

Metamorphosen, Phantastisches und Wunderbares  
Zum Magischen Realismus  
in der russischen und polnischen Literatur

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophischen Fakultät  
der Christian-Albrechts-Universität  
zu Kiel

vorgelegt von  
Rebekka Wilpert

Kiel  
24.9.2015

Erstgutachter: Prof. Dr. Michael Düring

Zweitgutachter: PD Dr. phil. Andreas Ohme

Tag der mündlichen Prüfung: 29.01.2016

Durch den zweiten Prodekan, Prof. Dr. Elmar Eggert zum Druck genehmigt:  
19.10.2016

## Danksagung

Mein Dank gilt in erster Linie meinem Doktorvater Prof. Dr. Michael Düring für die zuverlässige, stets aufmerksame und wohlwollende Betreuung dieser Arbeit. An ihn und meinen Zweitgutachter, Dr. Andreas Ohme, sei ein besonderer Dank für die Begutachtung dieser Arbeit gerichtet.

Auch für alle Unterstützung durch meine Kolleginnen und Kollegen möchte ich mich bei diesen herzlich bedanken.

Bei meiner Familie und meinen Freunden bedanke ich mich für alle Geduld und alles Verständnis.

Mein größter Dank gilt dem Menschen, der in den letzten Jahren an meiner Seite den Entstehungsprozess dieser Arbeit mit durchlebt hat und mich unterstützt hat – auch in den nicht immer nur wunderbaren Momenten.



## Inhalt

|   |     |
|---|-----|
| Einleitung .....  | 3   |
| 1. Magischer Realismus in Kunst und Literatur.....  | 7   |
| 2. Magischer Realismus in der Literatur .....   | 11  |
| 2.1 Magischer Realismus und Surrealismus.....   | 13  |
| 2.2 Magischer Realismus und Phantastik.....   | 19  |
| 2.3 Magischer Realismus und Postmoderne.....  | 26  |
| 3. Der Siegeszug des Magischen Realismus um die Welt .....                                  | 35  |
| 3.1 Magischer Realismus diachron – Phasen der Verbreitung.....                              | 36  |
| 3.2 Magischer Realismus geographisch – internationale Verbreitung.....                      | 42  |
| 4. Manifestationen des Magischen Realismus in der russischen und polnischen Literatur ..... | 57  |
| 4.1 Magischer Realismus in Russland.....  | 58  |
| 4.1.1 Genese und Rezeption.....   | 58  |
| 4.1.2 Michail Bulgakov, <i>Master i Margarita</i> .....                                     | 72  |
| 4.1.2.1 Grotoskes auf der Ausdrucksebene .....  | 74  |
| 4.1.2.2 Metamorphosen.....  | 83  |
| 4.1.2.3 Die zeitliche Doppelstruktur .....  | 89  |
| 4.1.3 Fazil’ Iskander, <i>Sandro iz Čegema</i> .....  | 93  |
| 4.1.3.1 Der Raum als Mikrokosmos.....   | 97  |
| 4.1.3.2 Die narrative Struktur.....   | 102 |
| 4.1.3.3 Übernatürliche Ereignisse und Figuren.....  | 106 |
| 4.1.4 Jurij Bujda, <i>Prusskaja nevesta</i> .....   | 112 |
| 4.1.4.1 Der Raum als Mikrokosmos.....   | 114 |
| 4.1.4.2 Zeitliche Doppelstrukturen.....   | 122 |
| 4.1.4.3 Übernatürliche Ereignisse und Figuren.....  | 124 |
| 4.1.5 Zwischenresümee.....  | 129 |

|  |     |
|--|-----|
| 4.2 Magischer Realismus in Polen .....   | 133 |
| 4.2.1 Genese und Rezeption.....  | 133 |
| 4.2.2 Bruno Schulz, <i>Sklepy cynamonowe</i> und <i>Sanatorium pod Klepsydrą</i> ..... | 146 |
| 4.2.2.1 Grotoskes auf der Ausdrucksebene .....   | 152 |
| 4.2.2.2 Metamorphosen.....   | 157 |
| 4.2.2.3 Die zyklische Zeit.....  | 164 |
| 4.2.3 Paweł Huelle, <i>Weiser Dawidek</i> .....  | 172 |
| 4.2.3.1 Die Figur Dawid Weiser .....   | 177 |
| 4.2.3.2 Die Zeitebene der Ereignisse des Sommers 1957 .....                            | 181 |
| 4.2.3.3 Die narrative Ebene .....  | 185 |
| 4.2.4 Olga Tokarczuk, <i>Prawiek i inne czasy</i> .....                                | 190 |
| 4.2.4.1 Das Land Prawiek und seine Grenze.....   | 192 |
| 4.2.4.2 Die Figuren des Landes Prawiek.....  | 195 |
| 4.2.4.3 Phantastische Ereignisse .....   | 203 |
| 4.2.5 Zwischenresümee.....   | 207 |
| 5. Schlussbetrachtung.....   | 212 |
| Literaturverzeichnis.....  | 221 |

## Einleitung

В одном только реализме нет правды.<sup>1</sup>

Dieser Gedanke aus Fëdor Dostoevskijs ergänzenden Aufzeichnungen zu seinem Tagebuch, den er im Jahr 1876 als Reaktion auf die Lektüre von Émile Zolas Roman *Le Ventre de Paris* (1873, dt. *Der Bauch von Paris*) formuliert, kann gleichsam als Motto der vorliegenden Untersuchung dienen. Zwar thematisiert Dostoevskijs Aussage eine Überlegung, die aus einem konkreten Anlass entstand, diese ist jedoch auch universell zu verstehen.

Die Universalität von Dostoevskijs Feststellung kann an der rund fünfzig Jahre später erfolgten Aussage des Kunsthistorikers Franz Roh demonstriert werden, die – wenn auch aus einem gänzlich anderen Kontext herrührend – einen ähnlichen Gedanken beinhaltet: „Die Menschheit scheint nicht umhin zu können, in mächtigem Auf- und Abschweben sich bald mehr der ersehnten, bald mehr der bestehenden Welt hinzugeben.“<sup>2</sup> Anders als Dostoevskij, der das Konzept des „klassischen“ Realismus durchaus kritisch betrachtete und mithilfe eines „phantastischen Realismus“ die engen Grenzen der Strömung vereinzelt zu sprengen vermochte, kommt Roh aus der bildenden Kunst und konstatiert offensichtlich eher einen allgemeinen ontologischen Status, der auf die Entwicklung einer neuen Kunstrichtung hinwirkte. Mit dem Untertitel ‚Magischer Realismus‘ zu einer Abhandlung über die Strömung des Nachexpressionismus benennt Roh eine neue Form des Realismus, die als neuartiges Konzept sowohl in die bildende Kunst als auch in die Literatur aufgenommen wurde. Und so wurde nicht etwa Dostoevskij zum Namensgeber dieses „neuen“ Realismus, sondern der für den Literaturbereich eher unbedeutende Franz Roh. Der Weg von der Begriffsfindung zur Ausformung der ästhetischen Kategorie war hingegen lang und durchaus nicht stringent. Er wird in der vorliegenden Arbeit ansatzweise nachgezeichnet, um die Bedeutung dieser Entwicklung auch für die polnische und russische Literatur aufzuzeigen.

In Texten des Magischen Realismus wird mithilfe der Infiltration realistischer Erzählformen durch phantastische Elemente ein ungewöhnlicher Blick auf die Realität erlaubt und auf diese Weise das konventionelle Wirklichkeitsverständnis in Frage gestellt. Nun ist die mit

---

<sup>1</sup> Dostoevskij, Fëdor: *PSS v 30-ti tomach*. T. 24: *Dnevnik pisatelja za 1876 god. Nojabr'-Dekabr'*, Leningrad 1982, S. 248. („Im Realismus allein ist keine Wahrheit.“ Eigene Übersetzung, R.W.) Die Lektüre des in naturalistischer Manier verfassten Romans *Le Ventre de Paris*, auf den sich Dostoevskij bezieht, bleibt für ihn, obwohl selbst Schriftsteller der Epoche des Realismus, eindimensional und unbefriedigend.

<sup>2</sup> Roh, Franz: *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925, S. 24f.

künstlerischen Mitteln dargestellte Wirklichkeit immer nur Abbild, jedoch kann die Unterscheidung zwischen einer realitätsnahen, mimetischen Darstellung und einer amimetischen, prägnant von der empirischen Wirklichkeit abweichenden Darstellung – wie es etwa mithilfe von wunderbaren Erzählverfahren möglich ist – durchaus getroffen werden. Die Überwindung der mimetischen Illusion in der Literatur ist aber keine Erfindung des 20. Jahrhunderts, sondern bereits Jahrhunderte zuvor erprobt worden – Ovids *Metamorphosen* (etwa 1 – 8 n. Chr.) oder Rabelais' phantastische Riesen aus dem 16. Jahrhundert können hier als Exempel stehen. In den Epochen des Sturm und Drang und der Romantik werden amimetische Verfahren wie etwa phantastische und unheimliche, aber auch wunderbare Erzählformen zunehmend beliebter. Die von Friedrich Schiller in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) konstatierte Entfernung zwischen Ideal und Wirklichkeit in der Dichtung wird im Falle des Magischen Realismus durch den verfremdenden Blick auf diese Diskrepanz erreicht. So würde sich der Magische Realismus im schillerschen Verständnis an der Stelle der Idylle finden, die er als Unterklasse der elegischen Dichtung definiert:

Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn elegisch. Auch diese Gattung hat, wie die Satire, zwei Klassen unter sich. Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, diese als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, *indem sie als wirklich vorgestellt werden*. Das erste gibt die Elegie in engerer, das andere die Idylle in weitester Bedeutung.<sup>3</sup>

Die Parallele zur Idylle, wie Schiller die Gattung bezeichnet, korreliert mit der für den Magischen Realismus charakteristischen affirmativen Wirkung der Kombination eines wunderbaren Realitätsrahmens mit einem realistischen – anders als in der Phantastik, in der die Wirkung häufig unheimlich oder gar verstörend ist.<sup>4</sup>

Erst mit dem Einbruch der Moderne seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entwickelt sich ein neues Literaturverständnis, das sich generell von der Vorstellung von der Abbildbarkeit der erfahrbaren Wirklichkeit distanziert und seinen Niederschlag unter anderem im Symbolismus, der Avantgarde, dem Surrealismus, aber auch im Konzept des Magischen Realismus findet. Das Spezifikum des Magischen Realismus kann vor diesem Hintergrund in

---

<sup>3</sup> Schiller, Friedrich von: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Hamburg 1947 (= Texte europäischer Literatur, 5), S. 70; Hervorhebung R.W.

<sup>4</sup> Die Bedingung der „schauerhaften“ oder unheimlichen Wirkung auf den Leser ist vor allem aus Sicht von Louis Vax („Die Phantastik“, in: Zondergeld, Rein A. [Hg.], *Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt a.M. 1974, S. 11-43, hier S. 16), Roger Caillois („Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction“, in: Zondergeld, *Phaïcon I*, S. 44-83, hier S. 56) und H.P. Lovecraft (*Die Literatur des Grauens. Ein Essay*, Linkenheim 1985, S. 22) als konstituierend für die Phantastik anzusehen, für Tzvetan Todorov hingegen ist die unheimliche Wirkung kein maßgebliches Kriterium, da man in diesem Falle davon ausgehen müsse, dass „die Gattung eines Werkes von der Nervenstärke seines Lesers abhängt“. Vgl. Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*, München 1972, S. 35.



der Vermischung respektive gegenseitigen Durchdringung mimetischer mit amimetischen Verfahren gesehen werden.

Im Fokus der Untersuchung wird nun die Frage stehen, inwieweit der Magische Realismus als Erzählstruktur, literarischer Modus oder gar als Genre des 20. Jahrhunderts auch als Verfahrensweise bei russischen und polnischen Schriftstellern dieses Zeitraums gesehen werden kann. Das Ergebnis kann dabei naturgemäß nicht eine vollständige Erforschung des Magischen Realismus in der russischen und polnischen Literatur mit allen seinen Facetten sein, sondern vielmehr eine Bestandsaufnahme einzelner Manifestationen, aus denen eine Synthese erfolgen soll. Wie diffizil eine zufriedenstellende Eingrenzung des Begriffs Magischer Realismus ist, spiegelt sich in der einschlägigen Sekundärliteratur zu dieser ästhetischen Kategorie wider und wird auch in den folgenden Ausführungen deutlich werden. Ziel soll daher auch nicht eine starre Begriffsbestimmung sein, sondern ein Einblick in das Konzept des Magischen Realismus und in seinen Diskurs. Die grundlegende Fragestellung lautet dabei nicht, *ob* es in der russischen und polnischen Literatur Manifestationen des Magischen Realismus gibt, sondern *inwiefern* diese als russische, polnische oder gar slawische Ausprägungen gelesen werden können, also welche jeweiligen Spezifika diese Texte aufweisen und welche Charakteristika sie vereint oder auch unterscheidet.

Als Gegenstand der Untersuchung dienen insgesamt sieben Texte von sechs Autorinnen und Autoren. Für die russische Literatur sind dies Michail Bulgakovs *Master i Margarita* (1928-1940), Fazil' Iskanders *Sandro iz Čegema* (1973) sowie Jurij Bujdas *Prusskaja nevesta* (1998). Aus der polnischen Literatur werden Bruno Schulz' *Sklepy cynamonowe* (1933) und *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937), Paweł Huelles *Weiser Dawidek* (1987) sowie Olga Tokarczuks *Prawiek i inne czasy* (1996) herangezogen. Bereits an den Veröffentlichungsdaten der ausgewählten Werke ist erkennbar, dass es sich um einen langen Untersuchungszeitraum handelt, wodurch notabene eine Art Panorama der polnischen und russischen Prosaliteratur des 20. Jahrhunderts entsteht. Die Auswahl der Texte erfolgte nach dem Kriterium der Häufigkeit der Nennung dieser Schriftstellerinnen und Schriftsteller als Vertreter des Magischen Realismus respektive der untersuchten Werke als Beispielwerke der ästhetischen Kategorie in entsprechenden Nachschlagewerken, Monographien oder Aufsatzbänden.

Da Magischer Realismus als ästhetische Kategorie zahlreiche Berührungspunkte mit anderen Schreibweisen und „großen Erzählungen“<sup>5</sup> aufweist, werden auch in der vorliegenden

---

<sup>5</sup> 1979 postuliert der französische Postmodernetheoretiker Jean-François Lyotard in seinem Werk *La Condition postmoderne (Das postmoderne Wissen)* eine grundlegende Skepsis gegenüber den „großen“ respektive „Metaerzählungen“ („métarécit“), also übergeordneten Narrativen oder geschichtsphilosophischen Systemen, die auf

Untersuchung unterschiedliche Methoden und Theorien aufgegriffen und berücksichtigt. So ist die Entstehung des Magischen Realismus eng mit der frühen Bewegung des Surrealismus verbunden, seine konzeptuelle Ausprägung hingegen offenbart zahlreiche Parallelen zur Erzählweise der Phantastik. Literatur- und kulturhistorisch muss Magischer Realismus vor dem Hintergrund der Postmoderne und hier besonders als Teil der Postkolonialismusdebatte betrachtet werden. All diese Bezüge gilt es in der Analyse der zu untersuchenden Werke zu berücksichtigen, und neben einer werkimmanenten und strukturalistischen Analyse muss daher naturgemäß auch immer die historische und kulturelle Fragestellung an den jeweiligen Text stehen.

---

einem zentralen Prinzip basieren. Vgl. Zima, Peter: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen und Basel 2001, S. 33.

## 1. Magischer Realismus in Kunst und Literatur

Ob und inwiefern das Konzept des Magischen Realismus, welches Franz Roh zuerst für die Malerei postuliert hat, auf die Literatur übertragen wurde, kann und soll hier nicht geklärt werden. Die Schwierigkeit im Versuch einer derartigen Übertragung liegt auf der Hand, handelt es sich schließlich um zwei verschiedene Kunstrichtungen und somit um gänzlich unterschiedliche Untersuchungsgegenstände – zum einen um ein visuell-gegenständliches Elaborat, zum anderen um ein auf Fiktionalität beruhendes Textgebilde. Da der Begriff aber nun einmal aus der bildenden Kunst in die Literatur einwanderte, ist zumindest der Weg nachzuzeichnen<sup>6</sup> und auf mögliche Parallelen zu verweisen.

Den Begriff des „Magischen Realismus“ führt Franz Roh 1923 in die Kunstwissenschaft ein, als er in einem Artikel über den Maler Karl Haider eine Bestandsaufnahme über die aktuellen Entwicklungen in der Kunst vornimmt:

Eine Bewegung nun, die seit etwa 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 auf den Ausdruck der Kontinuität.<sup>7</sup>

Roh verwendet also „Nachexpressionismus“ und „Magischer Realismus“ synonym für die Bezeichnung einer künstlerischen Bewegung, die auf den europäischen Expressionismus folgt. Das Epitheton „magisch“ setzt er dabei als Synonym für das Neuartige ein, das die nachexpressionistische Phase von der expressionistischen abhebt. Im Vorwort zu seiner viel zitierten Monographie *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei* aus dem Jahr 1925 liefert Roh dann jedoch eine eher lakonische Begründung für die Begriffsfindung:

Auf den Titel „Magischer 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.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Dies geschieht ausführlich in Bezug auf die zeitliche und die räumliche Perspektive im Kapitel 3.

<sup>7</sup> Roh, Franz: „Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus“, in: *Der Cicerone* 15 (1923), S. 598-602, hier S. 598f. Roh zeichnet in diesem Artikel die Entwicklung der Kunst nach, die sich – ähnlich wie in allen Geisteswissenschaften – in einem Abhängigkeitsverhältnis von aktuellen Einstellungen befinde und die darüber hinaus eine paradigmatische Wiederkehr von Ideen, Vorstellungen und Tendenzen erkennen lasse. In Bezug auf die neuartige Strömung des Nachexpressionismus respektive den Magischen Realismus sieht Roh vor allem Rückgriffe auf das frühe 19. Jahrhundert.

<sup>8</sup> Roh, Franz: *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925, o. S. (Vorwort).

Dennoch war der nun eingeführte Terminus zum Faktum geworden, das sich in der Kunstwelt sukzessive etablierte, jedoch anders rezipiert wurde, als Roh es ursprünglich wohl intendiert hatte: „Mit ‚magisch‘ im Gegensatz zu ‚mystisch‘ sollte angedeutet sein, daß das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält.“<sup>9</sup> Die europäische Geisteswelt und der Kunstbetrieb der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts, geprägt von der abendländischen Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts, bringt das Begriffsfeld „magisch“ nun vorrangig mit Riten und Glaubensvorstellungen in Verbindung, die von eben jener europäisch-zentrierten Welt nicht geteilt wurden.<sup>10</sup> Im Umfeld des Kunsthistorikers Roh verweist das Epitheton „magisch“ zu dieser Zeit also zunächst stets auf etwas Fremdartiges, Exotisches.

In einem Artikel aus dem Jahr 1958 konkretisiert Roh daher, dass er „magisch“ ausdrücklich „nicht im religionspsychologischen Sinn der Völkerkunde“<sup>11</sup> gebraucht hatte, vielmehr sollte mit dem Begriff die Trennung von anderen realistischen Kunstströmungen verdeutlicht werden.<sup>12</sup> Die Genese des von ihm vorgeschlagenen Begriffs deutet Roh bereits in seinem Artikel über Karl Haider aus dem Jahr 1923 an, dessen Gemälde *Herbstlandschaft* durch seine Neuartigkeit andere junge Künstler fasziniert hatte:

Die Gründe [für diese Faszination, R.W.] liegen in der Verbindung beinahe aller Elemente, die dem entstehenden Nachexpressionismus – mindestens seiner Hauptlinie – wichtig sind: Durchs Bildganze laufende Großform im Sinne einer fast geometrischen Abstraktion. In diese nun aber einbezogen die reinste Gegenständlichkeit in minutiöser Zeichnung. Also jene Verschränkung des Riesigen und Winzigen, des Makro- und des Mikrokosmos. Somit auch räumlich jenes „Neue“: magische Begegnung der Vordergründigkeit der Hauptgeländekeile mit dem Phänomen der Ferne als Kleinform, wieder im Sinne jenes magisch Simultanen. (Der reine Expressionismus dachte nur großformig und nur vorderschichtig.)<sup>13</sup>

Trotz der zunächst verblüffend anmutenden Überschneidung zwischen Rohs Bildbeschreibung und eines für den Magischen Realismus typischen literarischen Verfahrens – der Verschränkung zweier Welten, eines Mikro- und eines Makrokosmos – kann der von Roh für die

---

<sup>9</sup> Roh, *Nach-Expressionismus*, Vorwort. Hervorhebung im Original. Eine überzeugende Auslegung dieser häufig zitierten Definition liefert Jutta Hülsewig-Johnen in einem Aufsatz zur Problematik der Neuen Sachlichkeit: „Das ‚Geheimnis‘ aber ist nichts ‚hinter‘ den Dingen Verborgenes, sondern die schlichte Notwendigkeit, die Bildwelt gemäß ihrer optischen Präsenz im Bild uneingeschränkt gelten zu lassen, ohne Rückblick auf ihre formalen Vorbilder, ohne Überprüfung nach naturalistisch-mimetischer Richtigkeit, weil die realistische Bildwelt ihrer Intention nach keinen abbildlichen Bezug zur außerbildlichen Wirklichkeit trägt.“ Hülsewig-Johnen, Jutta: „Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der Neuen Sachlichkeit“, in: Dies. (Hg.): *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, Bielefeld 1990, S. 8-24, hier S. 22.

<sup>10</sup> Vgl. Hancock, Geoff: „Magic or Realism: The Marvellous in Canadian Fiction“, in: Hinchcliffe, Peter; Jewinski, Ed (Hg.): *Magic Realism and Canadian Literature. Essays and Stories*, Waterloo 1986, S. 30-48, hier S. 45: „‚Magic‘ was used as nineteenth-century Europeans defined it to refer to rituals and beliefs not shared by them.“

<sup>11</sup> Roh, Franz: *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, München 1958 (= Deutsche Kunstgeschichte, 6), S. 113.

<sup>12</sup> Vgl. ebd.

<sup>13</sup> Roh, „Zur Interpretation Karl Haiders“, S. 601; Hervorhebung im Original.

bildende Kunst verwendete Begriff des Magischen Realismus jedoch nicht ohne Weiteres auf die Literatur übertragen werden.<sup>14</sup> Laut Anne Hegerfeldt sind die Merkmale, die Roh als charakteristisch für den Magischen Realismus in der Malerei ansieht, auf die Literatur größtenteils nicht anwendbar, da sie sich einerseits vor allem auf die Techniken der Malerei beziehen und andererseits ganz andere Ziele und Funktionen verfolgen als das literarische Konzept. Dies lasse sich beispielsweise an einem unterschiedlichen Verständnis von ‚magisch‘ festmachen.<sup>15</sup> Hegerfeldt konstatiert daher: „[T]here is no need to find a common denominator between magic realism in painting and magic realism in literature“.<sup>16</sup>

Eine zu Anne Hegerfeldt konträre Position bezieht Lois Zamora, die zweifelsohne eine Beziehung zwischen Magischem Realismus in der Kunst und in der Literatur begründet sieht, da magisch-realistische Texte Fragen nach der Natur der Objekte sowie deren visueller Repräsentation aufwerfen, während in realistischen Texten die Objekte nur sich selbst repräsentieren: „[M]agical realism is characterized by its visualizing capacity, that is, by its capacity to create (magical) meaning by seeing ordinary things in extraordinary ways.“<sup>17</sup> Der Unterschied zwischen beiden Künsten, deren Theoretiker in den frühen 1920er Jahren unter anderem durch die Rezeption der Erkenntnisse aus der Phänomenologie beeinflusst waren, liege laut Zamora lediglich in der Sichtweise auf die Objekte:

To apply Roh’s argument to literature, then, we must acknowledge the physical and cultural operations by which the apprehension of material objects (what the eye sees) become literary „images“ (what the „mind’s eye“ sees).<sup>18</sup>

So zieht Zamora in ihrer Studie über die „visuelle Kapazität“ des Magischen Realismus in Jorge Luis Borges’ Werk den Schluss: „Even if Borges did not read Roh, he certainly speculated about the same issues: the counterrealistic potential of the realistic representation.“<sup>19</sup>

Bereits in Rohs Abhandlung zum Nachexpressionismus, den er ja alternativ als Magischen Realismus bezeichnete, finden sich denn auch Darlegungen zu Charakteristika der künstlerischen Strömung, die dem literarischen Konzept heute wie selbstverständlich zugemessen

---

<sup>14</sup> Franz Roh selbst sieht einen wesentlichen Unterschied zwischen der Malerei und anderen Künsten begründet, der einen Vergleich erschwert. So bezeichnet er die Malerei als „Simultankunst“, der gegenüber die meisten anderen Künste „Zeitkünste“ seien, die immer neue Bilder hervorbringen. Vgl. Roh, *Nach-Expressionismus*, S. 31.

<sup>15</sup> Rohs Verständnis von „magisch“ sei demnach eher eine neuartige Darstellungsweise der Realität durch Klarheit und „klinische Detailgenauigkeit“ (eig. Übers., R.W.), während „magisch“ im literaturwissenschaftlichen Gebrauch als Opposition zu „realistisch“ verstanden werden könne: „Unlike magic realist writers, Roh’s post-expressionists do not portray fantastic, that is to say non-realistic, objects; after expressionism’s rejection of the observable world, a renewed focus on reality can be made out.“ Hegerfeldt, Anne: *Lies that Tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, Amsterdam und New York 2005, S. 13.

<sup>16</sup> Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth*, S. 15.

<sup>17</sup> Zamora, Lois Parkinson: „The Visualizing Capacity of Magical Realism: Objects and Expression in the Work of Jorge Luis Borges“, in: *Janus Head* 5:2 (2002), S. 21-37, hier S. 22.

<sup>18</sup> Ebd., S. 23.

<sup>19</sup> Ebd., S. 27.

werden. So konstatiert Roh, dass die neue Kunstrichtung neben der Grundlage der Objektivität, also der Betonung des Gegenständlichen, gleichzeitig elementar einer weiteren Deutung bedürfe, da die reine Objektivität „nicht jene Magie ausstrahlen [könne], jenes Geistige, Unheimliche, das den besten Bildern der neuen Richtung – inmitten ihrer Gelassenheit und scheinbaren Nüchternheit – innewohnt.“<sup>20</sup> Roh formuliert diese aus seiner Sicht unentbehrliche Komponente folgendermaßen: „Hier ist vielleicht die letzte Grenze, das absolute Nichts, der absolute Tod im Hintergrund, aus dem das Etwas so energisch und betont herausgewölbt wird.“<sup>21</sup> Die besondere Betonung des Gegenständlichen also mache erst das Verständnis des Abbildcharakters dieser Objekte aus, der zur Erkenntnis des Seins, „des schon Vorgestalteteins“<sup>22</sup> führe. Die besondere Betonung des Objektes wiederum geschehe mithilfe überdeutlicher Darstellung von Details:

Bei näherem Zusehen nämlich findet sich, daß die neue Gegenstandswelt dem gewöhnlichen Begriffe des Realismus fremd bleibt. [...] 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>23</sup>

Interessant ist hier Rohs Grundvorstellung des Magischen Realismus, die sich im literarischen Verständnis des Begriffs durchaus wiederfindet – die Verschränkung von Unheimlichem und Gewohntem, die detaillierte Gestaltung von Gegenständlichem und der dabei stets immanente Verweis auf das Schöpferische, das „Gemachtsein“ des Kunstwerkes, das durch amimetische Verfahren unterstrichen wird. Diese Parallelen sind beachtlich,<sup>24</sup> sollen jedoch nicht die bereits konstatierte generelle Unvereinbarkeit der Anwendung des künstlerischen Konzeptes des Magischen Realismus in verschiedenen Kunstrichtungen, auf die auch die meisten Forscher Wert legen,<sup>25</sup> in Frage stellen. Daher ist im Folgenden auf für den Magischen Realismus in der Literatur spezifische Verfahren einzugehen, wofür gleichzeitig auch eine Abgrenzung zu anderen literarischen Verfahren und benachbarten Strömungen vorgenommen wird.

---

<sup>20</sup> Roh, *Nach-Expressionismus*, S. 30.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd., S. 25.

<sup>24</sup> Auch Hülsewig-Johnen formuliert eine Definition für den Magischen Realismus in der bildenden Kunst, die sich so durchaus problemlos auf die Literatur übertragen ließe: „Es entsteht ein a-mimetischer Realismus, der keine Verwandtschaft aufweist zum Naturalismus der Tradition, dagegen aber den künstlerischen Strömungen, die ihm vorausgehen, sehr eng verwandt ist.“ Hülsewig-Johnen, „Wie im richtigen Leben?“, S. 22.

<sup>25</sup> Vgl. dazu etwa Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth*, S. 13, Chanady, Amaryll: *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York und London 1985, S. 17f. und, im Anschluss an Hegerfeldt und Chanady, auch Durst, Uwe: *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „Magischen Realismus“*, Berlin 2008 (= Literatur, 13), S. 236f.

## 2. Magischer Realismus in der Literatur

Magisch-realistische Texte unterscheiden sich im Wesentlichen von anderen fiktionalen literarischen Elaboraten durch die Erweiterung des Wirklichkeitsverständnisses innerhalb der fiktiven Welt, in der Übernatürliches als gewöhnlich dargestellt wird, aber auch Alltägliches als ungewöhnlich, befremdlich und phantastisch. Lois Parkinson Zamora sieht diese Tatsache als generelle Übereinstimmung an, die sich in den Aufsätzen in ihrem gemeinsam mit Wendy B. Faris herausgegebenen Essayband *Magical Realism: Theory, History, Community* aus dem Jahr 1995 spiegelt:

„[...] magical realism is a mode suited to exploring – and transgressing – boundaries, whether the boundaries are ontological, political, geographical, or generic. Magical realism often facilitates the fusion, or coexistence, of possible worlds, spaces, systems that would be irreconcilable in other modes of fiction. The propensity of magical realist texts to admit a plurality of worlds means that they often situate themselves on liminal territory between or among those worlds – in phenomenal and spiritual regions where transformation, metamorphosis, dissolution are common, where magic is a branch of naturalism, or pragmatism“.<sup>26</sup>

Obwohl magisch-realistische fiktionale Texte demnach immer einen Bezug zur realen Welt haben, die anhand sozialer, historischer und politischer Verweise identifizierbar ist,<sup>27</sup> findet sich der Leser in den von Magie durchdrungenen Grenzbereichen der fiktiven Welt in magisch-realistischen Narrativen oft losgelöst von seinem empirischen Wirklichkeitsverständnis:<sup>28</sup>

[...] the source of magical realism is the realization that literature does not end at the point where our mental habits usually locate books, on a linear plane, like the real external world [...].<sup>29</sup>

Die Übertragung oder Inkorporation übernatürlicher Vorgänge in die realistische Erzählweise – quasi eine „Naturalisierung“ – kann als wesentliches „Manöver“ des Magischen Realismus angesehen werden.<sup>30</sup> Auf diese Weise kann sowohl Ungewöhnliches als gewöhnlich dargestellt werden als auch, in umgekehrte Richtung, Gewöhnliches als ungewöhnlich,<sup>31</sup> eine Kor-

---

<sup>26</sup> Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 5f.

<sup>27</sup> „Magical realist literature may portray the ‚man-in-the-margins‘, but the protagonist, however eccentric, is always human, the peripheral location, despite its distance and magical difference, is geographically identifiable, and the narrative, aside from the instances of the unreal, is often even historically verifiable.“ Takolander, Maria: *Catching Butterflies. Bringing Magical Realism to Ground*, Bern usw. 2007, S. 34.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 33.

<sup>29</sup> Hancock, „Magic or Realism“, S. 30.

<sup>30</sup> Vgl. Takolander, *Catching Butterflies*, S. 35.

<sup>31</sup> Für den Prozess der „Gewöhnlichmachung“ bietet sich laut Takolander der Terminus *familiarization*, für den umgekehrten Prozess der „Ungewöhnlichmachung“ *defamiliarization* an, wobei *familiarization* charakteristischer für magisch-realistische Texte sei. Vgl. Takolander, *Catching Butterflies*, S. 35. In der Terminologie der russischen Formalisten lässt sich *defamiliarization* mit dem Begriff *ostranenie* wiedergeben, der bereits 1917 in Viktor Šklovskijs Aufsatz „Iskusstvo kak priëm“ geprägt wurde und als *Verfremdung* in die

relation, die auch den widersprüchlichen Charakter des Oxymorons Magischer Realismus widerspiegelt. Allerdings ist bereits die Definition des Terminus Magischer Realismus als Oxymoron eine Interpretation, die einer genaueren Betrachtung bedarf. So ist im Verständnis der Verfasser magisch-realistischer Literatur die Genrebezeichnung als Pleonasmus anzusehen. Beide Begriffe zielten ja auf eine innerliterarische Wirklichkeit ab, die sowohl realistische als auch magische Anteile habe und somit stellt sich kein grundsätzlicher Widerspruch zwischen außerliterarischer Wirklichkeit und Nicht-Wirklichkeit dar.<sup>32</sup>

Da Magischer Realismus fast ausschließlich ex negativo bestimmt wird, soll auch hier zumindest der Versuch unternommen werden, eine Abgrenzung von anderen Stilen, Strömungen und Genres vorzunehmen, die offenbar eine große Schnittmenge mit dem Magischen Realismus als Genre<sup>33</sup> aufweisen:

[A] popular method for defining magical realism is by contrasting it with other traditions, that is, by arguing what it is *not*. Its closest European relatives, for example, are perhaps surrealism and the fantastic.<sup>34</sup>

Neben dem Surrealismus und der Phantastik betrifft diese Schnittmenge darüber hinaus die Ästhetik der Postmoderne,<sup>35</sup> die vor allem in Form des Postkolonialismuskurses für die

---

deutsche Terminologie einging. Bei Šklovskij heißt es: „Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен [...]“. Šklovskij, Viktor: *O teorii prozy*, Leipzig 1977 [repr. Moskva 1929], S. 13. Mit *ostranenie* bezeichnet Šklovskij also ein Verfahren (priëm) in der literarischen Sprache, das sich die Erkenntnis des Gegenstandes durch die Negierung der automatisierten Wahrnehmung des zu erkennenden Objektes zum Ziel macht. Techniken dieser Verfremdung sind beispielsweise Satire, Parodie und Grotteskes, aber auch Metaphorik und Dunkelheit. Vgl. *Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von G. und I. Schweikle, Stuttgart 1990, S. 485. Die Formalisten um Šklovskij prägten mit diesem Postulat einer neuen künstlerischen Wahrnehmungsweise die literaturtheoretische Methodendiskussion der frühen 1920er Jahre maßgeblich. Bulgakov und Schulz beteiligten sich erwiesenermaßen nicht am literaturtheoretischen Diskurs, ihr literarisches Schaffen fällt jedoch in die Zeit der formalistischen Schule, die in den Jahren von 1915 bis 1930 bestand, sodass gewisse Einflüsse nicht auszuschließen sind. *Ostranenie* lässt sich in literarischen Strömungen des 20. Jahrhunderts wie dem Surrealismus, der Prosa des Bewusstseinsstroms und nicht zuletzt im Magischen Realismus nachweisen. Vgl. Nikoljukin, Aleksandr (Hg.): *Literaturnaja ènciklopedija terminov i ponjatij*, Moskva 2001, S. 704.

<sup>32</sup> Vgl. Krappmann, Jörg: „Magischer Realismus“, in: Brittnacher, Hans; May, Markus (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2013, S. 529-537, hier S. 533. Auch Uwe Durst kommt in seiner strukturalistischen Untersuchung zu dem Schluss: „Die Bezeichnung ‚Magischer Realismus‘ ist folglich ein Pleonasmus.“ Durst, *Das begrenzte Wunderbare*, S. 248.

<sup>33</sup> Am „neutralsten“ lässt sich Magischer Realismus als ästhetische Kategorie beschreiben. Im Folgenden soll er daher auch als Kategorie, Modus oder Schreibweise bezeichnet werden, sobald er nur als ein Stil neben anderen in einem Werk auftritt, der jedoch nicht dominierend ist. Wenn es sich hingegen um die dominierende Schreibweise in einem Werk handelt, kann man durchaus vom Magischen Realismus als Genre sprechen. Zur Einordnung des Magischen Realismus als Bewegung vgl. Kap. 3, besonders 3.2.

<sup>34</sup> Schroeder, Shannin: *Rediscovering Magical Realism in the Americas*, Westport 2004, S. 7; Hervorhebung im Original.

<sup>35</sup> Es geht demnach nicht so sehr um das Konstrukt der Postmoderne als zeitliche Epoche, sondern um grundlegende ästhetische Elemente, die ihr zugeschrieben werden und die Berührungspunkte mit dem Magischen Realismus aufweisen. Da in vorliegender Arbeit die Postmoderne nicht im Mittelpunkt steht, wird an dieser Stelle und im Folgenden keine Abhandlung über postmodernistische Begrifflichkeiten erfolgen, sondern es wird ein Grundverständnis von Begriffen und Erscheinungen der Postmoderne vorausgesetzt.



Bestimmung des Magischen Realismus von Bedeutung ist. Auch wenn sich an dieser Stelle die Frage nach der Vergleichbarkeit einer ästhetischen Kategorie mit einem Diskurs respektive einer Grundrichtung einer bestimmten Zeitepoche an sich stellt, soll dieser Ansatz hier verfolgt werden, da die Begriffe häufig in Zusammenhang gebracht werden und zumindest der Versuch einer Abgrenzung als notwendig und sinnvoll erscheint.

## 2.1 Magischer Realismus und Surrealismus

Die annähernde Gleichzeitigkeit der Entwicklung des magisch-realistischen ästhetischen Konzepts und der Strömung des Surrealismus sowie inhaltliche Ähnlichkeiten respektive Übereinstimmungen lassen eine Abgrenzung beider Erscheinungen voneinander notwendig werden.<sup>36</sup>

Der Surrealismus, die „letzte der großen Avantgarde- und Kunstbewegungen zu Beginn des 20. [Jahrhunderts]“<sup>37</sup> entwickelte sich – zunächst inspiriert durch den während des Ersten Weltkriegs entstandenen Dadaismus – in Frankreich und geriet bald zu einer einflussreichen Strömung auf dem europäischen Kontinent mit seinem Zentrum in Paris. Nach der Gründung der Zeitschrift *Littérature* durch André Breton, Louis Aragon und andere Kunstschaffende im Jahr 1919 folgte ein Jahr später die Publikation des ersten „automatischen“<sup>38</sup> Werks, *Les Champs magnétiques*, von André Breton und Paul Eluard sowie 1924 die Veröf-

---

<sup>36</sup> Auf die Verwurzelung des Magischen Realismus in europäischen Vorläufern sowie in der surrealistischen Bewegung verweist etwa Jean-Pierre Durix: „Magic realism could probably not have existed without the surrealist movement or without the influence of Rabelais, Sterne and Diderot.“ Durix, Jean-Pierre: *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism*, Basingstoke usw. 1998, S. 129. Auch Wendy B. Faris rekurriert auf diese Kausalität: „In taking [the] poetics of defamiliarization to its extreme, magical realism, as is often recognized, is a major legacy of Surrealism.“ Faris, Wendy B.: „Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction“, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 163-190, hier S. 171. Schließlich thematisiert auch der polnische Literaturtheoretiker Grzegorz Gazda die Korrelation zwischen Surrealismus und Magischem Realismus: „Nie sposób [...] pominąć nadrealizm, w którego bliskim sąsiedztwie programowym i historycznym rozwijały się przecież pomysły realizmu magicznego. [...] Surrealiści i realiści magiczni odwoływali się często do tych samych tradycji estetycznych i myślowych (m.in. Kafka, Freud), łącząc w praktyce literackiej oba prądy [...]“. Gazda, Grzegorz: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, S. 547.

<sup>37</sup> Maurer Queipo, Isabel: „Surrealismus“, in: Brittnacher, Hans; May, Markus (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2013, S. 561-568, hier S. 561.

<sup>38</sup> Der Begriff des Automatischen kann als maßgeblich für das (Selbst-)Verständnis des Surrealismus angesehen werden, dem es darum ging, Denkprozesse von psychischen und vernunftbasierten Einschränkungen zu befreien und das Unbewusste aus dem Inneren herausfließen zu lassen, wofür „automatisierte“ Prozesse wie etwa das automatische Schreiben („écriture automatique“) genutzt wurden. Vgl. ebd., S. 566. Im „Ersten Manifest des Surrealismus“ bietet Breton eine bereits fertige Definition des Gegenstands an: „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.“ Breton, André: „Erstes Manifest des Surrealismus“, in: Barck, Karlheinz: *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch*, Leipzig 1990, S. 82-120, hier S. 104.

fentlichung des ersten surrealistischen Manifests durch Breton.<sup>39</sup> Zu ihrem erklärten Ziel setzten sich die Surrealisten die Heraufbeschwörung des von Sigmund Freud kurz zuvor neu gedeuteten Unterbewussten auf künstlerische Art und Weise.<sup>40</sup> Das dem Surrealismus eigene philosophische Konzept brachte Breton in seinem Manifest auf einen Nenner:

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 hauptsächlichlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.<sup>41</sup>

Somit ist ein erstes verbindendes inhaltliches Element zwischen Surrealismus und Magischem Realismus genannt – der „Glaube an die höhere Wirklichkeit“, der auch als Akzeptanz des Übernatürlichen respektive Wunderbaren verstanden werden kann.<sup>42</sup>

Eine weitere, eher formale Gemeinsamkeit zwischen Surrealismus und Magischem Realismus betrifft die mögliche Einordnung als nebengeordnete Strömungen respektive Bewegungen in mehr als einer Nationalkultur, die jedoch keine Bedeutung als Epoche entfalten konnten:

Because magical realism refers to an international cultural tendency, it is broader than any single group of writers and/or painters, such as English Vorticism, Russian Acmeism, or Dutch De Stijl. At the same time, it lacks the all-encompassing cultural scope of categories like modernism, the avant-garde, or postmodernism. Magical realism seems ultimately to belong with such intermediate terms as surrealism, expressionism, and futurism, all of which designate movements with a significant presence in several national cultures but with no pretension to characterize an entire epoch.<sup>43</sup>

Hingegen kann als ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal die „Beschaffenheit“ der jeweiligen Bewegung angesehen werden, die im Surrealismus deutlich struktureller ausgeprägt, regelrecht von einem „kollektiven Geist“<sup>44</sup> gekennzeichnet ist, während der Magische Realismus fortwährend unter einer gewissen Unbestimmtheit leidet und daher im engeren Sinne eigentlich auch nicht als Bewegung bezeichnet werden kann.<sup>45</sup>

---

<sup>39</sup> Vgl. Maurer Queipo, „Surrealismus“, S. 562.

<sup>40</sup> Vgl. ebd. Dabei sollte jedoch nicht die psychologische Deutung, sondern vielmehr die Zerstörung von psychischen Mechanismen im Vordergrund stehen, wobei das Unbewusste als eine „der Realität ebenbürtige Quelle künstlerischer Inspiration“ (ebd.) angesehen wurde.

<sup>41</sup> Breton, „Erstes Manifest des Surrealismus“, S. 104.

<sup>42</sup> Weitere Parallelen beschreibt Maggie Ann Bowers ausführlicher in ihrer Monographie *Magic(al) Realism*, London und New York 2004, S. 22ff.

<sup>43</sup> John Burt Foster Jr., zit. nach: Schroeder, *Rediscovering Magical Realism*, S. 13.

<sup>44</sup> Maurer Queipo, „Surrealismus“, S. 562. Für den Surrealismus gehören gemeinsame Publikationen wie Manifeste, Zeitschriften, Pamphlete ebenso wie internationale Ausstellungen und andere künstlerische Aktionen wie etwa die sogenannten Séancen zum Grundbestand. Vgl. ebd.

<sup>45</sup> Darauf verweist auch Georgiana Colville in einem Artikel, in dem sie eine Aussage Jean Weisgerbers aus dem Jahr 1987 zitiert. Nach Weisgerber sei der Magische Realismus für seine Vielzahl an Ungenauigkeiten und Unterschieden („multiplicity of imprecisions and differences“) bekannt, was zum Teil in der Vereinigung von acht Sprachen und fünf Kontinenten läge. Vgl. Colville, Georgiana M. M.: „Between Surrealism and Magic Realism: The Early Feature Films of André Delvaux“, in: Conley, Katharine; Taminioux, Pierre (Hg.): *Surrealism and Its*

Mit der bereits im zweiten Manifest aus dem Jahr 1930 festgelegten politischen Forderung nach dem Hervorrufen einer Bewusstseinskrise und dem Bruch mit vorherrschenden Idealen wie Familie, Vaterland oder Religion<sup>46</sup> schlägt der Surrealismus eine Richtung ein, der der Magische Realismus in der späteren Entwicklung und auch in seiner Blütezeit nicht folgen wird. Jedoch verbindet Magischen Realismus und Surrealismus von Anfang an eine Korrelation, die im gegenseitigen Kontakt und Austausch verschiedener Vertreter der beiden Konzepte begründet liegt. So waren bereits in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts die europäischen Surrealisten auf den amerikanischen und mexikanischen Kulturraum aufmerksam geworden und zeigten sich vor allem von den kulturellen Eigenheiten der Indios fasziniert.<sup>47</sup> Auf der anderen Seite waren zahlreiche lateinamerikanische Künstler und Schriftsteller wie etwa Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Julio Cortázar, Octavio Paz oder Alejo Carpentier etwa zur gleichen Zeit in Frankreich mit den Surrealisten in Kontakt gekommen und standen der Bewegung nahe,<sup>48</sup> wodurch es häufig zu der Annahme kommt, der Surrealismus sei auf diesem Wege auf den lateinamerikanischen Kontinent übertragen und dort als Magischer Realismus weitergeführt worden. Diese vermeintliche „Übertragung“ ist jedoch als problematisch anzusehen, was sich bereits in der Ablehnung einiger lateinamerikanischer Schriftsteller gegen diese als „europäische[] Hybris“<sup>49</sup> empfundene Etikettierung niederschlägt.

