Hauptfigur Laure sehr nahe.

„Es beginnt unheimlich, nahezu surreal, in einem Verkehrschaos und endet nach der zauberhaften Illustration des Näherkommens mit einem umwerfend banalen Glücksgefühl.“<sup>300</sup> Zu Beginn des Films werden die Umzugskartons in Laures Zimmer langsam gezeigt. Die Umzugsvorbereitungen sind beinahe abgeschlossen, als Laure den letzten Karton schließt und ein Bad nimmt. Einen alten, rosafarbenen Lampenschirm hat sie weggeworfen, einen Rock dagegen hat sie behalten. Die Putzfrau des Hauses findet den Lampenschirm im Müll und holt ihn dort mit den Worten „Ich will das halten“ heraus. Für den letzten Abend in ihrer alten Wohnung hat sich Laure mit einem befreundeten Ehepaar zum Abendessen verabredet, um die Geburt von dessen Baby zu feiern. Auch Laures Freund François ist eingeladen. Als sie die Wohnung verlassen will, sieht sie zwei Schlüssel auf dem Tisch liegen. Auf dem einen Schlüssel, der zu ihrer neuen Wohnung passt, steht „Unser Platz, François“.

Dieser Abend ist nicht nur für Laure, sondern für ganz Paris ein besonderer Abend. Wegen eines Streiks der öffentlichen Verkehrsbetriebe sind die Straßen in Paris vollkommen verstopft. Aus dem Autoradio erfährt Laure den Grund für das herrschende Chaos. Im

---

<sup>300</sup> Huber, Christoph: Friday Night. In: Allesfilm. [http://www.allesfilm.com/show\\_article.php?id=20654](http://www.allesfilm.com/show_article.php?id=20654), 18.1.2011.

Radio werden die Autofahrer darum gebeten, Fußgängern eine Mitfahrgelegenheit zu bieten, weil diesen die öffentlichen Verkehrsmittel momentan nicht zur Verfügung stünden. Damit wird das spätere Geschehen erklärt und angekündigt. Laure, die ihre Autotür zunächst verschlossen hatte, als ein Fußgänger an die Glasscheibe ihres Autos klopfte, schlägt einem anderen Fußgänger nun ihrerseits vor, zu ihr ins Auto zu steigen. Dieser lehnt ihr Angebot jedoch ab, weil er der Meinung ist, zu Fuß schneller voranzukommen. Zwischen den auf der Straße stehenden Autos laufen die Menschen hin und her, während die zur Untätigkeit verdamnten Autofahrer die Menschen in ihren Nachbarautos beobachten. Die Straßen werden zu einem beinahe karnevalesken<sup>301</sup> Raum. In diesem Ausnahmeclair taucht zum ersten Mal eine magisch-realistische Bewegung auf. Kurz nachdem Laure in ihrem Auto ein wenig zu tanzen begonnen hat, bewegt sich auch die Schrift auf dem Auto vor ihr, als ob sie ebenfalls tanzen würde.<sup>302</sup>



Der letzte Abend vor dem Umzug in eine neue Wohnung bedeutet, dass man die alte Wohnung in psychologischer Hinsicht bereits halb verlassen hat, in die neue Wohnung gleichzeitig aber auch noch nicht vollständig eingezogen ist. Diese „Zwischenzeit“, in der man sich in einem „Zwischenraum“ befindet, wird in diesem Film mithilfe des Innenraums des Autos und der verstopften Straße gestaltet. Die alte Wohnung wird entleert und die

<sup>301</sup> Eine karnevaleske Atmosphäre ist ein bedeutungsvolles Merkmal des Magischen Realismus, der das Magische realistisch und das Reale magisch macht. Vgl. Bowers: Magic(al) Realism, S. 70.; “creating this carnivalesque atmosphere, as it relies upon a reversal of categories in which the magical becomes real and the real becomes magical.”

<sup>302</sup> Auch die Basilikumblätter auf der Pizza während Laures und Jeans Abendessen bewegen sich eine Weile.

darin befindlichen Sachen werden in Abhängigkeit davon, ob man sie behalten, wegwerfen oder spenden möchte, getrennt voneinander verpackt. Laure erlebt dabei selbst eine Art neues Aufräumen. Das Aufräumen des Wohnraumes und das des Bewohners passieren metaphorisch gesehen parallel zueinander.

Obwohl Laures Auto für sie nun der einzige ihr vertraute eigene Raum ist, will sie es ebenfalls verkaufen, wie ein Schild an einer der Scheiben erkennen lässt. Während des Staus erkundigt sich einer ihrer Nachbarn nach dem Preis, den sie dafür verlangt. Sie nennt dem Mann den Preis, den dieser jedoch für überhöht hält und darüber regelrecht böse wird. „Armes kleines Auto“, sagt sie und streichelt dabei über den Innenraum des Autos. Das Auto wird hier in gewisser Weise mit Laure selbst gleichgesetzt. Auf dem Rücksitz steht ein Karton voller Bücher, die Laure irgendwo spenden möchte. Während sie darauf wartet, dass es wieder vorangeht, öffnet sie den Karton und holt einige Bücher heraus, die sie nun doch behalten will.

Laures Umzug ist kein bloßer Ortswechsel, sondern bedeutet für ihr Leben den Beginn einer neuen Ordnung, da sie von nun an nicht mehr alleine, sondern gemeinsam mit ihrem Freund wohnen wird. Die Sachen, die sie bei ihrer Umzugsvorbereitungen aussortiert hat, repräsentieren etwas, das ihr „früheres“ Ich nun nicht mehr haben will. Die Vorbereitung auf den Umzug ist für Laure in dieser Hinsicht ein privates Übergangsritual, mit dem sie sich von ihrem früheren Ich verabschiedet und sich auf ihr neues Leben vorbereitet. Im Verlauf dieses Prozesses des Aufräumens wird Laure angesichts dessen, was sie zurückzulassen gedenkt, immer verwirrter. Es fällt ihr offensichtlich schwer, sich von ihrem alten Leben zu verabschieden, was daran ersichtlich wird, dass sie bereits gepackte Kartons von Neuem öffnet und darin befindliche Sachen wieder herausholt.

Der Streik, der an Laures letztem Abend in ihrer eigenen Wohnung zufällig ausbricht, wird nicht nur auditiv in Form von Radioansagen realisiert, sondern auch visuell durch ein Bild,

das eine leere U-Bahn-Station zeigt. Inmitten von Einstellungen, die die chaotischen Straßenverhältnisse zeigen, wird die Einstellung des leeren unterirdischen Raumes der Stadt Paris skizziert. Alle, die unter der Erde geblieben sind, sind mittlerweile daraus hervorgekommen. Diese karnevaleske Lage ist in metaphorischer Hinsicht als Parallele zu Laures persönlicher Situation zu sehen, denn auch Laures unterdrückte Triebe erleben an diesem Abend ihren Durchbruch. Schließlich steigt Jean, ein für Laure vollkommen fremder Mann, in ihr Auto ein. Er tut dies vollkommen natürlich, gerade so, als ob es sein Recht wäre. Weil Laure die entsprechenden Riodurchsagen gehört hat, lässt sie Jean gewähren, ohne sich große Gedanken darüber zu machen.

Von dieser Einstellung an wird die Kamera intim, d. h., alle Körperteile oder Gebärden Jeans werden aus Laures Sicht sehr nah in Momentaufnahmen beobachtet. Jean benimmt sich in Laures Auto so, als ob es sein eigener Raum wäre. Schließlich übernimmt er sogar das Steuer, während Laure kurz ausgestiegen ist, um in einer Telefonzelle zu telefonieren. Laure kann ihr Auto daraufhin nicht wiederfinden. Stattdessen findet Jean Laure und lässt sie in ihr Auto einsteigen. Damit haben die beiden die Plätze getauscht. Jean fährt das Auto in eine Nebenstraße und übernimmt die lange, schnelle und angstlose Rückfahrt. Laure wirkt derweil verängstigt. Als sie aus dem Auto aussteigen will, kommt Jean ihr zuvor; schließlich sei es ihr Auto, meint er. Nichtsdestotrotz fühlt Laure sich zu Jean hingezogen. Während ihrer gemeinsamen Fahrt kommt es zu einigen bemerkenswerten Inszenierungen: Die Neonbrille eines Optikladens funkelt, als ob sie die beiden beobachten würde; die Kamera zeigt das Schild des Hotels „Karma“, um zu zeigen, dass die Begegnung von Laure und Jean vom Schicksal bestimmt ist. In diesem Film *sprechen* die Dinge auf diese Weise – auf die Weise der „Dingmagie“; beobachtet wird dies meist von Laure. Claire Denis' *Vendredi Soir* wird durchgehend aus der Perspektive Laures geschildert, die die Dinge der Außenwelt detailliert erfasst und damit insgeheim von ihrer eigenen Innenwelt

spricht.

Die magisch-realistischen Momente finden sich in der Mitte des Films. Sie beginnen mit der Einstellung, in der Laure im Hotelzimmer vor der Garderobe steht. Mithilfe einer Überblendung geht diese Einstellung langsam über zu einer, die Laures alte Wohnung voller Umzugskartons zeigt. Diese sanfte Montage erweckt den Eindruck, als würde sich Laure langsam in ihr altes Zimmer zurückbegeben. Die alte Wohnung wird dabei mit Laure selbst identifiziert:



*Vendredi Soir* von Claire Denis

Während Laures Abwesenheit passieren magische Dinge. Der Lampenschirm, den sie bereits weggeworfen und den die Putzfrau entdeckt und mitgenommen hat, fliegt von irgendwoher zurück in die Wohnung und setzt sich von selbst auf die Lampe, woraufhin diese zu leuchten beginnt.



Dieser Vorgang evoziert zwar eine märchenhafte Stimmung, wirkt aber dennoch sehr natürlich. Das Gleiche passiert mit dem Ofen: Er schaltet sich von allein an, um die Wohnung zu heizen:



Im Hinblick darauf, dass Laures alte Wohnung und sie selbst psychologisch gesehen eins sind, können diese Ereignisse als Beleuchtung und Erwärmung von Laures Innenwelt verstanden werden. Darüber hinaus sind sie auch Ausdruck dafür, dass Laure ihr bisheriges Leben durchaus mochte und nach wie vor daran hängt. An ihrem letzten Abend nimmt sie, indem sie ihre Besitztümer aussortiert wie in einem Ritual, Abschied von ihrem bisherigen Leben. Parallel zu ihren Sachen muss auch ihre Identität auf den Beginn ihres neuen Lebens vorbereitet werden.

Die Ereignisse, die während Laures Abwesenheit in ihrer Wohnung geschehen, sind übernatürlich, werden aber trotzdem in einer alltäglich-realistischen Stimmung präsentiert. Dass sich Gegenstände bewegen, ist ein elementarer Aspekt des Magischen Realismus.

Diese kleinen magisch-realistischen Geschehnisse sind ein Teil des Übergangsrituals von Laures Innenwelt.

Alles, was Laure an diesem Freitagabend erlebt, entspricht einem Übergangsritual; dessen Höhepunkt bilden die kleinen magisch-realistischen Ereignisse. Samstagfrüh wacht Laure im Hotelzimmer auf, steht auf und rennt nach Hause; dabei lächelt sie, wie der Zuschauer in der letzten Szene des Films zu sehen bekommt. Mit ihrem Umzug tritt sie nun in ihr neues Leben ein. Die Identität ihrer Mädchenzeit wird sie dabei jedoch nicht gänzlich hinter sich lassen. Irgendwo in ihrem Innern wird der rosafarbene, mädchenhafte Lampenschirm noch immer bei ihr sein.

### 1.2.2 Christian Petzold, *Die innere Sicherheit*

*Die innere Sicherheit*<sup>303</sup> ist der erste Langspielfilm von Christian Petzold, der der sogenannten „Berliner Schule“<sup>304</sup> angehört. Dieser Film ist in räumlicher Hinsicht von

---

<sup>303</sup> *Die innere Sicherheit*, Regie: Christian Petzold, Deutschland 2000.

<sup>304</sup> Vgl. Hofer, Stefanie: ...von der Unmöglichkeit der Gegenwart: Geschlecht, Generation und Nation in Petzolds *Die innere Sicherheit* und Sanders-Brahms *Deutschland, Bleiche Mutter*. In: German Life and Letters, Volume 62/Issue 2, April 2009, S. 174 ff.; „Christian Petzold gehört zur Berliner Schule, die sich gern als Gegenbewegung zum deutschen Kommerzkino versteht und der deshalb Parallelen zum Neuen Deutschen Film nachgesagt werden. [...] Als filmische Gegenbewegung zum Kommerzkino made in Germany hat sich seit Ende der 1990er Jahre die Berliner Schule etabliert, der gern Parallelen zum Neuen Deutschen Film nachgesagt werden. So haben beispielsweise Rachel Palfreyman und Chris Homewood über einen Vergleich zwischen Christian Petzolds *Die innere Sicherheit* (2000) und Margarethe von Trotta's *Die bleierne Zeit* (1981) sowohl thematische als auch ästhetische Verbindungslinien zum Autorenfilm der 1970er und 1980er Jahre hergestellt. [...] Mit einem relativen Publikumserfolg – 120.000 Besuchern – und einem Filmpreis in Gold für das Jahr 2001 rückte Christian Petzold mit *Die innere Sicherheit* erstmals das Augenmerk auf diese neue deutsche Filmbewegung.“

Vgl. Schick, Thomas: A “Nouvelle Vague Allemande”? Thomas Arslan's films in the context of the Berlin School. In: Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies 3, 2010, S. 143; “Since the beginning of the 1990s the directors Christian Petzold, Angela Schanelec and Thomas Arslan tried to break new ground within the German cinema by telling simple stories from everyday life with very little dramatic emphasis. Other filmmakers like Christoph Hochhausler, Benjamin Heisenberg or Valeska Grisebach continued to follow that path and searched for new cinematic means to depict contemporary everyday life. Film criticism labelled this group of young German directors with the term “Berlin School” (“Berliner Schule”). The filmmakers of the Berlin School don't pursue a naive notion of realism, their films rather try to detect the core of reality. One important source of inspiration for them is the movements of auteur filmmaking, somehow founded by the directors of the *Nouvelle Vague*. It is no coincidence that the Berlin School is called “*Nouvelle Vague Allemande*” in France.”

Vgl. auch: Suchsland, Rüdiger: Langsames Leben, schöne Tage. Annäherungen an die „Berliner Schule“. In: Film-Dienst 13, 2005, S. 7-9. <http://film-dienst.kim-info.de/artikel.php?nr=151062&dest=frei&pos=artikel>, 15.5.2011; Baute, Michael/Knörer, Ekkehard/Pantenburg, Volker/Pethke, Stefan/Rothöhler, Simon: „Berliner Schule“ – Eine Collage. In:

magisch-realistischen Elementen geprägt. Er erzählt von einem Mädchen, Jeanne, das wegen „besonderer“ Eltern kein sicheres Zuhause besitzt und auch nicht zur Schule geht. Somit fehlt es der 15-Jährigen an „der inneren Sicherheit“. Sie kennt kein normales Leben, weil ihre Eltern Hans und Clara ehemalige RAF-Terroristen sind. Die Familie lebt im Untergrund an wechselnden Orten, momentan in Portugal. Als Jeanne eines Tages am Strand Heinrich kennenlernt und sich in ihn verliebt, muss die Familie das Land verlassen. Auf der Flucht sterben beide Eltern bei einem Verkehrsunfall, nur Jeanne überlebt.

In Christian Petzolds *Die innere Sicherheit* hört die Hauptfigur Jeanne, die kein sicheres Zuhause besitzt, von ihrem Freund eine Geschichte über ein herrliches Haus. Während sie ihm zuhört, zeigt der Film, wie sich die beiden in genau diesem Haus aufhalten. Später kommt Jeanne tatsächlich zu einem Haus, das identisch ist mit dem, das Heinrich ihr beschrieben hat.

Imagination und Wirklichkeit werden in diesem Film nicht voneinander getrennt dargestellt, sondern sind eins. Eine zwischen ihnen verlaufende Grenze ist für den Betrachter nicht zu erkennen. Das Haus, von dem Heinrich erzählt, ist so herrlich, dass es eigentlich nur eine Idee sein kann; dennoch existiert es in der Wirklichkeit. In dem Moment, in dem Jeanne durch ihren Freund davon erfährt, ist das Haus bereits real. Der Film präsentiert dies auf magisch-realistische Weise. Als das Haus später wirklich vor Jeannes Augen steht, macht es paradoxerweise einen irrealen Eindruck. Wie das möbiussche Band sind Realität und Irrealität in diesem Film miteinander verwoben.

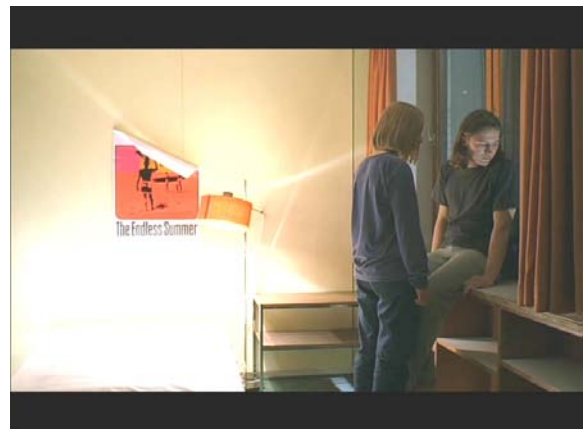
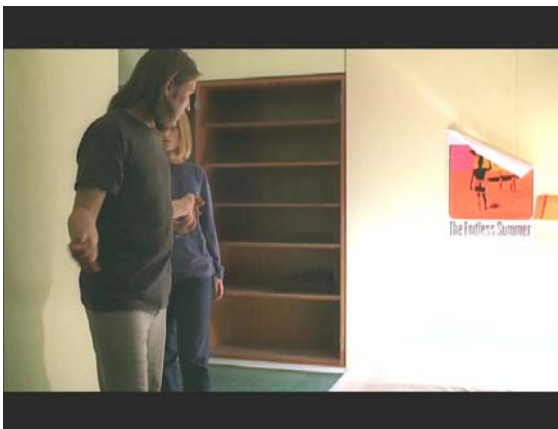
Dem Faktor Raum kommt auch in diesem Film eine besondere Bedeutung zu. Für Jeanne, die kein Zuhause hat, ist ein sicherer Raum gleichzusetzen mit einer normalen Familie, einem normalen Leben, einer normalen Pubertät. Folglich ist es bedeutungsvoll, dass die

magische Realität mithilfe des Faktors Raum und des Gesprächs zwischen Jeanne und Heinrich hergestellt wird – entsprechend dem schwächsten und dringlichsten Punkt in Jeannes Lebens: Zuhause, Beziehung, innere Sicherheit. Insofern entsteht der Moment des Magischen Realismus in enger Verbindung mit dem Kern des Erzählens.

Während ihres abendlichen Gesprächs am Meer sagt Heinrich zu Jeanne „Schließ deine Augen zu und stell dir vor ...“ und erzählt ihr dann von seinem Haus bei Hamburg. Der Zuschauer sieht daraufhin sogleich, dass Jeanne und Heinrich sich in besagtem Haus bei Hamburg aufhalten.

Sie *sind* während der ganzen Szene dort. Heinrich zeigt Jeanne sein Zimmer, Jeanne schaut sich darin um. Zeitgleich hört man weiterhin Heinrichs Stimme, die von dem Haus erzählt. In der nächsten Szene befinden sich die beiden früh am Morgen wieder am Meer in Portugal.

Heinrichs einleitende Worte „Schließ deine Augen und stell dir vor ...“ treffen in dieser Sequenz auch auf den Zuschauer zu. Was zwischen den beiden Szenen am Meer gezeigt wird, entspricht exakt dem, was sich der Zuschauer anhand von Heinrichs Beschreibungen vorstellen würde. Die Zuschauerperspektive ist für den Moment des Magischen Realismus im Film charakteristisch. Auch in Roberto Benignis *La tigre e la neve* ist die Szene vom Tiger im Schnee aus dieser Perspektive aufgenommen, die gleichzeitig mit der von Vittoria übereinstimmt. In *Die innere Sicherheit* entspricht die Perspektive des Zuschauers der von Jeanne.



*Die innere Sicherheit* von Christian Petzold.

Später gelangt Jeannes Familie tatsächlich zu dem Haus, von dem Heinrichs erzählt hat. Es ist genau das Haus, das Jeanne zuvor bereits „erlebt“ hat. Doch wie ist dies möglich? Wie kann dieses Haus in Wirklichkeit existieren? In der Tat ist dies unmöglich, sodass genau in diesem Punkt die magische Realität des Films zustande kommt. Sie entsteht dabei nicht nur im Film, sondern auch beim Zuschauer. Als Jeannes Familie das Haus betritt, bemerkt dieser nämlich sofort, dass es sich um exakt dasselbe Haus handelt wie in der früheren Szene. Dieses Wissen ist wie ein Geheimnis, das die Hauptfigur Jeanne und der Zuschauer miteinander teilen. Es ruft ein starkes Déjà-vu-Erlebnis hervor, das generell ein Hauptmotiv der Filme Christian Petzolds ist.

Magisch-realistisch ist auch der Umstand, dass die Nacht nach Heinrichs kurzer Geschichte bereits dem Morgen gewichen ist. Es ist Nacht, als Heinrich am Meer zu erzählen beginnt. Obwohl seine Geschichte nur ein paar Minuten in Anspruch nimmt, ist es, als der Film Jeanne und Heinrich von Neuem am Meer in Portugal zeigt, bereits Morgen. Es scheint, als wären die beiden in der Zwischenzeit „wirklich“ an diesen fernen Ort gereist und wieder zurückgekehrt.

Kurz nach der Mitte des Films ist das Haus in Deutschland erneut zu sehen. Jeannes Familie wollte eigentlich nach Brasilien ziehen, doch als ihre Bleibe in Portugal von der Polizei durchsucht wurde, ging dabei unglücklicherweise ihr Geld verloren. Ohne Geld muss Jeannes Familie nun zuerst nach Deutschland fahren, um von einem alten Kameraden finanzielle Hilfe zu erbitten. Dort angelangt, finden sie mithilfe von Jeannes Informationen ein Versteck: das herrliche Haus von Heinrich.

An das Haus kann Jeanne sich gut „erinnern“. Sie erklärt ihrer Mutter, es habe überall Fußbodenheizung. Sie steigt die Treppe hinauf und betritt „Heinrichs Zimmer“. Das Poster mit der Aufschrift „The Endless Summer“ hängt nicht mehr an der Wand. Vom Fenster aus schaut sie auf den Pool im Garten hinunter.



### *Die innere Sicherheit*

Er ist ausgetrocknet und verödet. „Früher“ war er mit sauberem Wasser gefüllt und schimmerte im Abendlicht. Heinrich meinte damals, seine Mutter sei aus diesem Fenster gefallen und dabei ums Leben gekommen. Seine Geschichte wird jedoch bald als Lüge enttarnt.

Das „leere“ Haus erinnert sowohl an die leeren Häuser in Ki-duk Kims Film *Bin-jip* als auch an Nois Haus in *Last Life in the Universe*,<sup>305</sup> das ebenfalls über einen verödeten Pool im Garten verfügte. Jeannes Familie, die immerzu verfolgt wird und kein eigenes, sicheres Zuhause besitzt, sondern immer nur kurzfristige Bleiben findet, ähnelt Tae-suk und Sun-hwa in Kims Film *Bin-jip*. Wie diese auch bleiben Jeanne und ihre Eltern vor lauter Angst davor, festgenommen zu werden, immer nur kurzfristig in fremden Wohnungen. Jeannes

<sup>305</sup> Beide Filme werden anschließend in den nächsten Abschnitten dieses Kapitels betrachtet werden.

Familie unternimmt ebenfalls eine Reise in „leere Häuser“.

Nois Haus in Pen-Ek Ratanaruangs *Last Life in the Universe* leidet unter Erinnerungen. Die Schwestern Noi und Nid sind darin aufgewachsen, die Eltern jedoch sind nicht mehr am Leben. Auch Noi hat Nid vor Kurzem verloren. Die tote Nid eine Weile lang in dem Haus. Das Haus in Petzolds *Die innere Sicherheit* ist eigentlich das Traumhaus von Heinrich, der in der Tat ein Waisenkind ist. Er hat keine Eltern, behauptet jedoch, er habe seine Mutter verloren. In dem Haus steht nun Jeanne, die noch immer Eltern besitzt, sich aber trotzdem in Heinrich einfühlt. Als Jeanne aus dem Fenster herausblickt und sich daraufhin an Heinrichs Geschichte über seine Mutter erinnert, kommt Jeannes Mutter zu ihr und umarmt sie. Das Schwimmbad, das Jeanne nun sieht, ist keinesfalls so herrlich, wie Heinrich es ihr beschrieben hat, sondern liegt öde und leer da.

In *Die innere Sicherheit* wird das Bild des Schwimmbads stets im Zusammenhang mit dem Bild oder dem Wort „Mutter“ gezeigt. Es repräsentiert Jeannes Wunsch nach ihrer Mutter. Das herrliche Schwimmbad, das Jeanne gesehen hat, als sie Heinrichs Geschichte hörte, ist ein Wunschbild der Mutter in Jeannes Innerem. Der ausgetrocknete Pool dagegen versinnbildlicht die mangelnde innere Sicherheit, die die Familie und insbesondere die Mutter für das Mädchen repräsentieren.

*Die innere Sicherheit* von Christian Petzold ist als die Geschichte vom Erwachsenwerden eines Mädchens zu verstehen. Am Ende des Films bleibt Jeanne allein. Ihre Eltern sterben bei einem Autounfall, während Jeanne nur leicht verletzt überlebt. Der Film endet mit einer Nahaufnahme von Jeannes Gesicht. Wo kann dieses Mädchen ihre innere Sicherheit finden? Mithilfe dieser letzten Einstellung von Jeanne, die alles überlebt hat, wird deutlich gemacht, dass sie stark genug ist, um ihr Leben allein zu meistern.

Das Ende von *Die innere Sicherheit* erinnert uns in dieser Hinsicht an Inudô Isshins *Joze to tora to sakana tachi*. Dort werden am Ende des Films ebenfalls Bilder von einem Mädchen

gezeigt, das in der Lage ist, ohne Hilfe im Leben zurechtzukommen. Der Unterschied besteht darin, dass Jeannes Gesichtsausdruck große Angst vermittelt. Es besteht die Möglichkeit, dass ihre Zukunft für sie nicht immer leicht sein wird. Der Titel des Films ist im Hinblick auf das Ende der Geschichte folglich als ironisch anzusehen.

### 1.3 Das Magisch-Realistische bei Figuren

#### 1.3.1 Ki-duk Kim, *Bin-jip*

Ki-duk Kims Film *Bin-jip*<sup>306</sup> verwirklicht den Magischen Realismus in Form der Figuren und bewirkt damit eine organische Verflechtung mit der Erzählung des Films in der Tiefenstruktur. Leere Häuser<sup>307</sup> stehen im Mittelpunkt des Films. Tae-suk, ein junger Werbeflyer-Verteiler, bricht in leere Wohnungen ein, um sich darin so zu benehmen, als ob es seine eigenen wären. Er schläft in fremden Betten, duscht sich, führt kleine Reparaturen aus, kocht und isst dort. Eines Tages begegnet er in einem Haus, in das er einbricht, Sun-hwa, die von ihrem Ehemann misshandelt wird. Damit beginnt die Geschichte eines Liebespaars: Sun-hwa, Kunstnacktfotomodell, verlässt ihren Mann und ihr Haus und begleitet Tae-suk auf seiner geheimen Reise durch die leeren Häuser.

Die beiden besuchen verschiedene leere Häuser: das Einzimmerappartement des Fotografen, der die Nacktaufnahmen von Sun-hwa gemacht hat, das mittelgroße Appartement eines Boxerehepaars, die Familienwohnung einer durchschnittlichen jungen Familie mit Kind usw. Sobald sie die leeren Wohnungen betreten haben, überprüfen sie

---

<sup>306</sup> *Bin-jip*, Regie: Ki-duk Kim, Südkorea 2004; „*Bin-jip*“ bedeutet „leere Häuser“. Der Film wurde auf dem 61. Filmfestival in Venedig mit dem Regisseurpreis ausgezeichnet und unter dem Titel *Bin-jip. Leere Häuser* in den deutschsprachigen Kinos gezeigt.

<sup>307</sup> „Das vom Menschen verlassene Haus“ ist auch ein Thema der magisch-realistischen Malerei. Vgl. Fluck, „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, S. 261 ff.

zuerst den Anrufbeantworter des Telefons. Die Bewohner sind meist im Urlaub. Tae-suk und Sun-hwa leben für kurze Zeit in den Wohnungen, als wären sie deren Bewohner. Sie tragen die Kleider der eigentlichen Bewohner, machen Fotos von sich vor dem Familienfoto an der Wand, kochen und essen.

Während ihrer kurzen Aufenthalte beschädigen sie nichts, sondern reparieren sogar verschiedene Einrichtungen bzw. elektronische Geräte und waschen die Wäsche und zwar per Hand. Obwohl ihre Besuche natürlich Einbrüche darstellen, sind sie doch vielmehr eine Art Therapie für die Wohnung und das Leben, das darin stattfindet. Das Waschen der Wäsche per Hand und nicht unter Zuhilfenahme der Waschmaschine ist als Symbol dafür zu werten, dass eine traditionelle Lebensweise die Leere des modernen Lebens therapieren kann. Die leeren Häuser versinnbildlichen die leeren menschlichen Beziehungen und die innerliche Leere der Individuen. Dementsprechend können sich Tae-suk und Sun-hwa auch erst in einem traditionellen Holzhaus erholen, in dem noch alte Familienbeziehungen bewahrt sind.

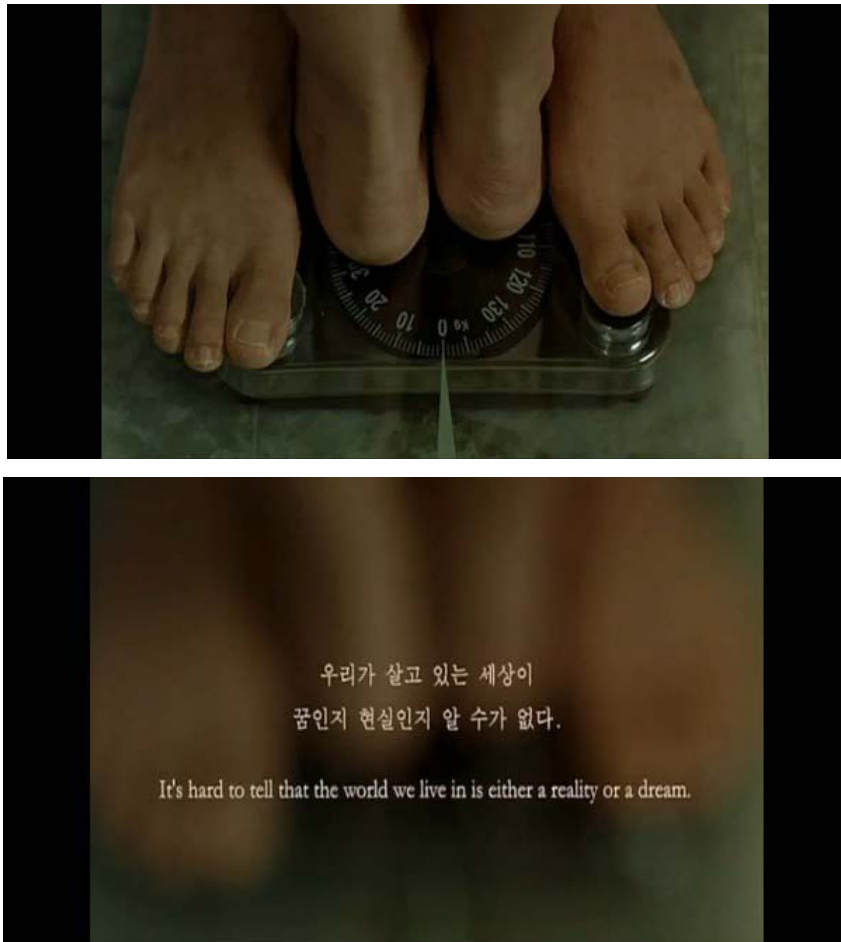
In einer alten, verödeten Hochhauswohnung finden Tae-suk und Sun-hwa einen alten Mann, der wohl schon seit Längerem unentdeckt tot in seiner Wohnung liegt. Sie waschen den Leichnam sorgfältig, ziehen ihm traditionelle Totenkleidung an und begraben ihn in einem Sarg in der Erde. Erst danach kommt der Sohn des Mannes in dessen Wohnung, wo er auf Tae-suk und Sun-hwa stößt, die daraufhin festgenommen werden. Tae-suk wird wegen Einbruchs inhaftiert, Sun-hwa wird nach Hause zurückgebracht. Im Gefängnis lernt Tae-suk durch ein mysteriöses Training, sich unsichtbar zu machen. Nach seiner Entlassung wird er zu einem unsichtbaren Menschen. Für niemanden sichtbar, besucht er all die Wohnungen, in die er mit Sun-hwa zusammen heimlich eingebrochen ist, von Neuem. Die Kamera bewegt sich wie Tae-suk selbst. Die Bewohner der Wohnungen spüren die Gegenwart eines Menschen, können ihn aber nicht sehen. Währenddessen besucht Sun-

hwa ohne Begleitung das koreanische traditionelle Haus, in dem sie eine glückliche Zeit mit Tae-suk verlebte; als sie auf dem Holzsofa des Hauses einschläft, lassen dessen Bewohner sie gewähren.

Tae-suk lebt mittlerweile heimlich bei Sun-hwa und ihrem Ehemann. Sichtbar ist er dabei nur für seine Geliebte (und für den Zuschauer); Sun-hwas Ehemann dagegen kann ihn nicht sehen. So lebt Sun-hwa glücklich und zufrieden mit dem nur für sie sichtbaren Tae-suk zusammen:



Am Ende des Films stehen Sun-hwa und Tae-suk zusammen auf einer Waage, die keinerlei Gewicht anzeigt. Auch Sun-hwa wird im Verlauf des Films also zu einem gewichtslosen Menschen:



“It’s hard to tell that the world we live in is either a reality or a dream.” – *Bin-Jip*

Der Film ist voller magisch-realistischer Ereignisse: Tae-suk wird unsichtbar, besucht so verschiedene Häuser, wird dadurch sogar Teil von Sun-hwas Alltagsleben und verliert, wie später auch Sun-hwa, sein Körpergewicht. Alle diese Ereignisse sind unmöglich und bleiben jenseits jeder Logik. Trotzdem werden sie im Film als vollkommen natürliche Vorfälle präsentiert. Sun-hwa beispielsweise akzeptiert Tae-suks Existenz als unsichtbarer Mensch ohne jeden Widerspruch. All diese übernatürlichen Vorfälle ereignen sich, wie für den Magischen Realismus kennzeichnend, inmitten der alltäglichen Realität.

Die Verwirklichung der magischen Realität beruht dabei nicht auf ihrer bloßen Präsentation, sondern vielmehr darauf, dass sich der Film auf die Kommunikation mit dem Zuschauer stützt: Damit der Zuschauer verstehen kann, dass Tae-suk nun als unsichtbarer Mensch

existiert, zeigt der Film zunächst, wie Tae-suk sich die entsprechende geheime Körpertechnik aneignet, wodurch er sich, für andere Menschen unsichtbar, in deren Wohnungen aufhalten kann. Danach zeigt der Film, dass er in Sun-hwas Haus kommt und auch darin unsichtbar bleibt, mit Ausnahme von Sun-hwa.

Leere Häuser und unsichtbare Menschen haben viel miteinander zu tun. Der unsichtbare Mensch als magische Realität beruht in diesem Film auf den leeren Beziehungen der sichtbaren Menschen. Die Häuser, in denen die Menschen ohne wahre innere Beziehung leben, werden metaphorisch als leere Häuser gezeigt. Die Häuser, die Tae-suk und Sun-hwa besucht haben, sind allesamt solche leeren Häuser, in denen wahre Beziehungen zwischen den Menschen fehlen. Einzig und allein das traditionelle Haus „Hanok“ („koreanisches Haus“) wird als Ort beschrieben, der gute zwischenmenschliche Beziehungen ermöglicht. Hanok ist in diesem Film beinahe eine Utopie für das Paar. In anderen Häusern war immer etwas defekt, die Bewohner waren unzufrieden mit sich. Das Paar in Hanok dagegen führt ein friedliches Leben, beide sind einander in tiefer Liebe verbunden. Sun-hwa und Tae-suk können sich erst dort gut erholen. Sun-hwa besucht das Haus später sogar noch einmal alleine. Auch Sun-hwas Haus, das sie zusammen mit ihrem Mann bewohnt, ist ein leeres Haus, weil sie ihn nicht lieben kann. Erst als Tae-suk, für alle außer Sun-hwa unsichtbar, ebenfalls dort lebt, wird das Haus zu einem vollen Haus, während Sun-hwa wie ihr Geliebter unsichtbar wird. Dieses Paradoxon, dass ein Haus, in dem unsichtbare Menschen leben, voll ist, während ein Haus, in dem sichtbare Menschen leben, leer ist, bildet die Basis für die magische Realität in diesem Film.

Die Methode, die zur Realisierung des Magischen Realismus verwendet wird, ist auch in filmischer Hinsicht signifikant. Tae-suks Training ist zunächst darauf ausgerichtet, dass er außerhalb des 180-Grad-Blickwinkels der Menschen bleibt und dadurch von ihnen mithilfe der Augen nicht erfasst werden kann. Der Gefängniswärter jedoch sieht Tae-suks Schatten

und erkennt so, dass dieser hinter ihm steht. Im Anschluss setzt Tae-suk alles daran, auch seinen Schatten verschwinden zu lassen<sup>308</sup>, und schafft es schließlich, sich so tatsächlich vollständig unsichtbar zu machen. Er bleibt nun ganz außerhalb des menschlichen Blickfelds, außerhalb des 180-Grad-Blickwinkels. Dieses Blickfeld ist mit dem der Filmkamera identisch. Im Kino sieht der Zuschauer immer das vor sich, was die Kamera innerhalb des besagten 180-Grad-Blickwinkels aufgenommen hat. Alles, was sich außerhalb dieses Blickfelds befindet, wird im Kino nicht sichtbar. Das Unsichtbarwerden von Tae-suk und Sun-hwa ist in diesem Sinn als ihr Verschwinden von der Leinwand zu interpretieren. Indem er Figuren einerseits unsichtbar macht, diese jedoch andererseits auf der Leinwand für den Zuschauer sichtbar präsentiert, verwirklicht Ki-duk Kim mit *Bin-jip* eine magische Realität in Form eines signifikanten Kinodispositivs.

Die Frage des Blickfelds dominiert die Story des Films auch in gesellschaftlichem Sinn. Die leeren Häuser, die Tae-suk und Sun-hwa besuchen, sind Räume, die außerhalb des Blickfelds bleiben. Die beiden Eindringlinge sehen die Landschaft, die unter dem sichtbaren Alltagsleben der Bewohner verborgen ist. Die leeren Häuser, die an sich unsichtbar sind, werden vor ihnen sichtbar. Das alte Appartement, in dem ein einsamer alter Mann tot herumliegt, ist ein deutlicher Hinweis auf die unsichtbare bzw. außerhalb des Blickfelds der modernen, hektischen Gesellschaft befindliche Wirklichkeit. Der Magische Realismus ist in diesem Film so organisch mit dem Erzählen verflochten.

In Ki-duk Kims *Bin-jip* finden sich aufseiten der Protagonisten kaum Dialoge. Als Sun-hwa am Ende des Films sagt „Ich liebe dich“, ist dies das erste Mal, dass sie sich überhaupt äußert. Die Stille des Films bedeutet ein weiteres leeres Haus. Die Hauptfiguren des Films bleiben stumm, doch gerade diese Eigenschaft ermöglicht es ihnen, in ihrer Innenwelt

---

<sup>308</sup> Dieser Schatten erinnert uns daran, dass Frau Saeki und Nakata im Roman *Kafka am Strand* nur halbe, dünne Schatten aufweisen.

tiefer gehend miteinander zu kommunizieren. Diejenigen, die nicht stumm bleiben, stehen im Gegensatz zu diesen ruhigen Figuren. Tae-suk und Sun-hwa lieben sich und sprechen wortlos miteinander. Diese Stille ist eine Reaktion auf die zu laute Gesellschaft. Nahezu vollständig ohne Dialoge gestaltet *Bin-jip* im metaphorischen Sinne die magische Realität des nicht existierenden Daseins auch auf dieser auditiven Ebene.

Der englische Titel des Films lautet *3-Iron*. Der Golfschläger kommt in diesem Film als wichtiges Symbol für Gewalt häufig vor. Gleich in der ersten Einstellung beispielsweise sieht man, wie Sun-hwas Mann im Garten ihres Hauses trainiert. Den Golfball schlägt er dabei mit solcher Wucht, dass er die Frauenstatue zu zerbrechen droht; glücklicherweise hält das Netz ihn letztendlich von ihr ab. Die verschiedenen Wohnräume vom luxuriösen Haus bis hin zur verödeten, ärmlichen Wohnung, die im Lauf des Films gezeigt werden, repräsentieren die verschiedenen Klassen der Gesellschaft. Dabei geht es jedoch nicht nur um ökonomische Aspekte, sondern auch um die geistige Verfassung des modernen Menschen. Sogar in Familien mangelt es an wahren Beziehungen: Der reiche Sohn kümmert sich nicht um seinen armen Vater, das junge Ehepaar kehrt streitend aus dem Urlaub zurück, das kleine Kind feuert mit einem Spielzeuggewehr auf seine Mutter. Der Film zeigt, dass im Familienleben verschiedene Formen von Gewalt verborgen sind, und macht sie sichtbar. Die Besuche von Tae-suk und Sun-hwa sind die Prozesse der Restaurierung und Heilung von menschlichen Beziehungen.

Der Film beschreibt die Beziehung zwischen Tae-suk und Sun-hwa als eine wahre Beziehung, die in Wirklichkeit nur schwer möglich ist. In gesellschaftlicher Hinsicht sind beide bereits zu Beginn der Geschichte unsichtbar. Tae-suk hat keinen ordentlichen Beruf, sondern jobbt lediglich als Werbeflyer-Verteiler. Sun-hwa bleibt zu Hause, wo sie von ihrem Mann misshandelt wird. Bevor Tae-suk in ihr Haus einbricht, bleibt Sun-hwas Schmerz darin gefangen. Diese zwei gesellschaftlich unsichtbaren Personen begegnen

einander und werden am Ende des Films zu unsichtbaren, gewichtslosen Menschen, gerade so, als ob das leere Haus durch die Liebe dieser beiden zueinander erst mit Leben gefüllt werden sollte.

Der Magische Realismus vermittelt diese Botschaft auf wirkungsvolle Weise. Die Liebe von Tae-suk und Sun-hwa wird nur im Rahmen ihres eigenen, „unsichtbaren“ Blickfelds realisiert. Umgekehrt ist ihre Liebe in der normalen, „sichtbaren“ Gesellschaft undenkbar. Das Ende der Story legt eine fantastische Utopie nahe, in der die unmögliche Liebe Gestalt annimmt. Der Film präsentiert eine magisch-realistische Utopie, in der die ursprünglich leeren Häuser mit Glück erfüllt sind.

### 1.3.2 Joon-ho Bong, *Gwoemul*

Joon-ho Bongs *Gwoemul*<sup>309</sup>, ein weiterer koreanischer Film aus dem Jahr 2006, ist ein realistischer Film, der Elemente des Science-Fiction-Films, aber auch Merkmale des Magischen Realismus verwendet. Als hybrider Film, der sich aus verschiedenen Gattungen und Stilen zusammensetzt, ist Joon-ho Bongs *Gwoemul* ein gutes Beispiel dafür, wie der Magische Realismus in einem realistischen Film mit Science-Fiction-Elementen umgesetzt werden kann.

Die Story des Films lautet wie folgt: Eine Familie lebt am Fluss Han in Seoul, Korea. Auf der Wiese am Ufer des Flusses führen Hie-bong und Gang-du, der Großvater und Vater von Hyun-seo, eine Imbissstube mit einem Essenstand. In diesem kleinen Haus wohnt die Familie. Hyun-seos Tante Nam-ju, eine Bogenschützin im Nationalteam, und ihr Onkel, der während seiner Zeit an der Universität aktiv an der Studentenbewegung teilhatte,

---

<sup>309</sup> *Gwoemul*, Regie: Joon-ho Bong, Südkorea 2006; „Gwoemul“ bedeutet im Koreanischen „Monster“. Der englische Titel des Films lautet *The Host*. .

gehören ebenfalls zur Familie. Hyun-seo, das jüngste Familienmitglied, besucht die Mittelschule. Ihr fehlt die Mutter, die sie vor langer Zeit verlassen hat.

Eines Tages taucht aus dem Fluss Han ein nicht identifizierbares Monster auf. Viele Menschen kommen dabei ums Leben oder werden verletzt. Tragisch für Gang-dus Familie ist, dass das Monster vor seinen Augen seine Tochter Hyun-seo verschleppt. Gang-du behauptet gegenüber der Polizei, Hyun-seo könne noch leben, doch die Polizei will nicht nach dem Mädchen suchen, sondern setzt seinen Namen auf die Liste der Toten. In der darauffolgenden Nacht jedoch erhält Gang-du einen Handyanruf von Hyun-seo. Aufgrund der schlechten Verbindungen kann er nur verstehen, dass sie noch am Leben ist und glaubt, irgendwo in einem großen unterirdischen Abwasserkanal des Han gefangen zu sein. Gang-du flieht daraufhin aus dem Krankenhaus. (Die Regierung hat beschlossen, diejenigen Menschen, die Kontakt zu dem Monster hatten, im Krankenhaus zu isolieren. Sie veröffentlicht, dass das Monster Träger eines tödlichen Virus ist und folglich alle, die mit ihm in Kontakt standen, das Virus nun ebenfalls in sich haben. Auch Gang-du, dessen Gesicht bei dem Kampf mit dem Monster mit dessen Blut bespritzt wurde, wurde ins Krankenhaus eingewiesen.) Zusammen mit Hie-bong und dem Rest der Familie macht er sich auf den Weg, um Hyun-seo zu retten.