Auch Hans-Joachim Müller lokalisiert „[z]wischen Magischem Realismus und Surrealismus [...] zwar wichtige Gemeinsamkeiten“<sup>50</sup>, es lasse sich jedoch „weder von einer Prägung des ersteren durch den französischen Surrealismus“ sprechen, noch könnten bei der Herausbildung des Magischen Realismus direkte Rückgriffe auf europäische Muster nachgewiesen werden.<sup>51</sup> Am Beispiel des französischen Symbolisten Antonin Artaud, der eine Rückbesinnung auf mythische und magische Quellen im Surrealismus forderte, die er in den präkolumbianischen Kulturen Mexikos zu finden hoffte, zeigt Müller die enge Parallele zwi-

---

*Others*, New Haven 2006 (= Yale French Studies, 109), S. 115-128, hier S. 117. Weisgerbers Äußerung von 1987 müsste heute aktualisiert werden und ließe sich vermutlich auf sechs Kontinente und mindestens doppelt so viele Sprachen wie vor 25 Jahren veranschlagt erhöhen. Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 3.

<sup>46</sup> Vgl. Maurer Queipo, „Surrealismus“, S. 562.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 563. Europäische Surrealisten, die mit den Gepflogenheiten der Indios in Mexiko und den USA in Kontakt gekommen waren, sahen darin eine Quelle künstlerischer Inspiration. André Breton ging sogar so weit, Mexiko als „surrealistisches Land“ zu betiteln und die mexikanische Malerin Frida Kahlo zur Surrealistin per se zu machen, was sie selbst jedoch ablehnte. Vgl. ebd.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 563.

<sup>49</sup> Ebd. Stattdessen schufen einige dieser Vertreter eigene Entwürfe, wie etwa Arturo Usler Pietri 1947 das Konzept des *realismo mágico* oder Alejo Carpentier 1949 das Konzept des *real maravilloso*. Vgl. ebd. Ausführlicher dazu siehe Kapitel 3.

<sup>50</sup> Müller, Hans-Joachim: „Zu den Beziehungen des Magischen Realismus der neueren lateinamerikanischen Literatur mit dem französischen Surrealismus“, in: *Sprachkunst* 10 (1979), S. 109-122, hier S. 111. Diese Gemeinsamkeiten liegen laut Müller vor allem in der Rückbesinnung auf das Wunderbare, das die Vertreter beider Strömungen in magischen und esoterischen Traditionen suchten. Vgl. ebd.

<sup>51</sup> Vgl. ebd.

schen dem Wunsch nach Erneuerung der europäischen Kultur aus Sicht der französischen Surrealisten und dem genuinen lateinamerikanischen Literaturdiskurs im 20. Jahrhundert. Dieser erfolgte zwar in engem Kontakt mit der Aufnahme europäischer literarischer Entwicklungstendenzen, sei jedoch als eine eigenständige Entwicklung<sup>52</sup> anzusehen:

Der Magische Realismus erweist sich somit als Endpunkt einer inneramerikanischen Entwicklungskette, deren Ursprünge in engstem Zusammenhang mit der europäischen Geistes- und Literaturgeschichte stehen.<sup>53</sup>

In seinem Aufsatz beschreibt der Autor weiterhin eine mögliche Parallele zum lateinamerikanischen Magischen Realismus in der europäischen Literatur, die allerdings nicht im Surrealismus zu finden sei, sondern vielmehr in „jene[r] regionalistische[n] Literatur, welche im magischen und heidnisch-abergläubischen Denken der Landbevölkerung wurzelt.“<sup>54</sup> Im Gegensatz zum Surrealismus, der das Wunderbare in der modernen Welt suche, indem er diese radikal verfremde, findet sich das Weltbild, in dem der Mensch sich noch mit dem Kosmos verwandt fühlt und Traum und Wirklichkeit nicht immer genau voneinander zu trennen seien, im volkstümlichen Denken, aus dem die regionalistische Literatur schöpft, voll entwickelt vor.<sup>55</sup> Hiermit spricht Müller einen wesentlichen Fakt an, nämlich die Existenz literarischer Werke, die deutliche Parallelen zum Magischen Realismus aufweisen, jedoch weder auf dem lateinamerikanischen Kontinent entstanden sind noch einen direkten Bezug zur lateinamerikanischen Wirklichkeit haben.

Auch Stephen M. Hart lokalisiert die Trennlinie zwischen Magischem Realismus und Surrealismus nicht vor dem kulturellen Hintergrund der Entstehungsländer respektive -kontinente, sondern im jeweiligen Realismusverständnis. Während der Surrealismus sich nicht mit realistischen Konzepten auseinandersetze, sei die realistische Ästhetik im Magischen Realismus Grundvoraussetzung:

[M]agical realism does not turn its back on reality as Breton and his followers were compelled to do. The difference between magical realism and surrealism is, thus, not to be understood in terms of the cultural gap separating Spanish America from Europe [but ra-

---

<sup>52</sup> Müller, „Beziehungen des Magischen Realismus“, S. 115. Müller nennt drei Etappen dieser Entwicklung: Die intellektuelle Emanzipation der lateinamerikanischen Staaten durch die Annahme einer positiven Einstellung gegenüber volkstümlichen Besonderheiten, die durch Einflüsse aus der europäischen Romantik, dem Realismus und dem Naturalismus gefördert wurde; das bewusste Zurückgreifen auf einheimische Denkweisen als Ausdruck der Ablehnung eines abendländischen Materialismus im Zuge des Modernismus der Jahrhundertwende; der Indigenismus (Darstellung der sozialen Lage der indigenen Bevölkerung und Darstellung ihrer Denkformen) sowie der Amero-Expressionismus (Befreiung aus der kulturellen Bevormundung durch Europa) der zwanziger und dreißiger Jahre. Vgl. ebd., S. 115f.

<sup>53</sup> Ebd., S. 118. Müller verweist hierbei auf die Tatsache, dass die lateinamerikanischen Schriftsteller zu diesem Zeitpunkt aus der gebildeten Mittel- oder Oberschicht stammten und somit in ihrer Erziehung europäisch ausgerichtet waren. Vgl. ebd.

<sup>54</sup> Ebd., S. 119.

<sup>55</sup> Vgl. ebd.

ther as a different] degree of familiarity with the realistic mode – which is non-existent in surrealism but very alive in magical realism.<sup>56</sup>

Auch für die slawischen Literaturen gilt nach diesem Ansatz, dass surrealistische und magisch-realistische literarische Erscheinungsformen literaturimmanent untersucht werden müssen und nicht auf ihre Provenienz als französisch oder lateinamerikanisch reduziert werden dürfen. Aufgrund der engen Verzahnung surrealistischer und magisch-realistischer poetologischer Konzepte sollte die Untersuchung dazu, wie der Magische Realismus in Polen und Russland reüssierte, jedoch vor dem Hintergrund der avantgardistischen Bewegungen in den jeweiligen Ländern stattfinden.

Zeitgleich zur Etablierung des Surrealismus als maßgebende avantgardistische Bewegung vor allem in Frankreich und Belgien entwickelten sich auch in den slawischen Ländern sehr starke eigenständige avantgardistische Strömungen; in Polen und Russland war dies in erster Linie der Futurismus. In Polen und in der Tschechoslowakei entstanden im Unterschied zu Russland darüber hinaus auch beachtenswerte surrealistische „Kleingruppierungen“,<sup>57</sup> die sich jedoch zumindest in Polen in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts noch stark an französischen Vorbildern orientierten und erst in den dreißiger Jahren an Eigenständigkeit gewannen.<sup>58</sup> Zu polnischen Dichtern, die mit dem Surrealismus in Verbindung stehen, werden vor allem Jan Brzękowski, Aleksander Wat<sup>59</sup>, Anatol Stern und Adam Ważyk<sup>60</sup> gezählt, aber

---

<sup>56</sup> Stephen M. Hart, zit. nach: Schroeder, *Rediscovering Magical Realism*, S. 7. – Ein weiteres – jedoch als problematisch anzusehendes – Unterscheidungsmerkmal nennt Anatolij Kudrjavickij im Nachwort der von ihm herausgegebenen Anthologie, wenn er dem Magischen Realismus im Gegensatz zum Surrealismus eine Erkenntnisfunktion bescheinigt: „Литература магического реализма, в отличие от сюрреалистической, часто несет познавательную функцию, не только оперирует с субъективными особенностями авторская восприятия, но и использует их для характеристики личности или эпохи.“ Kudrjavickij, Anatolij: „От составителя“, in: Ders. (Hg.): *Žužukiny deti, ili Pritča o nedostojnom sosede. Antologija korotkogo rasskaza. Rossija, 2-ja polovina XX v.*, Moskva 2000, S. 621-625, hier S. 622. Der Autor dieses Zitats begründet die fehlende Erkenntnisfunktion in der surrealistischen Literatur mit der subjektiven Wahrnehmung des Autors, bleibt dabei jedoch vage und liefert keine überzeugende Begründung für seine Aussage.

<sup>57</sup> Maurer Queipo, „Surrealismus“, S. 564. Ausführlicher zu den surrealistischen Bewegungen in Polen und der Tschechoslowakei vgl. etwa Balašova, Tamara V.; Gal’cova, Elena D. (Hg.): *Ėnciklopedičeskij slovar’ sjurrealizma*, Moskva 2007, S. 382ff. und 516ff.

<sup>58</sup> Vgl. Cywińska, Marta: *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007, S. 64. Eine parallel dazu vertretene These ist die, dass man von surrealistischen Tendenzen in Polen erst nach 1956 sprechen könne. Vgl. Gazda, Grzegorz: *Dwudziestolecie międzywojenne. Słownik literatury polskiej*, Gdańsk 2008, S. 187. Vorher habe es demnach lediglich vereinzelte Einflüsse aus dem Surrealismus gegeben, die jedoch durch die starke konstruktivistische Tendenz der Krakauer Avantgarde abgewehrt wurden. Vgl. Żurawski, Sławomir (Hg.): *Literatura polska. Encyklopedia PWN. Epoki literackie, prądy i kierunki, dzieła i twórcy*, Warszawa 2007, S. 696.

<sup>59</sup> Im Gedichtband *JA z jednej i ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* des Futuristen Aleksander Wat aus dem Jahr 1920 kann „die erste Spur von Surrealismus“ ausgemacht werden. Vgl. Kowalczykowa, Alina: „Die Jahre 1918-1939“, in: *Zehn Jahrhunderte polnischer Literatur*, aus dem Polnischen von Birgit Sekulski, Warszawa 2007, S. 247-282, hier S. 259.

<sup>60</sup> Marta Cywińska zählt in ihrer Monographie zur polnischen surrealistischen Poesie diese vier Dichter auf und beschreibt ihre Verbindung zum französischen Surrealismus folgendermaßen: „Wpływom nadrealizmu ulegli poeci, oferujący niekonwencjonalny sposób poetyckiej wypowiedzi, zdecydowanie antymłodopolscy, zafascynowani barbarzyńskimi działaniami europejskich awangard, tworzący przestrzeń symboliczną wokół snu, marzeń

auch Bruno Schulz' Prosawerk wird gelegentlich zum Surrealismus gerechnet.<sup>61</sup> Für die russische Literatur gilt, dass der Surrealismus letztlich immer mit den Namen der französischen Anhänger verbunden bleibt und daher in der Sowjetunion auch nie den Status einer eigenständigen Bewegung erlangen konnte.<sup>62</sup>

Offensichtlich korreliert die unterschiedlich stark ausgeprägte Verbreitung surrealistischer Tendenzen in Ost- und Mitteleuropa mit den politischen Situationen, in denen sich die jeweiligen Länder befanden. So ist im Polen der Zwischenkriegszeit eine gewisse Freiheit innerhalb des Literaturbetriebs zu verzeichnen, in der westliche künstlerische Einflüsse bereitwillig aufgenommen und für die eigene Nationalliteratur nutzbar gemacht wurden, während in der Sowjetunion dieser Austausch bereits ab Mitte der zwanziger Jahre politisch unterbunden wird.<sup>63</sup> Jegliche poetologische Konzepte, die Übernatürliches, Wunderbares und Phantastisches enthielten, konnten mit Etablierung des Sozialistischen Realismus respektive in den Kriegsjahren zwischen 1939 – in der Sowjetunion ab 1941 – und 1945 nicht publiziert

---

i wspomnień za sprawą asocjacji, wizualizacji i demonizowania siły metafor: Brzękowski, Wat, Stern i Wazyk.“ Cywińska, *Manufaktura snów*, S. 80.

<sup>61</sup> Vgl. Żurawski, *Literatura polska*, S. 696 und Hutnikiewicz, Artur; Lam, Andrzej (Hg.): *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Tom 2: (P-Z), Warszawa 2000, S. 182. Als weiteres Beispiel sei Heinz Herbert Manns Artikel „Die Welt im Nebengleis“ genannt, in dem es heißt: „Seine [d.i. Schulz'] literarische Reflexion [...] gehört deutlich zum Surrealismus.“ Mann, Heinz H.: „Die Welt im Nebengleis. Zu Bruno Schulz' Prosa“, in: Thomsen, Christian W.; Fischer, Jens Malte (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, S. 299-313, hier S. 305. Jedoch sollte diese Zuweisung – zumindest für Schulz' literarisches Schaffen, nicht unbedingt für das graphische Werk – kritisch hinterfragt werden und ist mehr als fraglich. Gerade bei der Gestaltung literarischer Welten mit phantastischen Mitteln geht Schulz ja nicht so sehr als Schöpfer übernatürlicher, „surrealistischer“ Welten hervor, sondern vielmehr als sprachlicher Ausgestalter der bereits als übernatürlich-phantastisch beobachteten respektive wahrgenommenen (Wunder-)Welt des heimischen Galizens.

<sup>62</sup> Wenn überhaupt, so kann die dem Futurismus nahestehende Vereinigung Obèriu am ehesten als surrealistische Erscheinung in Russland angesehen werden. In einem ersten Abriss über die in der Sowjetunion seit 1930 verbotene und erst in den 1960er Jahren rehabilitierte Vereinigung der Obèriuten aus Sicht der deutschsprachigen Slawistik charakterisiert Wolfgang Kasack 1975 den Anspruch der Gruppierung: „Ihr Weg, die Realität darzustellen und auf diese zu wirken, war die absurde Kunst, die Aufhebung der landläufigen Zeiteinteilung und Logik in der Dichtung, die ungewöhnliche Konfrontation in sich realer Teile. [...] Die Kunst der Obèriuten ist auch der Phantastik verwandt [...]“ Kasack, Wolfgang: „Obèriu. Eine fast vergessene literarische Vereinigung“, in: Gerhardt, Dietrich et al. (Hg.): *Forschung und Lehre*, Hamburg 1975, S. 292-298, hier S. 295 und 298. Zwar zeigen die Werke der Obèriuten, die vor allem für ihr absurdes Schreiben bekannt wurden, deutliche Parallelen zum etwa zeitgleich in Frankreich etablierten Surrealismus – unter anderem verbindet sie auch die den Avantgardisten eigene Vorliebe für Manifeste. Festzuhalten bleibt jedoch, dass sich der Surrealismus in Russland respektive der Sowjetunion nicht als Bewegung niederschlug, sondern höchstens von vereinzelt Kontakten zwischen westeuropäischen Vertretern des Surrealismus und russischen Exilschriftstellern – wie beispielsweise Boris Poplawskij, Il'ja Zdanevič oder Sergej Šaršun – die Rede sein kann. (Zu den Exilschriftstellern Poplawskij, Zdanevič und Šaršun und ihren Verbindungen zu den Surrealisten vgl. Balašova/Gal'cova, *Ėnciklopedičeskij slovar' sjurrealizma*, S. 197ff., 384ff. und 521.) – Einzelne Versuche, das surrealistische Element im Obèriu herauszustellen, haben laut Graham Roberts jedoch lediglich zu unbegründeten Generalisierungen geführt. Vgl. Roberts, Graham: *The last Soviet avant-garde. OBERIU – fact, fiction, metafiction*, Cambridge 1997, S. 222f.

<sup>63</sup> Interessanterweise wendete sich Louis Aragon, einer der Gründungsväter des französischen Surrealismus, später dem Kommunismus zu und wurde in der Folge auch von der sowjetischen offiziellen Literaturkritik als Anhänger des Sozialistischen Realismus anerkannt.

werden und stießen nur in den jeweiligen Exilliteraturen auf offizielle Akzeptanz.<sup>64</sup> Surrealismus und Magischer Realismus als zwei Strömungen, die derartige Konzepte transportierten, hatten somit einen vergleichsweise schweren Stand in den zeitweilig literaturpolitisch „gleichgeschalteten“ Staaten Polen und Sowjetunion.<sup>65</sup>

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass eines der Hauptprinzipien des Surrealismus, die „Bedeutung des Phantastischen, Übersinnlichen, Mystischen“<sup>66</sup>, durchaus mit den Merkmalen des Magischen Realismus korreliert. Jedoch besteht der Hauptunterschied zwischen beiden Strömungen in der künstlerischen Umsetzung dieses Vorhabens.<sup>67</sup> Vereinfacht gesagt, während der Surrealismus phantastische Welten künstlich erschafft und das Verfahren der Schaffung auch offenlegt, sind wunderbare Ereignisse der Vorstellungswelt Magischer Realisten immanent und müssen somit im Kunstwerk nicht explizit herausgestellt werden.<sup>68</sup> Daraus ergibt sich eine grundlegende strukturelle Unterscheidung zwischen Magischem Realismus und Surrealismus: Während ersterer auf einer geordneten, wenn auch irrationalen Weltsicht beruht,<sup>69</sup> fehlt diese Ordnung im Surrealismus und ein „festgefügt, das Individuum einbettendes Referenzsystem bleibt [ihm] deshalb auch unerreichbar.“<sup>70</sup>

## 2.2 Magischer Realismus und Phantastik

Die Erweiterung der dargestellten Welt um eine übernatürliche, magische Komponente, die den Leser an die Grenzen seiner Vorstellungskraft gelangen lassen, rückt magisch-realistische Literatur in die Nähe der Phantastik,<sup>71</sup> darf jedoch nicht mit ihr gleichgesetzt werden. Ebenso

---

<sup>64</sup> Entsprechend den literaturpolitischen Restriktionen, die unter der Doktrin des Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion ab 1934 und in Polen ab 1948 galten, wurde die Debatte um den Magischen Realismus in beiden Ländern also erst mit Nachlassen der sozialistischen Einschränkungen möglich.

<sup>65</sup> Zum Weg, den der Magische Realismus in die jeweiligen Länder nahm, vgl. ausführlicher Kapitel 4.1.1 und 4.2.1.

<sup>66</sup> Maurer Queipo, „Surrealismus“, S. 562.

<sup>67</sup> Wendy B. Faris spricht auch von unterschiedlicher Motiviertheit der jeweiligen magischen Bilder: „[I]n contrast to the magical images constructed by Surrealism out of ordinary objects, which aim to appear virtually unmotivated and thus programmatically resist interpretation, magical realist images, while projecting a similar initial aura of surprising craziness, tend to reveal their motivations – psychological, social, emotional, political – after some scrutiny.“ Faris, „Scheherazade’s Children“, S. 171.

<sup>68</sup> Isabel Maurer Queipo bringt an der Stelle den Vergleich von der künstlerischen Darstellung einer phantastisch wirkenden Pflanzenwelt in der surrealistischen Malerei, die in Lateinamerika so tatsächlich anzutreffen sei, also zur alltäglichen Wirklichkeit gehöre. Vgl. Maurer Queipo, „Surrealismus“, S. 563.

<sup>69</sup> Vgl. Müller, „Beziehungen des Magischen Realismus“, S. 120.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> In der *Literaturnaja enciklopedija terminov i ponjatij* wird die Unterscheidung zwischen Magischem Realismus und Phantastik (allerdings der speziellen Form der „wissenschaftlichen Phantastik“, die in der westeuropäischen und amerikanischen Literaturwissenschaft gemeinhin als Science-Fiction bezeichnet wird) an der Intensität der Verwendung phantastischer Elemente festgemacht: „М.[агический] р.[еализм] совершенно органично использует элементы фантастики, но эти элементы играют все же подчиненную роль; по

wenig kann sie als spezielle Form eines literarischen Realismus gesehen werden, wie es der Begriff zunächst nahe legt.<sup>72</sup> Vielmehr verweist der Begriff Realismus auf die realistische Darstellung des Erzählten, nicht jedoch auf ein Wirklichkeitsverständnis, das Wunderbares und Übernatürliches ausschließt, welches dem klassischen Realismus des 19. Jahrhunderts oder auch dem Sozialistischen Realismus zugrunde liegt.<sup>73</sup>

Die Frage nach der Beziehung zwischen Magischem Realismus und Phantastik setzt zunächst erstmal die Überlegung voraus, ob beide Genres nebengeordnet sind oder ob Magischer Realismus als Unterkategorie der Phantastik verstanden werden kann. Auf zweites lässt etwa ein Artikel zum Magischen Realismus in Hans Brittnachers und Markus Mays Übersichtswerk zur Phantastik<sup>74</sup> schließen, in dem er gewissermaßen als poetologischer Teil der Phantastik geführt wird. Deutlich häufiger findet sich aber die erstere Annahme, nach der Magischer Realismus ebenso wie Phantastik entweder als Erzählstil<sup>75</sup> oder – falls es das dominierende Stilmittel ist – als Genre fungiert und somit beide Konzepte als nebengeordnet anzusehen sind.

Beide Erzählstile respektive Genres verbindet zwar die Vermischung realistischer und phantastischer Elemente,<sup>76</sup> jedoch stützt sich die Phantastik im Gegensatz zum Magischen Realismus dabei auf kein verlässliches Realitätssystem. Uwe Durst bezeichnet in diesem Zusammenhang die Phantastik als das einzige narrative Genre ohne Realitätssystem, auf das sich

---

этому признаку проходит граница между ним и научной фантастикой.“ Nikoljukin, *Literaturnaja enciklopedija*, S. 491. Dieser Auslegung soll hier aber nicht gefolgt werden, da das Kriterium als zu unkonkret erscheint. Außerdem ist überhaupt fraglich, ob die phantastischen Elemente im Magischen Realismus tatsächlich eine „untergeordnete Rolle“ spielen.

<sup>72</sup> An dieser Stelle sei angemerkt, dass das Phantastische respektive die Phantastik zwar als Genre bezeichnet werden kann, Realismus jedoch kein Genre, sondern vielmehr eine Schreibweise bezeichnet, nach der eine literarische Epoche benannt ist. Diese Tatsache macht einmal mehr deutlich, dass Magischer Realismus sich nicht ohne Weiteres dem einen oder dem anderen Bereich zuordnen lässt.

<sup>73</sup> Vgl. Kirchner, Doris: *Doppelbödiges Wirklichkeit. Magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur*, Tübingen 1993, S. 21. Michael Scheffel nennt unter den wesentlichen Charakteristika, dass die erzählte Welt *homogen* (im Gegensatz zum „Riss“ zwischen zwei Ordnungen in der Phantastik), *im Ansatz realistisch* (indem ein Bezug zur alltäglichen Erfahrungswirklichkeit bestehe) und *stabil*, allerdings *innerhalb des realistischen Systems durchgehend gebrochen* (ein „Geheimnis“ in die erzählte Welt integrierend) sein müsse. Letzteres Merkmal unterscheidet Magischen Realismus vom Realismus Fontanescher Prägung. Vgl. Scheffel, Michael: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen 1990, S. 111.

<sup>74</sup> Vgl. Brittnacher, Hans; May, Markus (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2013.

<sup>75</sup> Möglich sind in diesem Verständnis des Magischen Realismus als Erzählstil auch Definitionen als Modus (Chanady), Darstellungsweise (Scheffel), ästhetische Kategorie oder ähnliche, die hier als gleichwertig behandelt werden sollen.

<sup>76</sup> Anne Hegerfeldt bezeichnet dieses „Amalgam aus Realismus und Phantastik“ (Angel Flores, 1955) als grundlegendes Merkmal des Magischen Realismus: „The co-existence of elements from traditionally incompatible codes is probably the most notable and most noted feature of magic realist fiction, and the mode is often defined in these terms.“ Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth*, S. 50. Vgl. auch Takolander, *Catching Butterflies*, S. 35: „Fantastic phenomena, such as García Márquez’ flying carpet, form a distinct and fundamental ingredient of magical realist texts.“



der implizierte Leser stützen könne, da sich zwei inkohärente Realitätssysteme überlagerten, was die Entstehung eines ‚Nichtsystems‘ zur Folge habe.<sup>77</sup> Hingegen ist der implizite Leser magisch-realistischer Literatur zwar in einem relativ stabilen Realitätssystem verankert, dies kann jedoch weiter gefasst sein als das System der empirisch erfahrbaren Wirklichkeit eines aufgeklärten Lesers der westlichen Welt des 21. Jahrhunderts es üblicherweise zulässt:

Unlike the fantastic narrative, which adheres to a rational-empirical world-view and regards anything not sanctioned by this world-view as a menacing intrusion from a separate and unnatural realm, the magic realist world is not based on rational-empirical premises (although its use of realist conventions implies differently), so that presumably fantastic elements are not automatically unlawful.<sup>78</sup>

Das Wirklichkeitsverständnis magisch-realistischer Literatur, in der es keine Grenze zwischen Wirklichkeit und Überwirklichkeit gibt, ist daher ein anderes als das phantastischer Literatur, in der diese Grenze besteht und durchbrochen wird. In ersterer hingegen ist die „Realität selbst [...] in ihrer Gesamtheit – und nicht nur an den ‚Rändern‘ – magisch-phantastisch.“<sup>79</sup> Scheffel spricht in dem Zusammenhang auch von einem „durchgängigen inneren ‚Bruch‘ des realistischen Systems“<sup>80</sup>, der jedoch nicht mit dem aus der französischen Phantastikforschung geläufigen „Riss in der Wirklichkeit“<sup>81</sup> verwechselt werden darf. Sebastian Neumeister bringt die Abgrenzung des Magischen Realismus zu Phantastik und Science Fiction am Beispiel von García Márquez als Vertreter der magisch-realistischen Ästhetik auf eine einfache Formel:

Gabriel García Márquez läßt in *Cien años de soledad* die Gattung der phantastischen Literatur hinter sich, die mit dem Kontrast von Erklärbarem und Unerklärlichem arbeitet. Denn anders als die herkömmliche Phantastik und auch die Science Fiction stellt er mit seinen skurrilen Einfällen nicht nur die uns vertraute Konvention von Wirklichkeit in Frage, sondern er führt auch die Fragestellung selbst, wo denn im Einzelfall die Grenze zum Phantastischen überschritten werde, ad absurdum.<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> Vgl. Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin 2007, S. 116ff. Dursts strukturalistische Herangehensweise an eine Genreddefinition in seiner Untersuchung zum Magischen Realismus als eigenes Genre, in der er für eine rein poetologisch fundierte Abgrenzung zwischen Magischem Realismus und Phantastik plädiert, lässt ihn zwar durch die Definition von Zwischenstufen des „begrenzten“ und des „entgrenzten Wunderbaren“ – jedoch als Modi, nicht als Genre zu verstehen – zu eindeutigen Aussagen über die Zuordnung literarischer Werke zum Magischen Realismus respektive der Phantastik gelangen. Sein hermetisches Konzept schließt jedoch Interpretationsansätze aus, die eine Verbindung zur Lebenswirklichkeit der Autoren berücksichtigen oder Rückgriffe auf den geistigen und kulturellen Hintergrund der Epoche zulassen, der das jeweilige Werk entstammt. Vgl. dazu auch Krappmann, „Magischer Realismus“, S. 532f.

<sup>78</sup> Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth*, S. 90.

<sup>79</sup> Neumeister, Sebastian: „Die Auflösung der Phantastik. Epistemologische Anmerkungen zu Gabriel García Márquez’ *Cien años de soledad*“ in: Thomsen/Fischer, *Phantastik in Literatur und Kunst*, S. 369-384, hier S. 371.

<sup>80</sup> Scheffel, *Magischer Realismus*, S. 93.

<sup>81</sup> Roger Caillois formulierte in den 1970er Jahren eine in der Folgezeit häufig aufgegriffene Bedingung für die Phantastik: „Im Phantastischen aber offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem universellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggression, die bedrohlich wirkt, und die Sicherheit einer Welt zerbricht, in der man bis dahin die Gesetze für allgültig und unverrückbar gehalten hat.“ Caillois, „Das Bild des Phantastischen“, S. 46.

<sup>82</sup> Neumeister, „Die Auflösung der Phantastik“, S. 379.

Die vorangegangenen Überlegungen führen unweigerlich zum wohl schlüssigsten Unterscheidungsmerkmal zwischen Phantastik und Magischem Realismus, das sich in der Struktur der erzählten Welt verorten lässt: Während in magisch-realistischen Texten ein homogener Aufbau zu beobachten ist, in der es „kein[en] Konflikt zwischen zwei unterschiedlich begründeten Ordnungen der Wirklichkeit“<sup>83</sup> gibt, ist dieser Konflikt in der Phantastik stets anzutreffen und lässt den Leser bis zum Ende des Erzählvorgangs unschlüssig über die Zuordnung zu einer natürlichen oder übernatürlichen Erklärung schwanken.<sup>84</sup> Anders als für die Literatur des phantastischen Genres gilt diese Bedingung für magisch-realistische Literatur nicht:<sup>85</sup> „In contrast to the fantastic, the supernatural in magical realism does not disconcert the reader, and this is the fundamental difference between the two modes.“<sup>86</sup>

Auch die nach Todorovs Definition in der Phantastik bestehende Bedingung der Unschlüssigkeit der fiktiven Figuren<sup>87</sup> entfällt im Magischen Realismus:

Since the supernatural is not perceived as unacceptable because it is antinomious, the characters and reader [sic] do not try to find a natural explanation, as is frequently the case with the fantastic.<sup>88</sup>

In der Rolle des impliziten Autors und, in engem Zusammenhang damit, der des Erzählers sieht Amaryll Chanady ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zwischen Phantastik und Magischem Realismus begründet. So beschreibe in beiden Konzepten der implizite Autor Situationen, an die er selbst nicht glaube, indem er übernatürliche Ereignisse in eine realistische Umgebung inkorporiert.<sup>89</sup> Der wesentliche Unterschied bestehe jedoch in der Art und Weise der Wahrnehmung und somit der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler:

In magical realism, the supernatural is not presented as problematic. Although the educated reader considers the rational and the irrational as conflicting world views, he does not react to the supernatural in the texts as if it were antinomious with respect to our con-

---

<sup>83</sup> Scheffel, Michael: „Magischer Realismus“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: H-O, hrsg. von Harald Fricke, Berlin und New York 2007, S. 526f., hier S. 526.

<sup>84</sup> Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung, jedoch ex negativo formuliert, kommt Luis Leal, der den Magischen Realismus außer von der Phantastik auch von der Science Fiction abgrenzt: „[M]agical realism does not [...] distort reality or create imagined worlds, as writers of fantastic literature or science fiction do“. Luis Leal, zit. nach: Schroeder, *Rediscovering Magical Realism*, S. 9. Hier sei angemerkt, dass der Magische Realismus sehr wohl „imaginäre“, da fiktive, Welten entwirft; Leals Formulierung zielt vermutlich eher auf die Schaffung übernatürlicher, meist außerirdischer Welten ab, wie sie in der Science Fiction gebräuchlich sind.

<sup>85</sup> Die Unschlüssigkeit des Lesers ist kein zwingendes Merkmal magisch-realistischer Texte und kann je nach kulturellem Hintergrund des Lesers verschieden stark ausfallen. Vgl. Faris, „Scheherazade’s Children“, S. 171. Jon Thiem führt für den Prozess der Übertragung des Bereichs der fiktiven Welt in Richtung der außerliterarischen Welt, durch den die Grenzen zwischen fiktiver und realer (Leser-)Welt verschwimmen, den Begriff „textualization of the reader“ ein, worunter die Einbeziehung des Lesers in den Text verstanden werden kann. Vgl. Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 8.

<sup>86</sup> Chanady, *Magical Realism and the Fantastic*, S. 24.

<sup>87</sup> Tzvetan Todorov nennt als drei Bedingungen des Phantastischen die Unschlüssigkeit des Lesers, die Unschlüssigkeit der handelnden Personen sowie die Zurückweisung der poetischen oder allegorischen Interpretation. Vgl. Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 31ff.

<sup>88</sup> Chanady, *Magical Realism and the Fantastic*, S. 24.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 23.

ventional view of reality, since it is integrated within the norms of perception of the narrator and characters in the fictitious world.<sup>90</sup>

Zwar vereine nach ihrer Einschätzung darüber hinaus beide Genres eine Zurückhaltung des Erzählers („authorial reticence“<sup>91</sup>), jedoch mit jeweils ganz unterschiedlicher Wirkung:

While [authorial reticence] creates an atmosphere of uncertainty and disorientation in the fantastic, it facilitates acceptance in magical realism. In the one, it makes the mysterious more unacceptable, and in the other, it integrates the supernatural into the code of the natural, which must redefine its borders. In magical realism, the mere act of explaining the supernatural would eliminate its position of equivalence with respect to our conventional view of reality.<sup>92</sup>

Eine weitere Unterscheidung sieht der französische Anglist Jean-Pierre Durix zwischen Werken des Magischen Realismus und der Phantastik, nach der Vertreter der ersten Kategorie ihre literarischen Welten in einem größeren Maßstab entwürfen:

„Magic realists‘ are clearly sophisticated in the use they make of metafiction, intertextual references, an interweaving of the ‚realistic‘ and ‚fantastic‘ modes but also of an implicit questioning of the polarity on which such terms are based. This restrictive definition excludes texts such as most of Borges‘ and Cortázar’s works which do not have this broad allegorical framework and concern limited environments and a relatively small number of characters and are best fitted within the category of the fantastic.<sup>93</sup>

Diese Einschätzung – wenn auch als Definitionskriterium für den Magischen Realismus nicht brauchbar – verweist auf eine weitere Komponente der ästhetischen Kategorie, nämlich der Verbindung des realen Autors mit der von ihm geschaffenen fiktiven Welt. Geht es um Vorstellungswelten und Konzepte von Wirklichkeit, also letztlich auch um Fragen nach Glauben und Aberglauben, muss der sozio-kulturelle Hintergrund des Autors und Lesers zwangsläufig berücksichtigt werden, worauf auch Krappmann verweist:

[I]n noch viel stärkerem Maße als innerhalb der Phantastik [ist] davon auszugehen, dass die literarisch dargestellte, magisch-realistische Weltsicht auch eine ernsthafte Verankerung in der Lebenswirklichkeit der Autoren aufweist.<sup>94</sup>

Auch Karla J. Sanders registriert eine aktuelle Bezogenheit des Magischen Realismus zu kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen und sieht in der Entwicklung des Konzepts gleichsam eine Antwort auf globale Entwicklungen im 20. Jahrhundert, wodurch es sich von der Phantastik unterscheidet:

[...] fantastique is a universal way to present unreality without cultural ties, [...] Magic Realism is a distinctly twentieth century genre that developed as a response to cultural diversity, vast immigration, and colonization.<sup>95</sup>

---

<sup>90</sup> Chanady, *Magical Realism and the Fantastic*, S. 23.

<sup>91</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Durix, *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse*, S. 146. Laut Durix erschaffen Magische Realisten mit Vorliebe überbordende Welten: „Magic realists create multitudes and delight in profusion and variety.“ Ebd.

<sup>94</sup> Krappmann, „Magischer Realismus“, S. 533.

Sowohl die Berücksichtigung der Lebenswirklichkeit des Autors als auch die „tätige[] Mitarbeit des Lesers“<sup>96</sup>, die Krappmann als konstitutiv für den Magischen Realismus ansieht, führen zu der Frage nach dem Bezug zwischen magisch-realistischen Texten und der Vorstellungswelt, die ihren erzählten Welten zugrunde liegt. So lässt sich – wieder am Beispiel von García Márquez’ *Cien años de soledad* – zeigen, dass die Entscheidung, ob überhaupt eine Grenze zwischen zwei Wirklichkeiten, einer natürlichen und einer übernatürlichen, überschritten wird, elementar von der Vorstellungswelt der agierenden Figuren abhängt:

[Die] Bewohner Macondos [sind] nicht bereit, einen Maßstab aufzugeben, der dem aus Europa importierten Wunsch nach wissenschaftlicher Erklärung und technischer Realisierung entwicklungsgeschichtlich weit vorausliegt. Sie nehmen die im europäischen Verstand unerklärlichen Phänomene, die echten Wunder wie die Zigeunerkunststücke, nach der ersten Überraschung ebenso gleichmütig hin, wie die Zeitgenossen der industriellen Revolution die sogenannten „Wunder der Technik“ registrieren.<sup>97</sup>

Dies bedeutet jedoch nicht, dass Handlungsräume magisch-realistischer Texte zwangsläufig in abgelegenen Regionen außerhalb der westlichen Welt angesiedelt werden müssen und die Figuren einer Naturreligion oder stark abergläubisch geprägten Vorstellungswelten anhängen müssen. Vielmehr ist jedoch Bedingung, dass die Figuren die geschehenden übernatürlichen Ereignisse und Wunder in ihre Vorstellungswelt, die wiederum vom Leser für den Zeitpunkt des Leseprozesses angenommen wird, integrieren und sie letztlich als möglich akzeptieren.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Sanders, zit. nach: Schroeder, *Rediscovering Magical Realism*, S. 8.

<sup>96</sup> Krappmann, „Magischer Realismus“, S. 536.

<sup>97</sup> Neumeister, „Die Auflösung der Phantastik“, S. 379; Hervorhebung im Original.

<sup>98</sup> Dass dies unabhängig von geographischer Lokalisierung des Autors und Lesers geschehen kann – und gegenwärtig auch geschieht – und diese Konstellation darüber hinaus eine populäre Erscheinung auf dem globalen Buchmarkt ist, wird vor allem Kapitel 3 zeigen.

Stark vereinfacht lassen sich die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Magischem Realismus und Phantastik in einer Übersicht folgendermaßen darstellen:<sup>99</sup>

|   | <b>Magischer Realismus</b>  | <b>Phantastik</b>  | <b>Gemeinsamkeit (+)<br/>oder Unterschied (-)</b> |
|---|---|--|---|
| zugrundeliegendes Realitätssystem       | stabil, kein Konflikt zwischen unterschiedlichen Ordnungen der Wirklichkeit | nicht stabil, „Nichtsystem“ (U. Durst), Konflikt zwischen unterschiedlichen Ordnungen der Wirklichkeit | -   |
| Darstellung von Ereignissen             | Auftreten übernatürlicher Ereignisse neben realistischen                    | Auftreten übernatürlicher Ereignisse neben realistischen   | +   |
| Rolle des impliziten Autors             | entwirft fiktive Welt, die nicht seinem Weltbild entspricht                 | entwirft fiktive Welt, die nicht seinem Weltbild entspricht  | +   |
| Einstellung des Erzählers zum Geschehen | Übernatürliches nicht als problematisch wahrgenommen                        | Übernatürliches als problematisch wahrgenommen   | -   |
|   | Zurückhaltung in Bewertung  | Zurückhaltung in Bewertung   | +   |
|   | Wirkung: verstärkte Akzeptanz der wunderbaren Ereignisse                    | Wirkung: verstärkte Unsicherheit   | -   |
| Einstellung der Figuren zum Geschehen   | keine Unsicherheit  | (zumeist) Unsicherheit   | -   |
| Einstellung des Lesers zum Geschehen    | keine Unsicherheit  | Unsicherheit   | -   |
| Bezug zur außerliterarischen Welt       | Antwort auf kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen des 20. Jh.s     | kaum Bezug zu kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen des 20. Jh.s                            | -   |

<sup>99</sup> Anders als zwischen Magischem Realismus und Surrealismus sowie zwischen erstgenanntem und der Postmoderne ist die Grenzziehung zwischen Magischem Realismus und Phantastik aufgrund der vielen Gemeinsamkeiten recht diffizil. Daher soll an dieser Stelle eine tabellarische Übersicht zur besseren Anschaulichkeit dienen. Für den Surrealismus und die Postmoderne erscheint eine solche Tabelle indes nicht sinnvoll, da es keine konkreten Gemeinsamkeiten zwischen den jeweiligen Konzepten gibt, sondern eher von Berührungspunkten oder Wechselbeziehungen gesprochen werden kann.

## 2.3 Magischer Realismus und Postmoderne

Im Zusammenhang mit dem Postmodernediskurs<sup>100</sup> und dessen Ausprägungen wird Magischer Realismus häufig entweder als integraler Bestandteil der Postmoderne gefasst<sup>101</sup> oder sogar synonym mit verschiedenen „Post“-Erscheinungen verwendet.<sup>102</sup> Tatsächlich lassen sich auf den ersten Blick einige Merkmale innerhalb der magisch-realistischen Ästhetik feststellen, die typisch für ein postmodernes Konzept sind. So heißt es bei Schroeder: „[S]uch features as metafictional dimensions, linguistic or verbal magic, primitivism, repetition, and metamorphoses all situate magical realism in the postmodern.“<sup>103</sup> Maggie Ann Bowers widmet in ihrer Monographie zum Magischen Realismus aus dem Jahr 2004 dem postmodernistischen Anteil im Magischen Realismus ein eigenes Kapitel und fasst mit einem Verweis auf den Postmodernetheoretiker Jean-François Lyotard, der in seiner Studie *La Condition post-moderne* aus dem Jahr 1979 die Forderung nach einer stärkeren Einbeziehung von Lebenserfahrung in die Kunst stellte, zusammen:

When Lyotard requests ‚Let us wage war on totality; let us be witnesses to the unrepresentable; let us activate the differences‘ [...] he seems to be almost speaking directly to magical realist texts by writers such as García Márquez, Rushdie and Morrison. All three writers ‚wage war on totality‘ by using magical realist devices to disrupt fixed categories of truth, reality and history. Their multiple-perspectived texts and the disruption of categories create a space beyond authoritative discourse where the unrepresentable can be expressed.<sup>104</sup>

Auch der polnische Literaturforscher Grzegorz Gazda stellt einen Bezug zwischen Postmoderne und Magischem Realismus her, wenn er von einem „neuen Impuls“ für die Ästhetik des

---

<sup>100</sup> Postmoderne, laut Maggie Ann Bowers einer der wenigen Begriffe, der noch schwerer zu definieren sei als Magischer Realismus (vgl. Bowers, Maggie Ann: *Magic(al) Realism*, London und New York 2004, S. 76), wird von Theoretikern auch eher als Konstrukt denn als Theorie eines bestimmten Gegenstandes bezeichnet: „[...] eine Konstruktion [...], die für den Zustand der zeitgenössischen europäischen und nordamerikanischen Gesellschaft symptomatisch zu sein scheint.“ Zima, *Moderne/Postmoderne*, S. 19.

<sup>101</sup> Beispielhaft seien hier einige Äußerungen aufgeführt. So bezeichnet Theo D’haen Magischen Realismus als „cutting edge of postmodernism“ (D’haen, zit. nach: Schroeder, *Rediscovering Magical Realism*, S. 10), und in der polnischen Literaturzyklopädie heißt es: „[Realizm magiczny jest] istotnym składnikiem poetyk współczesnego postmodernizmu.“ Żurawski, *Literatura polska*, S. 594. Wendy B. Faris sieht die Verbindung in der autonomen Struktur magisch-realistischer, moderner und postmoderner Texte, die dadurch etablierte Macht- und Kontrollsysteme unterliefen: „[...] many of its [magical realism’s, R.W.] texts reconfigure structures of autonomy and agency, moves that destabilize established structures of power and control. Individuals merge or identities are questioned in other ways, and mysterious events require us to question who or what has caused them. This aspect of magical realism aligns it with modernism and postmodernism, of course, which also conflate individual identities, but it uses the additional resource of irreducible elements of magic to underline those confluences.“ Faris, Wendy B.: „The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism“, in: *Janus Head* 5:2 (2002), S. 101-119, hier S. 111.

<sup>102</sup> Vgl. Schroeder, *Rediscovering Magical Realism*, S. 9: „Much has also been made of magical realism’s close association or even synonymity with ‚post‘ traditions.“

<sup>103</sup> Ebd., S. 9f. Shannin Schroeder bezieht sich hier auf Wendy B. Faris’ Artikel „Sheherazade’s Children“, in dem Faris neun Themenfelder ausarbeitet, die den Magischen Realismus in den Kontext der Postmoderne stellen. Vgl. Faris, „Sheherazade’s Children“, S. 175-186.

<sup>104</sup> Bowers, *Magic(al) Realism*, S. 81f.

Magischen Realismus spricht, den der Postmodernediskurs in den letzten Jahren angestoßen habe.<sup>105</sup> Darüber hinaus sieht er im „Geist“ der Postmoderne die treibende Kraft begründet, die den Magischen Realismus in den europäischen Kulturkreis zurückgebracht habe: „Duch postmodernizmu sprowadził realizm magiczny na powrót w krąg kultury eur[opejskiej]“. <sup>106</sup>

Trotz zahlreicher Parallelen können Magischer Realismus als im engeren Sinne ästhetische Kategorie und Postmoderne als künstlerische Epoche respektive „Zeitgeist“ der gegenwärtigen kulturell-historischen Epoche<sup>107</sup> jedoch keineswegs als austauschbar betrachtet werden,<sup>108</sup> sondern weisen naturgemäß Unterschiede, bisweilen sogar widersprüchliche Eigenschaften auf.<sup>109</sup> Die Beziehung des Magischen Realismus zur Postmoderne fasst Wendy B. Faris treffend zusammen, wenn sie ersteren als Strömung innerhalb der Postmoderne klassifiziert:

[T]he category of magical realism can be profitably extended to characterize a significant body of contemporary narrative in the West, to constitute [...] a strong current in the stream of postmodernism.<sup>110</sup>

Ein Verständnis des Magischen Realismus als immanenter Bestandteil der postmodernistischen Ästhetik wirft jedoch die Frage nach der Entwicklung des Postmodernismus in den Ent-

---

<sup>105</sup> Vgl. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich*, S. 550. Die verbindenden Elemente verortet Gazda unter den Punkten „Verarbeitung von Autobiographien“ („przetwarzani[e] autobiografii“), „Quasi-Historismus“ („niby-historyzm“), „Intertextualität“ – vom kulturell-mythischen Verständnis bis hin zum direkten Textsinn –, „autoironische Distanz“ sowie „auf Formeln des Spiels und des ludistischen Dialogs mit dem Leser steuernde Autotelie“ („autotelizm[] zmierzający[] ku formułom gry i ludycznego dialogu z czytelnikiem“). Vgl. ebd.

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Ryszard Nycz stellt drei Bereiche vor, auf die sich der Terminus Postmodernismus („postmodernizm“) beziehen kann: 1.) als Begriff einer kulturell-zivilisatorischen Epoche, die auf die Moderne – im Sinne von Neuzeit, also die Zeit seit der Aufklärung – folgte, 2.) als gegenwärtiger Zeitgeist, Kulturstadium oder Lebensstil und 3.) als Bezeichnung für den Zeitraum in der Kulturgeschichte, der auf die Stilepoche der Moderne – also die Zeit zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts und den 1960er Jahren, mit Schwerpunkt auf den 1910er bis 1930er Jahren – folgte. Vgl. Nycz, Ryszard: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, S. 162ff.