Der Magische Realismus nimmt in diesem Film während der Suche nach dem Mädchen Gestalt an: Als die Familie während ihres Kampfs gegen das Monster eine kurze Pause einlegt, passiert etwas Magisch-Realistisches. Die Familie kehrt in ihre Imbissstube zurück, um dort etwas zu essen. Während dieser Mahlzeit sitzt die verschleppte Hyun-seo für ihre Familie sichtbar vollkommen selbstverständlich am Esstisch der Familie und nimmt an der Mahlzeit teil, während sie in Wirklichkeit noch immer von dem Monster gefangen gehalten wird. Die Erwachsenen helfen Hyun-seo beim Essen, nicht erstaunt, sondern absolut natürlich und gelassen.



Hyun-seo befindet sich in Wirklichkeit irgendwo unter der Erde in der Nähe des Flusses, erscheint aber wie selbstverständlich am Esstisch in der Imbissstube der Familie.

Die Szene beginnt mit einer Einstellung, in der Hie-bong die eiserne Tür zur Imbissstube von Hand aufbricht. Mithilfe einer Taschenlampe leuchtet er den dunklen Raum ab. Dabei kann der Zuschauer sehen, dass dieser leer ist. Dieses Vorgehen hat magischen Charakter. Wenn sich die Familienmitglieder an den Tisch setzen und auf das Essen vorbereiten, wird der kleine Esstisch aus niedriger Höhe betrachtet. Sobald die Familie zu essen beginnt, richtet Hyun-seo sich langsam auf, sitzt am Tisch und isst gemeinsam mit den anderen Familienmitgliedern. Dadurch wird deutlich, dass der Blick aus niedriger Höhe vor dem Essen Hyun-seos Sichtweise war.

Es hat viel mit der Tiefenstruktur des Films zu tun, dass das magisch-realistische Ereignis in *Gwoemul* ausgerechnet am Esstisch passiert. Es ist signifikant, dass Hyun-seo während des Essens bei ihrer Familie auftaucht. Essen, das grundsätzlichste Bedürfnis der Menschheit, liegt hier inmitten der Tiefenstruktur der Erzählung. Das Geschäft der Familie ist die Imbissstube am Fluss Han. Sie lebt davon, kleine Mahlzeiten an Leute zu verkaufen, die einen Ausflug am Fluss machen. Das Essen, das sie verkaufen, ist kein richtiges Essen; vielmehr handelt es sich um Snacks wie Instantnudeln oder getrockneten Fisch. Die Familie ist arm und verletzt. Hyun-seos Mutter, Gang-dus Frau, hat die Familie verlassen, als Hyun-seo noch ein Baby war. Zusammen mit seinem Vater betreibt Gang-du die kleine Imbissstube; parallel dazu erziehen sie die mutterlose Hyun-seo.

Essen hat in diesem Film etwas mit Mutterschaft zu tun. Hyun-seo wurde ohne Muttermilch aufgezogen. Die anderen Familienmitglieder halten sie für bedauernswert und wollen alles für sie tun. Hyun-seo ist in ihren Augen ein ewiges Baby. Als das Mädchen von dem Monster verschleppt wird, beginnt die Suche nach ihr mit einer Frage Nam-jus, Hyun-seos Tante. Inmitten des Chaos, das nach dem Anruf von Hyun-seo herrscht, ruft sie: „Wie viele Tage sind es her? Was könnte Hyun-seo inzwischen essen?“ Daraufhin macht sich die Familie, ohne zu zögern, auf den Weg, um gegen das Monster zu kämpfen und

Hyun-seo zu retten.

Das Essen hat in diesem Film auch gesellschaftliche Bedeutung. Der dunkle Raum des gewaltigen Tunnelkomplexes unter der Erde am Fluss ist eine Metapher für die „untere“ Klasse, d. h. die arme und vernachlässigte soziale Schicht. In den Röhren am Fluss Han, wo das Monster lebt, wohnen auch zwei Waisenkinder, die weder ein Zuhause noch Eltern haben. Weil sie im verborgenen Raum der Großstadt ohne weitere Kontakte leben, wissen sie nicht, dass es dort ein Monster gibt, bis sie selbst von ihm verschleppt werden. Die Brüder werden an denselben Ort gebracht wie Hyun-seo. Der ältere Junge stirbt, der jüngere aber überlebt und erträgt die Zeit bei dem Monster zusammen mit Hyun-seo.

Die kleinen Brüder bringen Hyun-seo etwas zu essen. Bevor sie von dem Monster verschleppt wurden, haben sie nämlich die Imbissstube von Gang-dus Familie geplündert, um sich mit Essen zu versorgen. Dabei sagt der ältere Junge zu seinem jüngeren Bruder, das sei kein Diebstahl, sondern „Seori“, was der Name eines Kinderspiels in den Bauerndörfern ist, bei dem die Kinder insgeheim ein paar Wassermelonen oder Süßkartoffeln von den Äckern stehlen, um sich ein wenig Essen zu beschaffen. Dieses Spiel wurde gesellschaftlich immer toleriert, da man der Auffassung war, die Ernte der Natur könne den Kindern zu einem Teil durchaus geschenkt werden. Hie-bong, der im Kampf gegen das Monster stirbt, meint nach dem Essen in der Imbissstube, Gang-du habe als Kind oft Seori gespielt, weil er selbst damals nicht fleißig genug war, um Gang-du mit ausreichend Essen zu versorgen.

Hyun-seo, die selbst ohne Mutter aufwächst, sorgt wie eine Mutter für das kleine Waisenkind, das dank ihrer Hilfe tatsächlich überlebt. Am Ende des Films wird es in Hyun-seos Armen im Mund des Monsters entdeckt. Hyun-seo wird von dem Monster getötet, während das Kind dank ihres Schutzes seine Attacke lebend übersteht. Dieses Waisenkind

erzieht Gang-du nun in seiner kleinen Imbissstube am Fluss Han. Die letzte Szene des Films zeigt, wie Gang-du und das Kind in der Imbissstube zusammen zu Abend essen. Gang-du, der seine Tochter verloren hat, und das Waisenkind, das keine Eltern hat, leben wie eine Familie weiter.

Joon-ho Bongs *Gwoemul* erzählt diese Familiengeschichte vor einem stark wahrnehmbaren politischen Hintergrund. In *Gwoemul* sind viele Requisiten zu finden, die auf bestimmte gesellschaftliche Aspekte verweisen.

Im Vorspann zeigt der Film drei Vorgänge, die auf die Entstehung des Monsters hinweisen: Ein in der amerikanischen Armee in Korea tätiger koreanischer Soldat leitet auf Anweisung eines amerikanischen Offiziers literweise giftiges Formaldehyd in den Fluss Han, Angler ziehen einen missgestalteten Fisch aus dem Fluss und ein Selbstmörder stürzt sich in den Fluss Han. Das Formaldehyd dient als Erklärung dafür, wie ein solches Monster überhaupt entstehen konnte. Nachdem bereits bemerkt wurde, dass die amerikanische Armee in Korea tatsächlich Giftmittel unsachgemäß entsorgt hat, ist diese Szene nicht vollkommen fiktiv. Dementsprechend beginnt der Film mit einem starken politischen Hinweis. In seiner letzten Szene befasst sich der Vorspann mit einer weiteren dunklen Seite der Gesellschaft: den zahlreichen Selbstmördern. Ein Mann steht auf der Brücke, die über den Fluss Han führt. Er blickt hinab auf das an diesem Abend dunkle Wasser. „Schau doch, da gibt’s was Großes und Schwarzes ...“, sagt er zu seinem Kameraden, der neben ihm steht. Beide blicken hinunter, können aber nichts erkennen. Schließlich springt der Mann in den Fluss. Daraufhin fällt Regen auf den Fluss und der Titel wird eingeblendet. Natürlich war es das Monster, das der Mann gesehen hat. Es scheint ihn im dunklen Wasser verschluckt zu haben.

Vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund spielt die Geschichte von Hyun-seos Familie. Das Monster ist in dieser Hinsicht als Lebewesen zu betrachten, das die Mächte der

Unterdrückung verkörpert, von denen Korea in den letzten Jahrzehnten geprägt war. Dazu gehört nicht der politische Hintergrund, sondern auch der ökologische. Auf dieser unmittelbaren Ebene teilt der Film mit, dass die Vergiftung des Flusses zur Entstehung des Monsters geführt hat, das das Leben der Menschen bedroht.

Die Haltung der Regierung und der internationalen Kräfte im Film bildet eine seltsame politisch-geografische Landschaft. Als alle bereits davon ausgehen, dass Hyun-seo tot ist, meldet sie sich aus dem unterirdischen Tunnel am Fluss per Handy bei ihrer Familie. Gang-dus Familie informiert die Polizei, aber weder sie noch die Regierung glauben daran, dass Hyun-seo tatsächlich noch leben könnte, sondern gehen vielmehr davon aus, dass Gang-du verrückt geworden ist. In dieser Situation macht Gang-du gegenüber dem Polizisten und dem Arzt folgende bedeutungsvolle Aussage: „Hyun-seo ist tot, aber lebt.“ Bürokratisch gesehen ist sie tot, in Wirklichkeit ist sie noch am Leben. Daran wird auch anhand des magisch-realistischen Ereignisses erinnert, das darin besteht, dass Hyun-seo „nicht hier, aber hier“ bzw. „nicht bei der Familie, aber dennoch bei der Familie“ ist. Die Regierung und die Polizei helfen Gang-dus Familie bei ihrer Suche nach Hyun-seo nicht. Gang-du, der wegen des Verdachts, sich durch Blutspritzer mit dem Virus des Monsters infiziert zu haben, ins Krankenhaus eingewiesen wurde, flieht und beginnt, zusammen mit dem Rest seiner Familie auf eigene Faust nach Hyun-seo zu suchen. Die Beziehung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft wird damit kritisch hinterfragt. Auch Hyun-seos Onkel spielt in politischer Hinsicht eine Rolle. Als Student war er an Aktionen beteiligt, die für mehr Demokratisierung eintraten. Im Kampf gegen das Monster wirft er mit brennenden Flaschen, die in den 1980er-Jahren ein Symbol des Widerstandes in Südkorea war. Anders als damals bleibt sie in ihrem Einsatz gegen das Monster vollkommen wirkungslos.

Das Gleiche gilt für „Yellow Agent“, eine starke Chemikalie, die von der Internationalen

Organisation für Gesundheit gegen das Flussmonster eingesetzt wird. Unglücklicherweise scheint dieses Mittel auch für den Menschen giftig zu sein. Damit wird „Yellow Agent“ zu einem weiteren Monster, das das erste nicht besiegen kann.

Es ist Nam-ju Feuerbogen, der das Monster schließlich tötet. Nam-ju schießt ihn direkt in das Auge des Monsters und bringt es damit um. Als sensible Frau hat Nam-ju in Wettkämpfen häufig Nerven gezeigt; im Kampf gegen das Monster jedoch beweist sie großen Mut und trifft exakt ihr Ziel: das Auge des Monsters. Damit überwindet sie auch ihre schwache Persönlichkeit als Sportlerin.

Die Information, dass die Menschen, die mit dem Monster Kontakt hatten, zum Träger, zum „host“<sup>310</sup>, eines Virus werden, entpuppt sich nach dem Tod des Monsters als falsche Information, die im Fernsehen veröffentlicht wird, als Gang-du und das gerettete Kind in der letzten Szene des Films in der Imbissstube beim Abendessen sitzen.

Das magische Ereignis des Films, die Szene, in der Hyun-seo an der geheimen Familienmahlzeit teilnimmt und die anwesenden Familienmitglieder dies als selbstverständlich akzeptieren, obwohl das Mädchen realiter noch immer von dem Monster gefangen gehalten wird, ist ein passender Beleg dafür, dass der Magische Realismus in zeitgenössischen Filmen meist nur in einer kleinen Szene Gestalt annimmt, aber dennoch die gesamte Tiefenstruktur der Erzählung durchdringt. In *Gwoemul* stellt die magisch-realistische Szene eine Art Mischung aus Realität sowie Wunsch, Sorge und Solidarität dar. Darüber hinaus findet sie in einer Situation statt, die einem Ritual nahekommt. Essen besitzt in vielen Kulturen und Religionen den Charakter eines Rituals. Besagte Szene erinnert außerdem an das koreanische Familiengedächtnisritual, bei dem eigens für die Toten eine Mahlzeit vorbereitet wird, in der Hoffnung, dass sie, davon angelockt, ihre Familie aufsuchen. Außerdem erwecken die Familienmitglieder in den paar Minuten, bis

---

<sup>310</sup> Der englische Titel des Films lautet *The Host* und entspricht damit nicht der Bedeutung des Originaltitels *Gwoemul*.

die Instantnudeln gar sind, den Eindruck, als würden sie beten. Sie sitzen am Tisch, haben ihre Hände auf den Deckel der Töpfe gelegt und schweigen still.

Gemeinsame Mahlzeiten einzunehmen ist in diesem Film von gesellschaftlicher Bedeutung. Auf einer ersten Ebene steht es in Zusammenhang mit der Familiengemeinschaft. Der Begriff der Familie wird am Ende des Films noch weiter thematisiert. Das Waisenkind, das dank Hyun-seo den Angriff des Monsters überlebt hat, erzieht Gang-du nun wie seinen eigenen Sohn. Gang-du, der selbst ohne Mutter aufwuchs und ein armer Außenseiter in der Gesellschaft ist, wird so zum Vater eines Waisenkindes. Die letzte Szene des Films zeigt, wie die beiden in Gang-dus Imbissstube ihr Abendessen einnehmen.

Das Ende des Films, das zeigt, wie Gang-du zusammen mit dem Waisenkind, das Hyun-seo vor dem Monster retten konnte, in der Imbissstube beim Essen sitzt, weist darauf hin, dass sich die armen Außenseiter der Gesellschaft gegenseitig retten und behüten. Dieses Ende vermittelt einerseits ein herzliches, warmes Gefühl, wirkt andererseits aber auch etwas schwermütig, weil der tapfer kämpfenden Familie trotz ihres starken Widerstandes gegen das Monster eine grundsätzliche Veränderung der Gesellschaft versagt bleibt – das Monster wird getötet, doch auch das Mädchen stirbt.

Das Essen dient als erzählerischer Leitfaden des Films. Der Magische Realismus besteht – wie in vielen anderen zeitgenössischen Filmen auch – lediglich aus einer kleinen Szene, verweist aber auf die zentrale Botschaft des ganzen Films. Das Science-Fiction-Ereignis in Form des Auftauchens des Monsters bietet eine gute Vergleichsmöglichkeit für das magisch-realistische Ereignis. Hyun-seos Präsenz am Esstisch in der Imbissstube erscheint zwar realistisch, entspricht trotzdem nicht der Wirklichkeit, während die Existenz des Monsters eine irreale Wirklichkeit darstellt.

### 1.3.3 Pen-Ek Ratanaruang, *Last Life in the Universe*

Auch in Pen-Ek Ratanaruangs Film *Last Life in the Universe*<sup>311</sup> wird der Magische Realismus bei Figuren verwirklicht. Der Film erzählt von einem japanischen Bibliothekar und zwei thailändischen Schwestern. Der magisch-realistische Moment des Films besteht darin, dass die beiden Schwestern – die tote Nid und die lebende Noi – in mehreren Szenen im Wechsel so auftreten, als wären sie ein und dieselbe Person. Der Protagonist, der Bibliothekar Kenji, erkennt, dass es sich um unterschiedliche Frauen handelt, akzeptiert ihr Auftreten aber als Selbstverständlichkeit. Weder wird eine Erklärung für dieses Ereignis geliefert noch wird es als Fantasie interpretiert. Die tote Nid tritt in einer alltäglichen Atmosphäre auf, sodass es Kenji in keiner Weise mit Erstaunen erfüllt, sondern von ihm als absolut natürlich empfunden und akzeptiert wird. Die Existenz von Nid bleibt real und wird nicht als Fantasie enttarnt, wodurch magische Realität zustande kommt.

*Last Life in the Universe* basiert auf einer buddhistischen Weltanschauung. Der Film erzählt vom Tod, von seiner Beziehung zum Leben. Kenji ist ein Mensch, der bereits wiederholt versucht hat, sich umzubringen. Dabei hat er einmal versehentlich sogar einen anderen Menschen getötet. Noi hat Nids Tod miterlebt; die Erinnerung daran quält sie schrecklich. Das Aufeinandertreffen von Kenji und Noi ist als Miteinander von vom Tod betroffenen Menschen zu verstehen. Bereits der Titel des Films *Last Life in the Universe* besitzt eine eindeutig buddhistische Prägung. Im Konzept dieser Religion durchläuft jedes Lebewesen im Universum zahlreiche Leben, um endlich das Nirwana zu erreichen und sich damit aus diesem Rad zu befreien.

Ratanaruangs *Last Life in the Universe* erzählt von der existenzialistischen Lebensqual und dem engen Zusammenhang von Leben und Tod. Der Buddhismus als geistige Grundlage

---

<sup>311</sup> Last Life in the Universe, Regie: Pen-Ek Ratanaruang, Thailand 2003.

des Films lässt sich auch in folgender Bemerkung des Regisseurs festzustellen: “Death is something that I think about constantly [...]. You have to understand that in the Buddhist Way, death is part of life and it is not the end of life. So actually death is like taking a nap.”<sup>312</sup> Diese buddhistische Ansicht über den Tod steht im Mittelpunkt des Magischen Realismus in *Last Life in the Universe*.<sup>313</sup>

Der Japaner Kenji lebt in Thailand ein einsames Leben. Er arbeitet als Bibliothekar in der japanischen Bibliothek in Bangkok und hat schon mehrere Selbstmordversuche hinter sich. Als er eines Abends von einer Brücke springen will, wird Nid, Nois Schwester, die ihn, als er sie kurz zuvor in der Bibliothek gesehen hatte, in großes Entzücken versetzt hatte, überfahren und stirbt. Kenji und Noi bringen Nid noch zusammen ins Krankenhaus, aber auch dort kann ihr niemand mehr helfen. Einige Zeit später besucht Noi Kenji in der Bibliothek, um ihm seine Tasche zurückzubringen, die er an jenem schicksalhaften Abend in ihrem Auto vergessen hat.

An diesem Tag betritt Kenji erstmals Nois Haus. „My home, very far“, wie Noi meint. Kenji kommt dies entgegen, er antwortet, ebenfalls auf Englisch: „Good.“ Bald zieht Kenji dauerhaft bei Noi ein. Ihr Haus, das ziemlich weit von Bangkok entfernt irgendwo in einem Vorort liegt, bietet ihm ein sicheres Versteck, nachdem er vor Kurzem zufällig einen Menschen getötet hat. Bei einem seiner Selbstmordversuche hat Kenji einen Yakuza

---

<sup>312</sup> Aftab, Kaleem: Last Life in the Universe, Interview. Director Pen-Ek Ratanaruang gets moody. In: BBC, 06.08.2004. <http://www.bbc.co.uk/dna/collective/A2895168>, 17.1.2011.

<sup>313</sup> Andere Filme aus dem buddhistischen Kulturkreis, die diese Tendenz ebenfalls klar zum Ausdruck bringen, sind zum Beispiel *What Time is it There?* (2001, Taiwan) von Ming-Liang Tsai und *Wonderful Town* (2007, Thailand) von Aditiya Assarat. Auch der thailändische Film *Uncle Boonmee who can recall his past lives* (2010, Thailand) von Apitchapong Weerasethakul, der beim Filmfestival von Cannes 2010 die Palme d'Or gewann, ist hierfür ein interessantes Beispiel. Die Szene, in der sich die bereits verstorbenen Familienmitglieder beim Essen versammeln, erinnert an die Imbissstubenszene in *Gwoemul*, in der die verschollene Tochter zum Essen erscheint. In *Uncle Boonmee* betrachtet außerdem Huay, die verstorbene Schwester der Frau des Protagonisten, Fotos von ihrem eigenen Trauerritual, was an die Szene des Films *Last Life in the Universe* erinnert, in der die verstorbene Schwester eigenhändig ihre Kleidung verbrennt. Das Auftauchen von Huay im Zimmer neben dem Bett ähnelt der Erscheinung der verstorbenen Schwester im Haus in *Last Life in the Universe*. Die letzte Szene von *Uncle Boonmee* ist dagegen anders: Sie zeigt, wie sich die Figuren an zwei Orten gleichzeitig befinden. Damit ist dieser Film zwar in Teilen magisch-realistisch, geht aber gleichzeitig über diesen Ansatz hinaus, indem er die vielen buddhistischen und mystischen Ansätze zu direkt und zu deutlich präsentiert. Trotzdem ist der Film grundsätzlich mit dem Magischen Realismus verbunden.

erschossen, der in genau dem falschen Moment in Kenjis Wohnung einbrach, um ihn, ebenso wie zuvor seinen Bruder, umzubringen.

Sobald Kenji und Noi zusammenwohnen, kommt es in dem Haus wiederholt zu magisch-realistischen Ereignissen. Dabei lässt sich noch einmal deutlich feststellen, dass der Magische Realismus in zeitgenössischen Filmen in enger Verbindung zum Raum steht. Der Irak in *La tigre e la neve*, Jozes Haus und das Motel „Schloss des Fisches“ in *Joze to tora to sakana tachi*, die leeren Häuser in *Bin-jip*, die Imbissstube in *Gwoemul* – all diese Orte dienen dem Magischen Realismus als erzählerische Grundlage. Im Magischen Realismus dreht sich alles um das besondere Erleben der Realität – die magische Realität. Dafür bedarf es besonderer Orte, die Elemente des Magischen Realismus aufweisen.

Das Zusammenleben von Kenji und Noi verläuft sowohl in sprachlicher Hinsicht als auch in Bezug auf ihre Wohngewohnheiten etwas eigenartig, aber durchweg friedlich. Kenji, der extrem großen Wert auf Sauberkeit legt, reinigt Nois Haus von Grund auf, was es durchaus nötig hat. Allmählich nähern Kenji und Noi sich einander an. Am Ende des Films fliegt Noi nach Osaka, in Kenjis Heimat, um dort ein neues Leben zu beginnen.

Nois Haus dient Kenji als Versteck und Kurort zugleich. In einer Hinsicht hat *Last Life in the Universe* Ähnlichkeit mit *Bin-jip*: Wäsche zu waschen bedeutet auch hier einen Heilungsprozess. Kenji lebt zu sauber, Noi zu schmutzig. Kenji heilt Nois Haus, indem er alles darin sauber macht. Für ihn kommt das einer Art Therapie gleich. Gleichzeitig stellt Nois Lebensweise, die nicht das Geringste mit Reinlichkeit zu tun hat, eine Art Heilung für Kenji dar. Nach dem Aufenthalt bei Noi ist er von seiner krankhaften Reinlichkeit genesen. Sprache ist in diesem Film ein wichtiges Element.<sup>314</sup> Kenji und Noi unterhalten sich abwechselnd auf Thailändisch, auf Japanisch und auf Englisch, obwohl keiner von beiden

---

<sup>314</sup> In diesem Zusammenhang sei an *Kali* erinnert, wo sich die Kumpel, die in der Salzbergmine arbeiten, ebenfalls gut miteinander verständigen können, obwohl sie verschiedene Sprachen sprechen.

alle drei Sprachen perfekt beherrscht. Kenji ist Japaner und beherrscht sowohl Thai als auch Englisch nur bedingt. Noi, die Thai, kann etwas Japanisch und Englisch. In der Regel unterhalten sie sich auf Englisch, das für jeden von ihnen eine Fremdsprache darstellt, in der sie jeweils nur über eingeschränkte Kenntnisse verfügen. Diese sprachliche Situation zeigt symbolhaft, dass Kenji und Noi einander fremd sind. Trotz ihrer widersprüchlichen Persönlichkeiten nähern sie sich mit der Zeit jedoch aneinander an; analog dazu können sie in der Fremdsprache ohne Probleme miteinander kommunizieren. Ihre Dialoge drehen sich ausnahmslos um elementare und einfache Angelegenheiten, die ihre Sprache leisten kann. Der Situation, in der die beiden miteinander kommunizieren, unterliegt eine gemeinsame psychologische Konstellation, die die beiden einander näherkommen lässt.