<sup>108</sup> Schroeder bilanziert trotz zahlreicher Ähnlichkeiten zwischen Postmodernismus und Magischem Realismus: „[...] the terms cannot be used interchangeably.“ Vgl. Schroeder, *Rediscovering Magical Realism*, S. 10.

<sup>109</sup> So benennt etwa Karla J. Sanders Unterschiede, wenn sie die technologische und mediale Seite der Postmoderne der Vorrangstellung des kulturellen Wissens und des Pathos im Magischen Realismus gegenüberstellt. Vgl. Sanders, zit. nach: ebd. Artem Skvorcov sieht sogar eine gewisse Widersprüchlichkeit zwischen beiden Konzepten, wie er am Beispiel zeitgenössischer russischer Poesie darlegt: „Co zaś tyczy się tendencji postmodernistycznych, to realizm magiczny w poezji dość niechętnie się z nimi godzi, a nawet jest im do pewnego stopnia przeciwstawny. [...] Realizm magiczny stara się ujrzeć świat ‚gołym okiem‘ jako nowo powstały, nowo narodzony, a postmodernizm przeciwnie – wywodzi się z wtórności wszystkiego bez wyjątku. [...] Przytłaczająca większość młodych poetów rosyjskich tak lub inaczej eksploatuje poetykę postmodernistyczną, w której racjonalna analiza bezwzględnie dominuje nad organiczną syntezą swoistą dla realizmu magicznego.“ Skworcov, Artjom: „Niektóre cechy realizmu magicznego w rosyjskiej poezji przełomu tysiącleci“, in: Biedermann, Johann et al. (Hg.): *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007, S. 305-317, hier S. 307f. und 316.

<sup>110</sup> Faris, „Sheherazade’s Children“, S. 165.

stehungsländern der hier untersuchten Werke auf.<sup>111</sup> In der polnischen Literaturdebatte spricht man seit Ende der 1980er Jahre von einer Art Nachholprozess in Bezug auf die Postmoderne.<sup>112</sup> Die zunächst zögerlichen Reaktionen der polnischen Kritiker auf postmodernistische Impulse der jungen Schriftstellergeneration werden nach dem Fall des staatlichen Verlagsmonopols und der Aufhebung der Zensur im Sommer 1990<sup>113</sup> sukzessive durch postmodernistische Zugänge aus der westeuropäischen und amerikanischen Literaturkritik erweitert, die komparatistisch auf die zu rezensierenden Texte angewendet werden.<sup>114</sup> Die postmodernistischen Entwicklungen innerhalb der polnischen Literatur selbst, an der „Vertreter verschiedener Prosa-Generationen“<sup>115</sup> beteiligt waren, beginnen aber bereits – ähnlich wie in der russischen Literatur – deutlich vor dem politischen Umbruch 1989/1990 und der damit verbundenen Öffnung des Buchmarktes.<sup>116</sup> Die meisten polnischen Kritiker gewahren jedoch auch zum gegenwärtigen Zeitpunkt erste postmoderne Erscheinungen in der eigenen Nationalliteratur, wenn überhaupt, dann erst seit den achtziger oder sogar neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts.<sup>117</sup> Mit dieser zeitlichen Festlegung rückt die um 1960 geborene Generation von Schriftstellerinnen und Schriftstellern in den Fokus der Postmodernediskussion, die darüber hinaus in ästhetischer Hinsicht eine deutliche Trennlinie zur vorangehenden „Generation ‘56“ zog.<sup>118</sup>

Eine andere Datierung nimmt der Kultursemiotiker Ryszard Nycz vor, der erste postmoderne Einflüsse auf die polnische Literaturlandschaft der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts sogar bereits bei Witkiewicz, Gombrowicz und Schulz, dem literarischen Dreigespann

---

<sup>111</sup> Vorangestellt sei an dieser Stelle, das sowohl für die polnische als auch für die russische Literatur das Thema Postmoderne strittig ist und in beiden Ländern kritische Stimmen existieren, die die Existenz einer polnischen respektive russischen postmodernen Richtung anzweifeln. Vgl. Kaniewska, Bogumiła et al.: *Literatura polska XX wieku*, Poznań 2005, S. 315 und Čuprinin, Sergej: *Russkaja literatura segodnja. Žizn' po ponjatijam*, Moskva 2007, S. 434.

<sup>112</sup> Wolfgang Schlott spricht in dem Zusammenhang von einer „verspäteten Postmoderne“. Vgl. Schlott, Wolfgang: *Polnische Prosa nach 1990. Nostalgische Rückblicke und Suche nach neuen Identifikationen*, Münster 2004 (= Analysen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa, 18), S. 42.

<sup>113</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>114</sup> Vgl. ebd., S. 43.

<sup>115</sup> Vgl. ebd., S. 44.

<sup>116</sup> Die Kritikermeinungen zur Frage nach einer polnischen Postmoderne teilen sich in zwei Lager. Eine Seite vertritt die These, es gebe bereits seit geraumer Zeit postmoderne Erscheinungen in der polnischen Literatur: „[...] zjawisko od dawna i szeroko u nas obecne (tylko dotąd tak nie nazywane)“. Zu Vertretern dieser Richtung zählen etwa Ryszard Nycz, Zdzisław Łapiński und Mieczysław Dąbrowski. Die andere Seite negiert die Existenz einer polnischen literarischen Postmoderne: „[...] zjawisko nieprzekładalne na polskie warunki kulturowe“. Darauf berufen sich unter anderem Włodzimierz Bolecki, Andrzej Werner oder Piotr Bratkowski. Vgl. Wołowicz, Grzegorz: „Recepcja postmodernizmu w polskiej krytyce i publicystyce literackiej. Wstępne rozpoznanie“, in: *Kultura współczesna* (3-4) 1996, S. 11-25, hier vor allem S. 23.

<sup>117</sup> Vgl. Hutnikiewicz/Lam, *Literatura polska XX wieku*, S. 58; Kaniewska et al., *Literatura polska*, S. 315 und Żurawski, *Literatura polska*, S. 549.

<sup>118</sup> Vgl. Ebert, Christa: *Literatur in Osteuropa. Russland und Polen*, Berlin 2010, S. 214f.



der Zwischenkriegszeit, verortet.<sup>119</sup> Gegen diesen Versuch der „Anpassung“ einiger herausragender polnischer Schriftsteller – neben Witkiewicz, Gombrowicz und Schulz auch Andrzejewski, Buczkowski, Konwicki und Parnicki – an die Vorstellung von polnischen „Prä-Postmodernisten“ („rodzimy pre-postmoderniści“) polemisieren jedoch diejenigen Kritiker, die die Existenz einer literarischen polnische Postmoderne vor Ende der achtziger Jahre oder aber generell in Frage stellen.<sup>120</sup>

Auch in der Sowjetunion findet die Debatte um die Postmoderne offiziell erst ab Ende der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts statt,<sup>121</sup> setzte sich aber schneller und wirkungsvoller durch als in Polen.<sup>122</sup> So gab es in den sechziger, siebziger und frühen achtziger Jahren zwar bereits Ausprägungen,<sup>123</sup> die neben dem Sozialistischen Realismus jedoch keinen legitimen Status hatten:

На рубеже 80-90-х гг. постмодернизм легализуется и уже открыто заявляет о себе как сложившееся литературное направление, имеющее свою эстетику, традиции и даже классику. [...] Как будто с неба свалившийся, постмодернизм заставил многое переосмыслить, стал одним из важнейших факторов, влияющих на культурную ситуацию в целом.<sup>124</sup>

Der tatsächliche Beginn der Postmoderne wird von Kritikern ganz unterschiedlich und deutlich früher verortet – Autoren wie Osip Mandel'stam oder Michail Bulgakov etwa gelten als frühe Vertreter.<sup>125</sup> Somit kann – entgegen der offiziellen Lesart – auch bereits vor dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems von postmodernen und magisch-realistischen Impulsen innerhalb der russischen respektive sowjetischen Literatur die Rede sein. Der Post-

---

<sup>119</sup> Vgl. Schlott, *Polnische Prosa nach 1990*, S. 45. Ryszard Nycz schreibt dazu: „Obejmuje [termin „postmodernizm“] swym zakresem innowacyjną literaturę ostatniego trzydziestolecia (acz mającą antecedensy w literaturze końca lat 30., jak się uznaje) [...]“ Nycz, *Tekstowy świat*, S. 170.

<sup>120</sup> Der vehementeste Vertreter dieser kritischen Haltung ist der bereits erwähnte Włodzimierz Bolecki, der eine Zivilisation, die einen Postmodernismus hervorbringen könnte, in Polen bisher vermisst. Vgl. Hutnikiewicz/Lam, *Literatura polska XX wieku*, S. 58.

<sup>121</sup> Parallel zum polnischen Literaturbetrieb lässt sich auch für die russische Literatur ausmachen, dass postmoderne literarische Erscheinungen bis zu diesem Zeitraum einfach nach den herrschenden Vorgaben behandelt wurden, also nur vom realistischen Standpunkt aus. Darauf verweist für die russische Literatur Irina Skoropanova: „Постмодернизм пришел к читателю на волне так называемой ‚возвращенной‘ литературы, и поначалу постмодернистские книги [...] трактовались с позиций реалистической эстетики, так как с постмодернистской советская литературоведческая наука не была знакома.“ Skoropanova, Irina: *Russkaja postmodernistskaja literatura*, Moskva 1999, S. 348.

<sup>122</sup> Vgl. Ebert, *Literatur in Osteuropa*, S. 214.

<sup>123</sup> Skoropanova teilt den Postmodernismus in der russischen Literatur in drei Etappen auf: 1. Ende der 60er bis 70er Jahre (Etappe des Werdens), 2. Ende der 70er bis 80er Jahre (Bestätigung als literarische Richtung), 3. Ende der 80er bis 90er Jahre (Etappe der Legalisierung). Vgl. Skoropanova, *Russkaja postmodernistskaja literatura*, S. 71.

<sup>124</sup> Ebd., S. 346.

<sup>125</sup> Vgl. Ėpštejn, Michail: *Postmodern v russkoj literature*, Moskva 2005, S. 3. Generell werden Andrej Sinjavskij's Essay „Čto takoe socialističeskij realizm“ aus dem Jahr 1957, Andrej Bitov's Roman *Puškinskij dom* (entstanden 1964-1971, in der Sowjetunion erschienen 1987) oder Venedikt Erofeev's Poem *Moskva – Petuški* (entstanden 1969/70 und zunächst im Samizdat verbreitet, offizielles Erscheinen in der Sowjetunion 1988/89) als postmoderne Erscheinungen gefasst. Andere Kritiker gehen gar so weit, den Beginn der Postmoderne bereits bei Puškins *Evgenij Onegin* oder gar im Bau St. Petersburgs zu verorten. Vgl. ebd., S. 3f.

modernetheoretiker Michail Ėpštejn stellt darüber hinaus mit Blick auf das Kulturmodell von Georgij Gačev sogar die Theorie auf, dass die „Verspätung“ der russischen Kultur infolge des Auslassens der Renaissance und des Barock durch ein Aufholen dieser Epochen im 19. Jahrhundert letztlich zu einem Vorsprung in der Entwicklung geführt und die Postmoderne in Russland früher als im Westen eingesetzt habe.<sup>126</sup> Den im Vergleich zum Westen früheren Beginn einer – wenn auch „unreifen“ – Epoche der Postmoderne begründet Ėpštejn mit der gewaltsamen Beendigung der Zeit der Moderne in Russland:

Тот факт, что естественное становление модернизма, продолжавшееся на Западе до 60-х годов, в России было насильственно оборвано раньше, в 20-е годы, очистив место для становления незрелой постмодерной, коммунистической формации, нельзя считать случайностью. Насильственный характер перехода от модерна к постмодерну в России был, очевидно, отражением насильственного перехода от Средневековья к Новому времени в эпоху Петра.<sup>127</sup>

Ėpštejn führt überdies den Begriff Metarealismus („metarealizm“) ins Feld, den er zunächst für die Poesie und Malerei im russischen Postmodernediskurs beschreibt. Mit diesem bezeichnet der Philosoph und Literaturwissenschaftler jedoch ein dem Magischen Realismus ganz ähnliches Konzept:

Метареализм – это не отрицание реализма, а расширение его на область вещей невидимых, усложнение самого понятия реальности, которая обнаруживает свою многомерность, не сводится в плоскость физического и психологического правдоподобия, но включает и высшую, метафизическую реальность, явленному пушкинскому пророку.<sup>128</sup>

Hier wird deutlich, dass sich in der russischen Literaturdebatte der achtziger Jahre durchaus ein neuartiges Realismusverständnis entwickelte, das zudem dem Magischen Realismus verblüffend ähnlich ist. Jedoch bediente man sich dafür nicht, wie in der amerikanischen und europäischen Literaturtradition zur selben Zeit, des Begriffs des Magischen Realismus, sondern fand einen eigenen Terminus.

Darüber hinaus stellt Mark Lipoveckij eine enge Verbindung zwischen der russischen und der lateinamerikanischen Postmoderne heraus, wenn er in beiden eine als marginalisiert empfundene Situierung der eigenen Kultur gegenüber der westlichen sowie den Wunsch nach

---

<sup>126</sup> Vgl. Ėpštejn, *Postmodern v russkoj literature*, S. 122. Weiter führt Ėpštejn aus: „[E]сли Россия сильно запоздала со вступлением в Новое время и средневековые черты удержались в ней дольше, чем на Западе, то в следующий период – постмодерность, в ‚новое средневековье‘ – она вступает раньше Запада. Новое время в русской истории совпадает с петровской эпохой (1689-1917), то есть умещается в два с небольшим столетия, в отличие от шестисотлетней эпохи ‚модерности‘ в Западной Европе, которая длилась с XV по середину XX века.“ Ebd., S. 123.

<sup>127</sup> Ebd., S. 90f.

<sup>128</sup> Ebd., S. 147. Laut Ėpštejn wurde der Begriff 1982 geprägt (vgl. ebd., S. 172) und wurde notwendig, da der hergebrachte Realismusbegriff in seiner Verwendung zu eng gefasst wurde: „То, что называют ‚реализмом‘, это реализм всего лишь одной из реальностей. Метареализм – это реализм многих реальностей [...]. Приставка ‚мета‘ всего лишь прибавляет к ‚реализму‘ то, что сам он вычитает из всеобъемлющей Реальности, сводя к одному из ее подвидов.“ Ebd., S. 174.

Überwindung der Isolation vom Westen beobachtet: „[...] главная причина сходства состоит в том, что латиноамериканская литература точно так же, как и русская, испокон века заражена ‚тоской по мировой культуре‘.“<sup>129</sup> Somit ist – zumindest wenn man Lipoveckijs Auslegungen folgt – also bereits unter theoretisch-weltanschaulichem Gesichtspunkt zwischen dem russischen respektive sowjetischen und dem lateinamerikanischen Kulturkreis eine Parallele gegeben, der sich vor allem im Postmodernediskurs etabliert.<sup>130</sup>

Insgesamt kann sowohl für die russische als auch die polnische Literatur festgestellt werden, dass der Nachholprozess in Bezug auf postmoderne Schreibweisen Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre vor allem den offiziellen Literatur- und Kulturbetrieb und somit eher die Literaturkritik betrifft als die Autoren selbst.<sup>131</sup> Bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, und somit zur selben Zeit wie in der amerikanischen und der westeuropäischen Literatur, beginnen polnische und russische Autoren – teilweise aus dem Exil heraus, teilweise in der inneren Emigration –, postmoderne Verfahren zu nutzen und gehen somit zunächst keinen Sonderweg. Allerdings bestehen zur Hochzeit der theoretischen Fundierung der Postmoderne, also in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts, aufgrund der kulturpolitischen Restriktionen in den jeweiligen Ländern zahlreiche Einschränkungen, sodass zu dieser Zeit durchaus von einem Sonderweg die Rede sein muss. Dieser bewirkte unter anderem, dass Einflüsse aus der westlichen postmodernen Literaturtheorie erst verzögert aufgenommen werden konnten oder aber unter anderen Benennungen entstanden, so wie es auch im Falle des Magischen Realismus geschehen ist.

Ein weiteres Thema und gleichzeitig einen besonderen Schwerpunkt innerhalb des Postmodernediskurses bilden postkoloniale Konzepte, mit denen der Magische Realismus häufig nicht nur in Verbindung gebracht wird, sondern die darüber hinaus von manchen Forschern als Grundlage für magisch-realistische Texte angesehen werden. So äußerte etwa der Postkolonialismustheoretiker Homi K. Bhabha die These, dass der Magische Realismus nach dem Boom in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts die „literarische Sprache der aufstre-

---

<sup>129</sup> Lipoveckij, Mark: *Russkij postmodernizm. Očerki istoričeskoj poëtiki*, Ekaterinburg 1997, S. 301.

<sup>130</sup> Lipoveckij konstatiert, dass diese „kulturelle Isolation“ in Lateinamerika postmoderne Schriftsteller wie etwa Borges, Cortazar, Márquez oder Carpentier hervorgebracht habe, die inzwischen als Klassiker gelten müssen, was ihn zu der rhetorischen Frage führt: „Но, может, то же произошло с русским постмодернизмом?“ Ebd., S. 302.

<sup>131</sup> So erfolgt eine Zuschreibung polnischer und sowjetischer respektive russischer Autoren und ihrer Werke als „postmodern“ in den Ländern selbst erst seit den 1980er und verstärkt in den 1990er Jahren. Beispielhaft seien hier für die russische Literatur Venedikt Erofeev, Viktor Erofeev, Vladimir Sorokin und Michail Šiškin genannt (vgl. Čuprinin, *Žizn' po ponjatijam*, S. 434 und Skoropanova, *Russkaja postmodernistskaja literatura*, S. 588 und 591f.), für die polnische Literatur kommen etwa Marek Bieńczyk, Manuela Gretkowska, Jerzy Pilch oder Magdalena Tulli, aber auch Paweł Huelle und Olga Tokarczuk in Frage. Vgl. Hutnikiewicz/Lam, *Literatura polska XX wieku*, S. 58 und Żurawski, *Literatura polska*, S. 549.

benden postkolonialen Welt“ geworden sei.<sup>132</sup> Auch Jean-Pierre Durix verortet magisch-realistisches Schreiben im Rahmen des postkolonialen Diskurses und versteht es als politischen Kommentar der Autoren auf den postkolonialen Status ihres jeweiligen Herkunftslandes:<sup>133</sup>

The post-colonial experience makes the writers doubly aware of the precariousness of their – or anybody else’s – knowledge or apprehension of experience and history. Rushdie and García Márquez share these doubts with the post-modernists. They know that fiction does not merely ‚mirror‘ reality but also allegorizes its own function.<sup>134</sup>

Anne Hegerfeldt führt die Tatsache, dass Magischer Realismus in jüngster Zeit als postkoloniale Erscheinung verstanden wurde, darauf zurück, dass er lange Zeit unter Kritikern als ausschließlich lateinamerikanisches Phänomen galt, was spätestens in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu massiver Kritik an dieser territorialen Einschränkung führte:<sup>135</sup>

This ‚Americanist‘ interpretation of magic realism [...] was in time expanded to what might be called the ‚postcolonialist‘ interpretation, according to which the mode’s characteristic fusion of realistic and fantastic elements originates in the material reality not only of Latin America, but of the postcolonial situation *per se*, which is likewise characterized by the co-existence of irreconcilable opposites, i.e. dominant rational-scientific ‚Western‘ and a marginalized mythical ‚native‘ world view.<sup>136</sup>

In Übereinstimmung mit Jean-Pierre Durix stellt Hegerfeldt fest, dass magisch-realistisches Schreiben gewissermaßen einen Gegendiskurs zur hegemonialen westlich geprägten Ästhetik darstelle<sup>137</sup> und somit eine Art Korrektiv respektive Ergänzung zur dominanten Weltansicht biete.<sup>138</sup> Sie distanziert sich jedoch von einer Reduzierung des Magischen Realismus auf postkoloniale Begrifflichkeiten und einer strikten Trennung in postkolonial-marginalisierte und westlich-zentrierte Literatur,<sup>139</sup> sondern erkennt in dem Konzept vielmehr einen Beitrag zur

---

<sup>132</sup> Bhabha, Homi K. (Hg.): *Nation and Narration*, London 1995 [repr. 1990], S. 7: „Magical realism‘ after the Latin American Boom, becomes the literary language of the emergent post-colonial world.“ Auch Bowers vertritt die These, dass die Mehrheit der magisch-realistischen Werke als postkolonial bezeichnet werden kann. Vgl. Bowers, *Magical Realism*, S. 95. Die umfassendste Studie zum Zusammenhang zwischen Magischem Realismus und Postkolonialismus liefert Stephen Slemon 1988 mit *Magical Realism as Post-Colonial Discourse*, in der er auf Bachtins Prinzip der Dialogizität zurückgreift und dieses, in vereinfachter Form, auf die Korrelation Kolonisierter-Kolonisator hin anwendet. Vgl. ebd., S. 97f. Slemmons Artikel wurde (mit geringer Überarbeitung, u.a. in der Schreibung des Titels) in den 1995 von Zamora und Faris publizierten Sammelband *Magical Realism. Theory, History, Community* aufgenommen (Slemon, Stephen: „Magic Realism as Postcolonial Discourse“, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 407-426).

<sup>133</sup> „[...] they use it for specific political commentary on their (and their nations’) postcolonial status.“ Schroeder, *Rediscovering Magical Realism*, S. 9.

<sup>134</sup> Durix, *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse*, S. 129.

<sup>135</sup> Vgl. Hegerfeldt, Anne: „Contentious Contributions. Magic Realism goes British“, in: *Janus Head* 5:2 (2002), S. 62-86, hier S. 63.

<sup>136</sup> Ebd.; Hervorhebung im Original.

<sup>137</sup> Zu Durix’ Einschätzung vgl. Hart, Stephen M.; Ouyang, Wen-chin (Hg.): *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge 2005, S. 284.

<sup>138</sup> Vgl. Hegerfeldt, „Contentious Contributions“, S. 63.

<sup>139</sup> Vgl. ebd., S. 64.

Neubewertung alternativer Denkweisen.<sup>140</sup> Am Beispiel britischer Texte, die sie unter dem Aspekt der magisch-realistischen Ästhetik untersucht, stellt sie gemeinsame Muster fest, die nicht bei simplifizierenden Dichotomien stehen bleiben, sondern vielmehr eine „anthropologische Konstante“ darstellen:

The texts [...] suggest that cultures cannot be neatly divided into rational vs. irrational, scientific vs. magical, but that certain patterns of meaning-making are anthropological constants which will persist even if they are incompatible with the dominant (i.e. scientific) world view.<sup>141</sup>

Auch Christopher Warnes kommt zu dem Schluss, dass Magischer Realismus nicht zwangsläufig eine postkoloniale Erscheinung sei, da er dann Autoren wie etwa Bulgakov, Grass, Süskind oder D.M. Thomas ausschließen würde.<sup>142</sup> Im selben Atemzug plädiert er jedoch für ein generelles Verständnis des Magischen Realismus als Facette der Postkolonialismusdebatte.<sup>143</sup>

Von Slemons Theorie, die den Magischen Realismus ebenfalls als grundsätzlich postkoloniale Erscheinung verortet, soll hier der Ansatz übernommen werden, dass das Konzept des Magischen Realismus die Grundlage komparatistischer Untersuchungen von Texten verschiedener – in seinem Fall ausschließlich postkolonialer – Kulturen sein kann: „[T]he concept of magic realism can provide us with a way of effecting important *comparative* analyses between separate postcolonial literatures [...]“<sup>144</sup>

Zweifellos stellt sich im Zusammenhang mit der Untersuchung von Texten aus der polnischen und russischen Nationalliteratur die Frage, inwiefern sie Bezüge zu postkolonialen Themen und Problemen aufweisen – gehören doch diese Länder auf den ersten Blick nicht zu denjenigen, die gemeinhin als kolonisierte Gegenden respektive kolonisierende Mächte verstanden werden, wie es etwa der Fall bei Indien, Kanada oder den lateinamerikanischen Ländern der Fall ist. Dennoch muss hier differenziert vorgegangen werden, denn es bestehen durchaus zumindest in einigen Teilen der jeweiligen Länder Beziehungen, die entweder mit Kolonisationserfahrungen vergleichbar sind oder tatsächlich als solche gelten können, da es über eine gewisse Zeit hin Fremdherrschaft und Kolonisationsansprüche anderer Nationen als der eingessenen gab. Dies betrifft vor allem die Folgen der Teilungen Polens durch Preußen, Österreich und Russland für die polnische Kultur, aber auch russische imperialistische

---

<sup>140</sup> „[...] magic realist fiction argues for a revaluation of alternative modes of thought not only from within a specifically postcolonial perspective, but already on a more general level.“ Hegerfeldt, „Contentious Contributions“, S. 64.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Vgl. Warnes, Christopher: „Avatars of Amadis: Magical Realism as Postcolonial Romance“, in: *The Journal of Commonwealth Literature* 40:3 (2005), S. 7-20, hier S. 19.

<sup>143</sup> Vgl. Warnes, „Avatars of Amadis“, S. 19.

<sup>144</sup> Slemon, „Magic Realism as Postcolonial Discourse“, S. 409; Hervorhebung im Original.

Bestrebungen und russisches Kolonisierungsverhalten im asiatischen Teil des Russischen Reichs sowie die sowjetische (Kultur-)Politik auch außerhalb Russlands mit ihrem Einfluss auf die Warschauer-Pakt-Staaten. Die Folgen der zuletzt genannten Entwicklung beschreiben Foster und Froman als Fall eines „vernachlässigten“ Postkolonialismus: „Post-Soviet Eastern Europe presents a separate case of neglected postcoloniality which emphasises how ethnocentrism and cultural tensions have exposed the fragility of transnationalism.“<sup>145</sup>

Aus den zahlreichen Kommentaren lässt sich schlussfolgern, dass Magischer Realismus eine Schreibweise ist, die verstärkt in postkolonialen Gesellschaften auftritt und von den Lesern – und auch zahlreichen Literaturtheoretikern – aufgrund der „postkolonialen Provenienz“ der ersten magisch-realistischen Werke, die diesen Stil berühmt und hoffähig machten, mit postkolonialen Themen und Theorien assoziiert wird. Dennoch lässt sich das Konzept nicht auf postkoloniale Autoren beschränken,<sup>146</sup> wie das verstärkte Auftreten entsprechender Werke auch in Europa oder Nordamerika, also in seiner „globalisierten Form“<sup>147</sup>, zeigt. Auffällig ist darüber hinaus, dass magisch-realistische Texte, gleich ob aus postkolonialen oder anderen Ländern, häufig die Folgen von Machtstrukturen autoritärer Systeme oder die Nationenbildung nach dem Zusammenbruch solcher thematisieren:

Particularly for writers in countries which had recently escaped from the clutches of colonialism, magical realism appeared to offer a literary idiom which could reflect the raw political tensions which accompanied the movement towards nationhood [...].<sup>148</sup>

Auch Slemon konstatiert einen solchen Zusammenhang und gesteht dem Magischen Realismus eine „Befreiungsfunktion“ aus historischen imperialen Strukturen zu:

Read as a form of postcolonial discourse, the magic realist texts [...] comprise a positive and liberating engagement with the codes of imperial history and its legacy of fragmentation and discontinuity. By embedding the binary oppositions of past and present social relations into the „speaking mirror“ of their literary language, these texts implicitly suggest that enabling strategies for the future require revisioning the seemingly tyrannical units of the past in a complex and imaginative double-think of „remembering the future“.<sup>149</sup>

---

<sup>145</sup> Foster, John Burt; Froman, Wayne: *Thresholds of Western Culture: Identity, Postcoloniality, Transnationalism*, New York und London 2002, S. 5.

<sup>146</sup> Darauf verweisen verschiedene Kritiker – nicht nur solche von Bhabhas Äußerung –, wie Hart belegt: „[...] the notion that magical realism is the ‚language of the postcolonial world‘ is a misleading one.“ Hart/Ouyang, *A Companion*, S. 11. Dieser Einschätzung wird sich hier angeschlossen, geht es in erster Linie ja nicht um die lokale Herkunft einer Literatur, sondern um strukturelle Gesetzmäßigkeiten in ihr.

<sup>147</sup> Stephen Hart bezeichnet die achtziger und frühen neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts als „highwater mark of globalised magical realism“. Ebd.

<sup>148</sup> Ebd., S. 11. Wen-chin Ouyang führt diesen Gedanken sogar noch weiter und konstatiert eine politische Komponente des Magischen Realismus in postkolonialen Ländern, die als Antwort auf noch bestehende imperiale sowie auf neuartige, von Korruption gekennzeichnete, Machtverhältnisse sei: „[M]agical realism is inherently political [sic] concerned not only with the continuing influence of empire in the postcolonial world but also with the corruption of political authority set up in the postindependence nation-states [...]“. Ebd., S. 153.

<sup>149</sup> Slemon, „Magic Realism as Postcolonial Discourse“, S. 422.

Es bleibt also auch zu fragen, inwiefern der Magische Realismus in der russischen und polnischen Literatur als eine solche Antwort auf totalitäre Systeme respektive ihren Zusammenbruch verstanden werden kann.

### 3. Der Siegeszug des Magischen Realismus um die Welt

Stephen M. Hart bezeichnet im Abstract zu dem von ihm gemeinsam mit Wen-chin Ouyang herausgegebenen Sammelband *A Companion to Magical Realism* aus dem Jahre 2005 den Gegenstand dieses „Begleiters“ als eine Bewegung mit Weltbedeutung: „[...] the worldwide impact of a movement which was incubated in Germany, flourished in Latin America and then spread to the rest of the world.“<sup>150</sup> Ähnlich wie Hart beschreibt Wen-chin Ouyang das Ergebnis dieses Prozesses einerseits in geographischer Hinsicht, andererseits wird bei ihm auch die Bedeutung für die genreübergreifende Ausdifferenzierung des Magischen Realismus hervorgehoben, wenn er schreibt:

There is no stopping it. It is everywhere. It is in Arabic, Chinese, English, German, Italian, Japanese, Persian, Portuguese, Spanish, Tibetan and Turkish, to name but a few languages. It is in fiction, film and the arts.<sup>151</sup>

Das Bild des „Ausbrütens“ der Bewegung<sup>152</sup> in Deutschland, des Aufblühens in Lateinamerika und der darauf folgenden Verbreitung über den Rest der Welt macht deutlich, dass wir es mit einer langlebigen und durchaus dynamischen Erscheinung zu tun haben, die von zeitlich determinierten Entwicklungsphasen gekennzeichnet ist, gleichzeitig aber bereits eine räumliche Ausdifferenzierung erfahren hat.

---

<sup>150</sup> Hart/Ouyang, *A Companion*. Hier zitiert aus dem Abstract vor der Einleitung, S. IX.

<sup>151</sup> Ouyang, Wen-chin: „Magical Realism and Beyond: Ideology and Fantasy“, in: ebd., S. 13-22, hier S. 15.

<sup>152</sup> Stephen M. Hart bezeichnet den Magischen Realismus als „Bewegung“ („movement“), eine Definition, die jedoch laut Amaryll Chanady nicht zutreffend ist: „It does not refer to a movement, which is characterized by particular historical and geographical limitations and a coherence which magical realism lacks.“ Chanady, *Magical Realism and the Fantastic*, S. 17. Sie bezieht sich hierbei auf Roberto González Echevarría, der stattdessen von verschiedenen „Momenten“ („moments“) in der Kunst- und Literaturdebatte spricht. Vgl. ebd. Vgl. außerdem Doris Kirchner: „In Frankreich, Italien, den USA und Deutschland erlangte der Magische Realismus nie den Status einer Bewegung, sondern blieb das Ausdrucksmittel einzelner, höchstens locker verbundener Schriftsteller.“ Kirchner, *Doppelbödiges Wirklichkeit*, S. 33. Zur Einordnung des Magischen Realismus als literaturwissenschaftlichen Terminus vgl. außerdem Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth*, S. 46-50. Anne Hegerfeldt zieht *mode* dem Terminus *genre* vor, da dieser mehr auf Themen und Motive als auf literarische Techniken referiert. Auch im *Metzler-Literatur-Lexikon* wird der Magische Realismus sowohl als Bewegung definiert als auch als eine Nebenströmung zur Neuen Sachlichkeit. Vgl. den Eintrag von Reinhard Döhl zum Stichwort *Magischer Realismus* im *Metzler-Literatur-Lexikon*, S. 290. In dieser Arbeit werden im Folgenden vorrangig die Termini *Modus*, *Erzählstruktur* oder (*ästhetisches*) *Konzept* verwendet, da sie sowohl auf literarische Techniken als auch auf thematische und motivische Besonderheiten referieren sowie die Bedeutungsweite des Begriffs einbeziehen.

### 3.1 Magischer Realismus diachron – Phasen der Verbreitung

Die Geschichte des Begriffs Magischer Realismus wird von dem aus Kuba stammenden Literaturtheoretiker Roberto González Echevarría in drei Phasen eingeteilt.<sup>153</sup>

Die erste Phase bezieht sich auf das erstmalige Auftreten des Terminus in etwa dem Kontext, in dem er auch heute noch verwendet wird<sup>154</sup> – als ein damals neuartiges ästhetisches Konzept in der Kunst, das der deutsche Kunsthistoriker Franz Roh erstmals in einem Aufsatz aus dem Jahr 1923 erwähnt.<sup>155</sup> In Rohs folgender Abhandlung mit dem Titel *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus* aus dem Jahr 1925 erscheint der Begriff „Magischer Realismus“ dann bereits im Titel, wodurch der Terminus größere Bekanntheit und Verbreitung erlangt.<sup>156</sup> Roh verwendet ihn vorrangig für das Gebiet der Malerei und bezeichnet damit eine neue Sichtweise auf die empirische Wirklichkeit durch die Schöpfung einer anderen Wirklichkeit in der Kunst:

Die Malerei empfindet [...] die Wirklichkeit des Gegenstandes und Raumes nun aber nicht mehr als Abmalen der Natur, sondern als eine zweite Schöpfung [...], ein strenges Errichten, Aufbauen der Objekte, die letztlich in so anderer Vorform in der Natur gefunden werden. [...] Es handelt sich in der neuen Kunst um letztes Veranschaulichen des inneren Gesichtes an Hand der bestehenden Außenwelt, woran dem Expressionismus wenig gelegen war.<sup>157</sup>

Nach dem Ersten Weltkrieg hatte sich der Anspruch herausgebildet, Wirklichkeit objektiv distanziert darzustellen und zu interpretieren. Als „Reaktion auf vorhergehende wirklichkeitsfragmentierende Strömungen“ wie Expressionismus oder Konstruktivismus sowie aus einer

---

<sup>153</sup> Geoff Hancock beispielsweise zitiert González Echevarría in seinem Essay „Magic or Realism: The Marvelous in Canadian Fiction“, in: Hinchcliffe/Jewinski, *Magical Realism and Canadian Literature*, S. 30-48, hier S. 45. Auf Echevarrias Einteilung bezieht sich ebenfalls Amaryll Chanady. Vgl. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic*, S. 17. Auch Anne Hegerfeldt folgt Echevarrias Gliederung in drei Phasen. Vgl. Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth*, S. 16f.

<sup>154</sup> Die Wortverbindung „magisch realistisch“ wird zwar schon um 1798 von Novalis verwendet, allerdings nicht in diesem Verständnis. Novalis unterscheidet zwischen „magisch realistischen“ und „magisch idealistischen“ Schriftstellern. Vgl. Novalis (Friedrich Freiherr von Hardenberg): *Schriften*. Band 3: *Das philosophische Werk*, hrsg. von R. Samuel und P. Kluckhohn, Stuttgart 1983, S. 384f. Auf diese Notation beruft sich möglicherweise auch Gerhard Bonarius in seiner Dissertation „Zum Magischen Realismus bei Keats und Novalis“, in der er allerdings weder auf die Etymologie des Begriffs des Magischen Realismus noch auf seine Verwendungsweise eingeht, geschweige denn eine Definition anbietet. Bonarius, Gerhard: *Zum Magischen Realismus bei Keats und Novalis*, Gießen 1950.

<sup>155</sup> Entgegen der weit verbreiteten Meinung, dass der Terminus erstmalig in Rohs Aufsatz aus dem Jahr 1925 auftritt, belegt Scheffel die richtige Quelle – den Aufsatz Rohs über das Schaffen des Münchener Malers Karl Haider aus dem Jahr 1923, in welchem er den Begriff Magischer Realismus nicht nur auf Haiders Werk bezieht, sondern als „für die einsetzende Epoche“ anwendbar charakterisiert. Vgl. Scheffel, *Magischer Realismus*, S. 7. Vgl. auch Kap. 1.

<sup>156</sup> Vgl. Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth*, S. 12f.

<sup>157</sup> Roh, *Nach-Expressionismus*, S. 36f.; Hervorhebung im Original.



allgemeinen „Frustration der Intellektuellen nach dem Ersten Weltkrieg“<sup>158</sup> heraus beginnt im aktuellen Kunstverständnis eine Suche nach Vergewisserung darüber, „was ist“, in deren Konsequenz man schließlich „etwas ‚Magisches‘ in der Wirklichkeit“<sup>159</sup> entdeckt. Roh formuliert es 1925 folgendermaßen:

Man hat das Gefühl, daß auf einen unbändigen, übereiligen Transzendentalismus, auf ein dämonisches Sichwegsehen, Sichwegschleudern von dieser Erde noch einmal unersättliche Lust an ihr erwacht sei, Lust auch an ihrem engen, fragmentarischen Charakter.<sup>160</sup>

In seinem dreißig Jahre später erschienenen Beitrag distanzierte sich Roh notabene von seiner früheren Entdeckung und nennt die im Ersten Weltkrieg entstandene Strömung nunmehr nur noch „eine Gegenbewegung, eine jener Retardierungen, wie sie die Geschichte als Atempause einzulegen pflegt, wenn sich allzu viel Neues ereignet hat.“<sup>161</sup> Nicht zuletzt aufgrund von Rohs Zurücknahme seiner früheren Darlegung hat sich der Terminus Magischer Realismus in der bildenden Kunst nicht durchgesetzt, stattdessen wurde für die nachexpressionistische Phase im Nachgang der von Gustav Friedrich Hartlaub geprägte Begriff „Neue Sachlichkeit“ maßgebend.<sup>162</sup>

Ungefähr zur gleichen Zeit wie Franz Roh, aber offensichtlich unabhängig von ihm, verwendet der italienische Schriftsteller und Publizist Massimo Bontempelli in seiner literarisch orientierten französischsprachigen Zeitschrift *900. Novecento* den Terminus Magischer Realismus, indem er 1927 ein Kunstprogramm aufstellt, das er „*réalisme magique*“ nennt.<sup>163</sup> Ähnlich wie Roh konstatiert Bontempelli die Desorientierung des Menschen in einer komplexer gewordenen Welt seit Einbruch der Moderne. Im Unterschied zu Roh wendet Bontempelli das Konzept allerdings erstmals auf dem Gebiet der Literatur an.<sup>164</sup> Den „zwei Vätern“ des

---

<sup>158</sup> Kirchner, *Doppelbödiges Wirklichkeit*, S. 18f. Kirchner weist darauf hin, dass Magischer Realismus nicht gleichzusetzen sei mit Neuer Sachlichkeit, sondern eher als Reaktion auf deren mathematisch-nüchterne Seite verstanden werden müsse. Vgl. ebd., S. 38.

<sup>159</sup> Scheffel, *Magischer Realismus*, S. 109.

<sup>160</sup> Roh, *Nach-Expressionismus*, S. 24.

<sup>161</sup> Roh, *Geschichte der deutschen Kunst*, S. 112. Roh kritisierte an der Richtung ihren restaurativen Charakter und die voreilige und zu radikale Abwendung vom Expressionismus. Vgl. ebd., S. 113.

<sup>162</sup> Vgl. Zamora, „The Visualizing Capacity“, S. 21.

<sup>163</sup> Vgl. Kirchner, *Doppelbödiges Wirklichkeit*, S. 32 und Durst, *Das begrenzte Wunderbare*, S. 222. An dieser Stelle sei angemerkt, dass Bontempelli im Frühjahr 1939 eine Reise nach Polen unternahm, um Witold Gombrowicz und Bruno Schulz persönlich kennen zu lernen. Die Begegnung fand zwar statt, blieb jedoch ohne Ergebnis, und aus verschiedenen Gründen – unter anderem durch den Kriegsausbruch – kamen nach dem Treffen keine weiteren Kontakte zustande. Vgl. Ficowski, Jerzy: *Bruno Schulz. 1892-1942. Ein Künstlerleben in Galizien*, München 2008, S. 109. Im Folgenden zitiert als Ficowski, *Ein Künstlerleben*.

<sup>164</sup> Vgl. dazu auch Kap. 1. Somit geschieht über Bontempellis Zeitschrift und deren internationaler Mitarbeiterschaft auf dem europäischen Kontinent schon vor respektive parallel zur Übertragung von Rohs Begriff auf den lateinamerikanischen Kontinent die – wenn auch im Vergleich zur Verwendung im Bereich der bildenden Kunst sehr vage – Verbreitung des Konzepts in den literaturwissenschaftlichen Diskurs. Vgl. Kirchner, *Doppelbödiges Wirklichkeit*, S. 32. Kirchner behauptet, dass der Begriff ausgehend von der Zeitschrift *900* nach Lateinamerika gelangte, was sie allerdings nicht belegt. Wahrscheinlicher ist, dass die Übersetzung von Rohs Studie *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus* von 1925 ins Spanische im Jahr 1927 den Ausschlag

Begriffs sei jedoch ein Verständnis von ‚magisch‘ gemeinsam, das Scheffel als „auf geheime Weise Gegensätze zusammenbindend“<sup>165</sup> bezeichnet.

Die zweite Phase bezieht sich auf den Zeitraum zwischen den zwanziger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Laut Chanady sei der Magische Realismus spätestens in den vierziger Jahren in Lateinamerika Mittel zum Ausdruck einer authentischen amerikanischen Mentalität geworden, wodurch die Entwicklung einer autonomen Literatur ihren Ausgang nahm.<sup>166</sup> Hancock nennt diese zweite Phase die „surrealistische“, in welcher der Begriff des Magischen Realismus – bislang beschränkt auf Werke der Malerei – auch auf dem Gebiet der Literatur Anwendung findet, während zeitgleich die Surrealisten in der Literatur das Wunderbare neu entdecken und es in den Kunstbegriff aufnehmen.<sup>167</sup> Eine direkte Verbindung zwischen den europäischen Surrealisten und der lateinamerikanischen Literatur schuf hierbei der aus Venezuela stammende Schriftsteller Arturo Usler Pietri, der in den 1920er Jahren in Paris lebte und mit Massimo Bontempelli bekannt war.<sup>168</sup> Zwar war der Terminus als *realismo mágico* in einer Übersetzung von Rohs Aufsatz aus dem Jahr 1925 ins Spanische schon 1927 nach Lateinamerika gelangt, wurde dann aber erst in den 1940er Jahren als spezifisches – jedoch keineswegs einheitliches<sup>169</sup> – Konzept unter diesem Begriff wieder aufgenommen und auf den Bereich der Literatur angewendet. Usler Pietri war dabei wahrscheinlich der erste Verkünder des Magischen Realismus in der lateinamerikanischen Literatur, denn er schreibt in seinem Buch *Letras y hombres de Venezuela*<sup>170</sup> aus dem Jahre 1948:

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>171</sup>

Ungefähr zeitgleich zu Usler Pietris Übernahme des Terminus Magischer Realismus erfolgte die Formulierung des Prinzips des „Wunderbaren Wirklichen“ durch den kubanischen Schriftsteller Alejo Carpentier. Der Verweis auf „Magisches“ in der umgebenden Wirklich-

---

für die Verbreitung zunächst über Buenos Aires in Lateinamerika gab. Vgl. Scheffel, *Magischer Realismus*, S. 41. Arturo Usler Pietris persönliche Bekanntschaft mit Bontempelli (s.u.) verweist wiederum auf Kirchners These. Beide Wege des Transfers von Europa nach Lateinamerika schließen sich jedoch nicht gegenseitig aus und sind sehr wahrscheinlich parallel zueinander erfolgt (s.u.).

<sup>165</sup> Scheffel, *Magischer Realismus*, S. 16.

<sup>166</sup> Vgl. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic*, S. 17.

<sup>167</sup> Vgl. Hancock, „Magic or Realism“, S. 45. Zu den Beziehungen zwischen Magischem Realismus und dem Surrealismus siehe Kap. 2.1.

<sup>168</sup> Vgl. Chanady, Amaryll: „The Origins and Development of Magical Realism in Latin American Fiction“, in: Hinchcliffe/Jewinski, *Magical Realism and Canadian Literature*, S. 49-60, hier S. 54.

<sup>169</sup> Doris Kirchner verweist auf die überwiegende Meinung der Kritiker zum lateinamerikanischen Magischen Realismus, dass dieser kein einheitliches Konzept beinhalte. Vgl. Kirchner, *Doppelbödiges Wirklichkeit*, S. 34.

<sup>170</sup> Leal, Luis: „Magical Realism in Spanish American Literature“, Originaltitel: „El realismo mágico en la literatura hispanoamericana“, erschienen in: *Cuadernos americanos* 43:4 (1967), S. 230-235, übersetzt von Wendy B. Faris, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 119-123, hier S. 120.

<sup>171</sup> Leal, „Spanish American Literature“, S. 120.

keit, das schon Roh und seine Zeitgenossen für die bildenden Künste proklamiert hatten, legt eine Verbindung zu diesem Prinzip nahe, das Carpentier als der lateinamerikanischen Wirklichkeit inhärent proklamierte. Carpentier prägte den Begriff *lo real maravilloso* nach seiner Rückkehr nach Lateinamerika aus Paris in seinem Aufsatz „De lo real maravilloso americano“<sup>172</sup> im Jahre 1949 und beschrieb mit ihm die Besonderheit der lateinamerikanischen Wirklichkeit, die das Wunderbare beinhaltet, ohne dass es künstlich geschaffen werden müsse. Eben diese künstliche Schaffung des Wunderbaren machte er den französischen Surrealisten zum Vorwurf.<sup>173</sup> Das Wunderbare Wirkliche in Carpentiers Definition ist aber keineswegs gleichzusetzen mit dem Magischen Realismus und unterscheidet sich von ihm allein schon dadurch, dass er einen ontologischen Status, also eine Möglichkeit der Erfahrung der objektiven Wirklichkeit bezeichnet, nicht jedoch ein phänomenologisches oder gar literarisches Konzept, wie es der Magische Realismus tut.<sup>174</sup>

González Echevarría bezeichnet die Wiederaufnahme des Begriffs durch den venezolanischen Autor Arturo Uslar Pietri sowie die Einführung des Konzepts des Magischen Realismus über das Wunderbare Wirkliche in die lateinamerikanische Literaturkritik durch Alejo Carpentier in den späten vierziger Jahren als „magic realism’s second moment“<sup>175</sup>. Der Zeitrahmen der zweiten Phase ist somit zwischen der Mitte der 1920er und dem Ende der 1940er Jahre anzusetzen. Sie beinhaltet sowohl die Übertragung des Konzepts vom künstlerischen auf den literarischen Bereich als auch den Transfer von Europa nach Süd- und Mittelamerika sowie darüber hinaus die Aufnahme und erste Verbreitung des Begriffs Magischer Realismus auf dem lateinamerikanischen Kontinent.

Die dritte Phase der Verbreitung des Terminus Magischer Realismus findet nach Echevarrias Einteilung hauptsächlich in Süd- und Mittelamerika statt und beginnt in den 1940er Jahren mit der Aufnahme des Begriffs in die Literaturdebatte nach der Rückkehr mehrerer Schriftsteller aus Europa, wie etwa Uslar Pietri, Carpentier und Borges, die dort in Kontakt mit den Surrealisten gestanden hatten.<sup>176</sup> Seit der zweiten Hälfte der 1940er Jahre war auf

---

<sup>172</sup> Der Begriff des ‚Wunderbaren Wirklichen‘ fiel zuerst in Carpentiers Vorwort zu seinem Roman *El reino de este mundo* (1949). Tanya Huntington und Lois Parkinson Zamora liefern eine Übersetzung von Alejo Carpentiers Aufsatz „De lo real maravilloso americano“ aus einer späteren Ausgabe des Essaybandes: Carpentier, Alejo: *Tientos y diferencias*, Montevideo 1967, S. 96-112; Carpentier, Alejo: „On the Marvelous Real in America“, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 75-88.

<sup>173</sup> Vgl. Carpentier, „Marvelous Real“, S. 84f. Anne Hegerfeldt fasst Carpentiers Urteil folgendermaßen zusammen: „In his essay, Carpentier unfavourably contrasts European artists’ and writers’ ‚tiresome pretensions of creating the marvelous‘ with the ‚experienced marvelous reality‘ of Latin America. [...] [I]n European surrealist painting and literature, the marvellous [sic] is evoked inadequately through the artificial juxtaposition of unlikely object and the mere cliché“. Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth*, S. 17.

<sup>174</sup> Vgl. Chanady, „The Origins“, S. 53.

<sup>175</sup> Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth*, S. 16.

<sup>176</sup> Vgl. u.a. Hancock, „Magic or Realism“, S. 45.

dem lateinamerikanischen Kontinent ein steigendes Interesse an Ethnographie und primitiver Malerei zu verzeichnen, das auf den Wunsch nach einer neuen Perspektive auf das Leben in den Nachkriegsjahren zurückzuführen ist.<sup>177</sup> 1955 erscheint Angel Flores' Aufsatz „Magical Realism in Spanish American Fiction“, in dem der viel zitierte Satz von der „Verschmelzung zwischen Realismus und Phantasie“ – „amalgamation of realism and fantasy“<sup>178</sup> – fällt, den er im Zusammenhang mit Kafkas Erzählungen „Das Urteil“ sowie „Die Verwandlung“ anführt. Im selben Aufsatz verweist er auf die frühen Wurzeln des Magischen Realismus im 19. Jahrhundert und bezeichnet die Schriftsteller und bildenden Künstler der Zeit um den Ersten Weltkrieg als „Wiederentdecker“ des Symbolismus und Magischen Realismus, die im „fotografischen Realismus“<sup>179</sup> eine Sackgasse gesehen hätten:

Theirs was to a large extent a rediscovery, because some of the stylistic and expressive utterances found in Kafka, for instance, were writ large in numerous nineteenth-century figures: in the Russians (especially the Gogol of “The Nose,” “Shponka and his Aunt,” and other short stories, and of course Dostoevsky), in the German Romantics (Hoffmann, Arnim, Kleist, The Grimm brothers), and in Strindberg, Stifter, and to some extent in Poe and Melville.<sup>180</sup>

Flores datiert die Ankunft des Magischen Realismus in Lateinamerika auf das Jahr 1935, das Jahr, in dem Jorge Luis Borges' Sammelband mit Kurzgeschichten *Historia universal de la infamia* in Buenos Aires erschien<sup>181</sup>. Borges, der zwei Jahre zuvor Kafkas Kurzprosa ins Spanische übersetzt hatte, scharte laut Flores schon bald eine Anhängerschaft um sich, die im Stile des Magischen Realismus zu publizieren begann und für die Ausbreitung dieses literarischen Konzeptes auf dem südamerikanischen Kontinent verantwortlich zeichnete:

With Borges a pathfinder and moving spirit, a group of brilliant stylists developed around him. Although each evidenced a distinct personality and proceeded in his own way, the general direction was that of magical realism. [...] From then magical realism has grown in an exciting crescendo. Suffice it here to declare that the decade 1940-50 saw its most magnificent flowering.<sup>182</sup>

Der puerto-ricanische Literaturkritiker Flores beschreibt die Schriftsteller des Magischen Realismus als besonders sensibel und talentiert und misst der lateinamerikanischen Literatur eine neue Daseinsberechtigung zu, da sie in eine Phase getreten sei, in der sie ihren Platz in der

---

<sup>177</sup> Vgl. Hancock, „Magic or Realism“, S. 45.

<sup>178</sup> Flores, Angel: „Magical Realism in Spanish American Fiction“, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 109-117, hier S. 112.

<sup>179</sup> Ebd., S. 111. Eigene Übersetzung, R.W.

<sup>180</sup> Ebd. Zur Einordnung Nikolaj Gogol's als Vorläufer oder gar Vertreter des Magischen Realismus siehe auch: Hardy Jr., James D.; Stanton, Leonard: „Magical Realism in the Tales of Nikolai Gogol“, in: *Janus Head* 5:2 (2002), S. 126-139.

<sup>181</sup> Flores, „Spanish American Fiction“, S. 113.

<sup>182</sup> Ebd.

Weltliteratur gefunden habe: „[...] we may claim that Latin America now possesses an authentic expression, one that is uniquely civilized, exciting, and, let us hope, perennial“.<sup>183</sup>

Doch diese Position ist nicht ohne Kritik geblieben, denn Luis Leal polemisiert in seinem Aufsatz „Magical Realism in Spanish American Literature“ mit Angel Flores und kritisiert unter anderem, dass dieser in seinem Artikel eine zu große Zahl an Schriftstellern dem Magischen Realismus zuordne, die laut Leal nicht der Bewegung angehörten.<sup>184</sup> Zwar honoriert Leal Flores' Pionierleistung für die lateinamerikanische Literatur, die in der erstmaligen Auslegung des in den vierziger Jahren zunehmend inflationär genutzten, jedoch nicht eingegrenzten Begriffs des Magischen Realismus bestand, er hält Flores' Definitionsansatz jedoch für nicht zufriedenstellend. Auch geht Leal nicht mit Flores' Bestimmung des Anfangszeitpunktes des Magischen Realismus in Lateinamerika konform, sondern beschreibt die Entwicklung des Begriffs von seiner Erstbenennung durch Franz Roh über die Verwendung bei Uslar Pietri und Carpentier hin zu einer Auswahl lateinamerikanischer Schriftsteller, die nach Leals Meinung als magisch-realistisch bezeichnet werden können, da sie sich der Realität stellten und versuchten, in ihr das Rätselhafte nicht nur zu ent-, sondern auch aufzudecken.<sup>185</sup> Aber auch Leal gelingt keine umfassende Definition des Phänomens, er fasst vielmehr *ex negativo* zusammen, was Magischer Realismus alles nicht ist:

[M]agical realism cannot be identified either with fantastic literature or with psychological literature, or with the surrealist or hermetic literature that Ortega describes. Unlike superrealism, 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 [...].<sup>186</sup>

Das „Begreifen des Rätselhaften hinter den Dingen“ ist es, was Leal als den Wesenszug des Magischen Realismus sieht, er schafft damit erstmals eine deutliche Abgrenzung dieser ästhetischen Tendenz von anderen Strömungen und weist ihm einen Platz in der lateinamerikanischen Literatur zu:

In magical realism key events have no logical or psychological explanation. The magical realist does not try to copy reality (as the realists did) or to wound it (as the Surrealists did) but to seize the mystery that breathes behind things.<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> Flores, „Spanish American Fiction“, S. 116.

<sup>184</sup> Leal, „Spanish American Literature“, S. 119f.

<sup>185</sup> Ebd., S. 121. Leal zählt Arturo Uslar Pietri, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Lino Novás Calvo, Juan Rulfo, Félix Pita Rodríguez und Nicolás Guillén zu den Schriftstellern, die diese Haltung in ihrem Schreiben aufweisen. Vgl. ebd.

<sup>186</sup> Ebd.

<sup>187</sup> Ebd., S. 123.

Die hier nur angerissene Debatte der lateinamerikanischen Literaturkritiker verläuft parallel zur Entwicklung der vor Ort entstehenden Literatur, die in den 1960er Jahren einen solchen Aufschwung nimmt, dass sie als „The Boom“ in die Geschichte eingeht, viele Schriftsteller lateinamerikanischer Provenienz im Rest der Welt bekannt macht und in der Verleihung des Literaturnobelpreises an Gabriel García Márquez 1982 gipfelt.<sup>188</sup> Eben diese Phase zwischen den frühen 1950ern und 1982 ist gemeint, wenn vom „Aufblühen“ oder der Blütezeit des Magischen Realismus die Rede ist.

Dieser „Boom“ bleibt natürlich nicht ohne Resonanz, und unmittelbar auf die Phase des Aufblühens folgt auch schon die Verbreitung der Blütensamen – die Verbreitung des Magischen Realismus über die ganze Welt. Stephen Hart unterstreicht die Gleichzeitigkeit dieser Entwicklungen, wenn er schreibt:

[J]ust as critics were trying to define magic realism, the genre was spreading to other parts of the world and producing new forms as a result of a creative mix with new cultural landscapes.<sup>189</sup>

Von da an gilt der Magische Realismus schon nicht mehr als genuin lateinamerikanisches Prinzip, sondern lebt in afrikanischen, indischen, nordamerikanischen, europäischen, ostasiatischen und anderen Ausprägungen fort, was sich in einem vermehrten Auftreten des Begriffs in der Sekundärliteratur widerspiegelt. Aber nicht nur neu entstandene literarische Werke, auch längst existierende bekommen auf einmal ein neues Epitheton – „magisch-realistisch“ steht für zeitgemäß und vielversprechend.

### **3.2 Magischer Realismus geographisch – internationale Verbreitung**

Nach dem „Boom“ der magisch-realistischen Literatur in und aus Lateinamerika beginnen sich Schriftstellerinnen und Schriftsteller sowie Kritiker auch außerhalb dieses Kontinents für die Erscheinung zu interessieren, es schließt sich also gewissermaßen eine vierte Phase der Entwicklung an. Diese „vierte Phase“ ist insofern interessant, als sie neben der Entstehung neuer, magisch-realistischer Literatur eine Rückbesinnung auf bereits bestehende Werke, die nun mit diesem Etikett bezeichnet werden, ins Rollen bringt.

Als erste umfassende Studie zum Magischen Realismus kann Seymour Mentons 1983 erschienene komparatistische Arbeit *Magic Realism Rediscovered, 1918-1981* gesehen werden. Menton charakterisiert Magischen Realismus darin erstmals als internationale Erscheinung, die durch die „geistigen und politischen Entwicklungen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts

---

<sup>188</sup> Vgl. Hancock, „Magic or Realism“, S. 45.

<sup>189</sup> Hart/Ouyang, *A Companion*, S. 282f.

sowie durch die Erkenntnisse zeitgenössisch-aktueller Philosophie und Psychologie mitbestimmt<sup>190</sup> werde. Weiterhin gelten laut Stephen Hart David Youngs und Keith Hollamans *Magical Realist Fiction* aus dem Jahr 1984<sup>191</sup> sowie Amaryll Chanadys *Magical Realism and the Fantastic* von 1985 als richtungweisend für die „Internationalisierung“ des Magischen Realismus.<sup>192</sup> Den „finalen Todesstoß“<sup>193</sup> für die Behauptung, Magischer Realismus sei auf ein geographisches Terrain beschränkt, lieferten Hinchcliffe und Jewinski in ihrem Sammelband *Magic Realism and Canadian Literature* aus dem Jahr 1986. Als das wichtigste Werk in diesem Kontext bezeichnet Hart Lois Parkinson Zamoras’ und Wendy B. Faris’ *Magical Realism: Theory, History, Community* aus dem Jahr 1995.<sup>194</sup> Darin schreibt Zamora im Vorwort:

Readers know that magical realism is not a Latin American monopoly [...]. It is true that Latin Americanists have been prime movers in developing the critical concept of magical realism and are still primary voices in its discussion, but this collection considers magical realism an international commodity.<sup>195</sup>

Auch Doris Kirchner charakterisiert den Magischen Realismus in ihrer Arbeit als internationales Phänomen, betont dabei jedoch die Tatsache, dass er in der westlichen Welt schon seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts bekannt sei.<sup>196</sup> Sie verweist daher auf das *erneute* Interesse am Magischen Realismus in den sechziger und siebziger Jahren in Westdeutschland als Folge der Etablierung des Konzeptes in der lateinamerikanischen Literaturkritik und der breit rezipierten Übersetzung von García Márquez’ *Cien años de soledad* ins Deutsche sowie der Verleihung des Literatur-Nobelpreises an ihn.<sup>197</sup>

Ungeachtet der fortgesetzten Unbestimmtheit in der Begriffsdefinition hat sich der Magische Realismus als ästhetisches Konzept in der Literatur relativ rasch ausgebreitet und internationalen Rang erobert. Gleichwohl lasse sich laut Doris Kirchner keine internationale Bewegung oder Schule des Magischen Realismus ausmachen, vielmehr gebe es verschiedene „Manifestationen“ in Lateinamerika, den USA, Frankreich und anderen Ländern, die ihrerseits von individuellen, soziopolitischen Faktoren geprägt seien, dabei jedoch auf eine „gemeinsame menschliche Grunderfahrung“<sup>198</sup> zurückgingen. Diese Grunderfahrung sei, so Kirchner, der „technische und kommerzielle Rationalismus, mit dem sich der Mensch seiner

---

<sup>190</sup> Vgl. Kirchner, *Doppelbödige Wirklichkeit*, S. 29f.

<sup>191</sup> Hart/Ouyang, *A Companion*, S. 283. Hart verwendet irrtümlicherweise den Namen Robert Young.

<sup>192</sup> Vgl. ebd.

<sup>193</sup> Hart spricht vom „final death-blow“, vgl. ebd.

<sup>194</sup> Vgl. ebd.

<sup>195</sup> Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 2.

<sup>196</sup> Vgl. Kirchner, *Doppelbödige Wirklichkeit*, S. 39.

<sup>197</sup> Vgl. ebd., S. 33.

<sup>198</sup> Ebd., S. 32. Kirchner betont die gerade für die deutsche Literatur bezeichnende Tatsache, dass Schriftsteller, deren Werke zum Magischen Realismus gezählt werden, diese zu unterschiedlichsten Zeiten schrieben und auf keine gemeinsame Theorie, wohl aber auf einen gleichen geistesgeschichtlichen und politischen Hintergrund zurückgreifen. Vgl. ebd., S. 31.

selbst entfremdet und weitgehend handlungsunfähig macht“ und der Wunsch, die Welt „noch einmal erträglich und harmonisch zu gestalten.“<sup>199</sup> Den Schriftstellern des Magischen Realismus sei somit die Suche nach der verlorenen Totalität, nach Einheit und Ganzheit, gemeinsam.<sup>200</sup>

David Schmidhofer argumentiert in seiner Arbeit zum Magischen Realismus in der flämischen Literatur für ein weltanschauliches Konzept, das den Magischen Realismus ausmache und nennt das verbindende Element eine „magisch realistische Grundstimmung“:

[S]o finden sich unter dieser Benennung Autoren von verschiedensten Ländern [sic], die zu sehr unterschiedlichen Zeiten aktiv waren. Dennoch lässt sich [...] ein gemeinsamer Geist all dieser Umsetzungen erkennen, der in weiterer Folge als die *magisch realistische Grundstimmung* bezeichnet wird.<sup>201</sup>

Neben der besonderen, „regionalistischen“ Weltsicht, die auch Hans-Joachim Müller als Gemeinsamkeit der lateinamerikanischen magisch-realistischen Literatur mit vergleichbaren europäischen Strömungen anführt, sieht er eine wesentliche gemeinsame Grundlage für magisch-realistisches Schreiben auch „in der Suche nach Überwindung eines einseitigen Materialismus und Positivismus durch alogische Denkmuster, die zu einer Rückbesinnung auf magische und naturphilosophische Spekulationen geführt haben“<sup>202</sup>. Dieser Argumentation schließen sich später Schmidhofer und Kirchner in ihrer Feststellung einer gemeinsamen „Grundstimmung“ respektive „Grunderfahrung“ an, die sich in der Sehnsucht nach Totalität oder Ganzheitlichkeit manifestiere. Aus der Tatsache dieser zeitlich parallel verlaufenden gemeinsamen Bestrebungen sowohl in Lateinamerika als auch auf dem europäischen Kontinent erklärt Müller den „Boom“ der lateinamerikanischen Literatur in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts in diesen beiden Teilen der Welt.<sup>203</sup>

In Westeuropa, besonders in Deutschland, von wo der Begriff, wenn auch nicht das Phänomen, das er inzwischen umschreibt, herrührt, ist nach dem „Boom“ aus Lateinamerika eine Rückbesinnung auf schon bestehende Werke vor allem der Nachkriegsliteratur, die nun auf einmal mit dem Epitheton „magisch-realistisch“ bezeichnet werden, zu beobachten. Die Debatte um den Magischen Realismus in der Literatur beginnt unter Literaturwissenschaftlern in Deutschland aber schon einige Jahre vor Ankunft des „Booms“, nämlich ungefähr mit dem Jahr 1945. Ein inhaltlicher Diskurs zum Magischen Realismus findet 1948 verstärkt in der

---

<sup>199</sup> Kirchner, *Doppelbödiges Wirklichkeit*, S. 26.

<sup>200</sup> Kirchner bezieht sich hier auf Ludvík Václavěks Essay *Der deutsche magische Roman* (1970). Vgl. ebd., S. 27.

<sup>201</sup> Schmidhofer, David: *Zugänge zum Magischen Realismus in der flämischen Literatur*, Wien 2005, in: [www.magischer-realismus.nl-de.com](http://www.magischer-realismus.nl-de.com), B, I.4. Hervorhebung im Original. Schmidhofer präsentiert hier, ähnlich wie Kirchner, einen stark geistesgeschichtlich geprägten Ansatz zur Definition des Magischen Realismus.

<sup>202</sup> Müller, „Beziehungen des Magischen Realismus“, S. 122.

<sup>203</sup> Vgl. ebd.



vom Berliner Kulturbund herausgegebenen Zeitschrift *Aufbau*, die einen „antifaschistischen“ Ansatz verfolgte, statt.<sup>204</sup>

So werden etwa seit Kriegsende in der – zunächst noch gesamtdeutschen – Literaturkritik auch Werke aus der deutschen Literatur der Bewegung des Magischen Realismus zugeordnet, Hermann Kasacks *Die Stadt hinter dem Strom* (1946) und Elisabeth Langgässers Roman *Das unauslöschliche Siegel* (1946) gelten dabei als die Hauptwerke.<sup>205</sup> Doris Kirchner untersucht in ihrer grundlegenden Arbeit zum Magischen Realismus in der deutschen Literatur der dreißiger und vierziger Jahre dagegen Werke von Marie Luise Kaschnitz, Horst Lange,<sup>206</sup> Friedo Lampe und Eugen G. Winkler auf ihren magisch-realistischen Gehalt, die zum größten Teil schon in den 1930er Jahren entstanden.<sup>207</sup> Sie sieht eine Verbindung zwischen Magischem Realismus und der Wirklichkeit des Dritten Reiches, mit der sich diese Schriftsteller konfrontiert sahen:

Was diese Autoren, die keine geschlossene und organisierte literarische Gruppe oder Bewegung ausmachten, vereint, ist die humanistische Aussagekraft ihrer Werke sowie die damit verbundene bewußte oder unbewußte Anwendung des Magischen Realismus als literarische Ausdrucksform und Mittel der passiven *résistance* gegen den Terror des Dritten Reichs.<sup>208</sup>

Die ungefähr zeitgleich zu Kirchners Studie entstandene Arbeit *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung* von Michael Scheffel beschäftigt sich eingehend mit der Begriffsgenese des Magischen Realismus und untersucht darauf aufbauend seine Ausprägungen in der deutschsprachigen und flämischen<sup>209</sup> Literatur.

---

<sup>204</sup> Vgl. Trommler, Frank: „Realismus in der Prosa“, in: Koebner, Thomas (Hg.): *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Stuttgart 1971, S. 179-275, hier S. 191f. und Kirchner, *Doppelbödiges Wirklichkeit*, S. 21f. Neben der inhaltlichen Debatte entfachte auch eine Diskussion zur Urheberschaft des Begriffs zwischen Hans Werner Richter, Gerhart Pohl und Johannes von Guenther in der Zeitschrift *Aufbau*. Vgl. ebd., S. 40, Anm. 20. Gerhart Pohl beschreibt im Heft 8 des *Aufbau* die Entstehung des Magischen Realismus folgendermaßen: „[...] Aus Realismus und Expressionismus war eine neue Form im Werden. Ihr geistlicher und sittlicher Gehalt entstammte dem humanistischen deutschen Erbe: Christentum, Weimarer Humanität, Sozialismus. Das Ganze war zusammengehalten durch ein neues Element, das von der Gefühlseligkeit der deutschen Romantik ebenso weit entfernt war wie von der steril gewordenen ‚Zivilisationsliteratur‘ des Westens. Die neuen Gebilde waren fraglos realistisch, doch auf eine bislang ungekannte zauberische Weise, die den Vorgang der Wirklichkeit in das Legendäre, überraschend Gültige hob.“ Pohl, Gerhart: „Magischer Realismus?“, in: *Aufbau* 4:8 (1948), S. 650-653, hier S. 651.

<sup>205</sup> Vgl. Döhl, in: *Metzler-Literatur-Lexikon*, S. 290.

<sup>206</sup> Zu Horst Langes Zugehörigkeit zum magisch-realistischen Schreiben vgl. die Dissertation von Hannelore Kolbe: *Horst Lange – Leben und Werk. Ein Autor im Zwischenreich* aus dem Jahr 2009 (publiziert 2010), in der die Autorin dem Magischen Realismus bei Horst Lange ein eigenes Unterkapitel widmet. Kolbe referiert in diesem Punkt allerdings hauptsächlich Doris Kirchners und Michael Scheffels Monographien. Vgl. Kolbe, *Horst Lange*, S. 85-90.

<sup>207</sup> Kirchner, *Doppelbödiges Wirklichkeit*, S. 4. Vgl. ausführlicher dazu weiter unten.

<sup>208</sup> Ebd., S. 3f. Kirchner weist im Folgenden darauf hin, dass die genannten Autoren durch ihr Schreiben in Zeiten nationalsozialistischer Zensur eine Gratwanderung zwischen „offiziell akzeptabler und nicht akzeptabler Literatur“ unternahmen. Ebd., S. 4.

<sup>209</sup> Das Adjektiv ‚flämisch‘ bezieht sich hier auf die Gegend Flandern in Belgien, aus der die genannten Schriftsteller stammen, die Amts- und Schriftsprache in dieser Region ist jedoch Niederländisch.

Als beispielhaft für die flämische magisch-realistische Literatur erwähnt Scheffel in seiner Monographie die Flamen Johan Daisne und Hubert Lampo nicht nur als Vertreter, sondern bezeichnet Daisne auch als „Pionier“, und konstatiert, dass „der Begriff ‚magischer Realismus‘ gerade in der flämischen Literatur relativ früh aufgegriffen und theoretisch untermauert worden“ sei.<sup>210</sup> Johan Daisne war als Gründer einer Zeitschrift, als Filmkritiker und Schriftsteller in den 1930er Jahren mit Massimo Bontempellis Auslegung des Begriffs vertraut und verwendete ihn sowohl für seinen eigenen Roman *De trap van steen en wolken*<sup>211</sup> sowie schon 1943 im Programmheft zu seinem Theaterstück *De Charade van Advent*.<sup>212</sup> Somit existieren in der niederländischsprachigen Literatur der Begriff und ein dazugehöriges Konzept schon vor der Entwicklung des Magischen Realismus auf dem lateinamerikanischen Kontinent. Es wird also deutlich, dass es parallel zur diachronen Entwicklung innerhalb der erwähnten drei Phasen und den Weg über Lateinamerika gewisse Nebenstrecken gab. Alle Werke, die schon vor der „Rückkehr“ des Begriffs aus Lateinamerika als „magisch-realistisch“ bezeichnet wurden – das gilt vor allem für die deutschsprachigen und niederländischsprachigen – sind somit nicht im Verständnis Uslar Pietris, Asturias und anderer lateinamerikanischer Literaturwissenschaftler „magisch-realistisch“, sondern wurden vermutlich über die Propagierung von Bontempellis Verständnis des Magischen Realismus zu diesem neuen ästhetischen Konzept gezählt.

Neben Scheffels Arbeit leistet David Schmidhofer in seiner Untersuchung aus dem Jahr 2005 einen wichtigen Forschungsbeitrag zum Magischen Realismus im Allgemeinen sowie zur flämischen Literatur im Speziellen. Auch Schmidhofer nennt Daisne und Lampo als die beiden wichtigsten Vertreter des Magischen Realismus in der flämischen Literatur und zählt darüber hinaus weitere Schriftsteller aus verschiedenen Ländern auf, die als Prototypen dieser ästhetischen Tendenz gelten können, wobei er jedoch als Maßstab für ihre Zugehörigkeit entweder ihr eigenes Bekennen zum Magischen Realismus oder eine allgemeine Anerkennung anlegt:

Heute stellt der Begriff im engeren Sinn die Summe einer Anzahl auf verschiedene Länder Europas aber auch Südamerikas verteilter Bewegungen oder Einzelpersonen dar. Dazu gehören in Deutschland etwa Ernst Jünger (1895-1998) und Hermann Kasack (1896-1966), in Italien Massimo Bontempelli (1878-1960), in Südamerika Alejo Carpentier (1904-1980) und Jorge Luis Borges (1899-1986), in Frankreich Pierre Benoît (1886-1962) und schließlich in Flandern Johan Daisne (1912-1978) und Hubert Lampo (1920-). In der nordniederländischen Literatur fehlt, eventuell abgesehen von Grenzfällen wie Si-

---

<sup>210</sup> Scheffel, *Magischer Realismus*, S. 22.

<sup>211</sup> Erschienen 1941, dt.: *Die Treppe von Stein und Wolken*, 1960. Daisne bezeichnet seinen Roman aber erst im Nachwort zur Ausgabe von 1967 als magisch-realistisch. Vgl. Scheffel, *Magischer Realismus*, S. 22 und 125.

<sup>212</sup> Daisne führte nach eigenen Angaben den Terminus „magisch-realisme“ in die niederländischsprachige Literatur ein. Vgl. ebd., S. 22 und 125.

mon Vestdijk (1898-1971) und Ferdinand Bordewijk (1884-1965), der magische Realismus gänzlich, sofern man sich vorerst auf Autoren beschränkt, die sich ihres magischen Realismus bewusst waren und sich selbst dazu bekannten oder deren magischer Realismus allgemein anerkannt und kaum bestritten wird. Grenzüberschreitende Kontakte zwischen den Vertretern sind rar [...].<sup>213</sup>

Auffällig ist bei dieser Aufzählung, dass die genannten Autoren allesamt nicht zu gegenwärtig oder in jüngster Vergangenheit publizierenden Schriftstellern zählen, sondern größtenteils schon zu Anfang oder Mitte des 20. Jahrhunderts lebten und wirkten. Schmidhofer trifft hier also eine Auswahl und begründet diese damit, dass „sich explizit magisch realistische Literatur in den Zwanziger- ebenso wie in den Siebzigerjahren findet, jedoch immer nur eine mehr oder weniger unbedeutende Bewegung darstellte“<sup>214</sup>, er blendet somit die Phasen der Verbreitung auf dem lateinamerikanischen Kontinent und die „Rückkehr“ des Magischen Realismus nach Europa aus und rekurriert folglich ebenso wie Kirchner und Scheffel auf eine eigenständige, „westeuropäische“ Ausprägung.

Scheffel widmet ein weiteres Unterkapitel überdies dem österreichischen Schriftsteller Georg Saiko, der in der unmittelbaren Nachkriegszeit publizierte und in der österreichischen Literaturgeschichte recht bald als ein „führende[r] Vertreter des Magischen Realismus“<sup>215</sup> aufgefasst wird. Saiko setzte sich selbst programmatisch mit dem Konzept auseinander, wobei er einen psychoanalytisch ausgeprägten Ansatz verfolgte.<sup>216</sup>

Für den magisch-realistischen „Erzählstil innerhalb der deutschen Literatur, dessen Einfluß [...] von den zwanziger bis in die fünfziger Jahre hinein zu verfolgen ist“<sup>217</sup>, benennt Scheffel eine recht große Gruppe von Autorinnen und Autoren, deren Vertreter vornehmlich um die Jahrhundertwende geboren wurden, somit in der Zeit der Weimarer Republik zur sogenannten „jungen Generation“<sup>218</sup> gehörten und in der Nachkriegszeit einen Kreis von „intellektuellen Wahlverwandten“ bildeten, die auffälligerweise nicht der Markt führenden Gruppe angehörten und zuweilen sogar als „Naturmagier“ betitelt wurden.<sup>219</sup>

---

<sup>213</sup> Schmidhofer, *Zugänge*, B, I.1.

<sup>214</sup> Ebd.

<sup>215</sup> Scheffel verweist auf Heinz Kindermanns Eintrag im *Wegweiser durch die moderne Literatur in Österreich* aus dem Jahr 1954. Scheffel, *Magischer Realismus*, S. 40.

<sup>216</sup> Vgl. ebd., S. 32-35.

<sup>217</sup> Ebd., S. 82.

<sup>218</sup> Ebd. Hans Dieter Schäfer weist in seiner Monographie *Moderne im Dritten Reich* neben dem schon erwähnten Friedo Lampe zwei weitere Schriftsteller dieser „jungen Generation“ als Magische Realisten aus, die ebenfalls in den dreißiger Jahren ihre Werke verfassten und veröffentlichten – Oskar Loerke und Helmut Käutner. Vgl. Schäfer, Hans Dieter: *Moderne im Dritten Reich. Kultur der Intimität bei Oskar Loerke, Friedo Lampe und Helmut Käutner*, Stuttgart 2003.

<sup>219</sup> Vgl. Scheffel, *Magischer Realismus*, S. 83f. Zu ihnen zählt Scheffel Ernst Jünger, Hermann Kasack, Ernst Kreuder, Friedo Lampe, Horst Lange, Elisabeth Langgässer, Wilhelm Lehmann, Martha Saalfeld sowie Martin Raschke. Ernst Jünger selbst hatte seine 1929 entstandene Prosasammlung *Das abenteuerliche Herz* rückblickend in einer Überarbeitung im Jahr 1942, also noch vor Einsetzen der literaturtheoretischen Debatte

Der Diskurs über den Magischen Realismus in der deutschen Literatur ist eng verbunden mit der Debatte um die westdeutsche Literatur vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. So wurde laut Frank Trommler der nach dem Ende des Krieges ersehnte und dann auch von Vertretern der Gruppe 47 so betitelte „Nullpunkt 1945“ von der nachfolgenden Generation mit dem Verweis auf die aus der Vorkriegszeit rührenden Traditionen der dreißiger Jahre recht bald in Frage gestellt.<sup>220</sup> Um 1930 hatte sich im Zusammenhang mit der Weltwirtschaftskrise die Ablösung der experimentell ausgerichteten Moderne durch eine „ästhetische[] Restauration“<sup>221</sup> in der Literatur und Kunst angekündigt, jedoch aufgrund des aufkommenden Faschismus nicht durchgesetzt. Diese Entwicklung einer „nachmodernistischen“, auf „Konsolidierung einer stärker traditionell und existenziell ausgerichteten Literatur“<sup>222</sup> wurde durch die nationalsozialistische Kulturpolitik „aufgeschoben, aber nicht aufgehoben“, jedoch schlug mit „Naturlyrik und magischem Realismus [...] nach 1945 deren Stunde.“<sup>223</sup> Trommler verortet magisch-realistische Literatur somit in die Phase des „künstlerische[n] Vakuums“<sup>224</sup>, das von der nationalsozialistischen Herrschaft hinterlassen wurde und recht bald von einem „Realismus ,emotionaler Prägung“<sup>225</sup> abgelöst wurde.

---

über den deutschen Magischen Realismus, als ein Beispiel magisch-realistischer Literatur bezeichnet. Vgl. Scheffel, *Magischer Realismus*, S. 28. Im Jahre 1975 entstand eine Dissertation über den Magischen Realismus Ernst Jüngers. Vgl. Katzmann, Volker: *Ernst Jüngers magischer Realismus*, Hildesheim 1975. Vgl. zu Jünger auch Kap. 4.2. Zusätzlich zu den schon genannten Schriftstellern Kasack, Kreuder, Langgässer und Ernst Jünger nennt Reinhard Döhl weitere Vertreter als maßgeblich für den Magischen Realismus in der deutschen Literatur, deren Hauptschaffensperiode eher in die Nachkriegszeit fällt – Ernst Jüngers Bruder Friedrich Georg Jünger, Hans Erich Nossack sowie – als „Nachzügler“ – Werner Warsinsky. Vgl. Döhl, in: *Metzler-Literatur-Lexikon*, S. 290. Werner Warsinskys Roman aus dem Jahr 1953 gilt als frühes Beispiel magisch-realistischer Literatur. Warsinsky nannte Ernst Jünger seinen „Meister“ und erhielt für *Kimmerische Fahrt* 1953 gemeinsam mit Czesław Miłosz den ersten Europäischen Literaturpreis. Vgl. „Literaturpreis. Brüche ohne Nenner“, in: DER SPIEGEL 48 (1953) vom 25.11.1953, S. 38f.

<sup>220</sup> Vgl. Trommler, Frank: „Auf dem Weg zu einer kleineren Literatur. Ästhetische Perioden und Probleme seit 1945“, in: Koebner, Thomas (Hg.): *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*, 2., neuverf. Aufl., Stuttgart 1984, S. 1-106, hier S. 9f.

<sup>221</sup> Trommler, „Auf dem Weg zu einer kleineren Literatur“, S. 10. Schon an früherer Stelle schreibt Trommler: „Zwar läßt sich konstatieren, daß die dreißiger Jahre ganz generell, auch außerhalb des Faschismus, eine Phase ästhetischer Reaktion einleiteten, und daß die Nachkriegsbemühungen um eine Neubegründung des Ästhetischen überall in der Welt Schwierigkeiten bereiteten. Doch führt an den künstlerischen Zerstörungen in Deutschland durch den Nationalsozialismus kein Argument vorbei, das nur im entferntesten die literarischen Nachkriegsentwicklungen aufzuhellen versucht.“ Ebd., S. 7. Die Wiederbelebung der Literatur nach 1945 stehe somit im Zeichen der Heimatsuche in den verschiedenen Regionen, die teilweise unter dem Begriff des Regionalismus in die Geschichte einging. Dieser Begriff sei laut Trommler jedoch unzulänglich, da er die gesamtgesellschaftliche Komponente ausblende. Vgl. ebd. Mit dem Verweis auf den Regionalismus der deutschen Nachkriegsliteratur, in die Trommler auch den Magischen Realismus verortet, rückt er ihn in die Nähe der regionalistischen Weltsicht, die schon Hans-Joachim Müller als wesentlich für den Magischen Realismus benannte (s.o.).

<sup>222</sup> Ebd., S. 10.

<sup>223</sup> Ebd.

<sup>224</sup> Ebd., S. 7.

<sup>225</sup> Der Begriff wurde von Frank Thiess 1952 für die Literatur der Gegenwart geprägt, die von autobiographischen und emotionalen Schilderungen heimgekehrter Soldaten gekennzeichnet war. Vgl. Trommler, „Realismus in der Prosa“, S. 214.

Trotz dieser Ablösung wird in der Gegenwart respektive jüngsten Vergangenheit mit Günter Grass ein Schriftsteller für die magisch-realistische deutschsprachige Literatur wohl am häufigsten genannt, dessen literarisches Debüt in die Zeit nach dem unmittelbaren Kriegsende fällt,<sup>226</sup> Grass' Zugehörigkeit zu dieser Richtung wird von Kritikern aber auch stark angezweifelt.<sup>227</sup> Auffällig ist, dass das literarische Debüt aller in diesem Zusammenhang für Deutschland genannten magischen Realisten zeitlich vor der „Rückkehr“ des Magischen Realismus vom lateinamerikanischen Kontinent liegt, bei einigen sogar im Zeitraum der Erstbenennung des Phänomens stattfand, als dieses noch auf die Malerei begrenzt war. Es handelt sich demnach bei der deutschen Ausprägung des Magischen Realismus nicht um eine epigonenhafte Übernahme des lateinamerikanischen Konzepts, sondern um eine durchaus eigenständige Entwicklung, wenn man auch nicht von einer Bewegung sprechen kann, wie es im Falle der lateinamerikanischen Literatur möglich ist.

Anders als in Deutschland und Belgien setzt die Forschung zum Magischen Realismus im restlichen Europa deutlich später ein und bezieht sich dann zumeist auf literarische Werke der gegenwärtigen Epoche respektive der jüngsten Vergangenheit. Im Unterschied zur deutschen und belgischen Literatur werden in den anderen europäischen Ländern im Allgemeinen nur Werke als magisch-realistisch charakterisiert, die nach dem „Boom“ der lateinamerikanischen Literatur entstanden sind.<sup>228</sup> Zum aktuellen Stand des „europäischen Magischen Realismus“ außerhalb Deutschlands und Belgiens erschienen in den letzten Jahren daher zahlreiche neue Arbeiten, die sich verstärkt auf andere als die von Schmidhofer aufgezählten Vertreter beziehen. So beschäftigt sich beispielsweise Katherine Roussos mit den drei zeitgenössischen französischen Schriftstellerinnen Maryse Condé, Sylvie Germain und Marie Ndiaye.<sup>229</sup> In der portugiesischen Literatur werden mit Lídia Jorge und João de Melo zwei zeitgenössische Au-

---

<sup>226</sup> Vgl. u.a. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 1998, S. 339; Merivale, Patricia: „Saleem Fathered by Oskar: *Midnight's Children*, Magic Realism, and *The Tin Drum*“, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 329-345 und Faris, „Scheherazade's Children“, S. 163. Faris bezeichnet in ihrem Essay auch Patrick Süskinds *Das Parfüm* als magisch-realistisches Werk. Süskinds Bestsellerroman wird von María Barbeta in ihrer Untersuchung *Poetik des Neo-Phantastischen. Patrick Süskinds Roman »Das Parfüm«* aus dem Jahr 2002 jedoch einem andren Genre – der Neo-Phantastik – zugeordnet, wobei laut Krappmann eine Verschmelzung der beiden Termini in jüngster Zeit häufig zu beobachten sei. Vgl. Krappmann, „Magischer Realismus“, S. 533.

<sup>227</sup> Vgl. Durst, *Das begrenzte Wunderbare*, S. 231f.

<sup>228</sup> Allerdings gibt es diese Entwicklung auch parallel dazu in Deutschland. So sieht sich etwa die Büchner-Preisträgerin 2013 Sibylle Lewitscharoff der „Tradition des ‚magischen Realismus‘ im Stile des Nobelpreisträgers Gabriel García Márquez“ verbunden. In: <<http://www.dw.de/kunstvoller-dialog-mit-den-toten/a-16857836>>. Selbst sagt die Schriftstellerin zu dem Thema: „Ich bin mehr den Südamerikanern verpflichtet, also dem, der sich nicht scheut, das Wunderhafte in die Literatur aufzunehmen.“ In: <[http://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-buechner-preistraegerin-ziehe-franz-kafka-vor\\_aid\\_1005105.html](http://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-buechner-preistraegerin-ziehe-franz-kafka-vor_aid_1005105.html)>.

<sup>229</sup> Roussos, Katherine: *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris 2007.

torinnen und Autoren als Magische Realisten ausgewiesen. Mit José Saramago, dem Literaturnobelpreisträger von 1998, tritt ein weiterer portugiesischer Schriftsteller auf den Plan, bei dem magisch-realistische Züge nachgewiesen werden.<sup>230</sup>

Für die italienische Literatur gilt nach wie vor Massimo Bontempelli als der bekannteste Magische Realist, obwohl er lediglich zu Beginn der 1920er Jahre einige Werke herausbrachte, die als magisch-realistisch gelten können. Seine Verdienste um die Verbreitung des Begriffs sind jedoch unumstritten. Ein weiterer italienischer Schriftsteller, der mit dem Magischen Realismus in Verbindung gebracht wird, ist Italo Calvino,<sup>231</sup> der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts publizierte. Ulrich Schulz-Buschhaus beobachtet beispielsweise in dessen Roman-Pastiche *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979, dt. *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*), den er allerdings nicht ausdrücklich als magisch-realistisch deklariert, Anklänge an Rulfo, García Márquez und Arguedas.<sup>232</sup>

Auch in den skandinavischen Ländern Norwegen, Schweden und Dänemark beginnt die Beschäftigung mit dem Magischen Realismus schon in den 1980er Jahren. Während einige Literaturkritiker es zunächst als auf den lateinamerikanischen Kontinent beschränkt betrachten,<sup>233</sup> entdecken andere zeitgleich auch in den skandinavischen Literaturen Werke, die magisch-realistische Merkmale aufweisen. Jürg Glauser schreibt in der *Skandinavischen Literaturgeschichte* aus dem Jahr 2006:

[I]n den frühen 80er Jahren [sind] allmählich Schreibweisen zu beobachten, die sich als Anzeichen einer neuen Ästhetik eines phantastischen Erzählens deuten lassen und die sich gerade durch die bewusste Verschmelzung modernistischer und realistischer Traditionslinien auszeichnen. Diese narrative Richtung – in Anlehnung an südamerikanische Modelle oft pauschalisierend magischer Realismus genannt [...] – ist in den 80er Jahren in der schwedischen, norwegischen und dänischen Prosa mit Namen wie Lars Andersson, Göran Tunström, Kerstin Ekman, Kjartan Fløgstad, Tor Åge Bringsværd, Hans-Jørgen Nielsen, Ib Michael und zahlreichen anderen gut vertreten.<sup>234</sup>

<sup>230</sup> Vgl. Henn, David: „History and Fantastic in José Saramago's Fiction“, in: Hart/Ouyang, *A Companion*, S. 103-113, hier S. 104f.

<sup>231</sup> Beispielsweise in: Żurawski, *Literatura polska*, S. 594.

<sup>232</sup> „[...] während die neunte Episode [...] aus verschiedenartigen Lektüererinnerungen so etwas wie das Urbild des südamerikanischen Romans entwirft. Daß seine Grundsituation eine Hommage an Juan Rulfos „Pedro Paramo“ darstellt, wurde bereits von Cesare Segre bemerkt: doch glaube ich, hier außerdem auch noch Erinnerungen an Garcia Marquez' „Hundert Jahre Einsamkeit“ und zumal an das erste Kapitel von Jose Maria Arguedas' „Los rios profundos“ wahrnehmen zu können.“ Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Calvinos neuestes Leseabenteuer“, in: <<http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-39>>. In literatur- und kulturwissenschaftlichen Nachschlagewerken wird Calvino durchaus als Magischer Realist geführt, vgl. beispielsweise *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 339.

<sup>233</sup> Die norwegische Literaturwissenschaftlerin Åsfrid Svensen bezeichnet in einem Artikel aus dem Jahr 1989 den Magischen Realismus als eine lateinamerikanische Strömung mit karnevaleskem Einschlag. Svensen, Åsfrid: „Fantastisk litteratur – tradisjoner og teksttyper“, in: *Norsk litterær årbok* 24/1989, S. 120-133, hier S. 122. Auch Torgeir Haugen schreibt noch 1998 in einem Sammelband zur norwegischen phantastischen Literatur, dass der Magische Realismus eine lateinamerikanische Erscheinung sei. Haugen, Torgeir (Hg.): *Litterære skygger. Norsk fantastisk litteratur*, Oslo 1998, S. 14.

<sup>234</sup> Glauser, Jürg (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*, Stuttgart 2006, S. 378. Andersson, Tunström und Eklund sind schwedische Schriftsteller, Fløgstad und Bringsværd kommen aus Norwegen, Nielsen und Michael

Über den Magischen Realismus im Roman *Den tolvte rytter* (1993) des dänischen Autors Ib Michael entsteht im Jahr 2002 sogar eine Dissertation.<sup>235</sup> In der norwegischen Literatur werden vor allem mit Kjartan Fløgstad,<sup>236</sup> aber auch mit Jan Kjærstad<sup>237</sup> und Herbjørg Wassmo<sup>238</sup> Autoren der unmittelbaren Gegenwart als magisch-realistische Schriftstellerinnen und Schriftsteller genannt. Als Vertreter eines spezifischen Genres, das Paola Masdeu als eine Variante des Magischen Realismus in Schweden definiert und „övernaturlig realism“ („übernatürlicher Realismus“) nennt, führt sie Majgull Axelsson, John Ajvide Lindquist und Alejandro Leiva Wegner auf.<sup>239</sup> Dass magisch-realistische Werke in der skandinavischen Literatur existieren, bestätigt auch Sharon Louise Berg im Abstract zu ihrer Dissertation aus dem Jahr 2005: „[...] the leading Scandinavian authors Kjartan Fløgstad, Jan Kjærstad, Ib Michael and Peter Høeg have all written, in different ways, magical realist novels.“<sup>240</sup> Auffällig ist, dass die Forschungen zu magisch-realistischer Literatur in Skandinavien größtenteils länderübergreifend stattfinden<sup>241</sup> und offensichtlich eher eine spezifisch skandinavische Ausprägung des Magischen Realismus als beispielsweise eine schwedische oder norwegische konstatiert wird. Der schmale Grat zwischen phantastischer Literatur und Magischem Realismus, aber auch das enge Verhältnis von postmoderner Literatur und Magischem Realismus wird besonders in der

---

sind dänische Autoren. Glauser schließt auch einen isländischen Schriftsteller in seine Auflistung ein: „Wenn auf einen isländischen Autor der letzten zwanzig Jahre die Bezeichnung ‚magischer Realist‘ zutrifft, dann wohl auf Einar Már Guðmundsson.“ Dessen ‚Reykjavik‘-Romantrilogie, entstanden in den Jahren 1982-1986, verbinde Elemente realistischen Erzählens mit einer „poetologisch höchst bewussten und raffinierten narrativen Ästhetik“. Glauser, *Skandinavische Literaturgeschichte*, S. 380.