Kenji und Noi befinden sich psychologisch gesehen beide in keiner einfachen Lage. Noi hat ihre Schwester verloren, Kenji hat, wenn auch ungewollt, einen anderen Menschen umgebracht. Folglich handelt der Film vom Tod und von Schuldgefühlen. In diesem Zusammenhang passiert schließlich auch sein magisch-realistisches Ereignis: Nid, Nois tote Schwester, lebt eine Zeit lang zusammen mit Noi und Kenji in dem alten Haus in einem Vorort von Bangkok. Nois großes und nahezu leeres Haus stellt den Betrachter vor ein Rätsel. Ein altes Foto zeigt Nois und Nids Familie. Früher war das Haus offenbar von Leben erfüllt, mittlerweile hat es jedoch einen vollkommen verödeten Anschein. Erst Kenji macht es wieder lebendig. Dadurch wird auch Noi geheilt, woraufhin sie nach Osaka, Kenjis Heimat, reist, um dort als Kellnerin zu arbeiten.

Vor dem magisch-realistischen Ereignis wird der Betrachter mit einer surrealistischen<sup>315</sup>

---

<sup>315</sup> *Last Life in the Universe* verfügt neben magisch-realistischen auch über surrealistische Elemente. Bereits der Vorspann, der sich um die Selbstmordfantasien der Hauptfigur dreht, ist surrealistisch. Die Fantasie der Hauptfigur wird wie ein reales Ereignis gezeigt, bald darauf jedoch als Fantasie entlarvt, indem die Hauptfigur lebendig und nachdenklich gezeigt wird. Dieses Vorgehen ist, wie das in Federico Fellinis *8 1/2*, typisch surrealistisch. Es soll die Innenwelt der Figur verdeutlichen. In der Hinsicht kommt es dem Magischen Realismus zwar nahe, ist aber keinesfalls mit ihm

Erfahrung von Noi konfrontiert. Noi raucht Marihuana und erlebt infolgedessen eine Halluzination, die sie sehen lässt, wie Nids tragbarer CD-Spieler und das gerahmte Foto, das sie und Nid als Kinder zeigt, im Haus umherschweben. Noi greift nach dem Foto und weint, weil sie an Nid denken muss. Diese Szene ist insofern nicht dem Magischen Realismus zuzurechnen, als sie auf der Wirkung einer Droge basiert. Was Noi dabei erlebt, hat mit dem magisch-realistischen Ereignis, das später im Film auftaucht, aber dennoch viel zu tun: Nois Sehnsucht und ihre Schuldgefühle gegenüber ihrer Schwester Nid bilden die Grundlage dafür, dass Nid und Noi in magisch-realistischer Weise im Wechsel vor Kenji auftauchen.



*Last Life in the Universe*

Eine weitere Grundlage für das betreffende Ereignis ist Kenjis Eros. Als er Nid zum ersten Mal sieht, ist er sogleich von ihr fasziniert. Als er sie das zweite Mal trifft, kommt sie tragischerweise ums Leben. Nid taucht nach ihrem Tod in der magisch-realistischen Szene genau zu dem Zeitpunkt auf, an dem Noi und Kenji erstmals körperlichen Kontakt haben, indem Noi beim Fernsehen ihren Kopf auf Kenjis Knie legt.

In dieser magisch-realistischen Szene wird verstärkt mit dem Prozess des Ver- und Enthüllens gearbeitet. Der Fernsehapparat ist bei dieser „Magie der Verwechslung“ eine große Hilfe. Zuerst sitzen Kenji und Noi nebeneinander auf dem Sofa. Vor ihnen steht der Fernseher. Als Noi ihren Kopf auf Kenjis Knie legt, wird sie vom Fernseher verdeckt. Nur ihre Beine sind teilweise noch sichtbar. In der darauffolgenden Einstellung nimmt Kenji Noi ihre Zigarette ab. Doch mittlerweile ist es nicht mehr Noi, die auf dem Sofa liegt, sondern Nid in ihrem Schulkleid. Zunächst werden nur ihre verletzten Beine gezeigt, bevor die Kamera vollständig auf Nid schwenkt. Die Art und Weise, wie diese Einstellungen miteinander verbunden werden, erwecken den Eindruck, als ob Noi in den Fernsehapparat hineingehen und wenig später Nid aus dem Fernseher herauskommen würde.

Die Szene, in der Nid zugunsten von Noi wieder verschwindet, ist ebenfalls auf diese Art und Weise, durch die Magie des Ver- und Enthüllens, gestaltet.



Die Verwechslung von Noi und Nid verläuft in jedem Fall magisch-realistisch. Der Film bietet keinerlei Erklärung für das plötzliche Auftauchen der toten Nid, das von sämtlichen Figuren als vollkommen natürlich empfunden wird.

Nid, die eine Zeit lang in Nois Haus bleibt, verhält sich in dieser Zeit keinesfalls passiv. Sie führt beispielsweise ihr eigenes Todesritual durch, indem sie im Garten ihre Kleider – die Schulmädchenanzüge, die sie für ihre Arbeit im Mädchenklub benötigte – verbrennt und währenddessen betet. Damit nimmt sie selbst angemessen Abschied von dieser Welt.<sup>316</sup> Das magisch-realistische Ereignis in *Last Life in the Universe* ist, auch wenn es sich nur aus wenigen Szenen zusammensetzt, ein für die im Film erzählte Geschichte absolut notwendiger Prozess. Die ineinander verwobenen Schicksale der einzelnen Figuren, die auch im buddhistischen Sinn aufgefasst werden können, werden darin aufgelöst, was außerdem die Befreiung der Individuen nach sich zieht. Dieser tief verborgene Aspekt der Story bildet gleichzeitig den Höhepunkt des Films.

Die Existenz des nicht Existierenden bildet den Kern des Magischen Realismus in *Last Life in the Universe*. Damit ist auch die Frage nach Erinnerungen eng verbunden. Über die Vergangenheit von Kenji, Noi und Nid wird der Zuschauer nicht explizit informiert. Allein ein paar Hinweise lassen Vermutungen über die Vergangenheit der Figuren zu: das Tattoo von Kenji<sup>317</sup>, das Familienfoto der Schwestern etc. Auch das große und nahezu leere Haus von Noi, das erst durch Kenjis Anwesenheit wieder mit Leben erfüllt wird, stellt ein Rätsel dar.<sup>318</sup>

---

<sup>316</sup> Nach diesem Ritual schickt sie Kenji, der nach Nids Erscheinen auf dem Sofa eingeschlafen ist und beim Aufstehen bemerkt, dass er eine Ejakulation gehabt hat, ins Bad und gibt ihm die Kleider ihres Vaters. Auch dies ist als ritualhafte Handlung von Nid anzusehen, die Kenji bei ihrer einzigen Begegnung in der Realität sogleich sympathisch fand. Erst nach dem kurzen Zusammensein mit Nid kann er sich dazu entschließen, mit Noi in seine Heimat zurückzukehren, was ihm am Ende aber vielleicht gar nicht gelingt, da er von der Polizei verhaftet wird.

<sup>317</sup> Kenji sieht auf den ersten Blick sehr ordentlich aus. Im Gegensatz dazu wirkt sein Bruder dank der Fülle von Tattoos auf seinem Rücken sofort eindeutig wie ein Yakuza. Doch auch Kenji hat mehrere Tattoos auf seinem Rücken, wie der Zuschauer später gezeigt bekommt. Dies lässt die Vermutung zu, dass Kenji früher ebenfalls ein Yakuza war, was wiederum erklären würde, warum er nahezu krankhaft auf Reinlichkeit bedacht ist.

<sup>318</sup> Damit erinnert es an das Haus im Film *Die innere Sicherheit*.

Daneben spielt in dem Film auch ein Buch eine wichtige Rolle. Als Noi hinter dem Fernseher verschwunden und Nid noch nicht sichtbar geworden ist, in der „Zwischenzeit“ sozusagen, erzählt Kenji von einem Bilderbuch mit dem Titel *The Last Lizard*, das er in der Bibliothek entdeckt hat. Die Eidechse („lizard“) wird mit Kenji gleichgesetzt. Die erste Einstellung des Films zeigt eine Eidechse an der Wand. Während Kenji in der „Zwischenzeit“ von dem Buch erzählt, fällt eine Eidechse von der Decke auf den Tisch vor dem Sofa.

Das Bilderbuch *The Last Lizard* in Kenjis grüner Tasche ist als Zeichen für sein Dasein zu werten. In der letzten Sequenz des Films wird Noi von ihrer Mitbewohnerin darüber informiert, dass ein Mann bei ihr ist. Noi erkennt Kenjis Tasche mit dem Bilderbuch *The Last Lizard* darin und wendet sich lächelnd um, als ob sie Kenji vor sich sehen würde. Die Kamera zoomt dabei immer näher auf die Tasche. Im Anschluss daran wird gezeigt, dass Kenji sich in Wahrheit noch bei der thailändischen Polizei aufhält.<sup>319</sup>

---

<sup>319</sup> Kenji kann in Wirklichkeit nicht in Osaka sein, weil er noch von der Polizei in Thailand aufgehalten wird. In diesem Punkt ist das Ende des Films dem von *Bin-jip* ähnlich, wo ebenfalls der Aspekt des unmöglichen Daseins bzw. Zusammenseins beschrieben wird. Mit Rücksicht darauf, dass Kenji nur kurz in sein Appartement zurückkehrt, um seinen Pass zu holen, den er braucht, um mit Noi nach Osaka fliegen zu können, und bei der Gelegenheit prompt festgenommen wird, ist dieses Ende zum einen als Wunschbild Kenjis zu verstehen. Zum anderen ist es jedoch als Beschreibung einer unmöglichen Wirklichkeit zu begreifen, d. h. als magische Realität, weil die Schlusszene, die zeigt, wie Noi anhand von Kenjis Tasche entdeckt, dass er in Osaka ist, vollkommen realistisch in einer Alltagsatmosphäre präsentiert wird. Darüber hinaus wird dies in der anschließenden Szene, die Kenji bei der thailändischen Polizei zeigt, logisch *nicht* geleugnet. Vielmehr koexistieren in diesem Moment zwei Realitäten. Zum Dritten kann dieses Ende auch so gedeutet werden, dass die Szene von Noi später stattfindet als die von Kenji, was bedeuten würde, dass Kenji entlassen wird und zu Noi nach Osaka kommt. Der Film legt sich jedoch nicht auf eine Deutungsmöglichkeit fest, sondern verbleibt stattdessen in einem Zwischenraum, in dem beide Realitäten nebeneinander existieren können. Genau darin besteht die Logik des Magischen Realismus.



Taschen kommen in diesem Film wiederholt in metaphorischer Bedeutung vor. Kenjis hellgrüne Tasche beispielsweise ist ein Zeichen für sein Dasein; das Ende des Films belegt dies deutlich. Der Koffer, den Noi für ihren Umzug nach Osaka verwendet, symbolisiert ihre Vergangenheit in Thailand und ihre Erinnerungen an ihr dortiges Leben. Sie bemüht sich, möglichst viele Dinge in dem Koffer unterzubringen. Unter anderem legt sie das Foto hinein, das sich in Nids Zimmer befand. In diesem Zusammenhang ist *Last Life in the Universe* als Geschichte von Nois psychischer Heilung zu verstehen. Die letzte Szene, die Noi zeigt, findet sich im Epilog: Sie demonstriert, wie lebendig und hell Noi geworden ist. Kenji ist ein in geistiger Hinsicht heimatloser Mensch. Thailand und insbesondere Nois verödetes Haus dienen ihm als Versteck. „You no go your home?“, fragt Nid Kenji wiederholt. Doch erst das Aufeinandertreffen mit Noi in der Wirklichkeit und die in der magischen Realität stattfindende Begegnung mit Nid können ihn – analog zu Nois Gesundung – heilen, sodass er am Ende beschließt, tatsächlich in seine Heimat zurückzukehren. Obwohl ihm das in der Realität nicht gelingt, zeigt der Film mit den Mitteln des Magischen Realismus in der finalen Einstellung des Films, wie Kenji in Gestalt seiner Tasche mit dem Bilderbuch in Osaka bei Noi erscheint.

#### 1.3.4 François Ozon, *Le temps qui reste*

François Ozons Kinofilm *Le temps qui reste*<sup>320</sup> belegt eindrucksvoll, dass auch der europäische Film den Magischen Realismus zur Gestaltung von Figuren einsetzt. Der Film erzählt die Geschichte des zum Sterben verurteilten Romain. Romain ist ein sehr talentierter französischer Modefotograf mit homosexuellen Neigungen. Der Film zeigt, dass er sowohl in privater Hinsicht – er hat einen Geliebten – als auch beruflich ein relativ glückliches und erfolgreiches Leben führt. Seine Eltern und seine Schwester haben zwar Probleme mit ihm, doch dafür hat er eine stabile emotionale Beziehung zu seiner Großmutter.

Eines Tages jedoch erfährt Romain, dass er an einer tödlich verlaufenden, unheilbaren Krankheit leidet und nicht mehr lange zu leben hat. Romain verbringt seine restlichen Tage daraufhin auf seine Art. Er besucht seine Großmutter und verlebt mit ihr eine friedliche, alltägliche Zeit. Er eröffnet ihr seine Traurigkeit und sie spendet ihm Trost. Danach sucht er die glücklichen Orte seiner Kindheit auf. In der Kirche, in die er als kleines Kind immer gegangen ist, trifft er auf den jungen Romain, auf sich selbst als Kind:



---

<sup>320</sup> *Le temps qui reste*, Regie: François Ozon, Frankreich 2005; Der deutsche Titel des Films lautet *Die Zeit die bleibt*.



Lächelnd denkt er an seine Kindheit zurück. Seine Reise wird immer mehr zu einer Rückkehr in vergangene Zeiten, in seine Kindheit. Immer öfter begegnet er dabei sich

selbst als Kind.<sup>321</sup>

Er gewinnt einen völlig neuen Blick auf seine Umgebung und das alltägliche Leben. Nun fotografiert er nicht mehr die schillernde Modeszene, sondern mit einer normalen Kamera Kleinigkeiten, die ihn umgeben, Dinge, an die er sich erinnern möchte. Sehen und Sich-Erinnern werden so zu einem wichtigen Motiv, auf das Romains Beruf von Anfang an hinweist.



Romain fotografiert die ihm verbleibende Zeit.

Den ausgeprägtesten und schönsten magisch-realistischen Moment des Films erlebt der Zuschauer in der letzten Szene des Films: Als seine Zeit fast vollständig abgelaufen ist, besucht Romain einen Strand am Meer. Fröhlich wie ein Kind schwimmt er im Meer und setzt sich danach auf den Strand. Während er ruhig das Meer betrachtet, rollt ein Ball auf ihn zu. Als er den Ball aufhebt, erkennt er, dass das Kind, das zu ihm gelaufen ist, um den Ball zurückzuholen, er selbst ist. Diese Erkenntnis zaubert ein Lächeln auf seine Lippen, das sein Gegenüber erwidert. Er übergibt den Ball an das Kind und sieht ihm zu, wie es damit spielt. Mit dem Ball transferiert er auch die ihm verbleibende Zeit auf das Kind, in dem sein Leben weitergehen wird:

---

<sup>321</sup> Der Blick in Romains Kindheit hat zu Beginn surrealistischen Charakter (zum ersten Mal sieht er sich selbst als Kind in einer durch Drogen induzierten Halluzination im Spiegel seines Bades), wird aber mit der Zeit immer magisch-realistischer. Am Ende des Films begegnet er sich selbst als Kind im Rahmen eines voll ausgeprägten magisch-realistisches Moments.







*Le temps qui reste*

Diese Szene enthält einen der schönsten magisch-realistischen Momente des gegenwärtigen Kinos. Obwohl keine Erklärungen abgegeben werden, kann man als Zuschauer gut verstehen, was gemeint ist, und wird tief berührt. Romain stirbt, nachdem er am letzten Tag seines Lebens sich selbst als Kind begegnet ist, das fröhlich am Meer spielt. Die Küste am Meer dient als magisch-realistischer Raum, an dem es möglich ist, aus der Zeit hervorzutreten<sup>322</sup> und „die ewige Gegenwart“<sup>323</sup> zu spüren.

---

<sup>322</sup> Vgl. Eliade: Ewige Bilder und Sinnbilder, S. 94.

Diese Szene ist indirekt mit einer Episode verbunden, die zeigt, wie Romain mit einer Frau schläft, um der Welt ein eigenes Kind zu hinterlassen. Diese Frau, eine kinderlose Kellnerin, deren Mann aufgrund eines physischen Defekts nicht in der Lage ist, Kinder zu zeugen, möchte bewusst mit Romain schlafen, um ein Kind zu empfangen. Romain entscheidet sich nach reiflicher Überlegung, ihren Vorschlag anzunehmen, weil auch er der Welt nach seinem Tod etwas von sich hinterlassen möchte. In einer merkwürdig anmutenden Liebesszene, an der neben Romain und der Kellnerin auch deren Mann beteiligt ist, wird die Kellnerin tatsächlich schwanger. Romain aber wird nicht mehr lange genug leben, um an der Geburt des Babys teilnehmen zu können. In der letzten Szene des Films, am letzten Tag seines Lebens, trifft er in der zentralen magisch-realistischen Szene des Films am Strand auf einen hübschen Jungen, der ihm nicht nur sehr ähnlich sieht, sondern er selbst ist. Sowohl in erzählerischer als auch in filmischer Weise wird der Magische Realismus hier umgesetzt.

Nach der Begegnung mit dem Jungen legt sich Romain auf sein Handtuch und schließt die Augen. Er weint ein wenig, lächelt aber gleichzeitig. Im Anschluss zeigt der Film in einer sehr schönen Szene, wie die weite Küste immer dunkler wird, wie immer mehr Leute mit all ihren Sachen den Strand verlassen, wie die Sonne untergeht, bis schließlich nur noch Romain dort ist, um am abendlichen Meer friedlich und ruhig zu sterben.



---

<sup>323</sup> Ebd., S. 92.







Somit endet dieser Film mit dem Nachklang eines tief gehenden Magischen Realismus.

Das Ende des Films lässt den Zuschauer den Anfang des Films mit völlig neuen Augen sehen. Der Vorspann des Films zeigt ein Kind – Romain selbst als Kind, das erst am Strand sitzt und dann zum Meer läuft – eine Manifestation der „ewigen Gegenwart“ im Sinne Eliades. Das Kind ist schon zu Beginn des Films am Meer, noch bevor die eigentliche Story ihren Verlauf nimmt. Romain als Kind bleibt für immer und ewig dort am Meer. Indem der Film das Kind sowohl am Anfang als auch am Ende der Geschichte auftreten lässt, erhält er eine „ewig wiederkehrende“ Struktur.



Der Vorspann des Films *Le temps qui reste* von François Ozon.

## 2 Funktionen

### 2.1 Höhepunkt oder Peripetie durch Epiphanie

„Epiphanie“ bedeutet etymologisch gesehen „Erscheinung“.<sup>324</sup> „Der Begriff ‚Epiphanie‘ ist vor allem in der Theologie gebräuchlich und wird abgeleitet von gr. ‚epipháneia‘, ‚Erscheinung‘, und ‚epipháínesthai‘, ‚sich zeigen‘, ‚zum Vorschein kommen‘, ‚erscheinen‘. Enthalten ist darin die Wurzel ‚phōs‘, ‚Licht‘.“<sup>325</sup>

Dieser Begriff hat einen religiösen Ursprung. Die Brockhaus-Enzyklopädie definiert den Begriff der „Epiphanie“ wie folgt:

Epiphanie [griech. >Erscheinung<] die, -, das unmittelbare Erscheinen einer Gottheit in eigener Gestalt oder einer besonderen Manifestation (→ Theophanie). In der hellenistisch-röm. Antike galt auch der Besuch des Kaisers in entfernten Provinzen des Reiches, in denen er Gnadenerweise (etwa das Bürgerrecht) austeilte, als Epiphanie.

Im *Christentum* ist E. das Fest der Erscheinung des Herrn (06.01.). Das Fest entstand im 4. Jh. in der Ostkirche und sollte vermutlich das Fest eines heidn. Gottes verdrängen. [...] Die abendländ. Kirche, die Jesu Geburt zu → Weihnachten beging, übernahm gegen Ende des 4. Jh. vom Osten das E.-Fest.<sup>326</sup>

Der Begriff der „Epiphanie“ wurde von James Joyce im Rahmen seiner literarischen Werke in einem literaturwissenschaftlichen und philosophischen Sinn erweitert und vertieft. Für ihn stellt die Epiphanie eine wichtige Schreibtechnik und damit ein zentrales Element seiner Arbeit dar. Epiphanien bezeichnen „die zerbrechlichsten und flüchtigsten aller Momente“<sup>327</sup>, die „die oberste Qualität der Schönheit“<sup>328</sup> aufweisen:

---

<sup>324</sup> Vgl. Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden, 19., völlig neu bearbeitete Auflage, 6. Band DS-EW und erster Nachtrag. Mannheim: Brockhaus 1988, S. 467.

<sup>325</sup> Huber: Versuch einer Ankunft: Peter Handkes Ästhetik der Differenz, S. 75.

<sup>326</sup> Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden, S. 467.

<sup>327</sup> Joyce, James: *Stephen der Held*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 224.

<sup>328</sup> Ebd., S. 225.

By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.<sup>329</sup>

Then all at once I see it and I know at once what it is: epiphany.

[...]

The moment the focus is reached the object is epiphanised. It is just in this epiphany that I find the third, the supreme quality of beauty.<sup>330</sup>

Im Mittelpunkt des Interesses steht der Augenblick, in dem die „Qualität der Schönheit“<sup>331</sup> ihre Vollendung erreicht, in dem, „der Gegenstand [...] seine Epiphanie [vollbringt]“<sup>332</sup>:

This is the moment which I call epiphany. First we recognise that the object is *one* integral thing, then we recognise that it is an organised composite structure, a *thing* in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is *that* thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany.<sup>333</sup>

Für das Verständnis des Epiphaniebegriffs im heutigen Magischen Realismus ist es hilfreich, den entsprechenden Definitionsansatz von Joyce zu kennen:

Eine Epiphanie war für Joyce nicht die Manifestation einer Gottheit, die Sichtbarwerdung Christi für die Weisen aus dem Morgenlande, obwohl das eine brauchbare Metapher dafür wäre, was ihm vorschwebte. Epiphanie war für ihn die plötzliche „Offenbarung der Wahrheit eines Dinges“, der Augenblick, in dem uns die „Seele des gewöhnlichsten Gegenstandes ... zu erstrahlen scheint“.<sup>334</sup>

In genau diesem Sinn tritt Epiphanie auch im Magischen Realismus zutage. Die magisch-

---

<sup>329</sup> Joyce, James: Stephen Hero. Part of the first draft of “A Portrait of the Artist as a Young Man”. Edites with an Introduction by Theodore Spencer. Rev. ed. London: Jonathan Cape 1956, S. 216.