<sup>235</sup> Bergmann, Stefanie: *Elemente des Magischen Realismus in Ib Michaels „Den tolvte rytter“*, Essen 2002. Auch Katrin Alas bezeichnet Ib Michael in ihrer Dissertation als Magischen Realisten. Alas, Katrin: *Von Schneewittchen bis zum Sohn des Pilzkönigs. Märchen- und Mythenstrukturen in den Werken Marie Hermansons*, Wien 2009, in: <[http://othes.univie.ac.at/7640/1/2009-11-04\\_9108835.pdf](http://othes.univie.ac.at/7640/1/2009-11-04_9108835.pdf)>, S. 93.

<sup>236</sup> Thomas Seiler charakterisiert in der *Skandinavischen Literaturgeschichte* den Romanautor Kjartan Fløgstad, der in den siebziger Jahren zunächst als Lyriker debütierte, als einen Schriftsteller im „Spannungsfeld von Sozialmodernismus und -realismus“, der „eine ‚unreine‘ Kunstform favorisierte, bei der Gattungen und Stilniveaus gemischt werden.“ Glauser, *Skandinavische Literaturgeschichte*, S. 316. Dabei machte Fløgstad Anleihen bei Michail Bachtins Theorien zu „Dialogizität und Karnevalisierungsstrategien als Konzepten einer volkstümlichen Gegenkultur“ und integrierte diese in sein Werk. Darüber hinaus hat er sich „als Vermittler südamerikanischer Literatur einen Namen gemacht, der phantastische oder magische Realismus lateinamerikanischer Provenienz (Márquez, Borges, Cortázar) prägte ihn nachhaltig.“ Ebd., S. 316f.

<sup>237</sup> Vgl. Berg, Sharon Louise: *Magic in the north: Magical Realism in contemporary Scandinavian fiction*. Washington 2005, in: <<http://gradworks.umi.com/31/78/3178061.html>>.

<sup>238</sup> Paola Masdeu beruft sich in ihrem Essay: „Övernaturliga Vardagar [...]“ auf ihre frühere Arbeit zum Magischen Realismus bei Herbjørg Wassmo. Masdeu, Paola: „Övernaturliga Vardagar: En studie av det övernaturliga i svensk litteratur som medel för social kritik“, in: <<http://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:15480/FULLTEXT01>>.

<sup>239</sup> Masdeu unternimmt in ihrem Essay den Versuch einer Übertragung des magisch-realistischen Genres auf die schwedische Literatur: „The aim of this work is therefore to clarify generalities about magical realism as a genre and give it a place in Swedish literature and in a changing Swedish society. Furthermore [sic] this essay defines a unique term for the genre as adapted to the Swedish reader and with some characteristics of its own: ‚övernaturlig realism‘ (supernatural realism)“. Vgl. Masdeu, „Övernaturliga Vardagar“, S. 2.

<sup>240</sup> Berg, *Magic in the north*, o. S.

<sup>241</sup> Vgl. dazu beispielsweise die Arbeiten von Masdeu (zu schwedischen und norwegischen Schriftstellerinnen) und Berg (zu norwegischen und dänischen Schriftstellern).

skandinavischen Literatur deutlich, da einige der aufgezählten Autoren nicht nur als magisch-realistische Schriftsteller gelten, sondern eben auch als Vertreter phantastischer oder postmoderner Literatur genannt werden.<sup>242</sup>

Noch stärker als in den skandinavischen Literaturen gibt es aber vor allem in der englischsprachigen Literatur inzwischen ein ausgesprochen breites Spektrum an magisch-realistischen Werken und entsprechender Sekundärliteratur, wobei die Forschungslage besonders für die kanadische Literatur beachtenswert ist. So kann der schon erwähnte Sammelband *Magic Realism and Canadian Literature*<sup>243</sup>, der aus einer Konferenz zum magisch-realistischen Schreiben in Kanada im Jahre 1985 hervorging, neben seinem Beitrag zum Magischen Realismus in Kanada als eines der ersten umfassenden Werke zur Theorie und Entstehungsgeschichte dieser ästhetischen Tendenz überhaupt gelten. Darin werden beispielsweise Jack Hodgins, Robert Kroetsch und Joe Rosenblatt<sup>244</sup> als kanadische Schriftsteller des Magischen Realismus genannt. Jack Hodgins erwähnt auch Jeanne Delbaere-Garant in ihrem Aufsatz, der sich mit Varianten des Magischen Realismus in der englischsprachigen Literatur auseinandersetzt und neben Hodgins Janet Frame als neuseeländische und Angela Carter als britische Autorin des Magischen Realismus einbezieht.<sup>245</sup> Zur kanadischen magisch-realistischen Literatur forschte außerdem in jüngster Zeit Agnieszka Rzepa, die in ihrer Studie *Feats and Defeats of Memory*<sup>246</sup> von 2009 vor allem auf Jack Hodgins und Robert Kroetsch als kanadische Magische Realisten Bezug nimmt, während die Britin Angela Carter auch von Anne Hegerfeldt als Magische Realistin bezeichnet wird.<sup>247</sup> Neben Carter zählt Hegerfeldt noch Jeanette Winterson, Emma Tennant und Robert Nye zum Kreis der britischen Vertreter des Magischen Realismus.<sup>248</sup> Barbara Klonowska schließlich beschäftigt sich in ihrer Monographie zum Magischen Realismus in der zeitgenössischen britischen Literatur neben dem mehrfach genannten Salman Rushdie mit dem britischen Gegenwartsautor Ian McEwan als einem umstrit-

---

<sup>242</sup> Haugen nennt beispielsweise Fløgstad und Kjærstad als Vertreter der phantastischen Literatur (Haugen, *Litterære skygger*, S. 11 und 14), Niels Dalgaard verweist im selben Sammelband auf die Zugehörigkeit von Fløgstad und Kjærstad zur Postmoderne. Dalgaard, Niels: „Mod en socialpostmodernisme? Fantastik, science fiction og satire in Kjartan Fløgstads *Det 7. klima*“, in: Haugen, *Litterære skygger*, S. 201-218, hier S. 201.

<sup>243</sup> Hinchcliffe/Jewinski, *Magical Realism and Canadian Literature*.

<sup>244</sup> Hancock, „Magic or Realism“, S. 33, 35 und 44.

<sup>245</sup> Delbaere-Garant, Jeanne: „Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English“, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 249-263. Delbaere-Garants Unterteilung des Magischen Realismus in psychischen, mythischen und grotesken Realismus ist zwar in Anbetracht der Tatsache, dass es noch nicht einmal eine anerkannte Definition des Magischen Realismus gibt, mehr als fraglich, dennoch leistet sie mit dem Aufsatz einen interessanten Beitrag zur Erforschung internationaler Ausprägungen des Magischen Realismus.

<sup>246</sup> Rzepa, Agnieszka: *Feats and Defeats of Memory. Exploring Spaces of Canadian Magic Realism*. Poznań 2009.

<sup>247</sup> „[...] Angela Carter [...] generally has been regarded as the British practitioner of magic realism *par excellence*.“ Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth*, S. 4.

<sup>248</sup> Vgl. ebd. und Hegerfeldt, „Contentious Contributions“, S. 63.



tenen Fall magisch-realistischen Schreibens, räumt ihm jedoch eine große Nähe zum Magischen Realismus ein<sup>249</sup> und konstatiert in seinen Werken eine spezielle Variante, die aufgrund ihrer märchenhaften Grundstruktur eine besondere Nähe zu Franz Rohs Begriffsverständnis aufweise:

His [McEwan's, R.W.] magic realism in itself, however, is a very interesting phenomenon as it relies on the form of the fairy tale without explicitly employing supernatural elements. It is a relatively rare pure example of the historically older type of magic realism as defined by Franz Roh.<sup>250</sup>

Auch für die US-amerikanische magisch-realistische Literatur ergibt sich ein beachtlicher Forschungsstand. Shannin Schroeder etwa liefert mit *Rediscovering Magical Realism in the Americas*<sup>251</sup> eine Studie, die sich sowohl mit kanadischen als auch US-amerikanischen magisch-realistischen Texten auseinandersetzt, wobei sie den Schwerpunkt auf die US-amerikanische Literatur legt.<sup>252</sup> An erster Stelle wird oft William J. Kennedy<sup>253</sup> genannt, weitere Vertreter sind John Cheever, Donald Barthelme,<sup>254</sup> Toni Morrison<sup>255</sup> und Jonathan S. Foer.<sup>256</sup> Amaryll Chanady stellte auf der schon erwähnten Konferenz zum Magischen Realismus in Kanada sodann einen wesentlichen Unterschied zwischen dem „amerikanischen“ Magischen Realismus und dem europäischen fest:

[...] there seems to be a real transformation of magic realism here in North America and South America as well, from what was originally called magic realism in literature by Europeans of 1920s and 30s. [M]agic realism is really quite a different phenomenon here in Canada than it was originally in Europe.<sup>257</sup>

---

<sup>249</sup> „[I]f we take a closer look at both the definition of magic realism and the prose of Ian McEwan, we cannot escape noticing that they do indeed have a lot in common.“ Klonowska, Barbara: *Contaminations: Magic Realism in Contemporary British Fiction*, Lublin 2006, S. 74.

<sup>250</sup> Ebd., S. 114. Neben Rushdie und McEwan nennt auch Klonowska Angela Carter als die typische Vertreterin des Magischen Realismus in der britischen Literatur und zählt weiterhin Jeanette Winterson und D.M. Thomas als Autoren auf, die vereinzelt als magisch-realistische charakterisiert werden. Vgl. ebd., S. 181.

<sup>251</sup> Schroeder, Shannin: *Rediscovering Magical Realism in the Americas*, Westport 2004.

<sup>252</sup> Vgl. Rzepa, *Feats and Defeats*, S. 10.

<sup>253</sup> Vgl. Gibb, Robert: *The Life of the Soul: William Kennedy, Magical Realist*, Ann Arbor 1986.

<sup>254</sup> Vgl. Stewart, Melissa: „Roads of ‚Exquisite Mysterious Muck‘: The Magical Journey through the City in William Kennedy's *Ironweed*, John Cheever's ‚The Enormous Radio‘, and Donald Barthelme's ‚City Life‘“, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 477-495.

<sup>255</sup> Toni Morrisons Roman *Beloved* (1987) wird in mancher Hinsicht als magisch-realistisch eingestuft. Vgl. Schroeder, *Rediscovering Magical Realism*, S. 101: „*Beloved* (novel and character) not only relies on magical realism for its present but also connects magical realism with the past. [...] The use of magical realism as a narrative mode enables *Beloved* to mediate not only between past and present realities but also between the natural and supernatural worlds.“ Vgl. außerdem: Erickson, Daniel: *Ghosts, metaphor, and history in Toni Morrison's Beloved and Gabriel García Márquez's One hundred years of solitude*, New York 2009.

<sup>256</sup> Foer liefert mit seinem Roman *Everything is illuminated* (2002) die Vorlage zum gleichnamigen Film, der 2005 unter Regie von Liev Schreiber gedreht wurde und als magisch-realistisch eingestuft wird. Zum „magisch-realistischen Plot“ in Foers Roman *Everything is illuminated* vgl. Amian, Katrin: *Rethinking Postmodernism(s). Charles S. Peirce and the Pragmatist Negotiations of Thomas Pynchon, Toni Morrison, and Jonathan Safran Foer*, Amsterdam und New York 2008, S. 166ff., hier besonders S. 167.

<sup>257</sup> Amaryll Chanady, zit. nach: Hinchcliffe/Jewinski, *Magical Realism and Canadian Literature*, S. 119.

Sie rekurriert somit auf die verschiedenen Verbreitungswege des Magischen Realismus, die von Anfang an zu unterschiedlichen Ausprägungen führten.

Aber auch englischsprachige Länder jenseits Großbritanniens oder des nordamerikanischen Kontinents weisen inzwischen eine immense Zahl an Publikationen auf, die sich dem Magischen Realismus widmen. An erster Stelle steht hier sicherlich Indien mit dem in diesem Zusammenhang viel zitierten Salman Rushdie. Der indisch-britische Autor von Romanen wie *Midnight's Children* (1981) oder auch *The Satanic Verses* (1988) wird an vielen Stellen als einer der ersten Schriftsteller genannt, der außerhalb des lateinamerikanischen Kontinents magisch-realistische Werke verfasste.<sup>258</sup> Aber auch englischsprachige magisch-realistische Literatur aus Südafrika gewinnt an Bedeutung, wie die Dissertation von Kerstin Hamacher-Lubitz aus dem Jahr 2009 zeigt,<sup>259</sup> die darüber hinaus einen guten Forschungsüberblick zur Entwicklung des Magischen Realismus bietet. In Westafrika ist es vor allem Nigeria, das mit Ben Okri einen Schriftsteller vorweisen kann, der mehrfach als magischer Realist bezeichnet wird.<sup>260</sup> Mit einem nördlichen Gebiet Afrikas, der Maghreb-Region, setzt sich John Erickson auseinander, der im Erzählwerk der marokkanischen Schriftsteller Tahar ben Jelloun und Abdelkebir Khatibi magisch-realistische Züge nachweist und dieses auch in Zusammenhang mit postkolonialem Schreiben bringt.<sup>261</sup> Bereits an der Studie Ericksons lässt sich ablesen, dass die Erforschung magisch-realistischer Werke vom afrikanischen Kontinent sowie aus Indien nicht losgelöst von der Debatte über postkoloniale Literatur betrachtet werden kann, wobei in diese Debatte Werke von Autoren aus England, Frankreich oder anderen Ländern der soge-

---

<sup>258</sup> Vgl. dazu u.a.: Faris, „Scheherazade's Children“, S. 163f.; Walker, Steven F.: „Magical Archetypes: Midlife Miracles in *The Satanic Verses*“, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 347-369; Müller, Claudia: *Magischer Realismus in ausgewählten Werken von Zadie Smith und Salman Rushdie*, München 2011; Warnes, Christopher: *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*, Basingstoke 2009; Hegerfeldt, „Contentious Contributions“; Jones, Stephanie: „Of Numerology and Butterflies: Magical Realism in Salman Rushdie's *The Satanic Verses*“, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 256-266, Balasubramanian, Radha: „The Similarities Between Mikhail [sic] Bulgakov's *The Master and Margarita* and Salman Rushdie's *The Satanic Verses*“, in: *International Fiction Review* 22 (1995), S. 37-46.

<sup>259</sup> Hamacher-Lubitz, Kerstin: *The discovery of the extraordinary: Magischer Realismus in englischsprachigen südafrikanischen Romanen der Postapartheid*, Essen 2009.

<sup>260</sup> Vgl. u.a. Cooper, Brenda: *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye*, London 1998; Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel*. Neben Ben Okri werden von Warnes auch Syl Cheney-Coker und Bernard Kojo Laing als Vertreter aus Nigeria aufgezählt. Okri, der nigerianisch-britische Verfasser des Romans *The Famished Road* (1991), zählt sicherlich zu den bekanntesten westafrikanischen Schriftstellern. Weitere Literaturhinweise zu Okri siehe Vorwort zum Sammelband Hart/Ouyang, *A Companion*, S. 10.

<sup>261</sup> Vgl. Erickson, John: „*Metoiki* and Magical Realism in the Maghrebian Narratives of Tahar ben Jelloun and Abdelkebir Khatibi“, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 427-450, hier besonders S. 429 und Ders., „Magical Realism and Nomadic Writing in the Maghreb“, in: Hart/Ouyang, *A Companion*, S. 247-255.

nannten westlichen Welt einzubeziehen sind, deren Biographien Berührungspunkte mit ehemaligen Kolonialstaaten haben.<sup>262</sup>

Auf dem asiatischen Kontinent sind neben Salman Rushdies Werk auch in weiteren Staaten in Nahost und Fernost Ausprägungen des Magischen Realismus zu verzeichnen. So beschäftigt sich Wen-chin Ouyang mit Elias Khoury, einem libanesischen Schriftsteller aus der arabischen Welt,<sup>263</sup> und Tsila Ratner verweist mit Dorit Rabinyan auf eine israelische Schriftstellerin, die sich in ihrem Schreiben Elementen des Magischen Realismus bedient.<sup>264</sup>

Nicht zuletzt sind in den ostasiatischen Ländern China und Japan Spuren des Magischen Realismus auszumachen. So gibt es beispielsweise in China mit Mo Yan einen zeitgenössischen Schriftsteller, der in die Nähe des Magischen Realismus gerückt wird – Susanne Hornfeck schreibt in ihrem Nachwort zu Mo Yans Erzählband *Trockener Fluss und andere Geschichten* aus dem Jahr 1997, das sie mit „Magie und Grotoske“ betitelt:

Übernatürliche und phantastische Elemente und die Bedeutung des mündlichen Erzählens im Werk Mo Yans werden unter anderem auf Einflüsse von Gabriel García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* zurückgeführt, das 1984 ins Chinesische übersetzt wurde. Doch auch an der eigenen Tradition schulte sich Mo Yans Erzähltalent. Der Regionalismus der 30er Jahre bot hier einen naheliegenden Anknüpfungspunkt.<sup>265</sup>

Auch wenn Susanne Hornfeck Mo Yan nicht explizit als Magischen Realisten ausweist, sind hier doch mit dem Rückgriff auf García Márquez einerseits und dem traditionellen Regionalismus chinesischer Provenienz andererseits zwei wichtige Elemente genannt, die eine Verbindung zum magisch-realistischen Schreiben nahe legen.<sup>266</sup> Und auch in Japan reiht sich mit Haruki Murakami ein in den letzten Jahren international bekannt gewordener Schriftsteller in die Gruppe der magischen Realisten ein, neben ihm gelten jedoch noch weitere Schriftsteller aus Japan als Vertreter des Magischen Realismus.<sup>267</sup>

---

<sup>262</sup> Zu diesen Autoren zählt beispielsweise die französische Schriftstellerin Maryse Condé, die karibische Wurzeln hat, die US-amerikanische Schriftstellerin afroamerikanischer Herkunft Toni Morrison oder der in Chile geborene Schwede Alejandro Leiva Wegner.

<sup>263</sup> Vgl. Ouyang, Wen-chin: „From *The Thousand and One Nights* to Magical Realism: Postnational Predicament in *The Journey of Little Gandhi* by Elias Khoury“, in: Hart/Ouyang, *A Companion*, S. 267-279.

<sup>264</sup> Vgl. Ratner, Tsila: „Not So Innocent – An Israeli Tale of Subversion: Dorit Rabinyan's *Persian Brides*“, in: Hart/Ouyang, *A Companion*, S. 191-198, hier besonders S. 193.

<sup>265</sup> Hornfeck, Susanne: „Magie und Grotoske. Ein Nachwort“, in: Mo Yan: *Trockener Fluss und andere Geschichten*. Dortmund 1997, S. 192.

<sup>266</sup> Der Hinweis auf die Nähe zu García Márquez, zu Magie und Lokalkolorit in Mo Yans Werk findet sich auch in Weiping Huangs Lexikoneintrag zu Mo Yan in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 7, München 1983, S. 6, sowie im Eintrag in Kindlers Literaturlexikon, wo es heißt, „einer der meistübersetzten und bedeutendsten Autoren der chinesischen Gegenwartsliteratur“; „[...] wegen des ländlichen Milieus seiner Romane und der Nähe zum ›Magischen Realismus‹ der literarischen Richtung der ›Suche nach den Wurzeln‹ (›Xungen‹) zugerechnet“, in: *Kindlers Literaturlexikon* <[http://web14.cedion.de/nxt/gateway.dll/kl/m/k0473800.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$3.0](http://web14.cedion.de/nxt/gateway.dll/kl/m/k0473800.xml?f=templates$fn=index.htm$3.0)>.

<sup>267</sup> Haruki Murakami wurde vor allem mit Romanen wie *Naokos Lächeln* (1992, dt. 2001), *Gefährliche Geliebte* (1992, dt. 2000) oder *Kafka am Strand* (2002, dt. 2004) bekannt. Susan Napier nennt neben Murakami noch weitere japanische Verteter, unter ihnen Kenzaburo Oe (Literaturnobelpreisträger 1994) und Abe Kobo. Dabei

Aus den Untersuchungen zur Verbreitung des Magischen Realismus ergibt sich derzeit folgendes Bild: Nach der Ersterwähnung durch Franz Roh 1925 in seinem kunsttheoretischen Aufsatz wurde der Terminus „Magischer Realismus“ in unterschiedlichen Bereichen weiterverwendet. So bezeichnete er nach wie vor eine Strömung in der Malerei, die in engem Zusammenhang mit der Neuen Sachlichkeit steht. Parallel dazu begann der Kunsttheoretiker und Literaturwissenschaftler Massimo Bontempelli, den Begriff auch im Bereich der Literatur anzuwenden, nicht zuletzt zur Charakterisierung seiner eigenen Werke. Aus dieser Richtung übernahm auch der flämische Kritiker und Schriftsteller Johan Daisne den Terminus, der so schon in den 1930er und 40er Jahren für eine kleine Gruppe westeuropäischer Schriftsteller hoffähig, wenn auch nicht dem breiten Lesepublikum bekannt wurde. Zeitgleich zur ersten, noch zaghaften Verbreitung des Terminus in Europa entdeckten lateinamerikanische Schriftsteller durch direkten Kontakt mit den französischen Surrealisten das Konzept des „Wunderbaren Wirklichen“ („lo real maravilloso“) in ihrer spezifischen, indigen geprägten lateinamerikanischen Wirklichkeit. Das Konzept des Wunderbaren Wirklichen manifestierte sich von da an verstärkt und bewusst in ihren literarischen Werken und ging unter dem Begriff des Magischen Realismus auch in die offizielle Literaturdebatte ein. Mit dem „Boom“ lateinamerikanischer literarischer Werke von Asturias, Borges oder García Márquez seit den 1960er Jahren, welcher 1982 in der Verleihung des Literaturnobelpreis für García Márquez’ Roman *Cien años de soledad* gipfelte, gelangt der Terminus zurück auf den europäischen Kontinent und verbreitet sich allmählich in alle anderen Teile der Welt, wo er seitdem einerseits mit einer lateinamerikanischen Spezifik assoziiert wird, andererseits aber auch sukzessive für Vertreter aus den eigenen literarischen Reihen verwendet wird, in deren Werken man Strukturen dieses ästhetischen Konzeptes zu erkennen meint.

---

legt sie ein recht breites Verständnis von Magischem Realismus als Maßstab an, da einige der von ihr aufgeführten Autoren bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirkten. Vgl. Napier, Susan J.: „The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction“, in: Zamora/Faris, *Magical Realism*, S. 451-475. Mark Morris weist darüber hinaus Elemente im Schreiben des japanischen Schriftstellers Nakagami Kenji als magisch-realistisch aus und zeichnet Parallelen in dessen Werk zu García Márquez sowie Vargas Llosa nach. Vgl. Morris, Mark: „Magical Realism as Ideology: Narrative Evasions in the Work of Nakagami Kenji“, in: Hart/Ouyang, *A Companion*, S. 199-209.

#### 4. Manifestationen des Magischen Realismus in der russischen und polnischen Literatur

Bei dem stichprobenartigen Überblick über weltweite Ausprägungen des Magischen Realismus im vorangegangenen Kapitel fällt auf, dass einige geographisch nicht unbedeutende Regionen bis jetzt keine signifikante Erwähnung fanden: Ostmitteleuropa, Osteuropa und Russland respektive die ehemalige Sowjetunion sind im Diskurs über die internationale Ausprägung des Magischen Realismus kaum vertreten. Trotz einiger, teilweise schon erwähnter Ausnahmen<sup>268</sup> offenbart sich die relativ dünne Forschungslage für den ost- und mitteleuropäischen Bereich im Vergleich zu anderen Regionen der Welt deutlich.<sup>269</sup> Diese Forschungslücke zu schließen ist das Anliegen der folgenden Analysekapitel zu Manifestationen magisch-realistischer Schreibweisen in der russischen und polnischen Literatur.

---

<sup>268</sup> Eine dieser Ausnahmen ist vielleicht der in Rumänien gebürtige Religionsphilosoph und Schriftsteller Mircea Eliade, der mit Ernst Jünger befreundet war und gelegentlich als Magischer Realist bezeichnet wird. Bernd-Christian Otto nennt Eliades 1997 auf Deutsch erschienenen *Magische Geschichten* „Kurzgeschichten, die allesamt von Eliades Leitgedanke, dem *Einbruch des Göttlichen (Numinosen) in das Alltägliche* handeln.“ Otto, Bernd-Christian: *Magie. Rezeptions- und diskursgeschichtliche Analysen von der Antike bis zur Neuzeit*, Berlin 2011, S. 75; Hervorhebung im Original. An anderer Stelle wird Eliade jedoch eher der esoterischen oder phantastischen Literatur zugeordnet. Vgl. Barié, Paul: *Mircea Eliade: Das Heilige im Profanen oder: wie real ist die Realität?* Annweiler am Trifels 2002. Auch der rumänische Schriftsteller Zaharia Stancu hat mit seinem 1968 erschienenen Roman *Şatra* (dt. *Solange das Feuer brennt*) über die Zwangsdeportation von Roma ein Werk vorgelegt, dessen „poetologische[s] Konzept [...] sich durchaus mit dem Magischen Realismus von Gabriel García Márquez' [...] *Hundert Jahre Einsamkeit* vergleichen“ lässt. Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner*, Berlin <sup>4</sup>2013, S. 384. Weiterhin wird der in Tschechien gebürtige, später auf Französisch schreibende Schriftsteller Milan Kundera gelegentlich als Magischer Realist angeführt, so beispielsweise im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 339. – Zwei weitere Ausnahmen, die im Diskurs über den Magischen Realismus für den Raum Russland und Polen verhältnismäßig oft genannt werden, sind Michail Bulgakow und Bruno Schulz, deren Zugehörigkeit zum Magischen Realismus an späterer Stelle behandelt wird. Zur Erwähnung Bulgakows als Magischer Realist vgl. beispielsweise: Stolper, Armin: „Meine sehr lebendigen Erfahrungen mit Michail Bulgakows ‚Aufzeichnungen eines Toten‘“ in: Kassek, Dagmar; Rollberg, Peter (Hg.): *Michail Afanas'ewiĉ Bulgakov. 1891-1940. Text und Kontext*, Berlin usw. 1992, S. 159-171, S. 162; Curtis, Julie (Hg.): *Manuskripte brennen nicht. Michail Bulgakov. Eine Biographie in Briefen und Tagebüchern*, Frankfurt/M. 1991, S. 9; Schoeller, Wilfried F.: *Bulgakow. Bilder und Dokumente*, Berlin 1996, S. 8. – Zur Einordnung von Schulz' Schaffen als magisch-realistisch vgl. u.a.: Dedecius, Karl (Hg.): *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bd. 5: *Panorama. Ein Rundblick zu Texten und Tendenzen*, Zürich 2000, S. 441-447; Brown, Russell E.: *Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, München 1991, S. 63; Stala, Krzysztof: *On the Margins of Reality. The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz' Fiction*, Stockholm 1993, S. 58 oder Chrobak, Małgorzata: *Realizm magiczny w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2010, S. 40.

<sup>269</sup> Dies wird beispielsweise an den mehrfach zitierten Sammelbänden *Magical Realism* (1995) von Zamora und Faris sowie *A Companion to Magical Realism* (2005) von Hart und Ouyang deutlich, in denen Beiträge zum Magischen Realismus in den verschiedensten Weltregionen versammelt sind, unter denen sich jedoch keiner zum Magischen Realismus in oder aus Ost- oder Mitteleuropa findet. Eine Ausnahme bildet zum einen Erika Habers Monographie *The Myth of the Non-Russian. Iskander and Aitmatov's Magical Universe* aus dem Jahr 2003 und zum anderen der polnischsprachige, in Zusammenarbeit mit der Universität Gießen herausgegebene Sammelband *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, der Beiträge zur verschiedenen Ausprägungen des Magischen Realismus weltweit vereint, darunter vor allem Artikel zu magisch-realistischen Konzepten russischer, polnischer und tschechischer Autoren. Er erschien 2007 unter Herausgabe von Johann Biedermann, Grzegorz Gazda und Irena Hübner im Anschluss an eine Konferenz zum Magischen Realismus in Łódź im Jahr 2004. Vgl. dazu ausführlicher Kap. 4.1.1 und 4.2.1.

## 4.1 Magischer Realismus in Russland

### 4.1.1 Genese und Rezeption

In der russischen Geisteswelt taucht der Begriff des Magischen Realismus als „magičeskij realizm“ erstmals<sup>270</sup> 1932 in der in Frankreich erscheinenden Emigrantenzeitschrift *Čisla* in einem Beitrag von Sergej Šaršun auf.<sup>271</sup> Der russisch-französische dadaistische Prosaschriftsteller Šaršun, der persönlich mit André Breton bekannt war, nennt in seinem Artikel als den ersten Vertreter des Magischen Realismus in Russland Nikolaj Gogol'.<sup>272</sup> Er bezeichnet ihn als „großen Stammvater unseres Magischen Realismus“ („великий родоначальник нашего магического реализма“)<sup>273</sup>, da er sich weder als Romantiker noch als Realist bestimmen lasse. Offenbar fiel der neuartige Begriff des Magischen Realismus im französischen und russischen literarischen Leben im Frankreich der beginnenden dreißiger Jahre auf fruchtbaren Boden, benennt er doch rückwirkend Phänomene, für die bis dato eine zufriedenstellende Bezeichnung fehlte. Dass mit der universellen Verwendung der Bezeichnung „magisch-realistisch“ jedoch offensichtlich Schriftsteller, ja ganze Strömungen in einen Topf geworfen wurden, die aus heutiger Sicht durchaus unterschiedlichen Richtungen zuzurechnen sind, wird anhand folgender Behauptung deutlich:

Теперешнее старшее [...] поколение – входит большей (лучшей) своей половиной: Л. Андреев, Розанов, Сологуб, Блок, Брюсов – Бальмонт, Белый, З. Гиппиус, Мережковский. Ремизов, наконец – становится определяем. [...] Самой характерной фигурой нужно считать: Б. Поплавского. (Эмигрантскую-же поэзию – следует включить, вероятно целиком).<sup>274</sup>

Bei dieser Zuordnung von Schriftstellern verschiedenster Couleur zum neuartigen Konzept des Magischen Realismus, das zu dem Zeitpunkt aber offensichtlich nicht mehr als ein neuer Terminus ist, fällt auf, dass Šaršun alle namhaften russischen Symbolisten aufzählt. Darüber hinaus nennt er mit Boris Poplavskij einen jungen Lyriker, der zwar den Symbolisten nahe

---

<sup>270</sup> Darauf verweist Kudrjavickij im Nachwort zu der von ihm herausgegebenen Anthologie *Žužukiny deti, ili priča o nedostojnom sosedě* aus dem Jahr 2000. Vgl. Kudrjavickij, „Ot sostavitelja“, S. 622.

<sup>271</sup> Šaršun, Sergej: „Magičeskij realizm“, in: *Čisla. Sborniki literatury, iskusstva i filosofii* 6 (1932), S. 229-231.

<sup>272</sup> Er beruft sich dabei auf eine Klassifizierung von Edmond Jaloux, der in seinem Werk „L'Esprit de Livres“ aus dem Jahr 1931 den Magischen Realismus offensichtlich erstmals für die französische Literatur definierte: „Роль магического реализма состоит в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического, – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится доступной: поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преобразованиям“, zit. nach: Šaršun, „Magičeskij realizm“, S. 229. Laut Šaršun nenne Jaloux als Begründer des französischen Magischen Realismus die naturalistischen Schriftsteller Huysmans und Zola. Šaršun schreibt weiter: „Э. Жалю [...] подводит под эту категорию – почти все, что есть значительного, в современном французском романе.“ Ebd., S. 230.

<sup>273</sup> Ebd.

<sup>274</sup> Ebd.

stand, dessen Werk jedoch auch experimentelle Züge aufwies, die ihn eher dem Futurismus zuordnen.<sup>275</sup> Im Folgenden listet Šaršun weitere Autoren auf, unter ihnen fast alle bedeutenden damaligen russischen Schriftsteller in der Emigration:

Сирин, Газданов, Берберова или Одоевцева – [...] все они магические реалисты. [...] Так же [...], один из лучших современных русских писателей – Ю. Фельзен. Яновский, Сосинский, Варшавский, Песков и т.д.<sup>276</sup>

Zuletzt unterstreicht er nochmals die Zugehörigkeit aller russischen Emigrationsschriftsteller, wobei er auch sich selbst mit einbezieht, in Abgrenzung zur sowjetischen Literatur zum Magischen Realismus, wenn er schreibt: „Мы, русские Западной Европы, взирающие на северо-восток – мистическое (...) крыло магического реализма, – они, наши несчастные братья“.<sup>277</sup>

Bei Šaršuns Klassifizierung zahlreicher russischer – und, in Anlehnung an Jaloux, auch französischer – Schriftsteller und Dichter als Magische Realisten wird ein so breites Verständnis des Konzepts angewendet, dass es scheint, es handele sich vielmehr um die Abgrenzung amimetischer von mimetischer Literatur, welche in der Zeit der Jahrhundertwende unter dem Oberbegriff der „Moderne“ gefasst wurde, unter sich jedoch Strömungen wie Symbolismus, Surrealismus oder Futurismus vereint. Jaloux' Definition des Magischen Realismus sagt ja auch nicht viel mehr aus, als dass in der Realität gesucht wird, was in ihr „seltsam, lyrisch und sogar fantastisch“<sup>278</sup> sei, also eigentlich die Suche dessen, was über die Realität hinausgeht und somit nicht mit mimetischen Verfahren ausgedrückt werden kann. Dass auch Gogol' als Vertreter, sogar als Begründer gewählt wird, hängt offensichtlich mit der schwierigen Verortung dieses Schriftstellers zwischen Romantik und Realismus zusammen, da dieser in seinem Schreiben durchaus amimetische Verfahren verwendet, jedoch gleichzeitig nicht mehr in romantische Muster „passt“.<sup>279</sup>

---

<sup>275</sup> Vgl. Städtke, Klaus (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*, Stuttgart und Weimar 2002, S. 282.

<sup>276</sup> Šaršun, „Magičeskij realizm“, S. 230.

<sup>277</sup> Ebd., S. 231.

<sup>278</sup> „[...] что есть в ней странного, лирического и даже фантастического“; Jaloux, zit. nach: Šaršun, in: Ebd., S. 229.

<sup>279</sup> Erst 1978 und somit über vierzig Jahre später als Šaršun in Frankreich klassifiziert Čingiz Ajtmatov in einem Interview für die *Literaturnaja Gazeta* Gogol's Realismus als magisch – in einer Zeit, in der der Begriff in der Sowjetunion im Zusammenhang mit der Debatte um García Márquez und andere lateinamerikanische Autoren erst sukzessive rezipiert wird: „Возьмем краеугольный камень русского реализма – «Мертвые души». И что же – это ли не божественный пир символики, гиперболизма, всеобъемлющий пожар поэтического воображения? Гоголь, чей реализм я бы назвал **магическим**, гипнотизирует читателя, понуждая его поверить в захватывающий дух сказочно-аллегорический образ «птицы-тройки»...“ Ajtmatov, Čingiz: „Kirpičnoe mirozdanie ili energija mifa?“, in: *Literaturnaja Gazeta* 29.3.1978, S. 5; Hervorhebung im Original. Dabei ist davon auszugehen, dass in der Sowjetunion in der Zwischenzeit eine derartige Klassifizierung Gogol's nicht möglich gewesen wäre und auch Ajtmatovs Kommentar in der *Literaturnaja Gazeta* offenbar keine größere Beachtung geschenkt wurde. – Zu Gogol' als Vertreter des Magischen Realismus siehe außerdem Fußnote 180.

Erst über sechzig Jahre später, nach dem Zerfall der Sowjetunion und dem damit verbundenen endgültigen Ende der doktrinären Literaturlauffassung unter dem Diktat des Sozialistischen Realismus, beschäftigt sich Aleksandr Gugin eingehend mit der Genese des Magischen Realismus weltweit sowie in Russland respektive der Sowjetunion. In seinem Artikel „Magičeskij realizm i socialističeskij realizm“ aus dem Jahr 1995<sup>280</sup> arbeitet er Parallelen und vor allem Unterschiede der beiden Realismuskonzepte heraus, die annähernd zeitgleich und vor dem Hintergrund politischer Systeme entstanden, in denen stark auf die Eindeutigkeit von Weltvorstellungen, auf „reale Gesetzmäßigkeiten“ gedrängt wurde:

[В]овсе не случайно в 1920-1930 гг. магический реализм дал наиболее очевидные всходы в Германии, Италии и России, то есть в странах, где эти самые „реальные закономерности“ – социалистические или национал-социалистические – внедрялись в массовое сознание с наибольшей настойчивостью и последовательностью.<sup>281</sup>

Dennoch oder gerade deswegen geht Gugin so weit, den Magischen Realismus als „antiideologische Strömung“ („antiideologičeskoe tečenie“<sup>282</sup>) zu bezeichnen, versuchten die Schriftsteller mit ihm doch eine alternative Weltsicht zu erschaffen. Damit verbunden war die Tatsache, dass der Begriff des Magischen Realismus in der sowjetischen Literaturforschung quasi ausgeblendet wurde – nur wenige Literaturwissenschaftler erwähnten ihn, häufig in Anführungszeichen, und stellten ihn oftmals als modernistische Randerscheinung dar.<sup>283</sup> Tatsächlich operierten magisch-realistische Schriftsteller laut Gugin mit modernistischen textuellen Verfahren wie etwa einem zyklischen Zeitverständnis oder einer geschlossenen Raumgestaltung, jedoch erst in Kombination mit einer dualistischen Weltsicht respektive dem Vorhandensein zweier Fiktionsebenen lasse sich ein Text als magisch-realistisch identifizieren.<sup>284</sup> Darüber hinaus sei für magisch-realistische Schriftsteller eine starke Verwurzelung in ihrem jeweiligen „Weltmodell“ („model’ mira“<sup>285</sup>) kennzeichnend, von dem ausgehend sie sich überregionalen,

---

<sup>280</sup> Gugin, Aleksandr: „Magičeskij realizm i socialističeskij realizm. (Neskol’ko tezisov dlja sopostavitel’nych issledovanij)“, in: Kurennaja, Natalija (Hg.): *Znakomyj neznakomec. Socialističeskij realizm kak istoriko-kul’turnaja problema*, Moskva 1995, S. 76-90.

<sup>281</sup> Ebd., S. 77.

<sup>282</sup> Ebd., S. 81.

<sup>283</sup> Vgl. ebd., S. 82f. Interessant ist dabei der Hinweis, dass in der sowjetischen Germanistik westdeutsche Magische Realisten gar nicht erforscht und ihre Werke nicht übersetzt wurden, da sie sich – anders als beispielsweise Günter Grass oder Heinrich Böll – keiner Gruppierung anschlossen, die man als linke Schriftstellergruppe hätte klassifizieren können und deren Werke man daher zumindest teilweise publizierte. Vgl. ebd., S. 83.

<sup>284</sup> Vgl. ebd., S. 80f. Gugin schreibt weiter: „Магические реалисты крайне редко придумывали какие-то новые литературные приемы, еще реже декларировали их, но используя и трансформируя уже известные модернистские приемы, они совершенно по-своему компоновали их, выстраивая свое двухъярусное видение мира [...]“. Gugin, „Magičeskij realizm“, S. 84.

<sup>285</sup> Gugin nennt beispielsweise das „Balkan-Modell“ oder das lateinamerikanische Modell, das die jeweilige kulturelle Grund- respektive Ausgangslage eines Schriftstellers bildet. In dem jeweiligen Weltmodell durchlebt ein Autor zwar nur einen kleinen historischen Ausschnitt, dieser prägt ihn jedoch entsprechend. Vgl. ebd., S. 85.



überzeitlichen und allgemeinmenschlichen Fragestellungen näherten. Und obwohl sich Magische Realisten in ihrem Werk allgemeingültigen Fragen zuwenden, könne – so Gugnin weiter – bei weitem nicht von kosmopolitischen Schriftstellern die Rede sein, vielmehr sei eine starke Verwurzelung in ihrem jeweiligen Weltmodell Voraussetzung für magisch-realistisches Schreiben:

[M]агический реализм немислим без очень глубоких корней, а такие корни, как правило, вырастают лишь однажды и на определенной почве и вытащить их из этой почвы практически невозможно, даже если сам писатель захочет впоследствии расшатать свои корни.<sup>286</sup>

Gugnin postuliert hier also ein Verständnis vom Magischen Realismus als einer globalen Erscheinung, wobei anders als bei vielen anderen, vor allem in der Folge geäußerten Meinungen von Literaturforschern, nicht eine Herkunft des Schriftstellers aus Kolonialgebieten oder anderweitig gemischten kulturellen Räumen wesentlich sei, sondern eine starke Verwurzelung im eigenen Kulturraum, der durchaus auch in westlichen Zentren liegen könne. Darüber hinaus fuße laut Gugnin magisch-realistisches Schreiben immer auch auf einer außerordentlichen Kenntnis anderer, weiter entfernter geografischer und kultureller Welten und einer Empathie für diese sowie auf einer umfassenden Bildung des Autors.<sup>287</sup>

Anatolij Kudrjavickij wiederum setzt im Nachwort zu der von ihm herausgegebenen Anthologie *Žužukiny deti, ili pritča o nedostojnom sosede* aus dem Jahr 2000, ähnlich wie zuvor bereits Šaršun, ein sehr breites Verständnis des Magischen Realismus an.<sup>288</sup> Leider wird nicht deutlich, wo genau Kudrjavickij die Grenze zwischen dem Genre der Prosaminiatur und dem ästhetischen Konzept des Magischen Realismus zieht, er unterteilt in „Erzählung im Geiste des Magischen Realismus“ („rasskaz v duče magičeskogo realizma“<sup>289</sup>) und „Erzählung im Genre des Magischen Realismus“ („rasskaz v žanre magičeskogo realizma“<sup>290</sup>). Trotz seiner unklaren Begriffsabgrenzung des Magischen Realismus von den Genres Erzählung respektive Prosaminiatur gibt Kudrjavickij eine recht detaillierte Definition der Kriterien des Magischen Realismus:

Для магического реализма характерно остранение, доведение до абсурда, до карикатуры худших человеческих черт, намеренный анахронизм в истории,

---

<sup>286</sup> Gugnin, „Magičeskij realizm“, S. 85.

<sup>287</sup> Vgl. ebd.

<sup>288</sup> Kudrjavickij, „Ot sostavitelja“, S. 621-625. In der Kurzbeschreibung noch vor dem Vorwort findet sich folgender Satz: „Среди авторов – известные мастера прозы ‚магического реализма‘: А. Битов, В. Голявкин, Л. Петрушевская, Г. Сапгир, а также успешно работающие в этом жанре писатели молодого поколения.“ Kudrjavickij, *Žužukiny deti*.

<sup>289</sup> Kudrjavickij, „Ot sostavitelja“, S. 625.

<sup>290</sup> Kudrjavickij unterscheidet drei Typen der russischen Kurzprosa: „1) реалистический рассказ; 2) рассказ-фел’етон в жанре злбодневной сатиры или юмора [...]; 3) рассказ в жанре магического реализма.“ Ebd., S. 621.

размытость географических реалий, сгущение во сне наиболее гротескных проявлений сознания и бытия, притчевость или сказочность композиции.<sup>291</sup>

Nach seinem Dafürhalten sei Magischer Realismus eng verbunden mit dem Genre der „Prosa-miniatur“ („prozaičeskaja miniatjura“), welches er wiederum vornehmlich im Schaffen der Symbolisten, Futuristen und russischen Obèriuten verortet: „По-разному развивали этот жанр символисты и футуристы в начале века, обэриуты в 30-х годах и писатели последующих поколений.“<sup>292</sup> Aus den Nachfolgern vor allem der Obèriuten habe sich laut Kudrjavickij nach dem Zweiten Weltkrieg um Viktor Goljavkin eine sogenannte „Petersburger Schule“ des Magischen Realismus („piterskaja škola“ magičeskogo realizma<sup>293</sup>) gebildet, zu deren Vertretern er unter anderem Andrej Bitov, Vladimir Maramzin und Valerij Popov zählt. Zum Ende der sechziger Jahre sei zudem in Moskau eine Schule des Magischen Realismus („moskovskaja škola“ magičeskogo realizma<sup>294</sup>) entstanden, die sich jedoch weder einer solchen – wenn auch nur „nichtoffiziellen“ – Bekanntheit wie die Petersburger erfreut habe noch sich überhaupt eines verbindenden Schreibprinzips bewusst gewesen sei:

[...] [Т]ексты их практически не публиковались, а потому всем названным прозаикам приходилось работать как бы в вакууме – каждый был уверен, что подобную странную или даже сумасшедшую прозу пишет он один.<sup>295</sup>

Auf die „lyrisch-impressionistische Linie“<sup>296</sup> der Moskauer Magischen Realisten der sechziger und siebziger Jahre folgte in den achtziger Jahren laut Kudrjavickij eine weitere Generation von Schriftstellern, die sich auf unterschiedliche Weise diesem Prinzip verpflichteten. Zu ihnen zählt er unter anderem Jurij Mamleev, Ljudmila Petruševskaja, Vadim Kozovoj, Dan Markovič und Nina Gabriëljan.<sup>297</sup> Auch für die neunziger Jahre findet Kudrjavickij eine Reihe von Vertretern eines russischen Magischen Realismus<sup>298</sup> und konstatiert nun einen Zu-

---

<sup>291</sup> Kudrjavickij, „Ot sostavitelja“, S. 622. Kudrjavickij führt Begriffe wie ‚absurd‘ oder ‚karikatura‘ nicht weiter aus und verwendet sie offensichtlich nicht in Verbindung zur westeuropäischen Tradition – etwa des absurden Theaters –, sondern eher im alltäglichen Verständnis respektive in der sowjetischen Tradition der Literaturkritik, in der diese Begrifflichkeiten eher negativ konnotiert sind.

<sup>292</sup> Ebd., S. 622.

<sup>293</sup> Ebd., S. 623.

<sup>294</sup> Ebd. Kudrjavickij zählt zur Moskauer Schule folgende Schriftsteller: Evgenij Kropivnickij, Georgij Ball, Gennadij Cyferov, Roza Chusnutdinova, Arkadij Gavrilo, Michail Sokovnin. Im Weiteren erwähnt er noch die Herausbildung einer „südrussischen Schule“: „Быть может, есть смысл говорить и о «южнорусской школе» магического реализма, которая зародилась значительно позже, чем «питерская» и «московская» – в конце 80-х годов.“ Ebd., S. 624.

<sup>295</sup> Ebd., S. 623. Kudrjavickij verweist weiterhin auf die Tatsache, dass bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht alle Texte der genannten Autoren zugänglich seien. Hier scheint also durchaus ein Forschungsdesiderat zu bestehen.

<sup>296</sup> Ebd.

<sup>297</sup> Mamleev schreibe beispielsweise im Stile eines „brutalen“ (žestokij) Magischen Realismus, Markovič eher in philosophischen Parabeln, während Petruševskaja eine satirische Ausprägung verfolge. Vgl. ebd. Auch an dieser Stelle bieten sich also zahlreiche weitere Forschungsfelder.

<sup>298</sup> Zu ihnen zählt er Aleksej Andreev, Igor' Žukov, Igor' Kecel'man und sich selbst. Vgl. ebd., S. 624.

sammenhang zwischen Magischem Realismus als „grundlegendem schöpferischem Prinzip“ und der Miniatur als Ausdrucksmittel:

Приведенный перечень демонстрирует появление нового поколения прозаиков, для которых магический реализм стал основным творческим принципом, а миниатюр – привычным способом самовыражения.<sup>299</sup>

Zu guter Letzt geht Kudrjavickij über seine bisherige diffuse Begriffsdefinition des Magischen Realismus hinaus und kennzeichnet ihn als „ästhetische Strömung“ zwischen Postmoderne und Postrealismus, wobei er letztere jedoch nicht näher definiert:

В конце XX века магический реализм – это мощное эстетическое направление, постепенно приходящее на смену соц-арту и находящееся на границе – или, если угодно, на стыке – постмодернизма и постреализма.<sup>300</sup>

Auffällig ist, dass Kudrjavickij weder auf die lateinamerikanische Komponente des Magischen Realismus eingeht noch die Erstbenennung der ästhetischen Kategorie bei Roh verortet, sondern vielmehr bei dem Franzosen Jaloux. Er scheint also von einer Erscheinung auszugehen, die in Frankreich ihren Ausgang genommen hat und dann in die russische Literatur übernommen und dort weitergeführt wurde.<sup>301</sup>

Eine etwas engere Begriffsdefinition des Magischen Realismus bietet der bereits erwähnte russische Literaturwissenschaftler Aleksandr Gugin im Jahr 2001 an. Er nennt in seinem Lexikoneintrag zum Magischen Realismus in der *Literaturnaja ěnciklopedija terminov i ponjatij* unter Herausgabe von Aleksandr Nikoljukin zwar keine russischen Schriftsteller als Magische Realisten, erwähnt jedoch den jugoslawischen Schriftsteller Ivo Andrić sowie den russischen Autor der Romane *Čevengur* (1929) und *Kotlovan* (1930), Andrej Platonov, als Vertreter einer mythisch-magischen Weltsicht, die dem Magischen Realismus eigen sei.<sup>302</sup>

---

<sup>299</sup> Kudrjavickij, „Ot sostavitelja“, S. 624.

<sup>300</sup> Ebd.

<sup>301</sup> Die „Russlandzentriertheit“ wird in folgendem Satz besonders deutlich: „Не случайно так широка уже сейчас география жанра: здесь представлены писатели из многих регионов России, а также из ближнего и дальнего зарубежья.“ Ebd., S. 625. Obwohl an dieser Stelle wieder nicht deutlich wird, was der Autor konkret mit „Genre“ bezeichnet, ist jedoch davon auszugehen, dass er die „Kurzerzählung (Miniatur) im Stile des Magischen Realismus“ meint.

<sup>302</sup> Nikoljukin, *Literaturnaja ěnciklopedija*, S. 491. Bezeichnenderweise gibt es jedoch zwei voneinander verschiedene Einträge zum Magischen Realismus – einen Eintrag „Magičeskij realizm“ (S. 489-492) von A.A. Gugin sowie einen weiteren, „Magičeskij realizm latinoamerikanskij“ (S. 492f.) von A.F. Kofman, der sich eigens auf die lateinamerikanische Spezifik der ästhetischen Kategorie bezieht. Der lateinamerikanische Magische Realismus sei von der „europäischen Mythologie und Phantastik“ zu unterscheiden, habe sich jedoch unter Einfluss des europäischen Avantgardismus gegründet: „Общий интерес к первобытному мышлению, магии, примитивному искусству, охвативший западноевропейские интеллектуально-художественные круги в первой трети 20 в., стимулировал интерес латиноамериканских писателей к индейцам и афроамериканцам. [...] У авангардистов, главным образом сюрреалистов, латиноамериканские писатели заимствовали некоторые принципы фантастического преобразования действительности.“ Nikoljukin, *Literaturnaja ěnciklopedija*, S. 492. Gleichzeitig wird die Rückwirkung des lateinamerikanischen Magischen Realismus auf Autorinnen und Autoren anderer Weltregionen unterstrichen: „М[агический] р[еализм] л[атиноамериканский] оказал существенное воздействие на европейскую и североамериканскую

Gugnin zählt vier charakteristische Züge auf, anhand derer – bei gemeinsamem Auftreten – Werke des Magischen Realismus von anderen unterschieden werden können:

1. специфическое использование категории времени [...];
2. [...] стремление изобразить функционирование [человеческого] сообщества на уровне мифического сознания;
3. показ сосуществования и взаимопроникновения двух реальностей: „низшей“, [...] и „вышей“ [...];
4. „магическое пространство“ произведения [...] <sup>303</sup>

Gugnin bietet also vier konkrete Kategorien zur Charakterisierung des Magischen Realismus an – eine spezifische Verwendung der Zeitkategorie, ein mythisches Bewusstsein der Figuren, die Existenz zweier „Realitäten“ sowie einen „magischen Raum“ im Werk, der zwar konkrete Verweise auf real existierende historische und geographische Räume haben könne, jedoch durch eigene, „magische“ Gesetze gekennzeichnet sei. Darüber hinaus konstatiert Gugnin Kriterien zur Abgrenzung zwischen Magischem Realismus und dem Genre der Fantasy, bei dem im Unterschied zu ersterem, der immer eine gewisse „Lebensähnlichkeit“ („žiznepodobie“) aufweise, keinerlei Ähnlichkeit zur historischen Realität ausgemacht werden könne. <sup>304</sup> Mit der Science Fiction (naučnaja fantastika) hingegen vereine den Magischen Realismus die „organische“ Verwendung phantastischer Motive, wobei diese – anders als in der Science Fiction – beim Magischen Realismus eine eher untergeordnete Rolle spielten. <sup>305</sup>

In der Monographie zur russischen Literaturtheorie *Russkaja literatura segodnja. Žizn' po ponjatijam* von Sergej Čuprinin aus dem Jahr 2007 wird hingegen stärker auf die latein-amerikanische Spezifik verwiesen: „Это понятие было введено в 1960-е годы для того, чтобы показать отличие вошедшей тогда в моду латиноамериканской литературы от классической европейской традиции.“ <sup>306</sup> Čuprinin bezieht das Phänomen des Magischen Realismus zwar auch auf sowjetische und postsowjetische Autoren, jedoch nur auf ethnisch nicht-russische wie beispielsweise Čingiz Ajtmatov oder Fasil' Iskander:

[...] [Ч]ерты [магического реализма, R.W.] присущи не только романам Габриэля Гарсия Маркеса, Алехо Карпентьера, Мигеля Астуриаса, но и произведениям многих писателей советского и постсоветского пространства, которые средствами русского языка пытаются передать иной, чем у русских, национально-культурный и ментальный опыт, иную этническую и конфессиональную идентичность. <sup>307</sup>

---

литературы, а в особенности на литературы стран ‚третьего мира‘.“ Nikoljukin, *Literaturnaja enciklopedija*, S. 493.

<sup>303</sup> Ebd., S. 491.

<sup>304</sup> Vgl. ebd.

<sup>305</sup> Vgl. ebd.

<sup>306</sup> Čuprinin, *Žizn' po ponjatijam*, S. 287.

<sup>307</sup> Ebd.

Die Zugehörigkeit zu einer anderen Ethnie als der russischen bei gleichzeitiger Verankerung in der russischen Sprache und der damit verbundene Zwiespalt gelten demnach für Čuprinin als Voraussetzung für magisch-realistisches Schreiben im russischen Sprachraum, denn er schreibt weiter:

Писатели, для которых характерен такого рода культурный дуализм, чувствуют себя одновременно питомцами и своего этноса, и русской культуры, что порождает и специфический двоящийся [...] стиль магического реализма, и стремление видеть за явлениями, самыми, казалось бы, обыденными, но экзотичными с точки зрения европейца, их экзистенциальную, бытийную природу.<sup>308</sup>

Damit rekurriert Čuprinin auf ein Verständnis des Magischen Realismus als postkoloniales Phänomen und begibt sich in das Lager der Verfechter einer eher kulturologisch als literarisch motivierten Betrachtungsweise des Magischen Realismus. Dabei blendet er jedoch die Tatsache aus, dass mit Michail Bulgakov beispielsweise auch ein russischer Schriftsteller als Magischer Realist gilt. Dennoch schließt er literaturwissenschaftliche Definitionskriterien nicht aus und führt beispielsweise Viktor Šklovskijs Prinzip der Verfremdung ins Feld, das in Werken dieser Schriftsteller besonders deutlich zum Tragen komme:

Социальная действительность [...] трактуется этими писателями с позиции простодушного и пока не испорченного цивилизацией наблюдателя, так что механизм остранения, изученный еще Виктором Шкловским, работает в полную силу, а архаика подается не как сугубо этнографический материал, но как потенциально очень важный смысло- и образопорождающий ресурс.<sup>309</sup>

Die Hinwendung sowjetischer, darunter vor allem nichtrussischer Schriftsteller zu Traditionen des Mythos und der Folklore in den 1970er Jahren in Kombination mit der Rezeption lateinamerikanischer Werke zu dieser Zeit auch in der Sowjetunion<sup>310</sup> hatte dazu geführt, dass sich neuartige literarische Strukturen entwickelten, die unmittelbar mit der Erfahrung der damals aktuellen Weltliteratur, allen voran den literarischen Werken des „Booms“ aus Lateinamerika, verbunden waren.<sup>311</sup> Zwar wird von Seiten der Literaturforschung der Terminus ‚Magischer Realismus‘ in Bezug auf sowjetische Schriftsteller noch vermieden, in einem Heft der *Wis-*

---

<sup>308</sup> Čuprinin, *Žizn' po ponjatijam*, S. 288.

<sup>309</sup> Ebd.

<sup>310</sup> Bereits 1956 war Gabriel García Márquez zu einem Studentenfestival in die UdSSR gereist, 1967 erscheint sein Roman *Cien años de soledad*. Vgl. <<http://vz.ru/culture/2008/3/6/150197.html>>. Der Roman wurde 1970 ins Russische übersetzt und in der Zeitschrift *Inostrannaja Literatura* publiziert. Er löste eine Welle der Begeisterung und des Interesses an lateinamerikanischen literarischen Werken aus, wodurch der Magische Realismus in Russland schlagartig bekannt wurde. Der Begriff selbst setzte sich aber erst sukzessive in den Folgejahren durch, was zum einen in der Unklarheit des Terminus bei den „Magischen Realisten“ selbst – García Márquez etwa sprach von einer „phantastischen Realität“ –, zum anderen in der zögerlichen Aufnahme in die russischsprachige Forschungsliteratur begründet liegt. Vgl. dazu ausführlicher Haber, Erika: *The Myth of the Non-Russian. Iskander and Aitmatov's Magical Universe*, Lanham usw. 2003, S. 32f. und 38ff.

<sup>311</sup> Vgl. Arutjunov, Lev: „Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung der künstlerischen Kultur und Erfahrungen der multinationalen Sowjetliteratur“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift*. Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 29:5 (1980), S. 427-436, hier S. 429.

*senschaftlichen Zeitschrift* der Karl-Marx-Universität Leipzig aus dem Jahr 1980, das sich vorrangig der „multinationalen Sowjetliteratur“ widmet, wird jedoch bereits der kirgisische Autor Čingiz Ajtmatov unter dem Aspekt des mythologischen Erzählens innerhalb des Sozialistischen Realismus in die Nähe magisch-realistischen Schreibens gerückt. Der Moskauer Literaturwissenschaftler Lev Nikolaevič Arutjunov greift den Begriff in seinem Beitrag auf und konstatiert, dass

[...] gerade „Hundert Jahre Einsamkeit“ ein Wendepunkt wurde, an dem sich viele unserer Schriftsteller der Möglichkeiten der Mythologie und des magischen Realismus bewußt wurden, obwohl seit langem und mit Recht Alejo Carpentier [...] als Begründer des neuen lateinamerikanischen Romans gilt.<sup>312</sup>

Zu jener Zeit wird das Etikett Magischer Realismus für die multinationale Sowjetliteratur offensichtlich noch umgangen; zudem war in Zeiten der den Literaturbetrieb beherrschenden Debatte um den Sozialistischen Realismus als einzig gültiger Schreibnorm eine Öffnung für Alternativen schließlich noch undenkbar. Stattdessen wurde umgekehrt versucht, alle literarischen Erscheinungen entweder dem Sozialistischen Realismus unterzuordnen oder als romantisch, phantastisch oder ähnliches abzutun. Wohin die ideologische Festlegung auf eine Literaturdoktrin führen kann, lässt sich an dem 1979 in der *Literaturnaja Gazeta* ernsthaft unternommenen Versuch ablesen, García Márquez als Schriftsteller des Sozialistischen Realismus zu deklarieren.<sup>313</sup>

Dennoch zeigen sich in den verschiedenen Beiträgen erstaunliche Parallelen zu den Charakteristika, die gemeinhin für den Magischen Realismus gelten.<sup>314</sup> So sieht Arutjunov beispielsweise eine Verbindung zwischen dem mythologischen Erzähler Ajtmatov und dem lateinamerikanischen Roman, der sich in einer „Tendenz zum ‚persönlichen Mythologisieren‘, zur Vermischung der Zeitebenen, zum Verzicht auf lineares Erzählen sowie entsprechenden Sujetaufbau“<sup>315</sup> manifestiere, bevorzugt jedoch für die sowjetischen Werke dieser Art die Kategorisierung „episches Erzählen“.<sup>316</sup>

---

<sup>312</sup> Arutjunov, „Erfahrungen der multinationalen Sowjetliteratur“, S. 434.

<sup>313</sup> Vgl. ebd. An dieser Stelle muss jedoch ergänzt werden, dass García Márquez sich selbst als Sozialist und als Schriftsteller des Sozialistischen Realismus verortete. Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 40. Allerdings geht diese Aussage auf ein Interview aus dem Jahr 1981 zurück, und García Márquez beruft sich mit Sicherheit nicht auf diejenigen Kriterien, die innerhalb der sowjetischen Einflussphäre für die Literatur gefordert wurden. Schließlich war ein wesentlicher Punkt der Doktrin die „Parteilichkeit“, die in seinem Werk nicht zu finden ist, und auch seine phantastischen Verfahren widersprechen dem Sozialistischen Realismus, wie er 1934 in Moskau zur allein gültigen Norm erhoben wurde.

<sup>314</sup> Der Moskauer Lateinamerikanist Lev Ospovat erwähnt jedoch in einem Artikel aus dem Jahr 1981 den Einfluss der lateinamerikanischen Literatur auf Autoren wie Čingiz Ajtmatov, Valentin Rasputin oder Viktor Astaf'ev. Vgl. Ospovat, Lev: „Obajanie mifa, besstrašie smeča. Zаметki o novom latinoamerikanskom romane semidesjatyč godov“, in: *Literaturnoe obozrenie* 12 (1981), S. 24-32, hier S. 24.

<sup>315</sup> Arutjunov, „Erfahrungen der multinationalen Sowjetliteratur“, S. 433.

<sup>316</sup> Vgl. ebd.

In einem weiteren Beitrag in diesem Heft verweist Willi Beitz auf die Elemente des „Im-Bunde-Sein[s] zwischen Mensch und Natur“ einerseits und das „Abschiednehmen vom Einfachen, Naiven, de[n] Eintritt in die Zeit ‚nach dem Märchen‘“<sup>317</sup> andererseits sowie darüber hinaus auf das „Übereinander mehrerer Wirklichkeits- und Bedeutungsebenen“<sup>318</sup> in Ajtmatovs Schaffen – all dies wiederum sind Merkmale, die dem Konzept des Magischen Realismus vertraut sind.

Adelheid Latchinian hingegen geht in ihrem Artikel auf Ajtmatovs Selbstverortung als Autor des (Sozialistischen) Realismus ein, der jedoch eine besondere Auffassung des Realismusbegriffs propagiert. Mit Kritik an seinem unkonventionellen Realismuskonzept konfrontiert,<sup>319</sup> wehrt sich Ajtmatov aktiv gegen ein überholtes, starres und an didaktischer Literatur geschultes Verständnis von literarischem Realismus und setzt diesem eine mythologische Variante entgegen:

Энергия мифа – это, можно сказать, то, что питает современную литературу огромной первозданной поэзией человеческого духа, мужества и надежды. Если беллетристика, суть унылый копиизм, замыкает человека на себя, в быт, отчуждая его от забот и тревог всего мира, то миф, включенный в реализм и сам ставший реальностью жизнеощущения человека, – свежий ветер, наполняющий паруса времени и литературы, устремляя их к бесконечному горизонту познания истины и красоты.<sup>320</sup>

Auf die Frage, ob Gogol's Leser laut Ajtmatov an die Realität der Phantastik (real'nost' fantastiki) glauben sollen, liefert Ajtmatov eine Antwort, die gleichzeitig als Definition des Magischen Realismus gelten kann:

„Нет, в фантастическую реальность, в реальность идей, мыслей и чувств, которые он [Гоголь, R.W.] материализует в живых, конкретных характерах героев, в целомном изображении образа мира, стремясь развернуть его во всей полноте и бесконечности. Истинный писатель создает, открывает новую художественную реальность на основе общечеловеческого и личного духовного опыта.“<sup>321</sup>

Ralf Schröder, einer der bekanntesten marxistischen Slawisten der DDR, stellt abschließend eine allgemeine Entwicklung in der Sowjetliteratur der 1960er Jahre fest, in der sich aufgrund der geforderten Abwendung von Märchen, Wunschträumen und Illusionen „die folkloristi-

<sup>317</sup> Beitz, Willi: „Čingiz Ajtmatov im Kontext junger Literaturen“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift. Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 29:5 (1980), S. 437-443, hier S. 437.

<sup>318</sup> Ebd., S. 438. Beitz rekurriert weiterhin auf die Bedeutung der Schriftsteller Rytchëu und Ajtmatov für die Entfaltung der künstlerischen Potenz literarischer Randgebiete sowie auf die wachsende Bedeutung der „multinationalen Sowjetliteratur“ für die Weltliteratur. Vgl. ebd. S. 442f.

<sup>319</sup> Latchinian erwähnt einen im Frühjahr 1978 mehrere Monate dauernden Schlagabtausch in der *Literaturnaja Gazeta* über „das angebliche Bestreben mancher Künstler, aus der Realität, ... aus der Prosa des Lebens in irgendeine mythologische Sphäre zu springen“, ausgelöst durch Ajtmatovs zuvor herausgegebene Erzählung „Pegij pës, beguščij kraem morja“. Vgl. Latchinian, Adelheid: „Der Zusammenhang zwischen Humanismus und Realismus im Schaffen Čingiz Ajtmatovs“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift. Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 29:5 (1980), S. 453-461, hier S. 458.

<sup>320</sup> Ajtmatov, „Kirpičnoe mirozdanie ili ènergia mifa?“, S. 5.

<sup>321</sup> Ebd.

schen Formen des Mythos, der Legende und des Märchens als eine adäquate künstlerische Ausdrucksform heraus[stellten].<sup>322</sup> Somit bilde Ajtmatov keine literarische Ausnahme, sondern reihe sich neben anderen nichtrussischen Schriftstellern,<sup>323</sup> aber auch in die Tradition von russischen „Vorreitern“ in der Modifikation des Märchengenres – wie etwa Evgenij Švarc, Andrej Platonov oder Michail Bulgakov mit seinem Roman *Master i Margarita* – ein.<sup>324</sup>

Auf die Zurückhaltung bei der Übertragung des Terminus Magischer Realismus auf russische Schriftsteller weisen auch spätere Quellen hin. So erschien im Jahr 2007 ein polnischsprachiger Sammelband unter dem Titel *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*<sup>325</sup>, in dem sich vier Beiträge<sup>326</sup> explizit der Verbindung zwischen dem Konzept des Magischen Realismus und russischer Literatur widmen. Vor allem Tat’jana Stepnovska schildert hierin die Problematik der Vermeidung des Terminus Magischer Realismus in Bezug auf russische Literaturschaffende:

Większość badaczy literatury rosyjskiej nie posługuje się terminem „realizm magiczny“, co nie znaczy, że dana tendencja estetyczna nie istnieje w rosyjskiej praktyce literackiej. O realizmie magicznym nie ma jednak prawie żadnej wzmianki nie tylko w większości krytycznoliterackich opracowań rosyjskich, ale i w rozprawach zachodnich oraz polskich slawistów.<sup>327</sup>

So habe einzig der polnische Literaturwissenschaftler Grzegorz Gazda in seinem Eintrag zum Magischen Realismus im *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku* aus dem Jahr 2000 auch russische Vertreter berücksichtigt und als einer der wenigen russischen Literaturwissenschaftler Aleksandr Gugnin den Versuch unternommen, den Begriff des Magischen Realismus in Russland zu „popularisieren“.<sup>328</sup> Die Gründe dafür sieht Stepnovska in der Vormachtstellung des Sozialistischen Realismus, zu dem der Magische Realismus einen Gegenentwurf darstelle, sowie in der Schwierigkeit des Begriffs des Magischen, der in der

---

<sup>322</sup> Schröder, Ralf: „Einige Bemerkungen zur Diskussion“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift. Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 29:5 (1980), S. 463-466, hier S. 465.

<sup>323</sup> Er nennt die Kasachen Kekilbajev und Sanbajev (andere Schreibweise im Artikel auch: Sanbejev); gemeint sind vermutlich die Schriftsteller Abiš Kekilbaev und Satimżan Sanbaev.

<sup>324</sup> Vgl. ebd., S. 465f.

<sup>325</sup> Biedermann, Johann et al. (Hg.): *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007. Der Aufsatzband ging aus einer Konferenz zur Thematik des Magischen Realismus in Łódź 2004 hervor.

<sup>326</sup> Neben den drei im Folgenden vorgestellten Artikeln beschäftigt sich der Beitrag von Anna Sobieska mit Parallelen zwischen dem Magischen Realismus und dem russischen Symbolismus der zweiten Generation, wobei sie gemeinsame grundlegende Elemente feststellt. So sieht Sobieska eine wesentliche Ähnlichkeit in der Entstehung des jeweiligen Konzeptes als Gegenreaktion auf die vernunft- und logikbasierte westliche Vorstellungswelt. Vgl. Sobieska, Anna: „Realizm magiczny rosyjskich symbolistów (na materiale *Srebrnego gołębia* Andrieja Bielego)“, in: Biedermann, *Realizm magiczny*, S. 263-271, hier S. 270.

<sup>327</sup> Stepnovska, Tatiana: „Rosyjski realizm magiczny (na przykładzie powieści *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa)“, in: Biedermann, *Realizm magiczny*, S. 273-287, hier S. 273.

<sup>328</sup> Vgl. ebd.



Sowjetunion tabuisiert war, da Magie mit Religion und Aberglaube assoziiert wurde.<sup>329</sup> Interessanterweise zieht Stepnovska – wieder in Berufung auf Gugnin – eine Parallele zwischen der Entstehung der beiden Begriffe Sozialistischer Realismus und Magischer Realismus, die sich in etwa gleichzeitig, nämlich in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts,<sup>330</sup> herausbildeten und sieht sie gleichsam als eine west- und eine osteuropäische Variante der Kreation fiktiver Welten an:<sup>331</sup>

Realizm socjalistyczny promował podporządkowany ideologii marksistowskiej sposób odzwierciedlania realnej rzeczywistości i rządzących nią praw. W odróżnieniu od niego realizm magiczny rodził się nie z potrzeby popularyzacji jakiejś doktryny politycznej i zniewalania nią umysłów, a z chęci wskazania głębszego, bardziej uniwersalnego wymiaru otaczającego pisarza kosmosu, z potrzeby ujawnienia prawdziwego sensu zdarzeń i przeżyć, których nie sposób zrozumieć, posługując się jedynie mimetycznym odzwierciedleniem rzeczywistości.<sup>332</sup>

Erst in der Periode des politischen Tauwetters wurde es demnach möglich, über amimetische Verfahren in der Literatur offen zu sprechen, wobei zunächst die Terminologie Michail Bachtins, die in den Begriff des „karnevalesken Romans“ auch magisch-realistische Konzepte einbezog, richtungsweisend wurde.<sup>333</sup>

Während Tat'jana Prochorova und Tat'jana Sorokina in ihrem Artikel, vermutlich in Anlehnung an Gugnin, auf die Erwähnung Platonovs als bis dato einzigen möglichen Vertreter verweisen und als zeitgenössischen russischen Magischen Realisten darüber hinaus Jurij Bujda ins Feld führen,<sup>334</sup> stellt Artëm Skvorcov wiederum eine Reihe von russischen Autoren vor, denen er – ähnlich wie die eingangs genannten Verfasser der Beiträge in der Ausgabe der *Wissenschaftlichen Zeitschrift* der Universität Leipzig aus dem Jahr 1980 – aufgrund ihrer Verbindung zu ethnokulturellen Traditionen eine „Verkörperung“ („ucieleśnienie“<sup>335</sup>) des Magischen Realismus in ihren Werken bescheinigt:

Cechy realizmu magicznego ujawniają się zatem u Czingiza Ajtmatowa (...*И дальше век [sic] длится день, Пегий лёс, бегущий краем моря*), Fazila Iskandera (*Сандро из Чегема*), Timura Zulfikarowa (*Притчи дервиша Ходжи Зульф리카ра Девоны, Земные*

---

<sup>329</sup> Vgl. Stepnowska, „Rosyjski realizm magiczny“, S. 273ff. Stepnowska bezieht sich hier auf Aleksandr Gugnins Darlegung in seinem Artikel „Magičeskij realizm i socialističeskij realizm“, in: Kurennaja, *Znakomyj neznakomec*, S. 76-90.

<sup>330</sup> An dieser Stelle sollte jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass sich der Sozialistische Realismus durchaus schon früher herausbildete. So gilt etwa Maksim Gor'kij's Roman *Mat'* (entstanden 1906) als erstes Musterwerk des Sozialistischen Realismus, und bereits in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende kreierte Gor'kij in seinen Werken die Gestalt des „positiven Helden“ – etwa in „Meščane“ (1901) –, eine der Grundsäulen des späteren Sozrealismus. Vgl. Terc, Abram, *Čto takoe socialističeskij realizm?*, Paris 1988 [repr. Moskva 1957], S. 24ff. und 41.

<sup>331</sup> Vgl. Stepnowska, „Rosyjski realizm magiczny“, S. 273.

<sup>332</sup> Ebd., S. 273f.

<sup>333</sup> Vgl. ebd., S. 275.

<sup>334</sup> Vgl. Prochorova, Tatiana; Sorokina, Tatiana: „Fantastyczna zwyczajność w zbiorze nowel Jurija Bujdy *Pruska narzeczona*“, in: Biedermann, *Realizm magiczny*, S. 289-304, hier S. 289.

<sup>335</sup> Skvorcov, „Niektóre cechy realizmu magicznego“, S. 308.

*и небесные странствия поэта*). Jest też autor, którego nieledwie całą twórczość można umieścić pod znakiem tej metody artystycznej – to Anatolij Kim (*Отец-лес, Белка, Онлирия* i in.).<sup>336</sup>

Auffällig beim Vergleich der beiden Sammelwerke – zum einen die Ausgabe zur multinationalen Sowjetliteratur in der *Wissenschaftlichen Zeitschrift* aus dem Jahr 1980, zum anderen der fast 30 Jahre später in Polen erschienene Sammelband zum Magischen Realismus – ist die Tatsache, dass ganz ähnliche Schlüsse zum Vorhandensein einer magisch-realistischen Ästhetik in der russischen respektive sowjetischen Literatur gezogen werden. In erster Linie ist dies das verstärkte Auftreten magisch-realistischer Tendenzen bei multiethnischen Schriftstellern, darüber hinaus aber auch das Bedürfnis nach amimetischen Realismuskonzepten, vor allem angesichts eines sehr eng gefassten vorherrschenden Realismusbegriffs in der Sowjetunion zwischen dem Beginn der 1930er und der Mitte der 1980er Jahre. Jedoch werden jegliche Parallelen zum lateinamerikanischen Konzept in der DDR-Zeitschrift 1980 noch deutlich vorsichtiger formuliert und der Terminus Magischer Realismus selbst wird frei nach dem Motto „[...] чего мы не хотим замечать, того просто не существует“<sup>337</sup> noch umgangen

Einen der jüngsten Artikel zum Magischen Realismus aus russischer Perspektive veröffentlicht 2011 Konstantin Kislicyn.<sup>338</sup> Nach einem historischen Abriss über die Genese des Begriffs und des literarischen Konzeptes schlägt er einen Bogen zu den „Quellen“ des Magischen Realismus in Russland, die er in Prosawerken des literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts,<sup>339</sup> wie beispielsweise Nikolaj Gogol's povesti „Portret“, „Nevskij prospekt“ und „Nos“ verortet.<sup>340</sup> Das Potenzial der „neuen russischen Mythologie“, das sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hatte, wirkte über die Jahrhundertwende hinweg bis in die sowjetische Literatur hinein und führte zur Entstehung einer mythologischen Erzählprosa in der russi-

---

<sup>336</sup> Skworcow, „Niektóre cechy realizmu magicznego“, S. 308. Skvorcov sieht eine enge Verbindung zwischen Magischem Realismus und einer poetischen Weltwahrnehmung. Aufgrund der Koexistenz von Irrationalem und Phantastischen mit dem Gewöhnlichen und Vorstellbaren in der russischen Lyrik des 20. Jahrhunderts und konkret in der Poesie der russischen Lyriker Viktor Korkija, Aleksandr Timofeeskij, Oleg Chučoncev, Aleksandr Erëmenko, Boris Ryžij, Aleksej Cvetkov oder Vladimir Gandel'sman erkennt er eine Nähe zum Magischen Realismus, wobei er jedoch auch auf die Schwierigkeit einer Zuordnung des lyrischen Œuvres eines dieser Poeten in Gänze verweist. Vgl. ebd.

<sup>337</sup> Diesen treffenden Kommentar zur Tatsache der Ausblendung sowohl des Begriffs als auch des Konzeptes Magischer Realismus in den sozialistischen Ländern gibt Gugin am Beispiel des 1986 in Leipzig erschienen *Wörterbuchs der Literaturwissenschaft*, in dem neben einem ausführlichen Artikel zum Sozialistischen Realismus jeglicher Hinweis auf den Magischen Realismus fehlt. Vgl. Gugin, „Magičeskij realizm“, S. 90.

<sup>338</sup> Kislicyn, Konstantin: „Magičeskij realizm“, in: *Znanie. Ponimanie. Umenie* 1 (2011), S. 274-277.

<sup>339</sup> Da sich bereits im Realismus das Prinzip einer mythologischen, universellen Weltsicht herausbildete, seien die Quellen des Magischen Realismus in der russischen Literatur im 19. Jahrhundert zu suchen. Vgl. ebd., S. 275.

<sup>340</sup> Vgl. Kislicyn, „Magičeskij realizm“, S. 274. Kislicyn sieht den Unterschied zwischen den drei genannten povesti zu früheren Werken Gogol's oder dem Schaffen Puškina, die jeweils noch stark folkloristischen und märchenhaften Motiven verpflichtet sind, in der neuartigen Darstellung einer „herrenlosen“ („vymoročnoj“) dämonischen Wirklichkeit, die ungewöhnliche und phantastische Bilder hervorbringe. Vgl. ebd.

schen Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts, zu dessen Begründern Aleksandr Čajanov, Andrej Platonov, Michail Bulgakov, Michail Prišvin, Leonid Leonov und Aleksandr Grin zählen.<sup>341</sup> In diesen auch als „neomythologisch“ bezeichneten Romanen und Erzählungen der russischen philosophischen Prosaliteratur besteht eine gemeinsame Schnittmenge mit magisch-realistischen Texten, die in sich wiederum durch eine Synthese aus realistischer Ästhetik und nationaler Mythologie charakterisiert sind.<sup>342</sup> Die hauptsächliche Verbindung zwischen Texten der russischen neomythologischen Literatur – vor allem in seiner bäuerlichen Ausprägung wie beispielsweise bei Sergej Klyčkov und Nikolaj Kljuev – und Magischem Realismus lateinamerikanischer Prägung sieht Kislicyn mit Verweis auf Skorpelova in der Bestärkung der nationalen Identität, die sich vor allem in dem Wunsch nach Wiedererrichtung eines universellen, mythisch-magischen Weltbildes festmache.<sup>343</sup> Abschließend stellt Kislicyn neun charakteristische Kriterien für den Magischen Realismus als künstlerische Strömung des 20. Jahrhunderts vor, wobei offensichtlich nicht mehr zwischen einer lateinamerikanischen und einer europäischen respektive russischen Richtung unterschieden wird:

1. Наличие двойной реальности: первичной и скрытой. [...]
2. Искажение пространственного жизнеподобия [...].
3. Время субъективно и относительно [...].
4. Писатель замещает свой взгляд образованного человека как носителя высокой культуры взглядом примитивного человека, инфантильно и непосредственно принимающего первичную и скрытую реальность. [...]
5. Мотивы магического [...] объясняются способностью автора и героя увидеть реальность под определенным углом, при этом в диалог вступают такие типы сознания как мифологическое, мистическое, реалистическое. [...]
6. Отказ от психологического детерминизма. [...]
7. Антиутопичность и антипрагматизм. [...]
8. Национальный, духовный, исторический опыт как мотивировка сюжетных ситуаций и характеров, как культурный контекст повествования. [...]
9. Доминирование экзистенциалистского мировосприятия. [...] <sup>344</sup>

Mit dieser Auflistung greift Kislicyn die eingangs angeführten vier Kriterien – Zeitverständnis, mythisches Bewusstsein,<sup>345</sup> Parallelität zweier Wirklichkeiten und „magischer“ Raum – von Gugnin auf und erweitert sie um fünf Merkmale, wobei besonders die Ersetzung des intellektuellen Blickwinkels durch eine „primitive“ und naive Weltsicht, die Abkehr vom psy-

<sup>341</sup> Vgl. Kislicyn, „Magičeskij realizm“, S. 275.

<sup>342</sup> Vgl. ebd.

<sup>343</sup> Vgl. ebd.

<sup>344</sup> Ebd., S. 275ff.

<sup>345</sup> Zur Verbindung von Mythos und Magischem Realismus schreibt Kislicyn an anderer Stelle in seinem Artikel, dass beide in der Jungschen Philosophie vom kollektiven Unterbewussten als Teil der Projektionsfläche betrachtet werden können, die eine Alternative zu konventionellen Denksystemen darstelle. Auf diese Weise könne der Magische Realismus mit dem Aufgreifen des Mythos zur Entschlüsselung von intertextuellen Bezügen in der modernen Literatur beitragen. Vgl. Kislicyn, „Magičeskij realizm“, S. 277.

chologischen Determinismus<sup>346</sup> und der „Antipragmatismus“ für die russische Literatur von Belang zu sein scheinen, verweisen sie doch auf eine deutliche Abwendung von klassischen Konzepten der russischen Erzähltradition.

#### 4.1.2 Michail Bulgakov, *Master i Margarita*

За огромным письменным столом с массивной чернильницей сидел пустой костюм и не обмакнутым в чернила сухим пером водил по бумаге. Костюм был при галстухе, из кармашка костюма торчало самопишущее перо, но над воротником не было ни шеи, ни головы, равно как из манжет не выглядывали кисти рук.<sup>347</sup>

Michail Afanas'evič Bulgakov, 1891 in Kiev als Sohn eines Theologieprofessors geboren, gilt als einer der bedeutendsten russischen Schriftsteller, und sein Roman *Master i Margarita*, geschrieben in den Jahren 1928 bis 1940<sup>348</sup> – mit Unterbrechungen und in verschiedenen Versionen<sup>349</sup> –, ist einer der meistgelesenen russischen Literaturklassiker.<sup>350</sup>

<sup>346</sup> Kislicyn recurriert hier auf die Abwesenheit psychologischer Erklärmuster, wie sie bei Lermontov, Dostoevskij und Lev Tolstoj gebräuchlich seien. Vgl. Kislicyn, „Magičeskij realizm“, S. 276.

<sup>347</sup> Bulgakov, Michail: *Master i Margarita*, in: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, T. 5: *Master i Margarita. Pis'ma*, sost. A. Ninov, redkol. G. Goc et al. Moskva 1990, S. 184. Im Folgenden zitiert als MiM. („Hinter dem riesigen Schreibtisch mit dem schweren Tintenfaß saß ein leerer Anzug und führte den nicht eingetauchten trockenen Federhalter übers Papier. Der Anzug trug eine Krawatte, aus seiner Brusttasche schaute ein Füllhalter, aber aus dem Kragen kamen nicht Hals noch Kopf, aus den Manschetten keine Hände.“ Bulgakov, Michail: *Der Meister und Margarita*, aus dem Russischen von Thomas Reschke, Berlin 1988, S. 198. Im Folgenden zitiert als *Meister und Margarita*).

<sup>348</sup> Erschienen 1966/67 (gekürzte und zensierte Fassung; 1973 erste vollständige Fassung in der Sowjetunion).

<sup>349</sup> Die Entstehungsgeschichte von *Master i Margarita* beschreibt ausführlich die Bulgakov-Forscherin Mariëta Čudakova in ihrem Aufsatz „Tvorčeskaja istorija romana M. Bulgakova «Master i Margarita»“, in: *Voprosy literatury* 1 (1976), S. 218-253. Sie schließt ihren Beitrag mit der Aussage, dass Bulgakov nach seinem Tod nicht weniger als acht Redaktionen des Romans hinterließ. Vgl. ebd., S. 253.

<sup>350</sup> Zum heutigen Stand der Bulgakovforschung ist anzumerken, dass es inzwischen eine nahezu unüberschaubare Anzahl von Werken auf dem Buchmarkt gibt, die unterschiedlichste Leserschaften anspricht und bei denen eine Trennung zwischen wissenschaftlich, populärwissenschaftlich und populär zunehmend schwierig wird. Eine Bilanz der Bulgakovrezensionen vor allem der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts zieht Violetta Gudkova in ihrem Artikel „Kogda otšumeli spory“ aus dem Jahr 2008. Sie kritisiert die Zunahme zweitrangiger bis dilettantischer Sekundärwerke, die bei gleichzeitig fehlenden neuen inhaltlichen Ideen um Bulgakov und seinen Hauptroman entstehen und dabei oftmals lediglich eine Zitierung früherer Forschungsarbeiten darstellten: „Булгаковедческие работы отодвинулись на периферию актуального литературоведения. Принципиально новых идей не появляется. Но книжные прилавки полны книг, посвященных Булгакову.“ Gudkova, Violetta: „Kogda otšumeli spory. Bulgakovedenie poslednego desjatiletija“, *Novoe literaturnoe obozrenie* 91 (2008), S. 363-378, hier S. 363. Die wachsende „Glamourisierung“ und Mystifizierung von *Master i Margarita* durch eine „Paraliteraturwissenschaft“, die sich vor allem mit der Dechiffrierung der angeblich in den Roman eingeschriebenen Rätsel und magischen Codes beschäftige, sieht Gudkova jedoch primär durch den Mangel an wissenschaftlich fundierten Rezensionen dieser Beiträge und Publikationen begründet. Vgl. ebd., S. 368. Dennoch finden sich laut Gudkova auch einige erwähnenswerte Forschungsergebnisse der letzten Jahre zu Bulgakov, wie etwa die folgenden Monografien und Aufsätze: Chimič, Vera: *V mire Bulgakova*, Ekaterinburg 2003; Branson, Molli: „Polet nad Moskvoj. Vid s

Bulgakov, der sich immer als Gefangener im eigenen Land fühlte, schafft in den literarischen Welten seiner Werke gleichsam Räume, in die er wenigstens gedanklich fliehen kann. Gelegentlich wird der Schriftsteller daher auch als „phantastischer Realist“<sup>351</sup> bezeichnet, er gilt als Meister der Satire und wird oft in einem Atemzug mit Gogol’ genannt. Zunehmend wird Bulgakov aber auch als russischer Vertreter des Magischen Realismus angesehen,<sup>352</sup> für den aus Bulgakovs literarischem Œuvre vor allem sein Roman *Master i Margarita* als Beispielwerk gilt.<sup>353</sup> Die Tatsache, dass der Roman in der Hochkonjunktur der stalinistischen Repressionen entstand und dennoch magisch-realistische anstatt sozialistisch-realistischer Züge trägt, erklärt Stepnovska mit Bulgakovs Wissen über die Unveröffentlichbarkeit seines Werkes:

[...] Bułhakow [...] doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że władze radzieckie za jego życia nie zgodzą się na publikację utworu. W *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakow z całą świadomością naruszył estetykę socrealizmu i zasady moralne wdrażane przez doktrynerów marksizmu-leninizmu.<sup>354</sup>

So kann Bulgakov in seinem Lebenswerk inhaltlich und gestalterisch aus dem Vollen schöpfen und greift dabei vor allem auf phantastische Elemente und groteske Ausdrucksmittel zurück, freilich um den Preis, seinen „Roman über den Teufel“ nie veröffentlicht zu sehen.<sup>355</sup>

---

vozducha i reprezentacija prostranstva v „Mastere i Margarite“ Bulgakova“, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 76 (2005), S. 173-195 oder Tatarinov, Aleksej: *Literaturnye apokrifny kaks religioznofilosofskaja problema sovremennoj kritiki*, Krasnodar 2006. Vgl. Gudkova, „Kogda otšumeli spory“, S. 371ff. Als weitere erwähnenswerte Studien der jüngsten Zeit zu Bulgakovs Roman sind zu nennen: Janovskaja, Lidija: *Zapiski o Michail Bulgakove*, Moskva 2002; Losev, Viktor: *Dnevnik Mastera i Margarity*, Moskva 2012; Mjagkov, Boris: *Bulgakov na Patriaršich*, Moskva 2008; Petelin, Viktor: *Žizn’ Bulgakova. Dopisat’ ran’še, čem umeret’*, Moskva 2001; Sacharov, Vsevolod: *Michail Bulgakov: pisatel’ i vlast’. Po sekretnym archivam CK KPSS i KGB*, Moskva 2000 sowie Varlamov, Aleksej: *Michail Bulgakov*, Moskva 2008. Letzteres wurde von Susanne Rödel ins Deutsche übersetzt und erschien unter dem gleichen Titel 2010 in Bochum.

<sup>351</sup> Vgl. dazu: Schulz, Christiane: „Geschichtsphilosophische Konstruktion und ästhetische Utopie. Zum ‚phantastischen Realismus‘ bei Bulgakov und Leonov“, in: Kassek/Rollberg, *Michail A. Bulgakov*, S. 129-138. Laut Erika Haber ist der Terminus „phantastischer Realismus“ in der russischen Literaturforschung fester verankert als Magischer Realismus, da erstgenannter bereits in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts vorzufinden sei und vor allem auf Dostoevskijs Realismusverständnis zurückgeführt werden könne. Dabei sei das wesentliche Unterscheidungsmerkmal, dass das Phantastische im phantastischen Realismus innerhalb der Narration – also etwa im Wechsel der Wahrnehmung oder der Stimme – begründet liege, während es im Magischen Realismus aus der Überlagerung zweier Welten respektive Kulturen resultiere. Beide verbinde jedoch die alternative Wirklichkeit, die sie dem vorherrschenden System entgegensetzten. Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 42ff.

<sup>352</sup> Vgl. dazu: Stepnovska, „Rosyjski realizm magiczny“; Stolper, „Lebendige Erfahrungen“, S. 162; Curtis, *Manuskripte*, S. 9; Schoeller, *Bulgakov*, S. 8 und zahlreiche Internetquellen.

<sup>353</sup> Im weiteren Sinne können zwar auch die *povesti* aus dem Erzählband *D’javoliada*, der den „Vorhof zum Irrgarten des späteren Romans Der Meister und Margarita“ (Schoeller, *Bulgakov*, S. 72) bildet, als magisch-realistisch interpretiert werden, aufgrund des effektvollen Einsatzes von stilistischen Techniken wie des Absurden, Phantasmagorischen und der Satire fallen sie jedoch eher in das phantastische Genre. Vgl. dazu: Wright, A. Colin: *Mikhail Bulgakov. Life and Interpretations*, Toronto 1978, S. 51.

<sup>354</sup> Stepnovska, „Rosyjski realizm magiczny“, S. 275f.

<sup>355</sup> Auch Erika Haber rekurriert auf diese Problematik: „Creativity, flights of the imagination, and stylistic experimentation were considered unnecessary complications that made literature inaccessible to the proletariat and on that basis werde not permitted. Elements such as irony, satire, the grotesque, or fantastic also had no place in canonical Socialist Realism. The inclusion of such elements led to the persecution of writers, most notably Mi-

Dass *Master i Margarita* in der Folge zum Magischen Realismus gezählt wird, leitet sich maßgeblich aus der Verbindung von märchenhaften und phantastischen Ereignissen und Figuren vor dem Hintergrund des sehr detailgetreu geschilderten Alltags im Moskau der zwanziger und dreißiger Jahre her, wobei beide Ebenen eng miteinander verwoben werden.