<sup>330</sup> Ebd., S. 216 f.

<sup>331</sup> Joyce: Stephen der Held, S. 226.

<sup>332</sup> Ebd., S. 227.

<sup>333</sup> Joyce: Stephen Hero, S. 218.

<sup>334</sup> Ellmann, Richard: James Joyce. Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 141.

realistischen Momente, die im Vorfeld in verschiedenen zeitgenössischen Filmen betrachtet wurden, sind Augenblicke der Epiphanie. Etwas zeigt sich, kommt zum Vorschein und führt so zur Ganzwerdung eines Gegenstands. In Bezug auf die Wahrnehmung kann man in diesem Zusammenhang auch von „ewigen Momenten“ sprechen. Das zentrale magisch-realistische Ereignis eines Films bedeutet einen Moment der Epiphanie, der den Höhepunkt bzw. die Peripetie des Films bildet. Anhand der bereits untersuchten Filme lässt sich dies eindeutig nachweisen.

In *La tigre e la neve* bedeutet die Szene vom Tiger im Schnee für Vittoria einen Moment der Versöhnung. Erst als sie diesen Augenblick der Epiphanie erlebt, öffnet sie ihr Herz für Attilio. Damit stellt diese Episode den Höhepunkt der Erzählung dar, die gleichzeitig eine Peripetie erfährt.

Auch in *Joze to tora to sakana tachi* erlebt die Protagonistin einen Moment der Versöhnung, als der Fisch auf magisch-realistische Weise durch ihr Zimmer im Gasthaus schwimmt. In diesem Moment der Epiphanie schließt Joze Frieden mit sich selbst und ihrem Leben. Der Inhalt ihres Monologs verstärkt diese Wirkung. Diese Szene bildet den Höhepunkt der Beziehung zwischen Joze und Tsuneo, die sich im Anschluss daran jedoch bald voneinander trennen, sodass das magisch-realistische Ereignis auch in diesem Fall eine Wende, eine Peripetie, der Erzählung bewirkt.

In *Vendredi Soir* manifestiert sich die Epiphanie in dem Moment, als der aussortierte Lampenschirm von selbst zurückkehrt, woraufhin sich die Lampe, ebenso wie der Ofen, ebenfalls ohne äußeres Zutun einschaltet. Das Innenleben der Hauptfigur erfährt in diesem Augenblick seinen Höhepunkt.

In *Die innere Sicherheit* wird der Moment der Epiphanie bei Jeannes Begegnung mit dem herrlichen Haus und dem damit verbundenen Déjà-vu-Erlebnis realisiert, das gleichzeitig der Höhepunkt der emotionalen Entwicklung ist, die Jeanne im Film durchläuft.

In *Bin-jip* stellt die abschließende Sequenz, in der Tae-suk, für Sun-hwas Ehemann nicht sichtbar, bei Sun-hwa lebt, die Vollendung ihrer Liebe und damit den Höhepunkt der Geschichte dar. Dementsprechend endet der Film auf seinem Höhepunkt.

In *Last Life in the Universe* bedeutet Nids Erscheinen sowohl den Höhepunkt als auch die Peripetie. Kenji hat genau in dem Moment eine Ejakulation. Mit dieser Sequenz schreitet der Film langsam auf seinen Schluss zu, an dem Noi nach Japan fliegt.

In *Le temps qui reste* macht die abschließende Szene am Meer, die Romain seinen letzten Tag und am Ende seinen Tod zeigt, den emotionalen und inhaltlichen Höhepunkt des Films aus. Romain stirbt, nachdem er sich selbst als Kind gesehen hat, das am Strand vollkommen glücklich mit einem Ball spielt. Dieser Augenblick der Epiphanie ist ein ausdrucksstarkes Beispiel für eine gelungene Umsetzung des Magischen Realismus. In diesem ewigen Moment der Epiphanie wird man Zeuge zeitlicher Unendlichkeit und Transzendentalität. Genau diese „totale, ewige Gegenwart“ im Sinne von Eliade erlebt Romain in *Le temps qui reste*, insbesondere in der abschließenden Sequenz.<sup>335</sup> Bei einer Epiphanieerfahrung wird etwas, das dem Erfahrenden wichtig ist, überwunden. Dadurch wird der Moment zum Höhepunkt des Erzählens und auch zum Ausgangspunkt der Peripetie.

Überwindung durch Epiphanieerfahrung ist in anderen Worten auch so zu deuten: Die Angst vor dem Tod kann mithilfe der Erfahrung von Zeit, bei der man den ewigen Moment fühlt, überwunden werden. Dabei kommt es zu Wechselwirkungen zwischen Objekt, Subjekt und Wahrnehmung. Durch die „reine Erfahrung“ transzendieren sowohl die betroffene Figur im Film als auch der Zuschauer im Kino die eingeschränkte innere Situation.

---

<sup>335</sup> Vgl. den 5. Abschnitt „Philosophie“ im ersten Kapitel dieser Arbeit. Dort wurde die Religionsphilosophie von Mircea Eliade, die derartige epiphanische Erfahrungen beinhaltet, einer ausführlichen Betrachtung unterzogen.

## 2.2 Wunscherfüllung und Heilung

Diese Funktion, die auf dem Magischen Realismus basiert, ermöglicht die Erfüllung von Wünschen und Heilung.

In *Bin-jip* können Sun-hwa und Tae-suk dank des Magischen Realismus zusammenleben, in *Gwoemul* kehrt die kleine Tochter, wenn auch nur für kurze Zeit, an den Esstisch der Familie zurück, in *Joze to tora to sakana tachi* sieht Joze den Fisch, in *Le temps qui reste* sieht Romain am letzten Tag seines Lebens das Kind, das er selbst als Kind und zugleich sein noch ungeborenes Kind ist, in *Innere Sicherheit* erlebt Jeanne ein herrliches Haus, in *Last Life in the Universe* überwindet Kenji die Angst vor der Heimkehr, in *La tigre e la neve* akzeptiert Vittoria die Liebe von Attilio, in *Vendredi Soir* erhellen und erwärmen die Lampe und der Ofen Laures alte, fast schon verlassene Wohnung.

Mithilfe der magischen Realität gehen die oft komplexen Wünsche der Figuren in Erfüllung. Die Erfahrung der magischen Realität hat auf sie eine heilende Wirkung. Dieser Effekt beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Figuren im Film, sondern betrifft auch den Zuschauer im Kino, der Sympathie für die Figur empfindet oder sich mit ihnen identifiziert. Dass Joze doch endlich einen Fisch sehen könnte, wünscht sich der Zuschauer, der ihr Leiden angesichts des geschlossenen Aquariums miterlebt hat. Als tatsächlich ein Fisch auf magisch-realistische Weise vor Jozes Augen auftaucht, geht dadurch nicht nur ihr Herzenswunsch, sondern auch der des Zuschauers in Erfüllung, der durch seine emotionale Identifizierung mit der Figur auch an deren Heilung teilhat.

Heilung durch magische Realität beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Figur, die ein magisch-realistisches Erlebnis hat, und den Zuschauer, der Zeuge dieses Ereignisses wird, sondern trifft auch auf die Figur zu, die in der magischen Realität vorkommt. In *Last Life in the Universe* erscheint Nois tote Schwester Kenji. Als sie, begleitet von Gebeten, im

Garten ihre Kleider verbrennt, vollzieht sie ein selbst tröstendes, heilendes Trauerritual, das durch die magische Realität überhaupt erst möglich wird.

Diese heilende Wirkung ist eine grundsätzliche Eigenschaft des Magischen Realismus im zeitgenössischen Film. Er unterscheidet sich von Horror dadurch, dass die magische Realität keinen Schrecken auflöst, sondern als vollkommen natürlich akzeptiert wird. Die des Magischen Realismus entsteht aus dem Wunsch der Figuren selbst und füllt auf heilende und tröstende Art und Weise eine Lücke in der Wirklichkeit.

### **2.3 Enthüllung der inneren Realität**

In zeitgenössischen Filmen dient der Magische Realismus oft dem Zweck, die innere Realität zu enthüllen. Was auf anderem Weg nicht mitgeteilt werden kann, wird mit seiner Hilfe wirkungsvoll deutlich: die tieferen Gefühle und Gedanken der Figur und die tatsächliche Situation der Außenwelt.

Wie bei der Analyse der einzelnen Filme bereits festgestellt werden konnte, enthüllen die darin vorkommenden magisch-realistischen Szenen die innere Realität der Geschichten: Die Szene vom Tiger im Schnee in *La tigre e la neve* ist ein poetisches Sinnbild für die Möglichkeit von Hoffnung und Liebe in einer oft gewaltsamen Welt. Die Szene in *Joze to tora to sakana tachi*, in der Joze der Fisch erscheint, weckt Jozes Lebensmut.

Die unsichtbaren und gewichtslosen Figuren in *Bin-jip* schaffen es, ihre prinzipiell unmögliche Liebe, für die in der Realität kein Platz ist, ungeachtet dessen zu leben. Die Szene, in der die verschollene Hyun-seo in *Gwoemul* zur gemeinsamen Mahlzeit mit ihrer Familie auftaucht, ist ein Zeichen für die Sorge der Familie um die Tochter, mit der sie auch nach deren Tod immer in Liebe verbunden sein wird.

Das Auftauchen der verstorbenen Nid in *Last Life in the Universe* verrät Kenjis

Schuldgefühle ihr gegenüber, aber auch Nids Hang zum Leben und ihren Abschied vom Leben. Die abschließende Szene von *Le temps qui reste* verdeutlicht die zeitlose Gegenwart des Lebens einerseits und die Liebe Romain zu sich selbst andererseits.

Die Szene der sich bewegenden Dinge in *Vendredi Soir* ist ein Hinweis darauf, wie sehr Laure an ihrem alten, eigenständigen Leben hängt. Sie hat Angst vor ihrem neuen Leben, wird durch das magisch-realistische Ereignis jedoch davon befreit. Dass in *Die innere Sicherheit* das Haus in Jeannes Vorstellung mit dem in der Wirklichkeit übereinstimmt, macht Jeannes Sehnsucht nach einem sicheren Familienleben offenkundig.

Diese inneren Realitäten könnten ohne den Einsatz des Magischen Realismus als filmische Darstellungsweise nicht so verdichtet und kraftvoll vermittelt werden.

## RESÜMEE: Aspekte des zeitgenössischen Magischen Realismus

In diesem Kapitel werden die zeitgenössischen Romane und Filme, die im Vorfeld bereits untersucht wurden, unter Zuhilfenahme der Kategorien Blick, Raum, Zeit und Ritual zusammenfassend betrachtet.

Blick, Raum, Zeit und Ritual sind bedeutungsvolle Aspekte des Magischen Realismus in zeitgenössischen Romanen und Filmen. Durch den Blick wird die magische Realität erst sicht- und akzeptierbar. Darüber hinaus eröffnet der Magische Realismus einen speziellen Raum. Der Magische Realismus sucht die Blicke, besucht die Räume. Darüber hinaus bringt der Magische Realismus die Zeit zum Stillstand und begeht das Ritual.

### 1 Blick

Durch den „Blick“<sup>336</sup> wird der Magische Realismus verwirklicht. Er bildet den Ausgangspunkt für die entscheidenden „Augenblicks-Epiphanien“<sup>337</sup>. „Sehen“ ist das Wort, das die Realität des magisch-realistischen Ereignisses direkt im Roman präsentiert.

In Peter Handkes *Kali. Eine Vorwintergeschichte* verfolgt das erzählende Ich, gleichzeitig Erzähler, Beobachter und Berichterstatter, visuell alle Wege der Sängerin. Er sieht, wie sie, noch bevor sie Kali überhaupt erreicht hat, mit dem Bergmann auf dem Gipfel liegt, während sie sich in Wirklichkeit im Zimmer des Gasthauses befindet. Das erzählende Ich wird Zeuge dieser magisch-realistischen Szene und berichtet davon mithilfe einer

---

<sup>336</sup> Der Blick im Magischen Realismus ist zugleich auch der „(Augen-)Blick“. In diesem Zusammenhang ist dieser Aspekt mit dem der Zeit verbunden, der im nächsten Abschnitt noch näher erläutert werden wird. Folglich sind die Aspekte des Magischen Realismus aufeinander bezogen.

Bezüglich des Zusammenhangs zwischen (Augen-)Blick und Zeit vgl.: Hillebrand, Bruno: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999, S. 5 ff. („Das verlorene Paradies. Vom Mythos der Ewigkeit zur Geburt des Augenblicks“).

Bezüglich des Zusammenhangs zwischen (Augen-)Blick und Epiphanie vgl.: ebd., S. 83-101. („Hofmannsthal, Joyce und andere Liebhaber des epiphanischen Augenblicks. Die Welt der Epiphanien und der *glimpses*“).

<sup>337</sup> Ebd., S. 93.

ausgeprägt beschreibenden Sprache, die der Bildsprache des Dokumentarfilms gleichzusetzen ist. Nur dadurch kann das Ereignis, das in Wirklichkeit vollkommen undenkbar ist, in der magischen Realität überhaupt stattfinden.

In Haruki Murakamis *Kafka am Strand* erblickt Kafka Tamura, der 15-jährige Protagonist, in einer realen Umgebung wiederholt eine reale Gestalt, die dort an sich unmöglich sein kann: Saeki-san als Mädchen im Zimmer der Bibliothek, in dem sie früher gewohnt hat, Saeki-san als Mädchen im Haus in der verborgenen Welt im Wald und schließlich Saeki-san als seine Mutter, die ihn ebenfalls dort besucht. „Sehen“ ist der stärkste Akt des Magischen Realismus. Durch das Sehen verlieren die magisch-realistischen Ereignisse jeden Anschein von Imagination oder Traum, wodurch klar wird, dass es sich um reale Abläufe handelt.

In Urs Widmers *Im Kongo* sehen die Figuren, dass sie schwarz geworden sind. Der Protagonist Kuno erkennt dies, als er in den Spiegel schaut. Was mithilfe des Blicks festgestellt wird, ist eine klare Tatsache. Auf diese Art und Weise wird der Magische Realismus in diesem Roman einfach, aber ungemein deutlich umgesetzt.

In Arundhati Roys *The God of Small Things* sieht das kleine Mädchen Rahel während des Rituals für die tote Sophie Mol gleich mehrere unmögliche Dinge. Mithilfe von Rahels Blick überschreitet die Realität die Grenze zwischen Wirklichkeit und Imagination.

In Mircea Cărtărescus *Die Wissenden* wird der Protagonist, das erzählende Ich Mircea mit zahlreichen magisch-realistischen Erscheinungen konfrontiert. Als er als älterer Mann sein Geburtshaus besucht, sieht er dort beispielweise seine junge Mutter nackt auf dem Bett liegen. Sehen bildet in diesem Roman neben dem Schreiben die wichtigste Handlung des Protagonisten. Der empfindsame Junge hat im Lauf seiner Kindheit diverse magisch-realistische Erlebnisse, an die er sich, indem er sie durch seinen Blick erfasst, später erinnert, wodurch er sie überhaupt niederschreiben kann.

Doch nicht nur in zeitgenössischen Romanen spielen der Blick und das Sehen eine wichtige Rolle. Auch in zeitgenössischen Filmen sind diese Aspekte von zentraler Bedeutung. In Filmen wird dies insofern noch deutlicher und auffälliger, als das Filmmedium selbst durch den Blick überhaupt erst möglich wird und der Zuschauer zur gleichen Zeit wie der Protagonist Zeuge des magisch-realistischen Geschehens wird. Während der Roman von dem betreffenden magisch-realistischen Ereignis erzählt oder es beschreibt, ist der Film dazu in der Lage, es unmittelbar und direkt zu zeigen, was die Wirkung des Magischen Realismus noch verstärkt.

In Roberto Benignis *La tigre e la neve* sieht der Zuschauer den Tiger auf der Straße direkt vor sich auf der Leinwand, genau so, wie die Protagonistin Vittoria ihn durch die Frontscheibe direkt vor ihrem Auto sieht. Da die Perspektive von Hauptfigur und Zuschauer also identisch ist, machen in diesem Moment beide dieselbe Erfahrung.

Während Joze im Film *Joze to tora to sakana tachi* den Fisch im Zimmer umherschwimmen sieht, spricht sie in Form eines poetischen Monologs von ihrer einsamen, aber dennoch selbstständigen Zukunft. Was im normalen Realismus ausschließlich mithilfe des Monologs vermittelt werden kann, wird in diesem Film zusätzlich als Ereignis präsentiert, für dessen Rezeption das Sehen eine wichtige Rolle spielt.

*Vendredi Soir* von Claire Denis zeigt in der magisch-realistischen Szene, wie der Blick der Protagonistin Laure, die ruhig in einem Hotelzimmer steht, von irgendetwas gefangen wird. Die „Sehende“ wird dabei eine Zeit lang ohne Unterbrechung von der Kamera gezeigt, bevor die Kamera langsam auf ihre Wohnung, in der schon alles für den morgigen Umzug vorbereitet ist, überblendet. Obwohl sich Laure in dem Moment nicht in ihrer Wohnung befindet und deswegen auch nicht direkt sehen kann, welche magisch-realistische Dinge sich dort abspielen, erweckt der Film mithilfe der Technik der Überblendung den Eindruck, als könnte sie es sehen. Diese Szene enthält die Darstellung aller Gefühle, die die

Protagonistin an diesem Abend empfindet: ihre Sehnsucht nach ihrer eigenen Wohnung, nach ihrem Leben als eigenständige junge Frau. Ihr Blick und die Vorkommnisse in ihrer Wohnung werden poetisch und magisch-realistisch miteinander verbunden.

In Christian Petzolds *Die innere Sicherheit* erblickt Jeanne das Haus, das ihr ihr Freund mit Worten beschrieben hat, in Wirklichkeit. Die magische Realität wird bereits während der Beschreibung des Jungen erlebbar: Was man sich vorstellt, existiert in Wirklichkeit. Das Haus, das Jeanne anhand der verbalen Beschreibung von Heinrich besichtigt, ist identisch mit dem, das sie einige Zeit später tatsächlich betritt. Indem der Film dasselbe Haus in zwei Schichten zeigt, entsteht magische Realität. Hören wird in diesem Kontext zu Sehen umgewandelt. Jeannes innerer Blick erschafft die magische Realität.

In Ki-duk Kims *Bin-jip* kann am Ende nur noch die Protagonistin Sun-hwa ihren Geliebten Tae-suk sehen. Die beiden, die bei einer gesellschaftlich verbotenen Liebe miteinander verbunden sind, können nur zusammenleben, indem Tae-suk sich unsichtbar macht und nur für Sun-hwa, seine Geliebte, sichtbar bleibt. Am Ende des Films verliert vielleicht auch Sun-hwa ihre reale Existenz. Der vollständige Verlust ihres Gewichtes kann als Hinweis darauf gewertet werden. Sun-hwas Fähigkeit, ihren für alle anderen Menschen unsichtbar gewordenen Geliebten<sup>338</sup> zu sehen, ist in diesem Film die Grundlage des Magischen Realismus. In Joon-ho Bongs *Gwoemul* sehen die Familienmitglieder während ihrer gemeinsamen Mahlzeit, wie sich das verschollene Mädchen plötzlich auf dem Boden aufrichtet. Sie sind darüber jedoch keineswegs überrascht, sondern betrachten sie eine Weile lang voller Ruhe und geben ihr dann zu essen. In Wahrheit wird sie noch immer von dem Monster an einem geheimen unterirdischen Ort am Fluss gefangen gehalten. Nur durch den Blick können alle Familienmitglieder beim Essen zusammenkommen. An dieser

---

<sup>338</sup> Von Bedeutung ist auch, dass Tae-suk mithilfe eines Augenbildes, das er auf seine Hand gemalt hat, übt, sich unsichtbar zu machen, indem er so tut, als wäre es das Auge eines anderen.

Szene ist besonders interessant, dass die Kamera den Raum zuerst aus der Perspektive des Mädchens betrachtet, was als Hinweis darauf zu werten ist, dass es in dem Moment bereits in dem Raum ist, um es dann aus einer gegenüberliegenden Perspektive zu fokussieren.

In Pen-Ek Ratanaruangs *Last Life in the Universe* erscheinen die die Schwestern Noi und Nid (die bereits verstorben ist) vor den Augen des Protagonisten Kenji. In diesem Film ist die Perspektive des Zuschauers von wichtiger Bedeutung. Die Kamera bleibt während des abwechselnden Auftauchens der Schwestern unbewegt stehen. Noi hegt eine große Sehnsucht nach ihrer toten Schwester Nid; der Film erweckt den Eindruck, als ob Noi und Nid eine Figur wären. Dass die tote Nid ohne jede Aufregung und vollkommen natürlich eine Weile im Alltag der Lebenden vorkommt, ähnelt der zuvor beschriebenen Szene aus dem Film *Gwoemul*. Beide Filme stellen das an sich unmögliche Erscheinen einer toten bzw. vermissten Person nicht als Imagination der anderen Figuren, sondern als magisch-realistisches Ereignis dar. Dadurch, dass der Zuschauer die Anwesenheit von Nid bzw. Hyun-seo im gleichen Moment wahrnimmt wie die Handelnden im Film, wird die Wirkung des Magischen Realismus noch verstärkt. Im Kino kann der Zuschauer den Magischen Realismus in der gleichen Form erleben wie die Figuren im Film.

In François Ozons *Le temps qui reste* spielt der Vorgang des Sehens ebenfalls eine große Rolle. Zum einen ist der Protagonist von Beruf der Fotograf, zum anderen sieht Romain am Strand sich selbst als Kind und erlebt dadurch einen magisch-realistischen Moment. Das Sehen steht hier in einem engen Zusammenhang mit dem Sich-Erinnern. Der Protagonist, der nur noch kurz zu leben hat, sucht die Orte seine Kindheit auf, will sich daran erinnern. Als er schließlich sich selbst als Kind glücklich am Strand spielen sieht, stirbt er friedlich, ohne sich gegen den Tod zu wehren.

Der Blick ist der hauptsächliche Zugang zum Magischen Realismus. Er verschafft diesem seinen ganz spezifischen Raum, auf den im Folgenden näher eingegangen wird.

## 2 Raum

Der Raum ist neben dem Blick ein weiterer wichtiger Aspekt des Magischen Realismus in zeitgenössischen Romanen und Filmen. Indem der Blick die magische Realität einfängt, entsteht der für den Magischen Realismus typische Raum. Dieser Raum ist in manchen Fällen ein „leerer“ Raum, der laut Handke im „Verhältnis zur Epiphanie“<sup>339</sup> steht: „die Leere als (wieder-)belebbarer, transkultureller Erscheinungsraum“<sup>340</sup>.

In zeitgenössischen Romanen und Filmen, die von Elementen des Magischen Realismus geprägt sind, finden sich Räume, in denen sich dieser gut verwirklichen lässt. Er ist an der Grenze zwischen der Wirklichkeit und der fantastischen Welt anzusiedeln, an der sich der Magische Realismus manifestiert und sich die gesamte Erzählung des Romans oder des Films entwickelt: am wichtigsten, sensibelsten und innersten Punkt des Erzählens.