Diese Verbindung wird durch verschieden Verfahren realisiert – zum einen durch groteske Stilmittel wie realisierte Metaphern, Personifizierung von Unbelebtem, Reduzierung menschlicher Züge auf Tierisches und Dingliches sowie die Kreuzung zweier Tropen mit der hyperbolischen Steigerung bis hin zur Hyperoche und überdies das Gestaltungsmittel der sprechenden Namen. Zum anderen sind es auf der inhaltlichen Ebene die übernatürlichen Ereignisse, die in die Realität einbrechen und in erster Linie mit dem Einbruch des Dämonischen in die atheistisch dominierte sowjetische Welt zusammengehen.<sup>356</sup> Ein weiteres Verfahren, das Bulgakov dem Repertoire des Magischen Realismus entnimmt, ist die Gestaltung einer nicht-linearen zeitlichen Struktur in seinem Roman. Zwar schrieb Bulgakov seinen Roman lange vor der Festlegung der Kriterien des Magischen Realismus als literarische Kategorie – auch wenn der Begriff bereits existierte.<sup>357</sup> Es handelt sich also mitnichten um eine bewusste Verwendung dieser Verfahren als Verfahren des Magischen Realismus, sondern es muss umgekehrt davon ausgegangen werden, dass der Schriftsteller sich einer Schreibweise bediente, die für die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wegweisend wurde und Bulgakov somit als Wegbereiter und Vorreiter dieser Entwicklung in Russland gelten kann.

#### 4.1.2.1 Groteskes auf der Ausdrucksebene

Das Groteske<sup>358</sup> gilt als eine Erscheinungsform phantastischer,<sup>359</sup> aber auch magisch-realistischer Literatur.<sup>360</sup> Ähnlich wie der Terminus Magischer Realismus kommt der Begriff

---

khail Bulgakov, Mikhail Zoshchenko, and Andrei Sinyavsky/Abram Tertz.“ Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 23.

<sup>356</sup> Auf diese „Konsequenz“ aus der Entsakralisierung der sowjetischen Gesellschaft verweist auch Stepnovska: „Według Bułhakowa Moskwa jako stolica światowego ateizmu była dla Wolanda doskonałym miejscem dla satanaliów, gdyż została pozbawiona boskiej opieki.“ Stepnowska, „Rosyjski realizm magiczny“, S. 283.

<sup>357</sup> Allerdings muss davon ausgegangen werden, dass er Bulgakov nicht bekannt war.

<sup>358</sup> ‚Groteske‘ bezeichnet laut von Wilpert keinen eigenen Gattungsbegriff, demzufolge nur von ‚dem Grotesken‘ als Kategorie oder Stilmittel, nicht jedoch von ‚der Groteske‘ die Rede sein kann. Hingegen können nach Schweikle kleinere Prosaformen, die im Ganzen vom Grotesken beherrscht sind, durchaus als Grotesken bezeichnet werden. In diesen (Gattungs-)Grotesken erkennt von Wilpert nur das dominierende Stilelement des Grotesken, nicht jedoch das Kriterium der Gattung an. Vgl. von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart <sup>8</sup>2001, S. 320 und *Metzler-Literatur-Lexikon*, S. 186. Gleichwohl hat der Begriff ‚Groteskes‘ „das Zeug zu einem ästhetischen Grundbegriff in sich“ (Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Tübingen 2004 [repr. 1957], S. 194), lässt er sich doch auf drei Bereiche beziehen – auf den Schaffensvorgang, auf das Werk und auch auf die Rezeption durch den Betrachter oder Leser. (Ebd.)

<sup>359</sup> Juli Kagarlizki sieht die Verbindung zwischen Groteskem und Phantastik in der Rationalität der grotesken Darstellung bei einem gleichzeitig möglichen Ausufern der Phantasie: „Sie [die Groteske, R.W.] ist unter

Groteske aus dem Bereich der bildenden Kunst und bezeichnet seit dem 15. Jahrhundert eine Art von Ornamentik, die in antiken Wandmalereien in Italien vorgefunden wurde.<sup>361</sup> Ausgehend von den als „grotesk“ benannten Zeichnungen aus der Zeit der Renaissance, die menschliche Wesen in Vermengung mit geometrischen und schematischen Darstellungen abbilden, verortet Dmitrij Tschizewskij das Groteske in der Literatur „auf einem Gebiet, wo zwei verschiedene Kreise sich kreuzen oder einander decken und der Eindruck ist umso stärker, je weniger die beiden sich kreuzenden Gebiete miteinander zu tun haben.“<sup>362</sup> Auch Volker Levin spricht von der Durchdringung zweier Ebenen durch „konsequente Einbeziehung des Phantasmas in die Ebene der alltäglichen Realität“<sup>363</sup> und rückt groteske Züge somit in unmittelbare Nähe zum Magischen Realismus. Wolfgang Kayser dagegen legt den Schwerpunkt des Grotesken auf dessen Wesen, das sich als „entfremdete Welt“<sup>364</sup> darstelle und rekurriert damit letztlich auch auf die Durchdringung zweier gewöhnlich unvereinbarer Bereiche, denn er unterscheidet die groteske Struktur von der des Märchens:

Man könnte die Welt des Märchens, wenn man von außen auf sie schaut, als fremd und fremdartig bezeichnen. Aber sie ist keine *entfremdete Welt*. Dazu gehört, daß, was uns vertraut und heimisch war, *sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt*. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat. Die Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grotesken.<sup>365</sup>

Die unerklärliche, oft beängstigende Wirkung, die das Wesen des Grotesken auf den Rezipienten ausübt, ergibt sich aber nicht so sehr aus der Vermischung der phantastischen Elemente mit der vertrauten Wirklichkeit, sondern vielmehr aus der Bedrohung, die der Einbruch des Unerklärlichen und Phantastischen impliziert: „Was einbricht, bleibt unfaßbar, undeutbar,

---

bestimmten Bedingungen eine Form der Phantasie, die dem Rationalen nicht widerspricht. Anders gesagt, die Groteske ist eine Denkform, die über die bemerkenswerte Fähigkeit verfügt, das rein Rationale auszudrücken und dennoch auf ihre Art phantastisch zu bleiben. [...] Die Phantasie kann einen Doppelgänger erfinden, einen Teil des Menschen, zum Beispiel die Nase, zu einem selbständigen Wesen machen und ihn selbst oder alles um ihn herum in seinen Ausmaßen vergrößern oder verkleinern. [...] Groteske und Phantasie hängen durch elementare psychologische Mechanismen miteinander zusammen. Deshalb bedient sich auch die Phantastik so oft der Groteske. Deshalb sind Rabelais' Riesen nicht verschwunden, sie haben sich lediglich den Forderungen der Zeit angepaßt. Die Phantastik braucht sie; sie verkörpern das Groteske.“ Kagarlizki, Juli: *Was ist Phantastik? Ein Essay*, Berlin 1977, S. 80f. Vgl. auch Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 98f.

<sup>360</sup> Zum Zusammenhang zwischen dem Magischen Realismus und dem Grotesken vgl. Głowiński, Michał; Sławiński, Janusz (Hg.): *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 2000, S. 257; Hegerfeldt, *Lies that Tell the Truth*, S. 133f.; Nikoljukin, *Literaturnaja enciklopedija*, S. 490 und Faris, „Scheherazade's Children“, S. 178f.

<sup>361</sup> Vgl. Kayser, *Das Groteske*, S. 20. Diese ungewöhnlich üppige Ornamentik, die Pflanzen-, Tier- und Menscheiteile vereint, wurde in der Folge in die Malerei der italienischen Renaissance aufgenommen. Vgl. ebd., S. 20f.

<sup>362</sup> Tschizewskij, Dmitrij: „Satire oder Groteske“, in: Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hg.): *Das Komische*, München 1976, S. 269-278, hier S. 274.

<sup>363</sup> Levin, Volker: *Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa. Mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij*, München 1975 (= Arbeiten und Texte zur Slavistik, 6), S. 78.

<sup>364</sup> Kayser, *Das Groteske*, S. 198.

<sup>365</sup> Ebd., S. 198f.; Hervorhebung R.W.

impersonal.<sup>366</sup> Die Unbenennbarkeit der hereinbrechenden Mächte wird, im Gegensatz zur Gestaltungsweise des Tragischen, das immer auch eine Sinnmöglichkeit bereithält,<sup>367</sup> zum wesentlichen Merkmal des Grotesken, das eine Welt repräsentiert, deren Verlässlichkeit nur noch Schein und der eine Sinn- und Wertelosigkeit immanent ist:

Ukazuje ona [die groteske Struktur, R.W.] bowiem świat jako pozbawiony wszelkich wartości, ale też nie przeciwstawia mu nic pozytywnego. W tym sensie stawianie pytań i brak rozwiązań należy do podstawowych założeń groteskowej struktury.<sup>368</sup>

Des Grotesken als literarischem Gestaltungsmittel bedienen sich verstärkt Autoren, die in Zeiten geistiger Umorientierung leben und schreiben, denen ein inkonsistentes Weltbild zugrunde liegt. Groteskes Schreiben wird daher auch häufig mit dem Anspruch einer Zeit- und Sozialkritik des Schriftstellers in Verbindung gebracht, die auf diese Weise verschleiert werden soll, um nicht der Zensur zum Opfer zu fallen.<sup>369</sup>

Während etwa in Bruno Schulz' Prosa das Groteske durchgehend als ästhetische Kategorie nachzuweisen ist, gilt das Auftreten grotesker Züge in Bulgakovs Prosawerk nur für die povesti *Sobač'e serdce*, *D'javoliada* und *Pochoždenija Čičikova* sowie für den Roman *Master i Margarita*.<sup>370</sup> Vor allem in Bulgakovs povest' *Pochoždenija Čičikova*<sup>371</sup> gibt es einen deutlichen Anklang an Nikolaj Gogol's 1842 entstandenem Poem *Mėrtvye duši*, da die Hauptperson Čičikov nicht nur denselben Namen trägt wie Gogol's Held, sondern darüber hinaus dieselbe Person ist, die jedoch aus dem 19. Jahrhundert in die NĚP-Zeit der bulgakovschen Gegenwart versetzt wird.<sup>372</sup> In *Mėrtvye duši* kommen die grotesken Stilmittel der Verdinglichung von menschlichen Zügen, der Vermischung von Unbelebtem und Belebtem sowie der hyperbolischen Steigerung sehr deutlich zum Vorschein, und Gogol' verbindet damit, wie später auch Bulgakov, eine satirische Absicht. Die satirische Wirkung erreicht Bulgakov aber auch in Anlehnung an sein großes Vorbild Michail Saltykov-Ščedrin, der ebenso wie Gogol' groteske Bilder durch Gestaltungsmittel wie sprechende Namen oder die Hyper-

---

<sup>366</sup> Kayser, *Das Groteske*, S. 199.

<sup>367</sup> Vgl. ebd., S. 200.

<sup>368</sup> Samojlik, Czesław: „Groteska – pisarstwo wszechstronne banalne in: Brodzka, Alina; Żabicki, Zbigniew (Hg.): *Z problemów literatury polskiej XX wieku, Tom drugi, Literatura międzywojenna*, Warszawa 1965, S. 266-96, hier S. 268.

<sup>369</sup> Levin bezieht diese Funktion des Grotesken auf Bulgakovs Schaffen. Vgl. Levin, *Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa*, S. 114-117.

<sup>370</sup> Vgl. ebd., S. 30f.

<sup>371</sup> Das 1922 in der Zeitschrift *Nakanune* publizierte Werk wird sowohl als Feuilleton als auch als satirische povest' bezeichnet. Vgl. Sokolov, Boris: *Bulgakov. Ėnciklopedija. Personaži, prototipy, proizvedenija, druž'ja i vrugi, sem'ja*, Moskva 2007, S. 593.

<sup>372</sup> Neben dem Kollegienrat Čičikov treten auch weitere Figuren aus Gogol's *Mėrtvye duši* auf. Der Titel klingt an den ursprünglichen, von der Zensur vorgeschriebenen Titel der *Mėrtvye duši* an, der *Pochoždenija Čičikova ili Mėrtvye duši* lautete. Vgl. Schoeller, *Bulgakov*, S. 74, Sokolov, *Ėnciklopedija*, S. 593f. und *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 3, hrsg. von Walter Jens, München 1989, S. 346 (im Folgenden als *KNLL* zitiert).



bolisierung erreicht.<sup>373</sup> Beeinflusst war Bulgakov in dieser Hinsicht nicht zuletzt aber auch von Franz Kafka, dessen Prosawerke in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts auch in Russland rezipiert wurden und die Diskussion um groteske Literatur wiederbelebten.<sup>374</sup>

Eine groteske Wirkung wird im Roman *Master i Margarita* vor allem durch Stilmittel wie die der realisierten Metapher, der Personifizierung und der reduzierenden Verdinglichung oder auch durch die Kreuzung zweier verschiedener Tropen erreicht.

Die rhetorische Figur der Metapher hat trotz der Verknüpfung zweier unterschiedlicher Vorstellungsbereiche für gewöhnlich keine groteske Wirkung, da ein innerer semantischer Zusammenhang auszumachen ist. Wird in einem literarischen Text eine Metapher jedoch auf ein Objekt übertragen, so wird sie auf einmal Wirklichkeit, wird sie vom sprachlichen Ausdruck zur ‚realisierten Metapher‘. Das Verfahren der Realisierung von Metaphern hat dann eine groteske Wirkung, wenn die Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem verschoben wird oder aber eine alogische Wirkung zwischen sprachlichem Ausdruck und inhaltlicher Ebene erzielt wurde:<sup>375</sup>

The extended metaphor and comparison, resulting from that device impairs the equilibrium between *signifiant* and *signifié*; the vehicle of the metaphor extends into self-sufficient quasi-reality, and erases, or suspends, the “object” (tenor) of metaphorization.<sup>376</sup>

Das „Vehikel“ der Metapher, das Bezeichnende, gewinnt mithin die Oberhand und „zerstört“ das bezeichnete Objekt der Metaphorisierung respektive setzt es außer Kraft, um sich selbst an dessen Stelle zu setzen. Infolgedessen weiß der Leser schließlich nicht mehr, was das Bezeichnende und welches das Bezeichnete ist.

Die eingangs zitierte Szene aus *Master i Margarita*, in der der Kommissionsvorsitzende Prochor Petrovič unsichtbar an seinem Schreibtisch sitzt, macht deutlich, auf welche Weise die Realisierung einer Metapher groteske Züge annehmen kann. Der Anzug, der zunächst metaphorisch für die Figur des Prochor Petrovič gesehen werden kann, wird zu seiner Person und ersetzt diese.<sup>377</sup> Darüber hinaus handelt es sich um eine Synekdoche, da eine Verbindung zwischen dem Anzug und der Rolle des Bürokraten gezogen werden kann, denn der leere Anzug erfüllt weiterhin, wenn auch ohne Tinte, die Arbeit des Beamten, wodurch er die

---

<sup>373</sup> Vgl. dazu *KNLL*, Bd. 14, München 1991, S. 676. Bulgakov sah Saltykov-Ščedrin als literarisches Vorbild an und wird auch als „legitimer Erbe“ Saltykov-Ščedrins bezeichnet. Vgl. Schoeller, *Bulgakov*, S. 59.

<sup>374</sup> Vgl. dazu Moravkova, Alena: „Diaboliad – Kafkiad?“ In: Milne, Lesley (Hg.): *Bulgakov. The Novelist-Playwright*, Amsterdam 1998, S. 211-216, hier S. 211f.

<sup>375</sup> Levin sieht diese beiden Kategorien als die wesentlichen der Stilgroteske an. Vgl. Levin, *Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa*, S. 25.

<sup>376</sup> Stala, *On the Margins of Reality*, S. 90; Hervorhebung im Original.

<sup>377</sup> Streng genommen handelt es sich bei diesem Bild auch um das motivische Stilmittel der Metamorphose, da es aber recht schnell wieder rückgängig gemacht wird, soll es hier als Stilmittel der realisierten Metapher behandelt werden.

Sekretärin Anna Ričardovna gänzlich aus der Fassung bringt: „И пишет, пишет, пишет! С ума сойти! По телефону говорит! [...]“ (MiM 185).<sup>378</sup>

Eine weitere Erscheinungsform des Grotesken, bei der die Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem verschoben wird, ist die Personifizierung. Dabei werden nicht nur unbelebte Gegenstände lebendig gemacht, sondern auch Pflanzen und Tiere mit menschlichen Eigenschaften wie beispielsweise Sprache oder aber äußeren menschlichen Zügen ausgestattet. Grundlage für die Personifizierung ist der Tropus der Personifikation, eine Art der Allegorie, bei der Unbelebtes als belebt dargestellt wird, wobei aber ein inhaltlicher Zusammenhang rekonstruierbar ist. Voraussetzung für die groteske Wirkung der Personifizierung ist hingegen die Verfremdung des gewohnten Bildes, also die Zerstörung des inneren Zusammenhangs des Tropus, durch den der Leser gewöhnlich das Bild versteht, sodass es ihm nicht grotesk erscheint. Solch eine groteske Wirkung hat die Schilderung des Balls im Haus der Schriftstellervereinigung MASSOLIT, denn es wird tatsächlich die Vorstellung evoziert, dass nicht nur die Personen im Saal tanzen, sondern dass beide Säle mit der Veranda tanzen und somit zu Lebewesen geworden sind: „[...] и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда“ (MiM 60).<sup>379</sup>

Eine weitere Szene, in der eine Personifizierung stattfindet, ist der Auftritt des Katers Begemot. Zunächst wird er nur als riesengroß und rabenschwarz beschrieben, dann folgt die Mitteilung, dass er auf den Hinterbeinen gehe, und schließlich verwirrt der Kater sein menschliches Umfeld durch sein selbstverständliches Auftreten als Fahrgast in der Straßenbahn:

Иван [...] видел, как этот странный кот подошел к подножке моторного вагона «А», стоящего на остановке, нагло отсадил взвизгнувшую женщину, уцепился за поручень и даже сделал попытку всучить кондукторше гривенник через открытое по случаю духоты окно (MiM 51).<sup>380</sup>

Dabei stört die Schaffnerin und die Fahrgäste nicht so sehr die Tatsache, dass der Kater mitfahren will, sondern dass er wie ein menschlicher Fahrgast zahlen will. Die Reaktion des Katers ist daraufhin wiederum sehr menschlich:

При первом же окрике кондукторши он прекратил наступление, снялся с подножки и сел на остановке, потирая гривенником усы. Но лишь

---

<sup>378</sup> „Und er schreibt, er schreibt, er schreibt! Es ist, um den Verstand zu verlieren! Er telefoniert! Ein Anzug! [...]“ *Meister und Margarita*, S. 201. – Auf diese Verbindung verweist auch Levin, der an dieser Stelle die Personifizierung des russischen Ausdrucks *pustoe mesto* erkennt, mit dem auf ironische Weise überflüssige Arbeitsplätze bezeichnet werden. Vgl. Levin, *Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa*, S. 104f.

<sup>379</sup> „[...] und plötzlich, wie von der Kette losgelassen, tanzten beide Säle und auch die Veranda.“ *Meister und Margarita*, S. 64.

<sup>380</sup> „Besdomny [...] konzentrierte [...] sich auf den seltsamen Kater. Dieser erstieg das Trittbrett eines Triebwagens der Linie A an der Haltestelle, schob frech eine aufquietschende Frau weg, hielt sich an der Griffstange fest und versuchte sogar, der Schaffnerin durch das wegen der drückenden Hitze offenstehende Fenster zehn Kopeken zuzustecken.“ *Meister und Margarita*, S. 53.

кондукторша рванула веревку и трамвай тронулся, кот поступил *как всякий*, кого изгоняют из трамвая, но которому все-таки ехать-то надо. Пропустив мимо себя все три вагона, кот вскочил на заднюю дугу последнего, лапой вцепился в какую-ту кишку, выходящую из стенки, и укатил, сэкономив таким образом гривенник (MiM 51, Hervorhebung R.W.).<sup>381</sup>

In der Szene, in der Margarita auf dem Besen aus Moskau hinausfliegt, werden indessen auch Gegenstände und Tiere mit menschlichen Zügen ausgestattet. Diese Szene hebt jedoch ins Märchenhafte ab, die Schilderung ist nun nicht mehr nur eine ungewöhnliche Vorstellung des Erzählers, sondern verlässt die Ebene der Realität, was durch das Auftreten von Märchenwesen wie Nymphen markiert wird:

[...] [Т]олстомордые лягушки [...], раздуваясь как резиновые, *играли на деревянных дудочках брагурный марш*. Светящиеся гнилушки висели на ивовых прутиках перед музыкантами, *освещали ноты* [...]. Прозрачные русалки остановили свой хоровод над рекою и *замахали* Маргарите водорослями, и над пустынным зеленоватым берегом *простонали* далеко слышные их приветствия. [...] На остров обрушилась буланая открытая машина, только на шоферском месте сидел *не обычного вида шофер*, а черный длинноносый грач *в клеенчатой фуражке и в перчатках с раструбам* (MiM 239ff., Hervorhebung R.W.).<sup>382</sup>

Hier wechselt mithilfe der Personifizierung von Tieren und Naturerscheinungen die Darstellungsebene von der empirisch erklärbaren in die phantastisch-märchenhafte, ohne dass die handelnde Person – Margarita – durch diese Ereignisse irritiert ist. Gleichzeitig werden Gegenstände aus der realistischen Ebene der Zivilisation des 20. Jahrhunderts wie ein Telefon, Noten oder das Cabriolet in die Märchenebene aufgenommen, was die Wirkung der grotesken Schilderung zusätzlich unterstreicht.<sup>383</sup>

Eine andere Form der Grenzverschiebung zwischen Belebtem und Unbelebtem ist der umgekehrte Prozess zur Personifizierung – die Verdinglichung von Lebewesen. Dieses Verfahren wird auch als Reduzierung bezeichnet, als Stilmittel dient häufig die Synekdoche, die im Gegensatz zur Metapher nicht in eine andere Bildsphäre überspringt, sondern im selben

---

<sup>381</sup> „Beim ersten Schrei der Schaffnerin stellte er den Angriff ein, stieg vom Trittbrett, hockte sich an der Haltestelle hin und strich mit dem Zehnkopekenstück den Schnurrbart. Kaum aber hatte die Schaffnerin die Leine gezogen und die Straßenbahn sich in Bewegung gesetzt, da tat der Kater das, was jeder tut, der aus der Straßenbahn gejagt wird und doch mitfahren muß. Er ließ die beiden Anhänger an sich vorbeierollen, sprang hinten auf, krallte sich mit der Pfote an einen Schlauch fest, der aus der Rückwand kam, und fuhr, den Zehner spendend, davon.“ *Meister und Margarita*, S. 53.

<sup>382</sup> „[...] [D]ickmäulige Frösche [...] spielten, sich wie Gummibälle aufblasend, auf Holzflöten einen bravourösen Marsch. Vor den Musikanten hingen an Weidenruten faulige Holzstücke und beleuchteten die Noten [...]. Die durchsichtigen Wassernymphen unterbrachen ihren Reigen überm Fluß und winkten ihr mit Wasserpflanzen zu, und weit übers öde grünliche Ufer klang ihr stöhnender Begrüßungsgesang. [...] Ein falbes Kabriolett senkte sich auf die Insel nieder, nur saß am Lenkrad kein gewöhnlicher Fahrer, sondern eine schwarze Krähe mit langem Schnabel, Wachstuchmütze und Stulpenhandschuhen.“ *Meister und Margarita*, S. 263ff.

<sup>383</sup> Vgl. Levin, *Das Grotteske in Michail Bulgakovs Prosa*, S. 84f.

Begriffsfeld bleibt. Beim Verfahren der Verdinglichung können aber auch realisierte Metaphern Ausgangspunkt für die groteske Wirkung sein.

In *Master i Margarita* gibt es einige Situationen, in denen größere Menschenansammlungen als uniforme Masse dargestellt werden, indem ihnen menschliche Züge abgesprochen werden. Eine solche Szene ist die Schilderung der Menschenmenge vor der Kasse des Varietétheaters, die als tatsächliche Schlange<sup>384</sup> charakterisiert wird:

Под этой стеной в два ряда лепилась многотысячная очередь, *хвост* которой находился на Кудринской площади. В *голове* этой очереди стояло примерно два десятка хорошо известных в театральной Москве барышников. Очередь держала себя очень *взволнованно*, привлекала внимание струившихся мимо граждан и *занималась обсуждением* зажигательных рассказов о вчерашнем невиданном сеансе черной магии (MiM 179, Hervorhebung R.W.).<sup>385</sup>

Das groteske Bild entwickelt sich aus der Metapher der Schlange, die mit ihrem körperlichen Merkmal der Länge und Beweglichkeit für die Menschenmasse steht.

Ein Beispiel für eine reduzierende Synekdoche ist die Schilderung der Geheimpolitisten im Aufgang zur Wohnung Nummer 50, die komplett identisch aussehen und somit individueller menschlicher Züge beraubt sind:

Второго, до удивительности похожего на первого, человека встретили у шестого подъезда. [...] Третий, точная копия второго, а стало быть, и первого, дежурил на площадке третьего этажа (MiM 241).<sup>386</sup>

Ein ähnliches Bild entsteht durch die synekdochische Bezeichnung der Polizeibeamten einer nicht näher gekennzeichneten Dienststelle als „Etagé“, von der es heißt:

Но в это время, то есть на рассвете *субботы*, *не спал* целый этаж в одном из московских учреждений [...]. Весь этаж *был занят* следствием по делу Воланда, и лампы всю ночь горели в десяти кабинетах. [...] Но дело в том, что все время и непрерывно поступал в *бессонный* этаж все новый и новый материал (MiM 322, Hervorhebung R.W.).<sup>387</sup>

---

<sup>384</sup> Im Russischen wird eine Ansammlung oder Reihe von Menschen nicht wie im Deutschen mit dem Bild der Schlange wiedergegeben, das Substantiv *очередь* ist keine Metapher. Insofern ist die groteske Wirkung im russischen Text evidenter als in der deutschen Übersetzung.

<sup>385</sup> „An der Wand klebte in zwei Reihen eine vieltausendköpfige Schlange, deren Schwanz bis zum Kudrinskaja-Platz reichte. Am Kopf der Schlange standen etwa zwei Dutzend der in Moskauer Theaterkreisen wohlbekanntesten Kartenaufkäufer. Die Schlange war sehr unruhig, sie erregte die Aufmerksamkeit der vorüberströmenden Bürger und vertrieb sich die Zeit, indem sie die zündenden Berichte von der beispiellosen gestrigen Vorstellung in Schwarzer Magie erörterte.“ *Meister und Margarita*, S. 193f.

<sup>386</sup> „Ein zweiter Mann, der dem ersten erstaunlich ähnelte, stand vor der Tür des sechsten Aufgangs. [...] Der dritte, eine genaue Kopie des zweiten und mithin auch des ersten, wachte im zweiten Stock auf dem Treppenabsatz.“ *Meister und Margarita*, S. 266.

<sup>387</sup> „Zur selben Zeit, das heißt am Samstag beim Morgengrauen, war in einer Moskauer Dienststelle eine ganze Etagé wach [...]. Die Etagé war beschäftigt mit dem Fall Voland, und in Dutzenden Arbeitsräumen hatten die Nacht über die Lampen gebrannt. [...] Aber die schlaflose Etagé erhielt ununterbrochen neues Material.“ *Meister und Margarita*, S. 351.

Die groteske Darstellung von Vertretern des Machtapparats kann als Hinweis auf die Bedrohung und Dehumanisierung gesehen werden, die von diesen „undurchschaubaren“, anonymen Organisationen ausgeht.<sup>388</sup>

Ein wesentliches groteskes Gestaltungsmittel im Roman ist das der sprechenden Namen, die zu einem großen Teil aus der gegenständlichen Welt, aber auch dem Bereich der Flora und Fauna entspringen. Bezeichnenderweise sind es vorrangig die Literaten der Schriftstellervereinigung MASSOLIT, die Namen aus der tierischen oder dinglichen Sphäre tragen. So gibt es die Schriftsteller Polumesjac<sup>389</sup>, Čerdakči<sup>390</sup>, Špičkin<sup>391</sup>, Lavrovič<sup>392</sup> sowie die Redaktionssekretärin Lapšënnikova<sup>393</sup> und den Kritiker Latunskij<sup>394</sup>, deren Namen auf Gegenstände verweisen. Daneben gibt es weitere „Berufsschriftsteller“, deren Namen im Anklang zu Tieren stehen. Zu ihnen zählen Pavianov<sup>395</sup>, Žukopov<sup>396</sup> und Glucharev<sup>397</sup>. Durch das Stilmittel der sprechenden Namen werden menschliche Attribute heruntergesetzt, die so benannten Personen wirken stärker depersonifiziert als andere, bei deren Nennung keine Assoziation mit Objekten aus der gegenständlichen oder der Tierwelt auftritt. Die sprechenden Namen aus der Tier- und Dingsphäre können zudem als Hinweis auf die materialistische Lebenseinstellung und künstlerische Mittelmäßigkeit der Literaten verstanden werden.<sup>398</sup>

Beim Verfahren der Kreuzung zweier Tropen ist oftmals eine Stiltrope die der Hyperbel, wie Tschizëwskij am Beispiel von Gogol's grotesker Schilderung eines Wagens, der mit nichts Ähnlichkeit hat, nachweist:

Bei Gogol ist die zu dem ersten Stilkunstgriff hinzukommende zweite Figur meistens eine Hyperbel, die beliebig weit steigen kann bis zu einer Null (!). In diesem Falle ist diese höchste Stufe der Hyperbel eine Hyperoche, d.h. die Behauptung, daß es keine Ausdrucksmittel gäbe, die eine so hohe Seinsstufe zum Ausdruck

---

<sup>388</sup> Vgl. dazu auch Levin, *Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa*, S. 100.

<sup>389</sup> MiM 61 (,polumesjac' – ‚Halbmond‘).

<sup>390</sup> MiM 61 (,čerdak' – ‚Dachboden‘).

<sup>391</sup> MiM 61 (,špik' – ‚Speck‘, aber auch ‚Spitzel‘).

<sup>392</sup> MiM 59 (,lavr' – ‚Lorbeer‘).

<sup>393</sup> MiM 140 (,lapša' – ‚Nudeln‘, aber auch ‚Feigling‘). Von der Redaktionssekretärin heißt es, dass sie vom ständigen Lügen schiele: „Я [der Meister, R.W.] был принят какой-то девицей со скошенными к носу от постоянного вранья глазами“ (ebd.).

<sup>394</sup> MiM 132 (,latun' – ‚Messing‘).

<sup>395</sup> MiM 61 (,Pavian').

<sup>396</sup> MiM 61 (,žuk' – ‚Käfer‘, aber auch ‚Schlitzohr‘).

<sup>397</sup> MiM 60 (,gluchar' – ‚Auerhahn‘).

<sup>398</sup> Vgl. dazu ausführlicher: Levin, *Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa*, S. 88-92 und Düring, Michael: *Šarik, Voland, Tichomirov und Čonkin im Land der gähnenden Höhen*, Hamburg 1994, S. 59-64. Weitere Hinweise auf die Verlogenheit der Schriftsteller und die Minderwertigkeit ihrer literarischen Erzeugnisse ist der Ortsname der Feriensiedlung der MASSOLIT, Perelygino (,perelgat' – ‚viel lügen‘), sowie die Bezeichnung MASSOLIT selbst (,massovaja literatura' – ‚Massenliteratur‘). Andere sprechende Namen der Schriftsteller oder Angestellten der MASSOLIT, die nicht aus der tierischen oder dinglichen Sphäre rühren, aber auch negativ konnotiert sind, sind beispielsweise Bogochul'skij (,bogochul'stvovat' – ‚Gott lästern‘) (MiM 61), Beskudnikov (,bez' – ‚ohne‘, ‚skudnyj' – ‚armselig‘) (MiM 58), Nepremenova (,nepremennyj' – ‚unablässig‘) (MiM 58) oder Podložnaja (,podložnyj' – ‚falsch‘) (MiM 56).

bringen können. Eine höchste ‚Nullstufe‘ eines Stilmittels haben wir [...] mit der Charakteristik eines Fahrzeuges, das „mit nichts Ähnlichkeit“ habe.<sup>399</sup>

In Bulgakovs grotesken Schilderungen ist darüber hinaus oftmals ein ironisch-sarkastischer Unterton spürbar. Besonders die Teufelsbande um Voland parodiert ihre Beobachtungen der Moskauer Alltagswelt durch groteske Steigerungen. Ausgelöst von einem ausnehmend angriffslustigen Marsch der Kapelle entwickelt sich im Anschluss an die Vorstellung in Schwarzer Magie im Varietétheater eine groteske Szenerie, die sich danach wie in Luft auflöst:<sup>400</sup>

[В] Варьете после всего этого началось что-то вроде столпотворения вавилонского. К семплеяровской ложе бежала милиция, на барьер лезли любопытные, слышались *адские* взрывы хохота, *бешеные* крики, заглушаемые золотым звоном тарелок из оркестра. И видно было, что сцена внезапно *опустела* и что надувало Фагот, равно как и наглый котыра Бегемот, растаяли в воздухе, исчезли, как раньше исчез маг в кресле с полинявшей обивкой (MiM 129, Hervorhebung R.W.).<sup>401</sup>

Dieser grotesken Szene folgt später noch eine Szene in der Städtischen Kommission für Schauspiele, die Züge einer Massenhypnose trägt:

Поплакав, барышня вдруг вздрогнула, истерически крикнула: Вот опять! – и неожиданно запела дрожащим сопрано [...]. Курьер, показавшийся на лестнице, погрозил кому-то кулаком и запел вместе с барышней незвучным, тусклым баритоном. [...] К голосу курьера присоединились дальние голоса, хор начал разрастаться, и, наконец, песня загремела во всех углах филиала. (MiM 186).<sup>402</sup>

---

<sup>399</sup> Tschizewskij, „Satire oder Grotteske“, S. 277. Ein weiteres Beispiel der grotesken Steigerung bei Gogol' ist die Charakterisierung einer Hosentasche, in der man eine Wassermelone, einen Ochsen, einen Kramladen, einen Gutshof und schließlich das Schwarze Meer unterbringen könne. Vgl. ebd. Gelegentlich wird die groteske Steigerung auch durch die zusätzliche Verwendung von Zahlwörtern bewirkt, die ebenso das menschliche Vorstellungsvermögen überschreiten und in einer Hyperoche münden können: „Der Verfasser verdichtet darauf die Aufzählung bis zu solcher Höhe, daß keine Sprache und keine Schrift sie zum Ausdruck bringen kann. Vor dem Chaos der bunten Wirklichkeit versagt die Ausdrucksfähigkeit des Dichters, [...] die Stärke der Wirklichkeit übersteigt das *Empfindungsvermögen* der Menschen.“ Ebd., S. 278; Hervorhebung im Original.

<sup>400</sup> „[...] и оркестр не заиграл, и даже не грянул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению кота, урезал какой-то невероятный, ни на что не похожий по развязности своей, марш“ (MiM 128f.). Durch das Partikel *даже* wird die groteske Wirkung zusätzlich verstärkt. („[...] und die Kapelle legte los – sie spielte nicht, dröhnte nicht, schmetterte nicht, sondern sie klamaukte nach dem gemeinen Ausdruck des Katers einen unwahrscheinlichen, an Frechheit nicht zu überbietenden Marsch.“ *Meister und Margarita*, S. 140.)

<sup>401</sup> „[...] im Varieté [setzte] eine Art babylonisches Stimmengewirr ein[.]. Milizionäre rannten zu Semplejarows Loge, Neugierige kletterten auf die Barriere, man hörte höllische Gelächterexplosionen und irrsinnige Schreie, übertönt vom Rasseln der Schlagbecken. Und man sah, daß sich die Bühne plötzlich leerte und daß der Schwindler Fagott und das unverschämte Katzenvieh Behemoth sich ebenso in Luft auflösten wie vorher der Magier im verschossenen Sessel.“ *Meister und Margarita*, S. 140.

<sup>402</sup> „Plötzlich zuckte das weinende Fräulein zusammen und schrie hysterisch: »Es geht schon wieder los!« Und auf einmal begann sie mit zitterndem Sopran zu singen [...]. Auf der Treppe erschien ein Bote, drohte mit der Faust und sang zusammen mit dem Fräulein in klanglosem mattem Bariton [...]. Ferne Stimmen gesellten sich dazu, der Chor schwoll an, und endlich brauste das Lied durch alle Winkel der Filiale.“ *Meister und Margarita*, S. 201.

Der hypnotische Chorgesang, der aus der krankhaften Neigung des Filialleiters entstand, verschiedenste Zirkel zu gründen<sup>403</sup>, kann nur noch durch den Abtransport der hypnotisierten Sänger in die psychiatrische Klinik von Professor Stravinskij beendet werden.

Bulgakovs groteske Schilderungen sind nicht nur Stilmittel, die einen Übergang zwischen realistischem und wunderbarem Realitätssystem erzeugen, sondern weisen darüber hinaus nahezu immer einen parodistischen Charakter auf, durch den Orientierungslosigkeit, allgemeine menschliche Laster und gesellschaftliche Missstände sichtbar gemacht werden.

#### 4.1.2.2 Metamorphosen

Metamorphosen als grotesken Stilmitteln auf der inhaltlichen Ebene begegnet man in Bulgakovs Erzählungen sowie in *Master i Margarita* häufig. Der bekannteste Text Bulgakovs, in dem eine Verwandlung geschildert wird, ist die povest' *Sobač'e serdce*.<sup>404</sup>

Bulgakov greift in seiner Verwendung der Metamorphosen nicht nur auf griechische Vorbilder zurück, sondern ist in erster Linie von seinem literarischen Vorbild Nikolaj Gogol' beeinflusst, der mit seiner povest' *Nos* als Vorreiter in der Verwendung grotesker Metamorphosen in der russischen Literatur betrachtet werden kann.<sup>405</sup> Ein deutschsprachiger Schriftsteller und Zeitgenosse Bulgakovs, mit dessen Werken der russische Schriftsteller vertraut war, ist neben Kafka außerdem der österreichische Mystiker Gustav Meyrink, in dessen Novellen Tiermetamorphosen stattfinden und dessen phantastischer Roman *Der Golem* einen signifikanten Einfluss auf *Master i Margarita* hatte.<sup>406</sup> Zweifellos übte Bulgakov selbst auch Einfluss auf spätere Schriftsteller aus, die in ihren poetologischen Konzepten durch die Verwendung von Metamorphosen den Rahmen (sozialistisch-)realistischen Erzählens erweiterten.<sup>407</sup>

---

<sup>403</sup> Auch die Aufzählung der Zirkel mutet grotesk an: „В течение года заведующий успел организовать кружок по изучению Лермонтова, шахматно-шашечный, пинг-понга и кружок верховой езды. К лету угрожал организацией кружка гребли на пресных водах и кружка альпинистов“ (MiM 188). Das Verb *угрожать* in diesem Zusammenhang verweist auf den manischen Zwang der Zirkelgründung des Filialleiters und zieht den Hang der sowjetischen Behörden zur Organisierung des Freizeitverhaltens ins Lächerliche. („Im Laufe eines Jahres habe der Leiter einen Zirkel zum Studium Lermontows, einen Schach- und Damezirkel, einen Pingpongzirkel und einen Reitzirkel eingerichtet. Zum Sommer habe er gedroht, einen Zirkel für das Rudern auf Binnengewässern und einen Alpinistenzirkel zu gründen.“ *Meister und Margarita*, S. 204).

<sup>404</sup> Die „Verwandlung“ des Straßenhundes Šarik in den Proletarier Poligraf Poligrafovič geschieht jedoch durch ein bewusstes Eingreifen durch Professor Preobraženskij – es handelt sich hier also nicht um eine Metamorphose im Sinne von empirisch nicht erklärbaren Verwandlungen wie es in *Master i Margarita* der Fall ist.

<sup>405</sup> Vgl. Gazda, Grzegorz (Hg.): *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006, S. 412.

<sup>406</sup> Vgl. zu Bulgakov und Meyrink: Sokolov, *Ėnciklopedija*, S. 496-509.

<sup>407</sup> Radha Balasubramanian untersucht beispielsweise Parallelen zwischen Michail Bulgakov und Salman Rushdie und stellt fest: „Bulgakov and Rushdie search through their heroes' metamorphosed states for clues to the true nature of God and the Devil.“ Balasubramanian, „The Similarities“, S. 41. In der russischen Literatur sind etwa Vladimir Orlov oder Jurij Bujda zu nennen, wobei vor allem ersterer – ebenso wie häufig Bulgakov – im

Die zahlreichen Metamorphosen in Bulgakovs Roman *Master i Margarita* sind sämtlich auf das Wirken des Teufels Voland, der als Meister für Schwarze Magie in Moskau erscheint, und seines Gefolges Korov'ev, Begemot und Azazello zurückzuführen.<sup>408</sup> Nach einigen phantastischen Erscheinungen, die das Auftreten der Teufelsbande begleiten,<sup>409</sup> sind die ersten Verwandlungen, die sich ereignen, von unbelebter Natur. Zunächst werden russische Geldscheine, die der Hausvorsitzende Nikanor Ivanovič Bosoj von Korov'ev angenommen hat, in Dollarscheine verwandelt, was durch einen denunzierenden Anruf Korov'evs bei einer nicht näher benannten Behörde gemeldet wird, woraufhin Bosoj verhaftet wird.<sup>410</sup> Die Einnahmen aus der Varietévorführung liegen nicht wie erwartet in russischer, sondern in ausländischer Währung im Umschlag des Buchhalters Vasilij Stepanovič Lastočkin:

Перед глазами его замелькали иностранные деньги. Тут были пачки канадских долларов, английских фунтов, голландских гульденов, латвийских лат, эстонских крон... (MiM 190).<sup>411</sup>

Geldscheine verwandeln sich auch in der Szene nach der Vorstellung in Schwarzer Magie bald nicht mehr nur in Gegenstände, sondern auch in Tiere und Wesen mit menschlichen Zügen – aus den Zehnrubelscheinen werden plötzlich Flaschenetiketten oder Bienen (vgl. MiM 183), fernerhin ein schwarzes Kätzchen, ein Foxtrott tanzender Spatz und schließlich eine Krankenschwester mit einem aus einem schiefen Männermund herausragenden Eckzahn (vgl. MiM 207f.).<sup>412</sup> Zwar nimmt die Schwester die Zehnrubelscheine wieder mit, zwischenzeitlich waren sie allerdings tatsächlich verschwunden und in Etiketten und danach in das Kätzchen verwandelt worden. Da alle Erscheinungen, auch der Spatz und die Schwester, genau an der

---

Genre des phantastischem Realismus verortet wird. – Orlov wurde vor allem mit seinem Roman *Al'tist Danilov* (1980) bekannt, der zahlreiche Anknüpfungen an *Master i Margarita* hat. Lejderman/Lipoveckij ordnen ihn einem System von parabelbildenden Verfahren zu, das sie als „folkloristisch-mythologische Einschlüsse“ („фольклорно-мифологические включения“) bezeichnen, da ein realistisches Sujet durch derartige Einschübe vermischt werde. Vgl. Lejderman, Naum; Lipoveckij, Mark: *Russkaja literatura XX veka (1950-1990-e gody, T. 2: 1968-1990, Moskva 2010, S. 202f.)*. Im Roman *Al'tist Danilov* werde dies an der Kontaktaufnahme des phantastischen Personals mit Figuren der realistischen Ebene deutlich. Ebd., S. 203.

<sup>408</sup> Barbara Zelinsky schreibt dazu: „Wie bei Goethe nimmt bei Bulgakow das Phantastische [...] seinen Ausgang im Bereich des Teuflischen.“ Zelinsky, Barbara: „Michail Bulgakow. Der Meister und Margarita“ in: Zelinsky, Bodo (Hg.): *Der russische Roman*, Düsseldorf 1979, S. 330-353, hier S. 350. Zelinsky weist darauf hin, dass sowohl phantastisch-unheimliche (wie beispielsweise die Köpfung Bengal'skijs) als auch phantastisch-wunderbare (wie Margaritas Ritt auf dem Besen) Elemente im Roman anzutreffen sind.

<sup>409</sup> So tritt Korov'ev beispielsweise zunächst als Lufttrübung auf, die Berlioz' erscheint, um kurze Zeit später tatsächlich auf der Parkbank zu sitzen (vgl. MiM 8 und MiM 46f.). In der Wohnung des Varietédirektors Lichodeev erscheinen im Spiegel Korov'ev sowie der riesige Kater Begemot (vgl. MiM 82), und im versiegelten Zimmer des verunglückten Berlioz' finden sich kurze Zeit später der Magier Voland, dessen Kater und Korov'ev, der einen Vertrag in die Tasche des Vorsitzenden der Hausgemeinschaft Bosoj zaubert (vgl. MiM 98).

<sup>410</sup> Vgl. MiM 99ff. Auf den Besitz ausländischer Devisen stand Verhaftung, die sowohl Bosoj als auch Lastočkin ereilt.

<sup>411</sup> „Vor seinen Augen flirrte ausländisches Geld: da waren Päckchen kanadischer Dollars, englische Pfunde, holländische Gulden, lettische Lats, estnische Kronen...“ *Meister und Margarita*, S. 206.

<sup>412</sup> Die Gesichtszüge der Schwester sind die Azazellos, der offensichtlich in Gestalt der Krankenschwester bei Professor Kuz'min erscheint.



Stelle auftauchen, an der die Scheine gelegen hatten – am oder auf dem Schreibtisch –, können sie als Metamorphosen der Geldscheine verstanden werden.