In Peter Handkes *Kali. Eine Vorwintergeschichte* besteht der magisch-realistische Raum in Kali mit der Salzmine im Salzberg. Dort trifft die Sängerin den Bergmann, dort wird auch das vermisste Kind wiedergefunden. In Haruki Murakamis *Kafka am Strand* sind das Zimmer in der Komura-Gedächtnisbibliothek, in dem Kafka Tamura Frau Saeki als junges Mädchen sieht, und das Haus im tiefen Wald, in dem er ihr sowohl als Mädchen als auch als seiner bereits verstorbenen Mutter begegnet, die Räume des Magischen Realismus. In Urs Widmers *Im Kongo* ist der Kongo der magisch-realistische Raum, der das Gegenstück zum Altenheim in der Schweiz bildet. Dort trifft Kuno zunächst seine schwarz gewordenen alten Freunden wieder, bevor auch er seine Hautfarbe verändert. Diesen drei Romanen ist gemeinsam, dass der magisch-realistische Raum ein ferner, schwer zu erreichender Ort ist. Die Protagonisten müssen eine lange Reise bewältigen, um ihr Ziel, das als Reiseziel

---

<sup>339</sup> Huber: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz, S. 390.

<sup>340</sup> Ebd.; „Mit seiner 1986 erschienenen Erzählung *Die Wiederholung* definiert Handke das Verhältnis zur Epiphanie neu. Was zuvor Bild ist, wird jetzt Begriff: die Leere als (wieder-)belebbarer, transkultureller Erscheinungsraum.“

vorgestellt wird, zu erreichen.

In Peter Handkes *Kali* muss die Sängerin ebenfalls lange und bislang unbekannte Wege bewältigen. Von einer europäischen Stadt aus reist sie per Zug und Bus in das kleine Dorf, in dem sie aufgewachsen ist und in dem ihre Mutter noch immer lebt. Von dort aus gelangt sie mit dem Schiff nach Kali. Dort angekommen, wandert sie vom Hafen aus zu Fuß über Wiesen und Berge, bis sie am Ende das Haus des Bergmanns erreicht. Mit ihm steigt sie den Berg von Kali weiter hinab und dringt dabei tief in die Mine des Salzbergs vor. Dort am Abgrund, am Ziel ihres langen Wegs, liebt sie den Mann. Im Anschluss daran taucht auch das verloren gelaubte Kind wieder auf. Am nächsten Tag findet in Kali ein Dorffest statt. Kali, das Salzbergdorf, das weit entfernt von der Stadt ist, ist ein Ort für Auswanderer und gleichzeitig ein magisch-realistischer Raum, an dem die Hauptfigur das psychologische Trauma ihrer Kindheit überwindet. Kali unterscheidet sich vom Rest der Welt: Es gibt dort andere Jahreszeiten, eine andere Flora und Fauna, andere Ortsgefühle, andere menschliche Beziehungen.

Kafka Tamura verlässt sein Zuhause in Tokyo ohne jedes Ziel und folgt seinem Herzen, bis er in der ihm fremden kleinen Stadt Takamatsu ankommt. In der Komura-Gedächtnisbibliothek, von der er in einer Zeitschrift einmal ein Foto gesehen hat, das ihn sofort in seinen Bann gezogen hat, bekommt er eine Bleibe. Später verbringt er einige Tage in der Hütte im tiefen Wald. Eines Tages dringt er alleine an den tiefsten, verborgenen Ort des Waldes vor, an dessen Eingang zwei seit Langem verschollene Soldaten stehen, die ihn in die im Wald verborgene geheime Welt führen. Dort steht ein Haus für ihn, in dem er auf Frau Saeki in Gestalt sowohl eines jungen Mädchens als auch seiner Mutter trifft (beide sind ein und dieselbe Figur in einer jeweils anderen Zeit). Die Erfahrungen, die er in diesen besonderen, magisch-realistischen Räumen durchläuft, sind eng mit seinen inneren Reisewegen verbunden und bieten damit den geeigneten Platz für die magisch-realistischen

Ereignisse.

In Urs Widmers *Im Kongo* dient der Kongo, ein fernes, uns fremdes Land als magisch-realistischer Raum. Kuno fliegt mit dem Flugzeug dorthin; auf dem Rückflug realisiert er, dass er ebenso schwarz geworden ist wie seine Freunde vor ihm. In einem weit gefassten Sinne ist der Kongo selbst der Ort, an dem der Magische Realismus in Erscheinung tritt; in einem engeren Sinne bietet das Fest, an dem Kuno als Großwesir teilnimmt, den Raum, an dem die magische Realität zutage tritt. Während das Fest immer weiter voranschreitet, wird Kuno allmählich zum Afrikaner. Nicht einmal, als er aus Versehen seine Maske abnimmt, erkennt man ihn mehr als Weißen. Wie die Opernsängerin in *Kali* überwindet Kuno im Kongo das Trauma, das ihn seit seiner Jugendzeit quält. Wie die Salzbergmine in *Kali* bzw. das Bibliothekszimmer und das Waldhaus in *Kafka am Strand* fungieren der Kongo und der Ort, an dem das Fest stattfindet, als Räume des Magischen Realismus, die die Hauptfigur auf ihrer psychologischen Reise zeigen.

In Arundhati Roys *The God of Small Things* spielt Ayemenem, die in Indien gelegene Heimat der Hauptfigur Rahel, sowohl als von Traurigkeit und Gewalt gekennzeichneter realer Ort eine Rolle als auch als Raum, der der magischen Realität Gestalt verleiht. In ihrer Heimatstadt verbringt Rahel zusammen mit ihrem Zwillingbruder Estha ihre Kindheit, in der sie zahlreiche traumatische Ereignisse durchlebt: den Tod Sophie Mols, ihrer Cousine, die Verachtung, die ihrer Mutter und deren Geliebten Velutha, der einer niedrigeren Kaste angehört, von der Gesellschaft entgegengebracht wird, und schließlich Esthas Weggang. Schließlich kehrt auch Rahel ihrer Heimat den Rücken und kehrt erst nach vielen Jahren dorthin zurück. Als sie dort Estha wiedertrifft, lieben die beiden sich wortlos. Den Hintergrund dieser Geschichte liefert die Natur Ayenemens, die, indem sie wie ein Lebewesen sorgfältig beschrieben wird, einen magisch-realistischen Raum bildet. Zu „den kleinen Dingen“ gehören alle kleinen Bestandteile in der Natur und in der

Gesellschaft dieses Romans. Dabei werden auch die „kleinen“ Leute wie Rahel, Estha, ihre Mutter und deren Geliebter Velutha sympathisch gezeichnet. Sie sind ebenso kleine Bestandteile der Gesellschaft, wie Tiere und Pflanzen, Regen, Wind und Erde Teil der gesamten Flora und Fauna sind. Der reißende Fluss in der regnerischen Nacht ist eine Metapher für die gewaltige Kraft aller die Ereignisse, die innerhalb der Familie geschehen. Es ist signifikant, dass sich Veluthas Holzhaus direkt an diesem Fluss befindet. Es ist ein geheimer Ort: Rahels Mutter fährt mit dem Boot insgeheim dorthin, um ihn zu lieben. Velutha hilft Rahel und Estha beim Reparieren des Bootes, mit dem die Kinder Rahel, Estha und Sophie Mol versuchen, zum History House, einem verlassenen Haus am gegenüberliegenden Ufer des Flusses, zu gelangen, wobei Sophie Mol ums Leben kommt. Veluthas Holzhaus und das History House entsprechen hinsichtlich der Erzählkonstellation Oshimas Hütte im Wald in *Kafka am Strand*. Sie alle sind alternative Räume, die verborgen außerhalb der Reichweite des gewöhnlichen Alltags liegen. Anders als Kafka Tamura gelingt es den Kindern in *The God of Small Things* nicht, das Reich der magischen Realität zu erreichen und sich dort ein neues Wissen anzueignen, mit dem sie in die Wirklichkeit zurückkehren könnten.

In Mircea Cărtărescus *Die Wissenden* erlebt die Hauptfigur Mircea das Magisch-Realistische an vielerlei Orten. Der neugierige 15-jährige Junge erlebt die alltäglichen Räume, die ihm seine rumänischen Heimatstadt Bukarest bietet, als Orte des Magischen Realismus. Sein eigenes Zimmer wirkt auf ihn in der Dämmerung wie ein Aquarium, er sieht eine Muttergestalt im Abendrot auf der Straße oder erlebt während des abenteuerlichen Besuchs des obersten Stockwerks seines Häuserblocks eine kuriose Selbstwiderspiegelung. Neben diesen alltäglichen Räumen existieren in diesem Roman auch besondere, nicht alltägliche Orte, die Zeichen des Magischen Realismus sind: Dazu zählen das Kinderzimmer im Krankenhaus, das märchenhafte Turmhaus, in dem ein

Mädchen mit seiner Familie wohnt, und sein altes Geburtshaus. Die Erfahrungen, die der Protagonist in diesen magisch-realistischen Räumen macht, offenbaren die Hauptmotive des Romans, nämlich den Sexualbetrieb des Jungen und dessen ödipale Grundlage. Durch das Raumgefühl und die Raumerfahrungen des Jungen entsteht überall in der osteuropäischen Großstadt ein magisch-realistisches Reich. Die verschiedenen Vorkommnisse, die sich dort ereignen, werden innerhalb des Romans vom mittlerweile erwachsenen Erzähler Mircea, der sich an seine Kindheit zurückerinnert, magisch und gleichzeitig auch realistisch dargestellt.

Die durch den Magischen Realismus bedingte Raumerfahrung verläuft für den Zuschauer im Kino ziemlich intensiv, weil er die im Film gezeigten Räume selbst erlebt: Während der Zuschauer die magisch-realistische Szene von *La tigre e la neve* sieht, taucht der Tiger nicht nur vor Vittorias Auto, sondern auch direkt vor seinen Augen auf, in der Perspektive der Hauptfigur. Die magisch-realistische Szene von *Joze to tora to sakana tachi*, in der vor Jozes Augen ein Fisch durch das wie ein Aquarium beleuchtete Motelzimmer schwimmt, lässt auch das Kino zu einem Aquarium werden, was wiederum den Eindruck erweckt, als würde der Fisch im Kino herumschwimmen. So wird der Raum des Magischen Realismus im Kino metaphorisch und teilweise auch räumlich verwirklicht und vom Zuschauer erfahren.

Ki-duk Kims Film *Bin-jip* ist ein konsequent raumorientierter Film. Schon der Titel des Films weist darauf hin. In diesem Film werden verschiedene Häuser bzw. Wohnungen und deren Bewohner vorgestellt, indem die Hauptfigur, ein Werbeflyer-Verteiler, darin einbricht, um selbst eine Zeit lang darin zu wohnen. Dabei werden auch die komplizierten Zusammenhänge gesellschaftlicher Probleme thematisiert. Tae-suk, der Protagonist, verliebt sich in Sun-hwa, der er in einem der Häuser begegnet, woraufhin diese ihn auf seiner kuriosen Reise durch die leeren Häuser begleitet. Schließlich werden sie von der

Polizei verhaftet. Im Gefängnis lernt Tae-suk, sich unsichtbar zu machen. Als er aus dem Gefängnis entlassen wird, lebt er mit Sun-hwa und ihrem Mann in deren Haus, wobei er nur für seine Geliebte sichtbar ist. Sun-hwas Haus entwickelt sich für das verbotene Liebespaar zu einem magisch-realistischen Raum, der nicht nur eine physische Qualität besitzt, sondern auch als Metapher für die darin vorkommenden zwischenmenschlichen Beziehungen steht. Am Ende des Films zeigt sich, dass das Liebespaar durch an sich unmögliche, transzendente Maßnahmen eine utopische Daseinsform erreicht.

Für *Gwoemul* von Joon-ho Bong sind filmische Räume ebenfalls ein wichtiges Motiv. Die Imbissstube der Familie von Gang-du am Fluss Han ist einerseits ein realistischer Raum, der in der Wirklichkeit existiert, andererseits aber auch ein magisch-realistischer Raum. Die Imbissstube hat den Charakter eines eher ungewöhnlichen Wohnhauses, da sie Wohnhaus und Geschäftslokal zugleich ist und darüber hinaus isoliert auf einer Wiese des weiten Parks am Fluss in der Großstadt Seoul liegt. Indem sie das äußerste Ende der Besiedelung darstellt, symbolisiert sie, dass ihre Besitzer bzw. Bewohner gesellschaftliche Außenseiter sind. Zugleich repräsentiert dieser Ort die Avantgarde im Kampf gegen das Monster. Die magisch-realistische Szene des Films, in der die vom Monster verschleppte Hyun-seo unvermittelt wieder auftaucht, um an der Familienmahlzeit teilzunehmen, ohne dass dies bei den beteiligten Personen Verwunderung hervorruft, ist einzig und allein dadurch möglich, dass die Imbissstube für die gesamte Familie einen ganz besonderen Raum darstellt. Sie wirkt in dieser seltsam anmutenden Situation wie ein Feldlager im Kampf gegen das Monster. Dieser spezielle und seltene Raum funktioniert als originelle Bühne für den Magischen Realismus. Die Imbissstube entspricht dem Haus im tiefen Wald im Roman *Kafka am Strand* und auch der Salzbergmine im Roman *Kali*. Daneben ist auch der Abgrund, in dem das Mädchen in *Gwoemul* von dem Monster gefangen gehalten wird und der an den Abgrund in *Kali* erinnert, in raumsymbolischer Hinsicht von Bedeutung.

Der Abgrund ist ein in der Wirklichkeit vorhandener Raum, der jedoch an der Oberfläche der Wirklichkeit unsichtbar ist.

Die für den Magischen Realismus kennzeichnende Raumsymbolik lässt sich auch in anderen Beispielfilmen feststellen: Das Haus des thailändischen Mädchens im Film *Last Life in the Universe*, die Wohnung der Frau an ihrem letzten Abend vor dem Auszug in *Vendredi Soir* und das leere Luxushaus in Hamburg in *Die innere Sicherheit* sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Diese Häuser oder Wohnungen dienen den Hauptpersonen als Zuflucht (*Last Life in the Universe*, *Die innere Sicherheit*) oder als Raum, mit dem sie sich metaphorisch identifizieren (*Vendredi Soir*). Das Haus in *Die innere Sicherheit* stellt darüber hinaus auch eine räumliche Utopie dar, die in der Wirklichkeit kaum geboten wird. Die magisch-realistischen Begebenheiten, die sich in diesen Räumen abspielen, sind nur auf der Grundlage dieser Räume überhaupt möglich.

Das Haus des thailändischen Mädchens Noi im Film *Last Life in the Universe* ist ein "History House"<sup>341</sup>, in dem sie sich ihre Erinnerungen an ihre verstorbenen Eltern und die tote Schwester bewahrt. Das Haus liegt weit entfernt von der Großstadt in einem ruhigen Gebiet. Es ist veraltet und zu groß für das Mädchen allein. Der Pool im Garten ist verwüstet und leer. Das Haus spiegelt den innerlichen Zustand des Mädchens wider. Das Mädchen will das Haus, ihre Erinnerungen, ihr Land verlassen und lernt deshalb eine Fremdsprache – Japanisch. Sie lädt den japanischen Bibliothekar<sup>342</sup> Kenji ein, für einige Zeit bei ihr zu wohnen. Am Ende überlässt sie ihm ihr Auto mit der Bemerkung, er könne in dem Haus weiterleben. Für Kenji, der zufällig einen Menschen getötet hat, ist das Haus eine Zuflucht. Er spielt dort eine ähnliche Rolle wie Tae-suk im Film *Bin-jip*. Er bringt das Haus in Ordnung: Er macht sauber, wäscht ab, erledigt all die Dinge, die das Mädchen seit

---

<sup>341</sup> Vgl. Das "History House" im Roman *The God of Small Things*.

<sup>342</sup> Kenji erinnert an Oshima in *Kafka am Strand*.

Langem vernachlässigt hat. Dadurch gewinnt das verlassen wirkende Haus seine Lebendigkeit zurück. Analog dazu beheben die Hauptfiguren in *Bin-jip* Mängel in den Wohnungen und Häusern von Fremden und erfüllen diese so mit Leben. Der Bibliothekar und das thailändische Mädchen geben einander den Willen zum Leben. Sie heilen sich gegenseitig. Das Haus des thailändischen Mädchens ist der Raum, wo diese Heilung vonstattengeht.

Das Kindheitsdorf und der Strand in François Ozons Film *Le temps qui reste* stellen wunderschöne magisch-realistische Räume dar, in denen mithilfe des Magischen Realismus Zeitlosigkeit entsteht. Der Protagonist Romain besucht das Dorf seiner Kindheit und den Strand, um sich an sein eigenes Leben zu erinnern und die ihm verbleibende Zeit in Frieden zu verbringen kann. Diese Orte werden für sich magisch-realistisch, indem sie ihm seine Kindheit bildlich vor Augen führen. Insbesondere der Strand spielt in diesem Zusammenhang als zentraler Ort der magischen Realität eine Rolle. Bereits der Vorspann, d. h. der Anfang des Films, zeigt ein Kind, das an eben diesem Strand sitzt, an dem der Protagonist am Ende des Films stirbt. In diesem Zusammenhang sei an den Roman *Kafka am Strand*, insbesondere an das darin vorkommende Bild *Kafka am Strand*, erinnert.

In *Vendredi Soir* ist der magisch-realistische Raum die Wohnung der Hauptfigur, die diese am nächsten Tag endgültig aufgeben will, um mit ihrem Freund zusammenzuziehen. Als sie an ihrem letzten Abend als Besitzerin einer eigenen Wohnung in einem Hotelzimmer landet, passiert in ihrer Wohnung etwas Magisch-Realistisches: Der Lampenschirm, den sie zuvor weggeworfen hat, kommt von selbst in ihre Wohnung zurück, woraufhin sich die Lampe ebenso wie der Elektroofen ebenfalls ohne Fremdeinwirkung anstellt. Die belebten Gegenstände verleihen der Wohnung in dieser Nacht Helligkeit und Wärme. Diese magisch-realistische Szene weist darauf hin, dass die Protagonistin ihren bisherigen eigenen Lebensraum als durchaus sympathisch empfunden hat und gewisse Vorbehalte

gegenüber dem Übergang in die ihr unmittelbar bevorstehende neue Lebensphase hat. Die Wohnung symbolisiert ihre eigene Identität, ihre Lebensphase als junge Frau. Da sie diesen Zeitraum nun verlassen will, feiern die Gegenstände in ihrer alten Wohnung ein kleines Fest, das große Herzlichkeit zum Ausdruck bringt. Dass der rosafarbene Lampenschirm in die Wohnung zurückkehrt und auch die Protagonistin mehrere bereits aussortierte Bücher wieder zurücknimmt, macht deutlich, dass sie sich von ihrem bisherigen Lebensabschnitt noch nicht vollständig verabschieden will. In diesem Zusammenhang besitzt der Film auch einen feministischen Anklang. Dass sie ihr Versprechen, ihre gerade Mutter gewordene Freundin zu besuchen, nicht einhält, kann ebenfalls in diesem Kontext verstanden werden. Jeanne, die Hauptfigur des Films *Die innere Sicherheit*, hat keinen festen Wohnsitz. Ihre Familie zieht ständig um, um nicht von der Polizei gefasst zu werden. Die Wohnungen oder Häuser, in denen die Familie immer nur vorläufig unterkommt, dienen ihr als Zuflucht. In Hamburg entdeckt die Familie schließlich ein leer stehendes Luxushaus, das Jeanne aus der Beschreibung eines Jungen bereits kannte. Das reale Haus, das die Familie auf der Flucht mithilfe von Jeanne Informationen findet, verfügt über exakt dasselbe Aussehen und dieselbe Innenstruktur und Einrichtung wie das, das Heinrich Jeanne am Strand in Portugal skizziert hat. Es kann als Parallele zu der Imbissstube von Kang-dus Familie im Film *Gwoemul* angesehen werden, die der Familie auf ihrer Flucht während der Suche nach der verschollenen Tochter ebenfalls als Zuflucht dient. Das Déjà-vu-Erlebnis, das Jeanne im Film *Die innere Sicherheit* durchläuft, erinnert darüber hinaus an das, das Mircea bei seinem Besuch in Ancas Turm hat.

Dem Erzählstil des Magischen Realismus verbundene Romane und Filme sind, was ihre Motive anbelangt, innerlich miteinander vernetzt, weil der Magische Realismus als bestimmter Stil in einer bestimmten Situation im Text verwirklicht wird. Blick und Raum als ästhetische Mechanismen dienen als Anlass und Grundlage des Magischen Realismus

in den von den entsprechenden Elementen geprägten zeitgenössischen Romanen und Filmen.

### 3 Zeit

Zeit im gewöhnlichen Sinn existiert im Magischen Realismus nicht. Dadurch, dass sie anders<sup>343</sup>, oder besser gesagt zeitlos, also als „die ewige Gegenwart“<sup>344</sup> gestaltet ist, ist sie ein wichtiger Aspekt des zeitgenössischen Magischen Realismus. Damit bringt der Magische Realismus „den Fluß der Zeit zum Stillstand“<sup>345</sup> und lässt einen die kosmische Zeit genießen. Dieses Zeiterlebnis im Magischen Realismus ist eng mit der Eigentümlichkeit des Stils verbunden: der Erfahrung der Epiphanie im Sinne von Eliade.

Peter Handkes *Kali. Eine Vorwintergeschichte* präsentiert einen Zeitsprung. Während ihrer Reise nach Kali übernachtet die Protagonistin in einem Gasthaus in ihrem Heimatdorf. Gleichzeitig befindet sie sich in dieser Nacht bereits auf dem Gipfel des Salzbergs in Kali, noch bevor sie dort überhaupt ankommt. Später wandert sie zusammen mit dem Bergmann in dem Gebirge in Kali. Zeit wird so zu einem bedeutungsvollen Element für das Auftauchen des Magischen Realismus. Die Reise der Opernsängerin ist auch eine Reise in ihre Vergangenheit, in ihre verlorene Kindheit. Die Sängerin hat als Kind nicht genug Liebe von ihren Eltern bekommen und konnte deshalb keine enge Beziehung zu ihrer Mutter aufbauen. Auf ihrer Reise entdeckt die Sängerin ein Plakat, mit dem nach einem vermissten Kind gesucht wird. Am Ende des Romans taucht das Kind im Dorf Kali wieder

---

<sup>343</sup> Diese „andere“ Zeit kann auch unter Berücksichtigung von Derridas Begriff „différance“ verstanden werden. Insbesondere die Beziehung zwischen den beiden Aspekten Raum und Zeit im Rahmen des Magischen Realismus lässt sich sowohl mit „Verräumlichung“ als auch mit „Verzeitlichung“ erklären. Vgl. Huber, Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz, S. 449;: „Was aber ist mit Raum und Zeit, den Kategorien des Seins? Derrida schreibt, die *différance* sei ebenso ‚Verräumlichung‘ wie ‚Verzeitlichung‘. Gemeint ist das ‚Zeit-Werden des Raumes und Raum-Werden der Zeit‘ (DD 34)“..

<sup>344</sup> Eliade: Ewige Bilder und Sinnbilder, S. 92.

<sup>345</sup> Ebd., S. 97.

auf.

In Haruki Murakamis *Kafka am Strand* kommt es zu einer Wiederkehr der Zeit: Frau Saeki, die Leiterin der Komura-Gedächtnisbibliothek, besucht als Mädchen das Bibliothekszimmer, wo sie sich früher mit dem von ihr geliebten Jungen getroffen hat. Der Protagonist Tamura, der momentan dort wohnt, sieht dieses Mädchen. Später, im tiefen Wald, begegnen sich der Junge und das Mädchen erneut. Dabei erscheint die Zeit nicht als etwas Lineares, sondern als etwas Zirkuläres bzw., besser ausgedrückt, Zeitloses. Frau Saeki existiert sowohl als Mädchen als auch als ältere Frau. Als Frau und gleichzeitig Mutter von Kafka Tamura kann sie erst nach ihrem Tod mit ihm über die Gründe sprechen, die sie dazu bewogen haben, ihren Sohn in dessen Kindheit zu verlassen, und von seiner Seite aus Vergebung erfahren. Der Vorgang des Sich-Erinnerns bzw. der Rückschau selbst ist ebenfalls etwas Zeitloses.

Urs Widmers *Im Kongo* und Arundhati Roys *The God of Small Things* handeln beide von der Rückkehr in die kindheitliche Gemeinschaft – zu den besten Freunden (*Im Kongo*), in die Heimat zum Zwilling Bruder (*The God of Small Things*). In diesen Romanen spielt der Faktor Zeit in den magisch-realistischen Ereignissen zwar keine direkte Rolle, hat aber dennoch einen thematischen Bezug zu ihnen. Als Reisen mit Selbstheilungsfaktor besitzen sie grundsätzlich einen magisch-realistischen Charakter. Durch die Reisen werden die magisch-realistischen Ereignisse überhaupt erst möglich; außerdem bedeuten sie eine Rückkehr in die Vergangenheit in Form von Erinnerungen. Bei den magisch-realistischen Erlebnissen wird die Vergangenheit vergegenwärtigt. In der daraus entstehenden ewigen Gegenwart kommt es zu einer Heilung der psychischen Wunde.

In Mircea Cărtărescus *Die Wissenden* begegnet der älter gewordene Protagonist in seinem Geburtshaus seiner noch jungen Mutter. Zeit ist in diesem Roman, wie auch in *Kafka am Strand*, magisch-realistisch geprägt. Auch hier steht dieser Prozess mit dem Vorgang der

Erinnerung in Zusammenhang, indem der Protagonist einen autobiografischen Roman schreibt. Auch in Roberto Benignis Film *La tigre e la neve* findet sich „zeitlose“ Zeit, und zwar in der zentralen magisch-realistischen Szene vom Tiger im Schnee. Was in der Szene zu erleben ist, ist die andere Zeit, die transzendente Zeit. Inudô Isshins *Joze to tora to sakana tachi* vermittelt ein ähnliches Zeitgefühl. In der Szene, in der ein Meeresfisch im Motelzimmer durch die Luft schwimmt, während die Hauptfigur Joze einen Monolog führt, wird die Zeit transzendiert. Joze spricht nur zu sich selbst in poetischen Bildern über ihre Vergangenheit und ihre Zukunft; sie erzählt, wie sie aus den Tiefen des Meeres emporgestiegen ist und in Zukunft allein leben wird. Ihre Haltung zum Leben führt dazu, dass die Zeit gewissermaßen aufgehoben wird. Zeit ist in dieser Szene etwa so zeitlos wie das tiefe Meer.

Der Magische Realismus ist sehr eng mit dem Gefühl von Zeitlosigkeit verbunden. Laut Eliade ist dieses Gefühl mit dem Religiösen gleichzusetzen. Er spricht in diesem Kontext von der „totalen, ewigen Gegenwart“ und meint damit auch die Eigenschaft der Hierophanie bzw. Epiphanie. Indem der Magische Realismus in Romanen und Filmen als Moment der Epiphanie realisiert wird, weist er die Zeitlichkeit religiöser Erlebnisse auf.

In den magisch-realistischen Szenen von *Bin-jip* und *Gwoemul* ist die zeitliche Überlagerung neben der räumlichen das zentrale Charakteristikum des Magischen Realismus. Als Tae-suk auf magische Weise mit Sun-hwa zusammenbleiben kann, kommt es sowohl zu einer Überlagerung des Raums (das Haus des Ehepaars wird zugleich zum Haus des Liebespaars) als auch zu einer Überlagerung der Zeit, da das Zusammenwohnen von Sun-hwa und Tae-suk eine Verlängerung ihrer Reise in die leeren Häuser entspricht. Ihr Zusammenleben bedeutet sowohl Gegenwart als auch Vergangenheit und Zukunft. Als Gegenwart, die nicht in der Gegenwart existiert, ist die Zeit dabei zeitlos und ewig. In *Gwoemul* verhält es sich ebenso. Hyun-seo nimmt zusammen mit den übrigen

Familienmitgliedern in der familieneigenen Imbissstube eine Mahlzeit ein, während sie sich in Wirklichkeit in einem Versteck unter der Erde befindet. Diese Überlagerung des Raums (Imbissstube/Versteck unter der Erde) enthält zugleich eine Überlagerung der Zeit: Die Sehnsucht der Familie nach dem ihr entrissenen Mädchen und die Erinnerung an die Zeit, in der die Familie zusammen bei Tisch gesessen hat, rufen diese magisch-realistische Szene hervor, die eine Überlagerung der gewünschten Gegenwart und der erinnerten Vergangenheit formuliert.

In Pen-Ek Ratanaruangs *Last Life in the Universe* besucht die verstorbene Nid ihre Schwester in deren altem Haus in einem Vorort von Bangkok. Dabei verhält sie sich vollkommen natürlich, fügt sich nahtlos in den Alltag ein. Der Faktor Zeit wird an dieser Stelle im Film magisch-realistisch überlagert. Das Elternhaus, in dem die beiden Schwestern zusammen ihre Kindheit verbracht haben, wird zu einem Ort, an dem die Vergangenheit als „ewige Gegenwart“ stets gegenwärtig bleibt. Damit ist die Zeit – ebenso wie der Raum – für die erzählte Geschichte von grundlegender Bedeutung.

François Ozons *Le temps qui reste* verwirklicht den Magischen Realismus, wie der Titel des Films bereits zum Ausdruck bringt, in einem sehr engen Bezug zur Zeit. In der abschließenden Szene des Films, in der der Protagonist sich selbst als Kind begegnet und daraufhin stirbt, wird die Zeit des Lebens als die begriffen, die in der „ewigen Gegenwart“ bleibt. Dieses Konzept von Zeit bildet in diesem Film den Kern des Magischen Realismus. Der Protagonist Romain, der aufgrund einer Erkrankung nur noch wenige Monate zu leben hat, begibt sich auf die Suche nach den Erinnerungen an seine Kindheit. Er besucht seine Oma und kommt bei der Gelegenheit an den Ort im Wald in der Nähe des Hauses seiner Großmutter, an dem er als Kind so gerne gespielt hat. Dort sieht er sich als Kind mit seiner Schwester in ihrem Baumhaus spielen. Er besucht auch die Kirche, in der er als Kind oft mit Freunden gespielt hatte. Dort sieht er seine Szene aus seiner

Kindheit, die ihn zusammen mit einem Freund zeigt. Seine Reise ist also auch eine Reise in seine Erinnerungen an eine glückliche, vergangene Zeit. Als Romain am letzten Tag seines Lebens am Strand einem Kind begegnet, das er selbst ist, treffen sich ihre Blicke, woraufhin beide einander zulächeln. Nach einigen Augenblicken des Augenkontakts gibt er dem Kind den Ball zurück, der zu ihm gerollt war. Durch das magisch-realistische Aufeinandertreffen von Romain und seinem jüngeren Ich entsteht in dieser Szene Zeit im Sinn von Eliades Konzept der „ewigen Gegenwart“.

Auch Claire Denis' *Vendredi Soir* und Christian Petzolds *Die innere Sicherheit* bedienen sich des Magischen Realismus im Hinblick auf den Faktor Zeit. Am letzten Abend vor ihrem Auszug aus ihrer bisherigen Wohnung geht Laure aus dem Haus und landet per Zufall mit einem ihr bisher unbekannten Mann in einem Hotelzimmer. In dieser Zeit werden einige Gegenstände in ihrer Wohnung lebendig und erfüllen sie mit dem gewohnten Licht und der üblichen Wärme. Dieses Ereignis lässt die Zeit zurückkehren. Diese „Wiederkehr“ ist im Sinne Eliades zu verstehen. Während Laure an ihrem letzten Abend als allein lebende Frau zahlreiche ungewöhnliche Dinge erlebt, wird ihre Wohnung trotz ihrer Abwesenheit auf magisch-realistische Weise lebendig. Dies ist ein Symbol für die Wiederkehr bzw. das erneute Lebendigwerden von Laures Zeit als alleinstehende, unabhängige Frau und kann als Hinweis darauf gewertet werden, dass sie trotz ihres Eintritts in eine neue Lebensphase weiterhin so lebendig bleiben wird wie in der Gegenwart.

Ähnliches passiert auch im Film *Die innere Sicherheit*. Während Heinrich Jeanne von dem großen Haus in einer fernen Stadt erzählt, befinden sich beide tatsächlich dort. Die räumliche magische Realität enthält damit auch eine zeitliche magische Komponente. Später verbringt Jeanne in Wirklichkeit eine Nacht in dem Haus, nachdem sie ihre Eltern gemäß den Informationen des Jungen auf ihrer Suche nach einem neuen Zufluchtsort

dorthin gebracht hat. Dieses Haus scheint ihnen immer Zuflucht gewähren zu wollen. In diesem Zusammenhang ähnelt es der kleinen Imbissstube aus dem Film *Gwoemul* und dem tief im geheimen Wald liegenden Haus in *Kafka am Strand*. Dort existieren ebenfalls verschiedene Zeiten parallel zueinander, die einander begegnen können, oder, anders ausgedrückt, es existiert überhaupt keine Zeit. Das Haus ist ein zeitloser Ort, an dem nur „die totale, ewige Gegenwart“ vorherrscht. In bzw. dank dieser typisch magisch-realistischen zeitlichen Konstruktion vollzieht sich der Moment der Epiphanie.

Diese epiphanische Zeitlichkeit des Magischen Realismus ermöglicht das heilende Ritual, weil sie den Kernpunkt einer religiösen Erfahrung darstellt, die im Leben wiederum in Form des Rituals vollzogen wird. Im Anschluss wird auf diesen charakteristischen Aspekt des zeitgenössischen Magischen Realismus näher eingegangen.

#### 4 Ritual

Die magisch-realistischen Ereignisse und deren Erlebnis besitzen Ritualcharakter. Zeitgenössische Romane und Filme, die auf dem Konzept des Magischen Realismus basieren, weisen diesen Aspekt durchgehend auf. Daher kann die Rezeption von entsprechenden Romanen bzw. Filmen gerade „an der magischen Wirkung eines Rituals“<sup>346</sup> festgemacht werden. Hier dient „Erzählen als magischer Akt“<sup>347</sup>. Der magisch-realistische Augenblick, „der epiphanische Moment (Augenblick der Offenbarung)“<sup>348</sup> ist der Moment des Rituals, das Heilung und Verwandlung mit sich bringt.

In Peter Handkes *Kali. Eine Vorwintergeschichte* manifestiert sich das Ritual wie folgt: Nachdem die Protagonistin eine weite Strecke per Bus, Zug und Schiff zurückgelegt hat,

---

<sup>346</sup> Barié, Paul: Mircea Eliade: Das Heilige im Profanen. Oder: Wie real ist die Realität? Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2002, S. 11.

<sup>347</sup> Ebd., S. 10.

<sup>348</sup> Ebd., S. 61.

wandert sie zu dem Haus des Bergmanns, um nach ihrem ersten Treffen und einem gemeinsamen Gespräch mit ihm zusammen weiterzuwandern, bis sie schließlich tief in den Abgrund der Salzbergmine vordringen, wo sie sich lieben. Die ständige Bewegung hat etwas Ritualhaftes. Auch das verlorene Kind wird am Ende wiederaufgefunden, zum Abschluss wird im Dorf ein fröhliches Fest gefeiert. Die Reise, die die Sängerin im Verlauf des Romans macht, kommt einem Übergangsritual gleich. Sie selbst ist zu Beginn ein verlorenes Kind, das im Zuge dieses Rituals wieder zu sich findet. Der Magische Realismus in diesem Roman weist also den Charakter des Rituals auf. Die magisch-realistische Szene, in der die Opernsängerin mit dem Bergmann auf dem Kaliberg liegt, wirkt ebenfalls wie ein Ritual.

In Haruki Murakamis *Kafka am Strand* ist die ganze Reise von Kafka Tamura als ein Ritual anzusehen. In der Hütte im tiefen Wald erlebt Tamura dies auf besonders magisch-realistische Weise. Der Besuch seiner Mutter bildet dabei den Höhepunkt des Rituals. In der Bibliothek haben die beiden sich zwar bereits wiederholt getroffen, doch erst bei dieser Zusammenkunft, die nach Frau Saekis Tod stattfindet, sprechen sie zum ersten Mal als Mutter und Sohn miteinander. Frau Saeki gibt zu, Tamuras Mutter zu sein, und bittet ihn um Vergebung. Tamura hört ihre Geschichte und versteht sie. Danach vollziehen die beiden das Ritual des Bluts, wobei Blut den gesamten Roman hindurch symbolhaften Charakter besitzt. Hier steht es für Geburt. Mithilfe dieses Rituals finden Mutter und Sohn das verloren geglaubte Band zwischen sich wieder und söhnen sich miteinander aus. An dieser Stelle endet Tamuras Reise, die damit begonnen hat, dass er das Haus seines Vaters verlassen hat, und die damit abgeschlossen wird, dass er sich mit seiner Mutter, die er tief im geheimnisvollen Wald wiedergefunden hat, aussöhnt.

Im *Kongo* von Urs Widmer zeigt sehr deutlich, wie der Magische Realismus im Text als Ritual verwirklicht wird. In diesem Roman erlebt der Protagonist Kuno in der Tat ein

traditionelles afrikanisches Ritual, in dessen Verlauf das magisch-realistische Ereignis eintritt: Er wird, was sein Aussehen anbelangt, zu einem Afrikaner. Dies erkennt er jedoch nicht gleich, sondern erst auf seinem Rückflug nach Europa. Dass der Magische Realismus ritualhaften Charakter hat, setzt dieser Roman in Form eines tatsächlich stattfindenden Rituals, sprich: auf Handlungsebene direkt um.

Auch in Arundhati Roys Roman *The God of Small Things* steht das magisch-realistische Ereignis in einem direkten Zusammenhang mit dem Ritual. Rahel erlebt während des in der Kirche für ihre verstorbene Cousine abgehaltenen Trauerrituals etwas Magisch-Realistisches. Sophie Mol, das tote Mädchen, zeigt ihrer Cousine Rahel einige Bilder wie das neue Dach der Kirche und ein am Himmel fliegender Flugzeug. Rahel sieht ebenfalls, wie sich ihre verstorbene Cousine während ihres eigenen Trauerrituals lebendig bewegt. Dieses Geschehnis, das zwischen den beiden Mädchen stattfindet und nur Rahel erkennt, weist den Charakter des wahren Trauerrituals für das Mädchen auf.

Gemäß Eliades Religionsphilosophie, die im ersten Kapitel in ihrem Verhältnis zum Magischen Realismus ausführlich betrachtet wurde, hat das Ritual viel mit der Vergegenwärtigung des Anfangs, der ewigen Gegenwart, der zeitlosen Zeit zu tun. Der Magische Realismus verwirklicht zeitlose Augenblicke, die dadurch ritualhaft werden, dass sie uns epiphanische Momente erfahren lassen.

Die magisch-realistische Szene in *La tigre e la neve* hat in zweierlei Hinsicht ritualhaften Charakter: aus filmischem Blickwinkel und im inhaltlichen Zusammenhang. Das Bild vom Tiger im Schnee ist ursprünglich das grundlegende poetische Bild eines Gedichts des Protagonisten und Professors für Poetik Attilio, den Roberto Benigni, der Regisseur selbst, verkörpert. Seine Frau sieht, wie dieses Bild in der Alltagswirklichkeit Roms Gestalt annimmt und damit real wird. Während dieser von einer epiphanischen Stimmung durchdrungenen Szene, die sich über ein paar Minuten erstreckt, betrachten der Tiger und

die Frau einander vollkommen ruhig.

Die Szene des magischen Realismus im Roman *Kali. Eine Vorwintergeschichte* von Peter Handke beinhaltet das Motiv des Schlafens an einem fremden, aber gleichzeitig doch vertraut wirkenden Ort. Im Film *Bin-jip* unternimmt auch Sun-hwa Ähnliches: sie schläft in einem fremden Haus, das sich für sie jedoch wie ihr Zuhause anfühlt. Sun-hwa tut dies, als ob sie ein unsichtbarer Mensch wäre. Am Ende des Films wird Tae-suk, ihr Geliebter, tatsächlich zu einem unsichtbaren Menschen, den nur Sun-hwa noch sehen kann. Schlussendlich wird Sun-hwa ebenso gewichtslos wie Tae-suk: Dementsprechend zeigt die letzte Szene des Films, dass die Personenwaage, auf der die beiden stehen, null anzeigt.

Joon-ho Bongs *Gwoemul* realisiert den ritualhaften Charakter des Magischen Realismus mithilfe seiner magisch-realistischen Szene besonders augenfällig. Zum einen scheint das gemeinsame Essen aller Familienmitglieder, inklusive der verschleppten Hyun-seo, etwas mit dem traditionell koreanischen Memoir-Ritual zu tun zu haben. Dabei wird am jeweiligen Todestag eines verstorbenen Familienmitglieds ein reich gedeckter Esstisch vorbereitet, in der Hoffnung, dass das betreffende Familienmitglied zurückkommt und die eigens bereitgestellten Speisen zu sich nimmt. Essen ist also der Mittelpunkt dieses Rituals. In der magisch-realistischen Szene des Films *Gwoemul* verhält es sich ebenso. Hyun-seo, die nur in der magischen Realität mit allen zusammen am Tisch sitzen kann, wird von den Erwachsenen mit Essen versorgt. Dieser Vorgang geschieht ausschließlich in Form von magisch-realistischen Bildern, ohne jeden Dialog. Zum anderen erinnert diese Szene auch ein wenig auch an das für die katholische Religion kennzeichnende Ritual der Kommunion, bei dem das gemeinsame Essen ebenfalls eine große Rolle spielt. Dem Essen kommt in *Gwoemul* eine Schlüsselbedeutung zu, es dient der Erzählung als roter Faden und ist auch in gesellschaftlicher Hinsicht von Bedeutung. Am Ende des Films tischt Hyun-seos Vater dem Waisenjungen, der nur dank Hyun-seo überleben konnte, in der Imbissstube ein

Abendessen auf. Die alltägliche Tätigkeit des gemeinsamen Essens in der Familie erfährt damit eine tiefer gehende ritualhafte Bedeutungszuweisung.

Auch in Pen-Ek Ratanaruangs Film *Last Life in the Universe* tritt der ritualhafte Aspekt des Magischen Realismus deutlich zutage. Der Film zeigt, wie die verstorbene Schwester der Hauptfigur ihrem ehemaligen Elternhaus einen Besuch abstattet und bei der Gelegenheit ihre alten Kleider im Garten verbrennt. Auf diese Art und Weise vollführt sie ein Ritual für ihren eigenen Tod, bei dem sie in ihren Erinnerungen an das Haus und ihre darin lebende Familie versinkt. Ihren Besuch und ihr ritualhaftes Handeln kann nicht nur der Zuschauer im Kino, sondern auch die Figur im Film sehen. Wie in *Gwoemul* basiert der Magische Realismus auch in diesem Film auf der Sehnsucht nach der verloren gegangenen, unsichtbar gewordenen Familie. Dementsprechend ist der Vorgang des Sehens, wie zuvor bereits ausführlich besprochen, auch die wichtige Aktivität im Magischen Realismus, der in diesem Zusammenhang eng mit Sehnsucht verknüpft ist. Aus diesem Gefühl der Sehnsucht entsteht das Ritual des Magischen Realismus, das den Menschen von seiner Sehnsucht heilt.

Auch die abschließende, stark magisch-realistische Szene von François Ozons Film *Le temps qui reste* hat Ritualcharakter. Am letzten Tag seines Lebens trifft der Protagonist Romain am Strand am Meer ein Kind, das er selbst als Kind ist. Dieses Kind hat er zuvor bereits im Wald und in der Kirche gesehen, an den anderen Spielstätten seiner Kindheit. Diesmal aber begegnet er dem Kind direkt, indem er ihm den Ball zurückgibt, wobei sich beide mit einem Lächeln im Gesicht gegenseitig anschauen. Die Begegnung mit dem Kind ist ein Ritual, das auf Romain eine heilende Wirkung hat. Der Magische Realismus macht dieses Ritual erst möglich. Romain stirbt, doch seine Begegnung mit sich selbst als Kind bewirkt den Nachklang einer ewigen Gegenwart.

## KONKLUSION

Im Verlauf der vorliegenden Arbeit wurde der zeitgenössische Magische Realismus im Hinblick auf zahlreiche Aspekte – seinen Begriff, seine Geschichte, seine Medialität, seine Eigenschaften, seine religionsphilosophische Perspektive sowie seine einzelnen Formen und Funktionen in zeitgenössischen Romanen und Filmen – anhand einiger unterschiedlicher Beispiele betrachtet.

Der Begriff „Magischer Realismus“ bezeichnet einen Stil bzw. eine Schreib- und Darstellungsweise, die beschreibt bzw. erzählt, wie in einer realen, alltäglichen Umwelt irrealere Ereignisse eintreten, ohne dass diese als unnatürlich oder befremdlich empfunden werden. Gemäß dieser anderen Art von Menschen- und Weltanschauung werden das Unsichtbare und das Unmögliche, die im Denken und in den Emotionen der Menschen vorhanden sind, realistisch erzählt und aufgezeigt. Im Magischen Realismus werden diese Ereignisse auf spezifische Weise metaphorisch und symbolisch präsentiert, wodurch wirkungsvoll zum Ausdruck kommt, was sonst nicht adäquat gezeigt werden kann.

Der Magische Realismus wird insofern als „Realismus des Herzens“ bezeichnet, als er mithilfe der Einsicht in die innere Realität ein tiefer reichendes Verständnis der menschlichen und gesellschaftlichen Realität ermöglicht. Diese Eigenschaft des Magischen Realismus ist in gesellschaftlicher Hinsicht auch deshalb von Bedeutung, weil sie denjenigen entgegenkommt, die sich als gesellschaftliche Minderheit mithilfe realer Methoden nicht gut genug ausdrücken können.

Darüber hinaus kann der Magische Realismus auch als das Zusammentreffen von zwei wichtigen Richtungen der menschlichen Kreativität angesehen werden: von Mimesis und Imagination. Diese stellen komplementäre Eigenschaften literarischer und künstlerischer Schöpfungen dar, die sich nicht vollkommen voneinander unterscheiden, sondern einen

gemeinsamen Ursprung haben: die Darstellung des Gefühls. Der Magische Realismus ist der Stil, der Mimesis und Imagination in sich vereinigt und dabei die Auswirkungen von beiden noch verstärkt. Diese wirkungs- und stilvolle Schreibweise funktioniert in vielen Romanen und Filmen unserer Zeit sehr gut.

Indem er das Imaginierte realistisch als Wirklichkeit präsentiert, vollführt der Magische Realismus eine Mimesis der Vorstellung und vereinigt dadurch Mimesis und Fantasie, die beiden ausgeprägtesten kreativen Triebfedern der Menschheit, in einer Erzählweise. Die auf dieser Strömung basierende Ästhetik des Magischen Realismus befriedigt den Anspruch der modernen Leser- und Zuschauerschaft, die in der hypertextuellen und hybriden Kultur- und Medienumgebung stets etwas Hybrides und Transzendierend-Verbundenes (was zentrale Eigenschaften des Hypertexts darstellt) rezipieren und dadurch die zeitgenössische Welt verstehen möchte.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass sich hinter der literarischen und filmischen Strömung des Magischen Realismus in unserer Zeit die allgemeine geistige Eigenschaft des „homo religiosus“ im Sinne von Mircea Eliade verbirgt: die Sehnsucht nach dem Ewigen, dem zeitlosen Kosmos, dem die ewige Gegenwart erzeugenden Ritual. Als „epiphanischer Augenblick“ bei literarischen oder filmischen magisch-realistischen Erlebnissen erfüllt die magische Realität dieses menschliche Grundbedürfnis.

Dies mag auch die Antwort auf die Frage sein, warum sich der Magische Realismus in der heutigen Zeit nach wie vor einer solchen Beliebtheit erfreut.

## LITERATURVERZEICHNIS

### Primärliteratur

#### Romane

- Cărtărescu, Mircea: Die Wissenden. Wien: Paul Zsolnay 2007.  
Handke, Peter: Kali. Eine Vorwintergeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.  
Murakami, Haruki: Kafka am Strand. Köln: DuMont 2004.  
Roy, Arundhati: The God of Small Things. London: Flamingo 1997.  
Widmer, Urs: Im Kongo. Zürich: Diogenes 1996.

#### Filme

- La tigre e la neve, Regie: Roberto Benigni, Italien 2005.  
Gwoemul, Regie: Joon-ho Bong, Südkorea 2006  
Vendredi soir, Regie : Claire Denis, Frankreich 2002.  
Joze to tora to sakana tachi, Regie: Isshin Inudô, Japan 2003.  
Bin-jip, Regie: Ki-duk Kim, Südkorea 2004.  
Le temps qui reste, Regie: François Ozon, Frankreich 2005.  
Die innere Sicherheit, Regie : Christian Petzold, Deutschland 2000.  
Last Life in the Universe, Regie: Pen-Ek Ratanaruang, Thailand 2003.

### Sekundärliteratur

- Aftab, Kaleem: Last Life in the Universe Interview. Director Pen-Ek Ratanaruang gets moody. In: BBC, 6.8.2004. <http://www.bbc.co.uk/dna/collective/A2895168>, 17.1.2011.  
Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2003.  
Andrew, J. Dudley: The Major Film Theories. London: Oxford Univ. Press 1976.  
Aust, Günter: Magischer Realismus in Deutschland 1920-1933; [Kunst- und Museumsverein Wuppertal 10.9.–29.10 1967]. Wuppertal: Kunst- und Museumsverein Wuppertal 1967.  
Barié, Paul: Mircea Eliade: Das Heilige im Profanen Oder: Wie real ist die Realität? Annweiler am Triefels: Sonnenberg 2002.  
Baute, Michael/Knörer, Ekkehard/Pantenburg, Volker/Pethke, Stefan/Rothöhler, Simon: "Berliner Schule" – Eine Collage. In: kolik.film, Sonderheft 6, Oktober 2006, S. 7-14. <http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1>, 16.5.2011.  
Bazin, André: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2003, S. 256-274.

- Ders.: Was ist Film? Berlin: Alexander 2004.
- Benigni, Roberto: Roberto Benigni über *Der Tiger und der Schnee*. Broschüre zur DVD. München 2006.
- Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1982.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin: Film History. An Introduction. 4. Auflage, New York: McGraw-Hill 1994.
- Bowers, Maggi Ann: Magic(al) Realism. New York: Routledge 2004.
- Breton, André: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977.
- Brink, André: The Novel. Language and Narrative from Cervantes to Calvino. New York: New York Univ. Press 1998.
- Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden, Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Sechster Band DS-EW und erster Nachtrag. Mannheim: Brockhaus 1988.
- Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden, Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Vierzehnter Band MAG-MOD. Mannheim: Brockhaus 1988
- Brunner, Philipp: Magischer Realismus. In: Universität Zürich, Seminar für Filmwissenschaft (Hg.)/Christine N. Brinckmann (Konzept), Philipp Brunner und Ursula von Keitz (Texte): Schlagwörter der Seminar-Videothek. Systematik und Glossar. Zürich 2004; Bender Verlag Internet Homepage Lexikon. <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Magischer+Realismus>, 17.1.2011. / Universität Zürich Seminar für Filmwissenschaft Internet Homepage Glossar. [http://www.film.unizh.ch/download/anleitungen/videothek\\_glossar.pdf](http://www.film.unizh.ch/download/anleitungen/videothek_glossar.pdf), 17.1.2011.
- Carpentier, Alejo: On the Marvelous Real in America (1949). In: Zamora, Nois Parkinson/Faris, Wendy B. (Hg.): Magical Realism. Theory, History, Community. Durham/London: Duke Univ. Press 1995, S. 75-88.
- Ders.: The Baroque and the Marvelous Real (1975). In: Zamora/Faris (Hg.): Magical Realism, S. 89-108.
- Ders.: The Pilgrim at Home. Ithaca, New York: Cornell Univ. Press 1977.
- Chanady, Amaryll Beatrice: Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy. New York: Garland Publishing Inc. 1985.
- Cowan, Bainard (Hg.): Janus Head. Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology, and the Arts. Band 5.2 Magischer Realismus. Pittsburgh: Trivium Publications 2002. In: Janus Head, Herbst 2002. <http://www.janushead.org/5-2/index.cfm>, 17.1.2011.
- Damrosch, David: What is World Literature? Princeton/Oxford: Princeton Univ. Press 2003
- Danow David K.: The Spirit of Carnival. Magical Realism and the Grotesque. Lexington: The University Press of Kentucky 1995.
- Delbaere-Garant, Jeannie: Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism. Variations on

- Magical Realism in Contemporary Literature in English. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 249-266.
- Eliade, Mircea: *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr*. Düsseldorf: Eugen Diederichs 1966.
- Ders.: *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel 1998.
- Ders.: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. 3. Auflage, Frankfurt am Main: Insel 1984.
- Ders.: *Erinnerungen*. Frankfurt am Main: Insel 1987.
- Ders.: *Die Prüfung des Labyrinths. Gespräche mit Claude-Henri Rocquet*. Frankfurt am Main: Insel 1987.
- Ellis, Jack C.: *A History of Film*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1979.
- Ellmann, Richard: *James Joyce. Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999
- Elsaesser, Thomas: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München: Edition Text und Kritik 2002.
- Flores, Angel: *Magical Realism in Spanish American Fiction (1955)*. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 109-118.
- Fluck, Andreas: „Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Diss. Universität Münster, Philosophische Fakultät 1992, Frankfurt am Main: Lang 1994 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 197).
- García Márquez, Gabriel: *Die Erzählungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990.
- Ders.: *Hundert Jahre Einsamkeit*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970.
- Gocić, Goran: *The Cinema of Emir Kusturica. Notes from the Underground*. London: Wallflower Press 2001.
- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: *Geschichte des Films*. München/Wien: Bertelsmann 1973.
- Grob, Norbert: *Wenders*. Berlin: Spiess 1991.
- Guenther, Irene: *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism*, S. 33-74.
- Hegerfeldt, Anne C.: *Lies that Tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*. Amsterdam/New York: Rodopi 2005.
- Ders.: *Contentious Contributions. Magic Realism goes British*. In: Cowan, Bainard (Hg.): *Janus Head. Band 5.2 Magischer Realismus*. Pittsburgh: Trivium Publications 2002. In: *Janus Head*, Herbst 2002. <http://www.janushead.org/5-2/hegerfeldt.pdf>, 18.1.2011.
- Hill, John/Gibson, Pamela Church (Hg.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford Univ. Press 1998.
- Hillebrand, Bruno: *Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999 (Kleine Reihe V & R ; 4011).

- Hofer, Stefanie: '...von der Unmöglichkeit der Gegenwart': Geschlecht, Generation und Nation in Petzolds *Die Innere Sicherheit* und Sanders-Brahms' *Deutschland, Bleiche Mutter*. In: German Life and Letters Volume 62/ Issue 2, April 2009, S. 174–189.
- Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft: Peter Handkes Ästhetik der Differenz Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Huber, Christoph: Friday Night. Ein kleines Meisterwerk von Claire Denis. In: Allesfilm. [http://www.allesfilm.com/show\\_article.php?id=20654](http://www.allesfilm.com/show_article.php?id=20654), 18.1.2011.
- Hülsewig-Johnen, Jutta: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990.
- Dies.: Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der neuen Sachlichkeit. In: Ders.: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 8-24.
- Iordanova, Dina: Emir Kusturica. London: bfi Publishing 2002.
- Jenseits von Macondo. Der Geschichtenerzähler Gabriel García Márquez. Dokumentarfilm. Regie: Brigitte Kleine/Harald Herzog, Deutschland/Frankreich/Kuba/Kolumbien 1995. Fernsehmitschnitt: Arte, 16. 4. 1997.
- Joyce, James: Stephen Hero. Part of the first draft of "A Portrait of the Artist as a Young Man". Edites with an Introduction by Theodore Spencer. Revised edition with additional material and a Foreword by John J. Slocum and Herbert Cahoon. London: Jonathan Cape 1956.
- Ders.: Stephen der Held. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.
- King, John: Magic Reels. A History of Cinema in Latin America. London/New York: Verso 1990.
- Köhler, Margret: *Der Tiger und der Schnee*. In: Kinofenster, 23.10.2006. [http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/neuimkino/archiv\\_neuimkino/der\\_tiger\\_und\\_der\\_schnee\\_film/](http://www.kinofenster.de/filmeundthemen/neuimkino/archiv_neuimkino/der_tiger_und_der_schnee_film/), 18.1.2011.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.
- Ders.: Die Errettung der physischen Realität. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2003, S. 241-255.
- Leal, Luis: Magic Realism in Spanish America (1967). In: Zamora/Faris (Hg.): Magical Realism, S. 119-124.
- Lopez, Daniel: Films by Genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each. Jefferson/London: McFarland 1993.
- Lorenz, Günter W.: Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft. Tübingen /Basel: Erdmann 1970.
- Mellen, Joan: Magic Realism. Detroit [u.a.]: Gale 2000.
- Menton, Seymour: Magic Realism Rediscovered, 1918-1981. Philadelphia/London: Art Aliance Press 1983.
- Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit: Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933. Köln: Taschen 1992.

- Mitry, Jean: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. London: The Athlone Press 1998.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004.
- Ortega y Gasset, José (Hg.): *Revista de Occidente*. Madrid: Galo Sáez 1927.
- Pesch, Helmut W.: *Fantasy. Theorie und Geschichte einer Literarischen Gattung*. Diss. Köln Universität, Forchheim: 1982.
- Plath, Jörg: Bukarest leuchtet. Dank Mircea Cartarescus magischem Roman hat die Stadt ein weltliterarisches Gesicht erhalten. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 3. November 2007. [http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur\\_und\\_kunst/bukarest\\_leuchtet\\_1.578665.html](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/bukarest_leuchtet_1.578665.html), 30.5.2011.
- Rabelai, François: *Gargantua*. Stuttgart: Reclam 2003
- Ray, Robert B.: Impressionism, surrealism, and film theory: path dependence, or how a tradition in film theory gets lost. In: John Hill/Pamela Church Gibson (Hg.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 1998, S. 67-76.
- Reschika, Richard: *Mircea Eliade zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 1997.
- Reski, Petra: „Silvio, wo steckst du? Ich habe dich lieb!“ Interview mit Roberto Benigni. In: *Die Zeit*, 2.03.2006. [http://www.zeit.de/2006/10/Roberto\\_Benigni](http://www.zeit.de/2006/10/Roberto_Benigni), 18.1.2011.
- Roh, Franz: Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus. In: *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler* 15, 1923, S. 598-602.
- Ders.: *Nachexpressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann 1925.
- Ders.: Rückblick auf den Magischen Realismus. In: *Magischer Realismus und Verwandtes. Sonderausgabe der Zeitschrift Das Kunstwerk*, Kunstwerk-Schriften Bd. 31, 1952, S. 7-9.
- Ders.: *Magic Realism: Post-Expressionism*. In: Zamora/Faris (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, S. 15-32.
- Ders./Umbran, Friedrich: *Magischer Realismus und Verwandtes. Sonderausgabe der Zeitschrift „Das Kunstwerk“*, Kunstwerk-Schriften Bd. 31, Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag 1952.
- Scheffel, Michael: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Diss. Göttingen Univ., 1988. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1990.
- Schick, Thomas: A “Nouvelle Vague Allemande”? Thomas Arslan’s films in the context of the Berlin School. In: *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 3, 2010, S. 143–155.
- Schmalenbach, Fritz: *Die Malerei der „Neuen Sachlichkeit“*. Berlin: Mann 1973.
- Schmied, Wieland: *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland. 1918-1933*. Hannover: Fackelträger-Verl. Schmidt-Küster 1969.
- Standish, Peter/Bruccoli, Matthew. J. (Hg.): *Dictionary of Twentieth Century Culture*. Hispanic

- Culture of South America. Detroit: Gale 1995.
- Suchsland, Rüdiger: Langsames Leben, schöne Tage. Annäherungen an die „Berliner Schule“. In: Film-Dienst 13, 2005, S. 7-9. <http://film-dienst.kim-info.de/artikel.php?nr=151062&dest=frei&pos=artikel>, 15.5.2011.
- Tassié, Franz: Magie des Unterbewussten. In: Magie des Unterbewussten. Magischer Realismus – ars phantastica; [Altes Schloß Bregenz, 31. Juli–31. August 1968]. Bregenz 1968.
- Vierhuff, Hans Gotthard: Die neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie. Köln: DuMont 1980.
- Vögele, Christoph: Kastenraum und Flucht, Panorama und Kulisse. Zur Raumpsycho­logie der Neuen Sachlichkeit. In: Hülsewig-Johnen, Jutta: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 25-43.
- Widmer, Urs: Schreiben hat etwas mit Zauberei zu tun! Ein Interview mit Urs Widmer über seinen Roman *Im Kongo*, die Schicksalslosigkeit der Schweizer und den „Schwarzen in ihm“. In: Büchergilde. <http://www.buechergilde.de/archiv/exklusivinterviews/widmer.shtml>, 23.06.2011.
- Zamora, Nois Parkinson/Faris, Wendy B. (Hg.): Magical Realism. Theory, History, Community. Durham/London: Duke Univ. Press 1995.

## **ABBILDUNGSNACHWEIS**

**Abb. 1:** Hülsewig-Johnen, Jutta: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 216, Abb. 126.

**Abb. 2:** Hülsewig-Johnen, Jutta: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 210, Abb. 120.

**Abb. 3:** Hülsewig-Johnen, Jutta: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 115, Abb. 24.

**Abb. 4:** Hülsewig-Johnen, Jutta: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 110, Abb. 19.

**Abb. 5:** Hülsewig-Johnen, Jutta: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 173, Abb. 83.

**Abb. 6:** Hülsewig-Johnen, Jutta: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 172, Abb. 82.

**Abb. 7:** Hülsewig-Johnen, Jutta: Neue Sachlichkeit – magischer Realismus. Bielefeld: Kunsthalle 1990, S. 34, Abb. 7.

## ANHANG

### Kurzfassung

Die vorliegende Dissertation untersucht den Magischen Realismus in zeitgenössischen Romanen und Filmen, der als einer der beliebtesten Stile in der gegenwärtigen Literatur und im gegenwärtigen Kino gilt.

Der Magische Realismus ist ein Stil, der unmögliche Ereignisse in der Realität präsentiert, ohne dafür logische Erklärungen zu liefern. Der Rezipient akzeptiert diese als natürlich und gewinnt mit ihrer Hilfe Einsicht in die innere Realität der Figuren und Umstände.

Der Begriff „Magischer Realismus“ wurde erstmals 1923 von dem Kunsthistoriker Franz Roh als kritisches Konzept für die post-expressionistische Malerei Deutschlands verwendet und fand in den 1950er- bis 1980er-Jahren in der lateinamerikanischen Literatur großen Anklang. Von dort aus verbreitete er sich weltweit, seit den 1980er-Jahren gilt er als universeller Erzählstil. In der Literatur ist er etwa seit den 1990er-Jahren in verschiedenen Romanen zu finden. Im Kino begegnet man ihm seit 2000 häufig in verschiedenen Filmen.

Der Magische Realismus zeigt sich, dass er in verschiedenen Medien verwirklicht wird. Die (Inter-)Medialität des Stils wird in dieser Hinsicht betrachtet: Magischer Realismus in der Malerei, in der Literatur und im Film.

Als eine Darstellungs- und Erzählungsweise weist der Magische Realismus spezifische Eigenschaften auf: Installation und Subversion des Realismus, direkte Umsetzung und Präsentation von Metaphern, Herstellung der fremden Realität und Mimesis der inneren Realität.

Um die geistige Grundlage des Magischen Realismus zu betrachten, wird die philosophische Theorie von Mircea Eliade herangezogen. Mircea Eliades Religionsphilosophie weist in vielen Punkten auf den Magischen Realismus hin. Der Vorgang der Hierophanie und die Art und Weise der archaischen Ontologie entsprechen dem Vorgang und der Art und Weise des Magischen Realismus in zeitgenössischen Romanen und Filmen.

Die Beispiele sind fünf Romane seit Mitte der 1990er- Jahre (Peter Handke, *Kali. Eine Vorwintergeschichte*, Österreich 2007; Haruki Murakami, *Kafka am Strand*, Japan 2002; Urs Widmer, *Im Kongo*, Schweiz 1996; Arundhati Roy, *The God of Small Things*, England 1997; Mircea Cărtărescu, *Die Wissenden*, Rumänien 1996) und acht Filme seit 2000 (Roberto Benigni, *La tigre e la neve*, Italien 2005; Claire Denis, *Vendredi Soir*, Frankreich 2002; Ki-duk Kim, *Bin-jip*,

Südkorea 2004; Joon-ho Bong, *Gwoemul*, Südkorea 2006; Pen-Ek Ratanaruang, *Last Life in the Universe*, Thailand 2003; Christian Petzold, *Die innere Sicherheit*, Deutschland 2000; Isshin Inudô, *Joze to tora to sakana tachi*, Japan 2003; François Ozon, *Le temps qui reste*, Frankreich 2005).

Durch die Analyse dieser Beispiele werden die Formen und die Funktionen des zeitgenössischen Magischen Realismus nahegebracht. Das Magisch-Realistische manifestiert sich in Form von Figuren, Räumen, Dingen und äußeren Umständen. Es zeigt die Emotionen der Figuren auf, fungiert als Methode der psychologischen Reifung der Hauptfigur und stellt die utopische Möglichkeit vor. Dies macht den Höhepunkt oder die Peripetie des Erzählens aus, enthüllt die innere Realität und ermöglicht die Wunscherfüllung und Heilung.

Der Magische Realismus in zeitgenössischen Romanen und Filmen kann als „Mimesis des Herzens“ und „Momente der Epiphanie“ verstanden werden. Die vier Aspekte – Blick, Raum, Zeit und Ritual – erleuchten die Merkmale des zeitgenössischen Magischen Realismus.

Die Erlebnisse der Magischen Realität erfüllen das Bedürfnis danach, „die ewige, zeitlose Gegenwart“ im Sinne von Eliade zu erleben. Darüber hinaus hilft die gegenwärtige hypertextuelle und hybride Medien- und Kulturumgebung dem zeitgenössischen Rezipient bei der Rezeption des Magischen Realismus.

## Abstract

### **Mimesis of the Mind, Moments of the Epiphany. Magic Realism in Contemporary Fiction and Film**

This thesis examines Magic Realism in contemporary fiction and film, which is considered to be one of the most popular styles in the present literature and cinema.

Magic Realism is “a fictional technique that combines fantasy with raw physical reality or social reality in a search for truth beyond that available from the surface of everyday life.” (Joan Mellen: Magic Realism, p.1) The term of Magic Realism was coined in 1923 by Franz Roh, German art historian, as the concept for the post-expressionist painting in Germany. It has flourished in the Latin-American literature during the 1950s to 1980s and spread worldwide. Since 1980s Magic Realism is considered to be a universal narrative mode. Since 1990s Magic Realism is to find in the various novels, and since 2000 one encounters Magic Realism in the cinema very often.

Magic Realism has intermedial character: it can be realized in painting, literature and film. Magic Realism has also its own specific process: installation and subversion of the realism, direct realization of the metaphor, creation of the strange atmosphere, and mimesis of the inner reality. To understand the mental basis of the contemporary Magic Realism, the religio-philosophical theory of Mircea Eliade is used, which suggests Magic Realism in many points.

Five novels since the middle 1990s (Peter Handke, *Kali. Eine Vorwintergeschichte*, Austria 2007; Haruki Murakami, *Kafka am Strand*, Japan 2002; Urs Widmer, *Im Kongo*, Switzerland 1996; Arundhati Roy, *The God of Small Things*, England 1997; Mircea Cărtărescu, *Die Wissenden*, Romania 1996) and eight films since 2000 (Roberto Benigni, *La tigre e la neve*, Italia 2005; Claire Denis, *Vendredi Soir*, France 2002; Ki-duk Kim, *Bin-jip*, South Korea 2004; Joon-ho Bong, *Gwoemul*, South Korea 2006; Pen-Ek Ratanaruang, *Last Life in the Universe*, Thailand 2003; Christian Petzold, *Die innere Sicherheit*, Germany 2000; Isshin Inudô, *Joze to tora to sakana tachi*, Japan 2003; François Ozon, *Le temps qui reste*, France 2005) are the examples analyzed in this thesis.

The contemporary Magic Realism has four important aspects: glimpse, space, time, and ritual. “Mimesis of the Mind” and “Moments of the Epiphany” are the core description of the contemporary Magic Realism in Literature and Film. The experience of the Magic Reality gives to the readers and the spectators the opportunity to experience the “timeless present” in the meaning of Mircea Eliade. The hypertextual and hybrid circumstance of the present culture is another basis for the contemporary Magic Realism.

## **Lebenslauf**

### **Persönliche Daten**

Name: Choi

Vorname: Soo Im

Geburtsdatum: 5. 4. 1974

Geburtsort: Seoul, Südkorea

### **Wissenschaftlicher Werdegang**

2. 1993: Absolvierung der Eun-kwang Girls' High School, Seoul

2. 1998: Abschluss des B.A.Studiums an der Seoul National Universität, Seoul  
(Im Hauptfach Germanistik, Nebenfach Ästhetik)

2. 2000: Course Completion des M.A.Studiums an der Seoul National Universität, Seoul  
(Im Fach Germanistik)

6. 2006: Abschluss des M.A.Studiums an der Universität Bayreuth, Deutschland  
(Im Studiengang Literatur und Medien)

3. 2009 – : Doktoratsstudium an der Universität Wien, Österreich  
(Im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft)

### **Berufliche Tätigkeit**

2000 – 2003: Staff Writer (Journalistin) bei der Filmzeitschrift *Cine21*, damals von der Tageszeitung *The Hankyoreh*, Seoul

2004 – 2009: Übersetzerin (Deutsch ins Koreanische; Ingeborg Bachmann *Sämtliche Erzählungen*, Peter Bichsel *Die Jahreszeiten*, Martini/Sporschill *Jerusalem Nachtgespräche* u. a.)

### **Veröffentlichung**

Hypertextualität im zeitgenössischen Film: Erzählen und Virtualität in Tom Tykwers „Lola rennt“. Hamburg: Dipomica Verlag 2009.