Kurz zuvor war der Büffetbetreiber Sokov bei Voland gewesen, um sich über die zu Papierschnipseln verwandelten Geldscheine zu beschweren, die sich jedoch während seines Besuches bei Voland wieder in Geldscheine zurückverwandeln. Beim Hinausgehen vollzieht sich eine Metamorphose von Sokovs Hut, die ähnlich verläuft wie die Verwandlungen auf Professor Kuz'mins Schreibtisch:

[...] [О]н снял [шляпу] и, подпрыгнув от страха, тихо вскрикнул. В руках у него был бархатный берет с петушьим потрепанным пером. Буфетчик перекрестился. В то же мгновение берет мякнул, превратился в черного котенка и, вскочив обратно на голову Андрею Фокичу, всеми когтями впился в его лысину (MiM 205).<sup>413</sup>

Metamorphosen menschlicher Figuren in teuflische, tierische oder auch in Hexengestalten sind die des Varietéadministrators Ivan Savelevič Varenuča, die Verwandlung von Margaritas Nachbar Nikolaj Ivanovič in einen Eber sowie die Verhexung von Margaritas Hausmädchen Nataša und von Margarita selbst. Varenuča wird durch den Kuss einer rothaarigen Frauengestalt aus Volands Gefolge, die später als Gella vorgestellt wird, verwandelt und mit teuflischen Eigenschaften ausgestattet, als er mit den Telegrammen über Lichodeevs Verschwinden auf dem Weg zum Geheimdienst ist.<sup>414</sup> Als er in der Nacht nach der Vorstellung in Schwarzer Magie bei Finanzdirektor Rimskij auftaucht, bemerkt dieser recht bald die Veränderung Varenučas:

«Лжет!» – воскликнул мысленно финдиректор. И тут вдруг его глаза округлились и стали совершенно безумными, и он уставился в спинку кресла. Сзади кресла, на полу, лежали две перекрещенные тени, одна погуще и почернее, другая слабая и серая. Очетливо была видна на полу теневая спинка кресла и его заостренные ножки, но над спинкою на полу не было теневой головы Варенухи, ровно как под ножками не было ног администратора (MiM 153).<sup>415</sup>

---

<sup>413</sup> „Er nahm [den Hut] ab, machte vor Schreck einen Luftsprung und schrie auf: in der Hand hielt er ein Samtbarett mit zerrupfter Hahnenfeder. Er bekreuzigte sich. In diesem Moment miaute das Barett, verwandelte sich in ein schwarzes Kätzchen und sprang zurück auf Andrej Fokitschs Glatze, wo es sich festkrallte.“ *Meister und Margarita*, S. 221.

<sup>414</sup> Das Ziel wird zwar nicht ausdrücklich genannt, es lässt sich aber vermuten, dass Varenuča von Rimskij zur Klärung des Verschwindens des Varietédirektors zum Geheimdienst geschickt wird. Über Varenučas Dienstleister bei diesem Auftrag heißt es: „Желание изобличить злодеев душило администратора, и, как это ни странно, в нем зародилось предвкушение чего-то приятного. Так бывает, когда человек стремится стать центром внимания, принести куда-нибудь сенсационное сообщение“ (MiM 110). („Der Wunsch, die Übeltäter zu ermitteln, würgte den Administrator und gab ihm – seltsam – den Vorgeschmack von etwas Angenehmem. So pflegt ein Mensch zu empfinden, der danach giert, Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu werden und eine sensationelle Nachricht zu verbreiten.“ *Meister und Margarita*, S. 117).

<sup>415</sup> „Лüge! рief der Finanzдиректор in Gedanken aus. Und plötzlich rundeten sich seine Augen und blickten irr, während er auf Varenučas Sessellehne starrte. Hinter dem Sessel lagen auf dem Fußboden zwei gekreuzte Schatten, der eine tief schwarz, der andere dünn und grau, die deutlichen Schatten von der Lehne und den spitzen

Nach dem dritten Schrei eines Hahns aus dem Theaterbestand endet der Teufelsspek, und Varenucha fliegt zusammen mit demselben Teufelsweib, das ihn mit einem Kuss zum Vampir<sup>416</sup> verwandelt hatte, zum Fenster hinaus.<sup>417</sup> An Rimskij hat sich durch diesen Teufelsspek schließlich eine äußere Metamorphose vollzogen – er hat schlohweißes Haar bekommen und ist äußerlich zum Greis geworden.<sup>418</sup>

Eine äußerliche und innerliche Verwandlung macht indes Margarita durch, als sie in Vorbereitung auf ihren Auftritt auf dem Ball die magische Creme von Azazello anwendet. Zunächst verändert sich ihr Aussehen, sie erscheint jetzt viel jünger, gleich darauf fühlt sie sich innerlich erlöst und befreit:

Тонкая вертикальная морщинка, перерезавшая переносицу, появившаяся тогда, в октябре, когда пропал мастер, бесследно исчезла. Исчезли и желтенькие тени у висков, и две чуть заметные сеточки у наружных углов глаз. Кожа щек налилась ровным розовым цветом, лоб стал бел и чист, а парикмахерская завивка волос развилась. [...] Втирания изменили ее не только внешне. Теперь в ней во всей, в каждой частице тела, вскипала радость, которую она ощутила, как пузырьки, колющие все ее тело. Margarita ощутила себя свободной, свободной от всего (MiM 223f.).<sup>419</sup>

Margaritas Verwandlung geht so weit, dass sie sich unsichtbar machen kann und auf einem Besen durch Moskau fliegt, wobei sie die Gelegenheit nutzt, in einer wilden Racheaktion die Wohnung des Kritikers Latunskij zu verwüsten, der das Schicksal ihres geliebten Meisters auf dem Gewissen hat. Auch Margaritas Hausmädchen Nataša, die ebenfalls Azazellos Creme

---

Sesselfüßen, aber oberhalb der Lehne fehlte der Schatten von Varenuchas Kopf ebenso wie unterm Sessel der Schatten von seinen Beinen.“ *Meister und Margarita*, S. 165.

<sup>416</sup> Varenucha bittet Voland nach dem Ball beim Satan, nicht mehr Vampir sein zu müssen, da er sich dazu nicht eigne: „Отпустите обратно. Не могу быть вампиром. Ведь я тогда Римского едва насмерть с Геллой не уходил! А я не кровожадный. Отпустите“ (MiM 283). („Lassen Sie mich zurück, ich eigne mich nicht zum Vampir. Damals hab ich mit Gella den Rimski fast zu Tode geängstigt. Ich bin nicht blutdürstig. Lassen Sie mich gehen!“ *Meister und Margarita*, S. 310). Varenucha wird daraufhin von Azazello verwarnt, am Telefon nicht mehr zu lügen, löst sich in Luft auf und wird nie wieder in Moskau gesehen. Die Figur des Varietéadministrators kann als exemplarisch für die Beamten der NĖP-Zeit gesehen werden, die ihre Stellung zu ihrem Vorteil ausnutzten und dabei auch nicht vor der Denunzierung anderer zurückschreckten. Varenuchas spurloses Verschwinden klingt an die unzähligen Verhaftungen in den dreißiger Jahren an, die sowohl Unschuldige, die denunziert wurden, als auch die Denunzianten selbst ereilen konnten.

<sup>417</sup> Der dreifache Hahnenschrei ist eine deutliche Anspielung auf die dreifache Verleugnung Jesu durch Petrus im Neuen Testament.

<sup>418</sup> „Седой как снег, без единого черного волоса старик, который недавно еще был Римским, подбежал к двери [...]. На лестнице трясущийся, дрожащий старик упал [...].“ (MiM 154). („Schneeweiß, ohne ein einziges schwarzes Haar auf dem Kopf, lief der Greis, der noch vor kurzem Rimski gewesen war, zur Tür [...]. Auf der Treppe stürzte der zitternde und schlotternde alte Mann [...].“ *Meister und Margarita*, S. 167). – Diese Veränderung hat im Vergleich zu den anderen allerdings nur indirekt etwas mit den Hexereien der Teufelsbande zu tun, sie ist gewissermaßen eine ihrer Folgen.

<sup>419</sup> „Die dünne senkrechte Kerbe über der Nasenwurzel, entstanden im Oktober, als der Meister verscholl, war spurlos verschwunden. Verschwunden waren auch die gelblichen Schatten an den Schläfen und die beiden kaum sichtbaren Faltenetze an den äußeren Augenwinkeln. Die Wangenhaut war von gleichmäßigem Rosa, die Stirn weiß und klar, und die Friseurlocken hatten sich geglättet. [...] Die Einreibung hatte sie nicht nur äußerlich verändert. In jeder Faser ihres Körpers brodelte die Freude gleich prickelnden Bläschen. Margarita war frei, frei von allem.“ *Meister und Margarita*, S. 245f.

benutzt hat, ist daraufhin zur Hexe geworden – sie reitet allerdings nicht auf einem Besen, sondern auf einem Eber. Bei genauerem Hinsehen entpuppt sich dieser als ihr Nachbar Nikolaj Ivanovič, den Nataša auch mit der Creme eingerieben hat, woraufhin sich eine teuflische Metamorphose vollzieht: „Лицо почтенного нижнего жильца свело в пяточок, а руки и ноги оказались с копытцами“ (MiM 236).<sup>420</sup> Erstaunlicherweise behält der in einen Eber verwandelte Nikolaj Ivanovič seine menschliche Sprache sowie einige persönliche Utensilien wie Aktentasche, Hut und Kneifer, was in Verbindung mit dem Schweinerüssel und den Hufen ein besonders groteskes Bild abgibt.<sup>421</sup>

Weiterhin ereignen sich Metamorphosen innerhalb des Teufelsgefolges um Voland, zu dessen Auftreten die Besonderheit zählt, in den verschiedensten Formen und Aufmachungen zu erscheinen. So heißt es gleich zu Anfang des Romans, dass in verschiedenen Berichten ganz unterschiedliche Aussagen über das Aussehen des Magiers getroffen wurden:

Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй – что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третья лаконический сообщает, что особых примет у человека не было (MiM 10).<sup>422</sup>

Zwar ist es durchaus denkbar, dass sich die Augenzeugen Volands Aussehen nur falsch gemerkt haben, und dieser gar nicht in verschiedenen Aufzügen erscheint. Jedoch wird an späterer Stelle, nämlich nach dem großen Ball, explizit gesagt, dass sich mit Voland eine Metamorphose vollzieht, kurz nachdem er nach der Ermordung des Spions Baron Maigel dessen Blut trinkt:

Тогда произошла метаморфоза. Исчезла заплатанная рубаха и стоптанные туфли. Воланд оказался в какой-то черной хламиде со стальной шпагой на бедре (MiM 267).<sup>423</sup>

Nachdem auch Margarita von dem Blut getrunken hat, verschwinden die letzten Spuren des mitternächtlichen Balles und zurück bleibt nur die Wohnung Nummer 50, in der Voland wieder haust wie zuvor, eine abermalige Verwandlung lässt ihn erneut im Nachthemd auf dem

---

<sup>420</sup> „Das Gesicht des ehrwürdigen unteren Mieters mündete plötzlich in einen Schweinerüssel, Arme und Beine liefen in zierliche Hufe aus.“ *Meister und Margarita*, S. 260.

<sup>421</sup> Levin verweist auf den moralischen Verfall, der in der Figur des Nikolaj Ivanovič, dessen „schweinische“ Natur ihn nicht zufällig zum Eber werden lässt, verkörpert wird. Vgl. Levin, *Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa*, S. 83.

<sup>422</sup> „So heißt es in dem einen Bericht, der Mann sei klein, habe Goldzähne und lahme auf dem rechten Fuß. Ein anderer Bericht besagt, der Mann sei riesengroß, habe Platinkronen und lahme auf dem linken Fuß. Ein dritter teilt lakonisch mit, der Mann habe keine besonderen Kennzeichen.“ *Meister und Margarita*, S. 11.

<sup>423</sup> „Daraufhin vollzog sich eine Metamorphose. Das geflickte Hemd und die abgetretenen Schuhe verschwanden. Voland trug jetzt eine schwarze Chlamys und einen Stahldegen an der Seite.“ *Meister und Margarita*, S. 294.

Bett erscheinen.<sup>424</sup> Doch auch die anderen Teufelsgestalten können sich scheinbar mühelos von einer Erscheinungsform in die andere verwandeln. So fliegen Volands, Korov'evs, Azazellos und Gellas Silhouetten zum Fenster der brennenden Wohnung Nummer 50 hinaus.<sup>425</sup> Schon kurze Zeit später wird aus dem Kater Begemot, der eben noch seinen Verfolgern gen untergehende Sonne davongekommen ist, um jetzt mit Korov'ev vor dem Laden für Ausländer und Devisenbesitzer aufzutauchen, ein dicker Mann mit katzenähnlichem Gesicht:

Швейцар выпучил глаза, и было отчего: никакого kota у ног гражданина уже не оказалось, а из-за плеча его вместо этого уже высовывался и порывался в магазин толстяк в рваной кепке, действительно, немного смахивающий рожей на kota (MiM 337).<sup>426</sup>

Hier geschieht auf den ersten Blick eine Metamorphose vom Tier zum Mensch, wobei aber zu berücksichtigen ist, das Begemot kein gewöhnlicher Kater, sondern Volands Begleiter und somit ein teuflisches Wesen ist, das Zauberkräfte besitzt und unter anderem sprechen kann. Es handelt sich also nicht um eine klassische Tiermetamorphose, sondern vielmehr um eine der zahlreichen Verwandlungen, die unter den Teufeln aus Volands Gefolge stattfinden.

Schließlich verändern auch der Meister und Margarita ihren Seinszustand, nachdem sie den von Azazello angebotenen Wein getrunken haben. Zunächst sieht es so aus, als hätte er die beiden vergiftet, denn ihre körperlichen Hüllen bleiben auf der Erde zurück. Dann wiederum reiten Margarita und der Meister, äußerlich unverändert, zusammen mit Azazello aus Moskau hinaus, nicht ohne sich vorher von Ivan Bezdomnyj zu verabschieden. Dieser durchschaut als einziger, dass der Meister und Margarita nicht tot, sondern in eine andere Welt übergegangen sind, da sie unsichtbar in sein Zimmer gelangt sind und sich beim Abschied in Luft auflösen, während der Körper des Meisters im Nebenzimmer stirbt.<sup>427</sup> Da der Meister und Margarita in eine andere Seinssphäre übergegangen sind, ohne dass der Leser eindeutig entscheiden kann, ob sie tatsächlich gestorben sind, lässt sich hier von einer, wenn auch speziellen Art der Metamorphose sprechen.

Die Verwandlungen in Bulgakovs Roman sind sämtlich dem Bereich des Unheimlichen oder Wunderbaren zuzuordnen – mit Ausnahme der Veränderung Rimskijs, die aufgrund des Schreckens, der ihm Varenuchas und Gellas Geisterspuk eingejagt hat, erklärbar ist –, da sie mit dem Auftreten von Voland und seinem Gefolge im Zusammenhang stehen. Somit un-

---

<sup>424</sup> Vgl. MiM 267. Schoeller sagt über diese Verwandlung: „Am Ende des Balls findet eine Metamorphose statt, und der Teufel ist unversehens wieder ein durch die Last vieler Jahrhunderte gekennzeichneter Mann...“ Schoeller, *Bulgakow*, S. 163.

<sup>425</sup> Vgl. MiM 336.

<sup>426</sup> „Der Portier riß die Augen auf, und er hatte Grund dazu: Bei dem Langen war kein Kater mehr zu sehen, statt dessen schaute hinter seiner Schulter ein Dickwanst mit zerrissener Schiebermütze hervor, dessen Visage tatsächlich etwas Katerähnliches hatte, und drängte zum Laden hin.“ *Meister und Margarita*, S. 366.

<sup>427</sup> Vgl. MiM 363f.

terscheiden sie sich etwa von den Verwandlungen in Bruno Schulz' Erzählungen, in denen Metamorphosen wie selbstverständlich passieren und akzeptiert werden.

#### 4.1.2.3 Die zeitliche Doppelstruktur

Zum zeitlichen Rahmen in Bulgakovs berühmtesten Roman ist bereits vieles angemerkt worden. So haben Literaturforscher nachgewiesen, dass die Handlung des Moskauer Erzählstrangs in der Karwoche des Jahres 1929 stattfindet,<sup>428</sup> obwohl die Hinweise im Werk selbst recht versteckt sind, da an keiner Stelle vom direkten Bezug zum religiösen Osterfest die Rede ist.<sup>429</sup> Auch der etwa 1900 Jahre früher parallel verlaufende Handlungsstrang, die Geschichte um Jeschua und Pontius Pilatus, findet seine zeitliche Verortung in eben jener Woche, in der mit der Festnahme Jesu und den Verhören durch Pilatus genau die Ereignisse geschehen, die diese Woche später zur Karwoche machen. So entsteht innerhalb des Romans eine zyklische Zeitstruktur, denn die beiden Zeiträume von je ein paar Tagen im Mai – auf der Ebene des Jerusalem-Erzählstranges wird der Frühlingsmonat Nissan genannt – stellen in sich eine zeitliche Wiederholung dar.<sup>430</sup>

Die parallelen Handlungsstränge, zum einen die Schilderung der phantastischen Ereignisse vor dem realistischen Hintergrund des Lebens im Moskauer zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts, zum anderen die Umarbeitung des neutestamentarischen Stoffes der Passionsgeschichte Jesu Christi, schaffen die Grundlage für die konzeptuelle und poetologische Vielschichtigkeit des Romans.<sup>431</sup> In Verbindung mit verschiedenen Stilmitteln des

---

<sup>428</sup> Vgl. Šatin, M.: „Polnolunie na Bol'šoj Sadovoj“, in: *Nauka i religija* 11 (1989), zit. nach: Abraškin, Anatolij; Makarova, Galina: *Tajnopis' «Mastera i Margarity»*. *Meždu strok velikogo romana*, Moskva 2006, S. 194; Sokolov, Boris: *Rasšifrovannyj Bulgakov. Tajny «Mastera i Margarity»*, Moskva 2006, S. 457 und Sokolov, *Ėnciklopedija*, S. 467f.

<sup>429</sup> Abraškin/Makarova sprechen gar vom „Kopfschmerz eines jeden Bulgakovforschers“ („golovnaja bol' dlja bulgakovedov“), den der Versuch der Datierung der Ereignisse im Roman hervorrufe. Vgl. Abraškin/Makarova, *Tajnopis' «Mastera i Margarity»*, S. 193. Sie schlussfolgern außerdem, dass eine eindeutige Datierung nicht möglich sei, da sich einige Hinweise widersprechen. Dieses letztlich offen bleibende Rätsel gehöre jedoch zum Gesamtbild des Romans, der ein bewusstes Entziffern vom Leser erfordere. Vgl. ebd., S. 195f.

<sup>430</sup> Stepnovska zieht außerdem eine Parallele zu den bevorstehenden feierlichen Ereignissen in beiden Städten, die von den Figuren jedoch höchstens unbewusst als Spannung wahrgenommen werden: „W Jeruzolimie jest to czas poprzedzający ukrzyżowanie Jezusa (od Wielkiego Czwartku), w Moskwie zaś jest to czas poprzedzający rocznicę Jego męczeńskiej śmierci (od Wielkiej Środy). Sam więc wybór czasu akcji utworu nosi cechy niezwykłości, chociaż w powieści mało kto z mieszkańców Jeruzolimy i Moskwy ma tego świadomość.“ Stepnovska, „Rosyjski realizm magiczny“, S. 276.

<sup>431</sup> Auch Balasubramanian verweist auf die Bedeutung dieses Verfahrens für den phantastischen Charakter des Romans: „This ‚fantastic‘ quality of the novels [*Master i Margarita* und *The Satanic Verses*, R.W.] is achieved through complex structures and the mixing of different narrations.“ Balasubramanian, „The Similarities“, S. 44. – Das Ineinander-Verflechten beider Erzählstränge geschieht durch den Kunstgriff, dass die historische Handlung ein Romanentwurf des Meisters – eines verkannten Schriftstellers aus dem zeitgenössischen Erzählstrang – ist. Teile aus diesem Entwurf werden den beiden Literaten von Voland erzählt respektive suggeriert.

Grotesken, der Satire und der Mystik ergibt sich eine Gesamtkonzeption, die eine eindeutige Genrezuordnung erschwert. So konstatiert etwa Tamara Vachitova, die sich mit der Thematik der Macht in Bulgakovs Schaffen auseinandersetzt:

Трудность [...] заключается в самом романе Булгакова, его жанровом своеобразии. Ибо проблема власти рассматривается художником не в реалистическом повествовании, а на «пересечении» исторической фантазии на евангельскую тему и сатирического гротеска с элементами мистерии.<sup>432</sup>

Diese „Überkreuzung“ verschiedener Genres und Stilmittel bildet gleichsam den Nährboden für die Ausprägung zugleich magisch-realistischer Züge von *Master i Margarita*, geht es doch dabei im Wesentlichen um die Parallelität zweier unterschiedlicher Realitätssysteme. Jedoch kann mitnichten davon ausgegangen werden, dass die beiden unterschiedlichen Zeitebenen exakt zwei verschiedene Realitätssysteme repräsentieren – eine realitätskonforme Ebene des historischen Erzählstranges und eine phantastische, „zeitgenössische“. Vielmehr sind beide Erzählebenen in sich von wunderbaren Elementen durchdrungen. Vor allem der historische Handlungsstrang wirkt auf den ersten Blick wie eine realistische Erzählung über einen deutlich erkennbaren biblischen Stoff – das auf Jesu Verhaftung folgende Verhör durch den römischen Statthalter Pontius Pilatus. Jedoch – so konstatiert Tat’jana Stepnovska – gehe es in Bulgakovs Roman nicht um das Verhör eines angeklagten Juden, sondern um ein Gespräch zwischen dem kranken und einsamen römischen Machthaber und Gott selbst.<sup>433</sup>

Bóg proponuje mu życie wiecznie i zbawienie duszy, wyzwolenie z rąk szatana. Posługuję się jednak w rozmowie językiem symboli, którego sensu nie rozumie, czy też nie chce rozumieć, rzymski prokurator, bo boi się uwierzyć w boskość Jezui, chociaż jest świadkiem swojego cudownego uzdrowienia.<sup>434</sup>

Die Heilung des Prokurators von seiner Migräne, die in der biblischen Geschichte nicht verbürgt ist, stellt ein wunderbares Ereignis in der ansonsten realitätskonformen Romanhandlung im historischen Jerusalem dar und ist zweifellos als Beweis für die Göttlichkeit der Figur des

---

<sup>432</sup> Vachitova, Tamara M.: „Problema vlasti v romane «Master i Margarita», in: Buznik, V.V.; Groznova, N.A. (Hg.): *Tvorčestvo Michaila Bulgakova. Issledovanija i materialy*. Kniga 2, Sankt-Peterburg 1994, S. 74-90, hier S. 75.

<sup>433</sup> Vgl. Stepnovska, „Rosyjski realizm magiczny“, S. 281. Stepnovska schlussfolgert darüber hinaus, dass die Figur des Pontius Pilatus die eines typischen Feiglings („typowy tchórz“) sei und darin eine frühe Version Stalins darstelle. Vgl. ebd. Andere Literaturwissenschaftler definieren die „historischen“ Kapitel als rein realistisch im Vergleich zu den „modernen“: „Прошлое воссоздается с подлинными реалиями, точностью, документализмом, как будто разговор идет о настоящем. В то же время настоящее «модернизируется» в духе буффонадно-мистической концепции [...]“. Vachitova, „Problema vlasti“, S. 76f. Auch wenn die historischen Kapitel im Vergleich zu den modernen tatsächlich eher dokumentarisch und realistisch aufgebaut sind, erscheint die Erklärung Stepnovskas, dass beide Ebenen – wenn auch sehr unterschiedlich – Anteile einer magisch-realistischen Ästhetik haben, hier naheliegender. Zweifellos ist das Vorkommen phantastischer Ereignisse vor einem realistischen Hintergrund in der zeitgenössischen Romanhandlung viel deutlicher ausgeprägt und somit nur in diesem Teil eine Untersuchung magisch-realistischer Charakteristika sinnvoll. Jedoch stellt gerade das Zusammenspiel beider Zeitebenen eine Komponente des Magisch-Realistischen dar, daher werden hier beide Ebenen berücksichtigt.

<sup>434</sup> Stepnovska, „Rosyjski realizm magiczny“, S. 281.

Jeschua zu verstehen. Somit ist es ein religiös motiviertes Wunder und im weitesten Sinne ein Gegenstück zu den teuflischen „Wundertaten“, die knapp zweitausend Jahre später die Moskauer Bevölkerung erlebt.<sup>435</sup>

Die wunderbaren und unheimlichen Ereignisse im Moskauer Erzählstrang beginnen mit dem Auftreten des Teufels, der in der Figur eines rätselhaften ausländischen Konsultanten vor den beiden Literaten Berlioz und Bezdomnyj auftaucht. Da diese in dem Moment über die Nichtexistenz Gottes und Jesu Christi disputierten, spricht Stepnovska auch von einem „magischen Exorzismus“<sup>436</sup>, durch den die beiden das Erscheinen Volands regelrecht evozieren. Gleich in der Eingangsszene geschieht denn auch ein Bruch mit der realen Zeit, als Voland über einen langen Zeitraum hinweg die Geschichte von Jeschua und Pontius Pilatus berichtet, während Bezdomnyj an dem tatsächlichen Gesprächsverlauf zweifelt und eher an einen Traum glaubt (vgl. MiM 44). Die Tatsache, dass auch Berlioz die Geschichte gehört hat, spricht jedoch gegen die Traumvariante und eher dafür, dass der Unbekannte seine Zuhörer derart zu fesseln vermochte, dass sie nicht bemerkten, wie die Zeit verging.

Eine nächste Unstimmigkeit im Zusammenhang mit zeitlichen Relationen ist die Aussage des Unbekannten, dass er bei den geschilderten historischen Ereignissen zugegen war: „Дело в том [...], что я присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито [...]“ (MiM 44).<sup>437</sup> Da eine derartig lange Lebensdauer aus menschlicher Sicht nicht möglich ist, muss hier also von übernatürlichen – in diesem Falle teuflischen – Kräften ausgegangen werden, oder aber – wie es Berlioz und Bedomnyj tun – von einer psychischen Erkrankung des Unbekannten, dessen Aussagen daher als nicht wahrheitsgemäß eingestuft werden können.

Und auch auf dem Ball beim Satan ist die Zeit außer Kraft gesetzt – obwohl er um Mitternacht beginnt und einige Stunden dauert,<sup>438</sup> schlägt am Ende des Balls die Uhr wieder Mitternacht: „Когда она взошла на него, [Маргарита,] к удивлению своему, услышала, как где-то бьет полночь, которая давным-давно, по ее счету, истекла“ (MiM 264).<sup>439</sup>

---

<sup>435</sup> Wobei das Ziel beider Urheber – einfach ausgedrückt: der Versuch, die Menschen auf den Weg der Wahrheit zu bringen – ja eigentlich dasselbe ist.

<sup>436</sup> „W sposób bluźnierczy rozmawiają oni o Bogu i cudach należących do sferu *sacrum*. Nie jest to jednak banalny dialog ateistów, a magiczny (choć nieświadomy) egzorcyzm przywołujący diabła.“ Stepnowska, „Rosyjski realizm magiczny“, S. 277; Hervorhebung im Original.

<sup>437</sup> „»Die Sache ist die [...], daß ich bei alldem persönlich dabei war. Ich war bei Pontius Pilatus auf dem Balkon, und ich war im Garten, als er mit Kaiphäs sprach, und ich war auch auf dem Podest, aber heimlich, sozusagen inkognito [...]« *Meister und Margarita*, S. 45f.

<sup>438</sup> Vgl. MiM 253 („Полночь приближалась“) und 261 („Так прошел час и пошел второй час“).

<sup>439</sup> „Oben angelangt, hörte sie zu ihrer Verwunderung irgendwo Mitternacht schlagen, die nach ihrer Rechnung längst verstrichen war.“ *Meister und Margarita*, S. 291.

Später liefert Voland selbst auf Margaritas Nachfrage hin die Erklärung für das Anhalten der Zeit: „Праздничную полночь приятно немного и задержать“ (MiM 285).<sup>440</sup>

Die Gesetze der Zeit werden in *Master i Margarita* also auf zweierlei Weise verformt – zum einen auf der Erzählebene hinsichtlich zweier kunstvoll ineinander verflochtener Handlungsstränge, die parallel stattfinden, obschon zwischen ihnen rund 1900 Jahre liegen.<sup>441</sup> Zum anderen durch die Machenschaften Volands, der als Vertreter der Schwarzen Magie außerhalb der menschliche Zeitgesetze steht und damit beispielsweise die Zeit anhalten oder aber auch Ereignisse rückgängig machen kann. So ist zwar das Kriterium einer mythischen oder nicht-linearen Zeit für magisch-realistische Texte in *Master i Margarita* erfüllt, es muss jedoch mit Einschränkungen angewendet werden, da es entweder auf der Ebene des Erzählvorgangs stattfindet oder aber auf der inhaltlichen Ebene durchweg Ergebnis der teuflischen Machenschaften Volands und seines Gefolges ist und somit in den Bereich des Wunderbaren fällt, nicht jedoch innerhalb des realistischen Rahmens zu finden ist.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass *Master i Margarita* vor allem durch die enge Verbindung von phantastischen und realistischen Elementen durchaus Anklänge an den Magischen Realismus hat, jedoch ist dies nur eine mögliche Herangehensweise an den Roman. Das Hereinbrechen der wunderbaren und unheimlichen Ereignisse verweist stärker auf die phantastische Lesart,<sup>442</sup> da durch die Kenntnis des Lesers über die Urheber der Ereignisse – die teuflischen Kräfte – zumeist ein Bruch zwischen den beiden Ebenen stattfindet, den Roger Caillois als „Riss“ in der Wirklichkeit bezeichnet.<sup>443</sup>

Anhand der auftretenden Figuren kann jedoch ein Unterschied in der Rezeption der Geschehnisse ausgemacht werden. So sind die Moskauer Bürger, und unter ihnen vor allem die Organe der Staatsmacht, stets bemüht, eine Erklärung für die sonderbaren Ereignisse zu finden – eine Haltung, die im Übrigen auch der Erzähler im Epilog einnimmt. Tatsächlich werden viele der geschehenen Wunder auch im Nachgang als Halluzination, Trickserei oder böartige Späße erklärt und abgetan. Diese Haltung deckt sich mit der Charakterisierung der

---

<sup>440</sup> „„Es ist angenehm, eine festliche Mitternacht ein wenig zu verlängern.““ *Meister und Margarita*, S. 312.

<sup>441</sup> Da die Jerusalem-Handlung als fiktiver Roman des Meisters aus der Moskau-Handlung hervorgeht, kann man hier von einer intradiegetischen Ebene sprechen, die eine metadiegetische Ebene enthält. Bulgakov greift mit der Verflechtung beider Ebenen somit auf das Mittel der narrativen Metalepse zurück, das sich bereits in der Romantik großer Beliebtheit erfreut und von Gérard Genette 1972 in seinem *Discours du récit* für die Erzähltheorie formuliert wurde. Auf Deutsch in: Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 21998, S. 167ff. Durch das Mittel der narrativen Metalepse werde laut Genette entweder eine komische oder eine phantastische Wirkung erzeugt (vgl. Genette, *Erzählung*, S. 168), wobei in *Master und Margarita* eindeutig der letztere Fall vorliegt.

<sup>442</sup> Stepnovska spricht in Anlehnung an A. Niewiadowski sogar von einer Nähe zum Genre der Schwert- und Zauber-Fantasy: „W *Mistrzu i Małgorzacie* wykorzystane są elementy baśniowe i mitologiczne, charakterystyczne dla tzw. *fantasy sword and sorcery* [...]“ Stepnowska, „Rosyjski realizm magiczny“, S. 278; Hervorhebung im Original.

<sup>443</sup> Vgl. Kap. 2.2.



Figuren – die Moskauer Bevölkerung der zwanziger und dreißiger Jahre ist nicht empfänglich für Übernatürliches, dies wird ihr schließlich unter dem Vorwurf der Rückständigkeit gerade abtrainiert. Anders ist es mit den eigentlichen Hauptfiguren, die sich von der übrigen Stadtbevölkerung abheben. Der Meister als Verkörperung des Künstlertypus, der in der neuen Gesellschaft nicht Fuß fassen kann und will und seine Geliebte Margarita, die in ihrer tiefen Liebe zu ihm bereit ist, ihre Seele dem Teufel zu verschreiben, akzeptieren sehr wohl die Existenz des Übernatürlichen – sei es in Form des Teuflischen oder des Göttlichen – und sind somit Vertreter einer Weltansicht, die Wunder in der Realität möglich werden lässt.<sup>444</sup> Aus dieser gegensätzlichen Konzeption der Figuren resultiert somit die unterschiedliche mögliche Kategorisierung des Romans als phantastisch oder magisch-realistisch, je nachdem, welche Position man als Leser bereit ist einzunehmen.

#### 4.1.3 Fazil' Iskander, *Sandro iz Čegema*

Чегемцы, например, считают, что все это было на самом деле. Если даже сейчас, в наше время, говорят они, иногда случаются чудеса, то в те далекие незлопамятные времена чудеса происходили чуть ли не каждый день.<sup>445</sup>

Der abchasisch-iranischstämmige Dichter, Schriftsteller und Journalist Fazil' Abdulovič Iskander wurde 1929 in der damaligen Hauptstadt der Abchasischen Sozialistischen Sowjetrepublik Suchumi geboren. Nach dem Studium der Literatur in Moskau und Leningrad gibt Iskander 1952 erste lyrische Publikationen und 1966 mit der Erzählung „Pervoe delo“ sein Prosadebüt in der Zeitschrift *Pioner* heraus.<sup>446</sup> Parallel zum Beginn seiner literarischen Arbeit nimmt er seine journalistische Tätigkeit bei verschiedenen Zeitungen auf.<sup>447</sup> Nach Stationen

<sup>444</sup> Zu diesen Figuren kann auch Nataša, Margaritas Hausmädchen, gezählt werden, die freiwillig zur Hexe wird, sowie – jedoch erst nach seinen Gesprächen mit dem Meister im Krankenzimmer der Psychiatrie – der Lyriker Ivan Bezdomnyj.

<sup>445</sup> Iskander, Fazil': *Sandro iz Čegema*, Moskva 1990, S. 695; Hervorhebung im Original. Im Folgenden zitiert als SiČ. („Die Čegemer, zum Beispiel, meinen, dass all dies tatsächlich so war. Wenn sogar jetzt in unserer Zeit, wie sie sagen, manchmal Wunder geschehen, so geschahen in den früheren, unbeschwerten Zeiten, fast jeden Tag Wunder.“ Eigene Übersetzung, R.W. Einige Texte aus dem Sandro-Zyklus wurden nicht ins Deutsche übersetzt, unter anderem „Džamchuch – Syn Olenja, ili Evangelie po-čegemski“ oder „Derevo detstva“. Soweit nicht anders angegeben, stammen alle folgenden Übersetzungen aus diesen Texten von mir.)

<sup>446</sup> Vgl. Čuprinin, Sergej: *Russkaja literatura segodnja. Novyj putevoditel'*, Moskva 2009, S. 339.

<sup>447</sup> Vgl. ebd. In den fünfziger Jahren publiziert Iskander unter anderem in Moskau in der seit 1956 herausgegebenen Zeitschrift *Junost'*, die von Valentin Kataev redigiert wird. Vgl. Ivanova, Natal'ja: *Smech protiv stracha, ili Fazil' Iskander*, Moskva 1990, S. 7.

in Brjansk, Kursk, Moskau und Suchumi lässt sich Iskander 1962 dauerhaft in Moskau nieder und wird ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift *Junost*.<sup>448</sup> Iskander wuchs mehrsprachig auf, besuchte eine russische Schule und schreibt auf Russisch. Über sich selbst sagt er: „Man könnte sagen, ich bin ein russischer Schriftsteller – aber der Sänger Abchasiens.“<sup>449</sup>

1966 wird Iskander mit seiner satirischen povest' *Sozvezdie Kozlotura*, die in der Zeitschrift *Novyj mir* veröffentlicht wird und in der die unsinnigen Kampagnen der Chruščëv-Ära, aber auch die fehlgeleiteten, unter Stalin lancierten Forschungsergebnisse des Genetikers Trofim Lysenko sowie die sowjetische Presse im Allgemeinen aufs Korn genommen werden, einem breiteren Lesepublikum bekannt.<sup>450</sup> Doch erst ab 1986 können Iskanders Prosatexte, die vorher nicht die Zensur passiert hatten, aufgrund der Lockerungen unter Gorbačëvs Politik schlagartig publiziert werden und stoßen bei den russischen Lesern auf großes Interesse.<sup>451</sup> In der Folgezeit wird Iskander aber nicht nur als Schriftsteller eine anerkannte Persönlichkeit im In- und Ausland,<sup>452</sup> sondern als Vertreter der Intelligenzija auch politisch in seiner Heimat aktiv. Unter anderem wird er Volksdeputierter für die Abchasische ASSR.<sup>453</sup>

Iskanders umfangreichstes Prosawerk, *Sandro iz Čegema*, das er in den sechziger und siebziger Jahren schrieb, gilt als einer der bekanntesten Schelmenromane in der russischen Literatur.<sup>454</sup> Die Gattungsbezeichnung Roman kann hier allerdings nur bedingt gelten, denn es handelt sich eher um eine Sammlung einzelner Erzählungen respektive Novellen, die jedoch durch die zentrale Figur Onkel Sandro und seiner Familienmitglieder und Freunde sowie durch das räumliche Zentrum Čegem – ein Bergdorf, in dem die abchasischen Traditionen

---

<sup>448</sup> Vgl. Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 7f.

<sup>449</sup> „Ich will (...) nicht über den Krieg schreiben.“ Interview mit Fasil Iskander“, in: *Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen* 2 (1996), S. 87-89, hier S. 87. Im Folgenden zitiert als „Interview mit Fasil Iskander“. Das Interview wurde ein Jahr zuvor von Gerhard Mahlberg geführt. Die Aussage „Я русский писатель, но певец Абхазии“ hat auch Natal'ja Ivanova in ihrer Monographie über Iskander aus dem Jahr 1990 dokumentiert. Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 6.

<sup>450</sup> Vgl. Burlingame, Helen P.: „The Prose of Fasil Iskander“, in: *RLT* 14 (1976), S. 123-165, hier S. 138f. Ausführlich beschreibt Natal'ja Ivanova die Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte von *Sozvezdie Kozlotura* im Kapitel „Kozlotur i «kozlodurstvo»“ ihrer Monographie, in welchem sie Bezüge zu Gogol', aber auch zu Zeitgenossen Iskanders wie etwa Aksënov, Vojnovič oder Solženicy'n aufzeigt. Vgl. Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 93-136, zu Gogol' besonders S. 125.

<sup>451</sup> Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 64.

<sup>452</sup> 1989 erhält er den Staatspreis der Sowjetunion für *Sandro iz Čegema*. Vgl. Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 28; Čuprinin, *Novyj putevoditel'*, S. 340 und Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 65. Vgl. ausführlicher zu Iskanders Rezeption ab Mitte der 1980er Jahre Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 27ff.

<sup>453</sup> Vgl. Čuprinin, *Novyj putevoditel'*, S. 339.

<sup>454</sup> Die Figur des Sandro trägt deutlich pikareske Züge, und Iskander selbst vergleicht ihn mit Don Quijote. Vgl. Briker, Boris; Dal'gor, Per: „*Sandro iz Čegema* i magičeskij realizm Iskandera“, in: *Scando-Slavica* 30 (1984), S. 103-115, hier S. 103 und 108. Auch in der deutschen Übersetzung wird Iskanders Prosa das „Etikett des kaukasischen Schelmenromans“ verliehen. Vgl. „Interview mit Fasil Iskander“, S. 87. Erika Haber spricht hingegen von einer Parodie des Schelmenromans, führt diese These aber nicht weiter aus. Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 3. Vermutlich bezieht sie sich auf die amerikanische Ausgabe von *Sandro iz Čegema* aus dem Jahr 1979, in der es heißt: „[...] шуточная вещь, слегка пародирующая плутовский роман“. Iskander, zit. nach: Briker/Dal'gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 103.

und Sitten streng gewahrt werden – verbunden sind.<sup>455</sup> Darüber hinaus sind auch andere Erzähltexte Iskanders, die nicht zum Sandro-Zyklus gehören, thematisch miteinander verbunden und verweisen aufeinander, sodass durchaus von einem Gesamtwerk Iskanders die Rede sein kann, worauf Helen Burlingame verweist:

[O]ne can [...] speak of Iskander's work as being all of one piece, or rather of many separate pieces which, taken together, add up to a coherent whole – a colorful mosaic encompassing not only the narrator's own childhood and youth but a large segment of Abkhazian life since the beginning of the century. The actual pattern of the mosaic must be constructed by the reader, however, since Iskander's stories do not appear in any particular order, even within a single volume.<sup>456</sup>

Einzelne Erzählungen über Onkel Sandro erschienen in der Sowjetunion ab 1966 in der Zeitschrift *Nedelja*.<sup>457</sup> 1973 folgte in der Zeitschrift *Novyj mir* eine erste, jedoch zensierte Publikation des Erzählzyklus sowie 1977 eine Buchausgabe in zensierter Form, die erste vollständige Ausgabe wurde 1979 in Amerika publiziert.<sup>458</sup> Zur selben Zeit war Iskander gemeinsam mit anderen Schriftstellern wie Vasilij Aksënov, Andrej Bitov und Viktor Erofeev Redaktionsmitglied im Literaturalmanach *Metropol'*, der nicht der sowjetischen Zensur unterlag.<sup>459</sup> Dieser Versuch einer unabhängigen literarischen Produktion außerhalb des Samizdats scheiterte jedoch kurz nach der Gründung des Almanachs an den offiziellen Restriktionen und führte zu einer Offensive gegen die Herausgeber und publizierenden Autoren.<sup>460</sup> Trotz seiner Mitarbeit in *Junost'* und *Metropol'* lässt sich Fazil' Iskander indes keiner Autoren- oder Re-

---

<sup>455</sup> Helen Burlingame verweist bereits 1976 – also noch vor der ersten vollständigen Veröffentlichung von *Sandro iz Čegema* – auf diese Tatsache: „Although Iskander calls his work a novel, it is less a novel in the usual sense of the word than a series of anecdotes and character sketches loosely organized around the central figure of Sandro, a shrewd, convivial, and colorful old man whose long life spans the years from the mid-1880's to the mid-1960's.“ Burlingame, „The Prose of Fazil Iskander“, S. 154. Noch stärker betont Laura Beraha die „unorganisierte“ Struktur von *Sandro iz Čegema*: „Sandro is a supremely disorganized book, a maze of digressions and sub-digressions. Plots and sub-plots so persistently ignore chronology, cause, consequence and completeness [sic] as to make the prefix ‚sub-‘ all but meaningless – in such a jumble as this, it is impossible to establish any narrative hierarchy whatsoever.“ Beraha, Laura: „The Oral Illusion in Fazil' Iskander's *Sandro iz Čegema*“, in: *RLJ* 49:162-164 (1995), S. 177-191, hier S. 184; Hervorhebung im Original. – Im Folgenden sollen hier daher die Bezeichnungen Erzählensammlung oder Zyklus verwendet werden.

<sup>456</sup> Burlingame, „The Prose of Fazil Iskander“, S. 124.

<sup>457</sup> Vgl. Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 226.

<sup>458</sup> Vgl. dazu Briker/Dal'gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 103; Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 16 und „Interview mit Fasil Iskander“, S. 87. Zum Teil findet sich als Datum der Erstveröffentlichung 1972, tatsächlich erschien *Sandro iz Čegema* jedoch ab August 1973 in *Novyj mir*. In der Zeitschriftenausgabe wird die Gattungsbezeichnung Roman verwendet.

<sup>459</sup> Vgl. Lauer, Reinhard: *Geschichte der russischen Literatur von 1700 bis zur Gegenwart*, München 2009, S. 861. Viktor Erofeev widmet Iskander eine Bemerkung in seinem Roman *Chorošij Stalin* aus dem Jahr 2004: „Затем, уже по рекомендации Аксенова, к нам присоединился абхазский Фолкнер с общероссийским именем – Фазиль Искандер.“ Erofeev, Viktor: *Chorošij Stalin*, Moskva 2004, S. 331; Hervorhebung im Original. Mit dem Vergleich zu William Faulkner rückt auch Erofeev Iskander in die Nähe des Magischen Realismus.

<sup>460</sup> Vgl. Lauer, *Geschichte der russischen Literatur*, S. 861f. Die Publikationstätigkeit der Gruppe um *Metropol'* musste zunächst wieder im Samizdat stattfinden und gelangte dann im Tamizdat in den USA zur Veröffentlichung. Vgl. ebd. Siehe dazu ausführlicher Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 22f. Ivanova verweist auf die Tatsache, dass die Hetze, die auf die Publikation des *Metropol'* folgte, Iskander stark getroffen habe, da für ihn in den Folgejahren daraufhin die Veröffentlichung größerer Werke ausgeschlossen war. Vgl. ebd., S. 23.

daktionsgruppe zuordnen. Er blieb innerhalb dieser von gesellschaftlicher und politischer Protesthaltung geprägten Generation,<sup>461</sup> die sich vor allem städtischen Themen zuwandte, stets Einzelgänger – jedoch mit einer ihm eigenen Protesthaltung:

Искандер так же, [...] как его ровесники, протестовал против сложившихся (слежавшихся) идеологических канонов и клише, – он делал это по-своему, по-искандеровски: одновременно утверждая систему ценностей, унаследованную им от своего народа и русской культуры.<sup>462</sup>

Diese Verbindung zweier Welten – seiner abchasischen Heimat und der russischen Kultur und Sprache – bildet das Fundament für den magisch-realistischen Anteil in Iskanders Erzählzyklus *Sandro iz Čegema*.<sup>463</sup> Iskanders gesamtes Prosawerk ist darüber hinaus von humoristischen und satirischen Zügen geprägt, die in vielem an Gogol' erinnern.<sup>464</sup> Die Besonderheit in Iskanders Humor liegt aber vor allem in der kindlichen Perspektive, die der Erzähler zumeist vertritt, oder aber in der Darstellung der kindlichen Erlebnisse, die das erwachsene erzählende Ich retrospektiv wiedergibt:

Actually, much of the humor of these stories derives from the narrator himself – either from excesses in his own character or from the discrepancy between his childish perception of reality and that of the adult reader.<sup>465</sup>

Gleichzeitig ist die Darstellung der kindlichen Vorstellungswelt eng an die Landschaft und Kultur Abchasiens gebunden, die Iskanders grundlegenden schöpferischen Chronotopos bildet.<sup>466</sup> Diese Verwurzelung der literarischen Welt von *Sandro iz Čegema* in der Kultur und Tradition Abchasiens sieht Erika Haber als maßgebliche Begründung für die Zuordnung des Erzählzyklus zu einem russischen Magischen Realismus, der dem lateinamerikanischen Typus<sup>467</sup> nahe kommt:

---

<sup>461</sup> Für diese Schriftstellergeneration der Tauwetterperiode wird auch die Bezeichnung „vierte Generation“ („čet-vertoe pokolenie“) verwendet. Vgl. Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 8.

<sup>462</sup> Ebd.

<sup>463</sup> Haber erwähnt die Tatsache, dass Iskander, genau wie García Márquez, einige Werke verfasst hat, die nicht als magisch-realistisch anzusehen sind, während das Hauptwerk jedoch unmissverständlich magisch-realistische Züge trage. Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 72. Vor allem in *Sandro iz Čegema* treten die oben genannten beiden Welten besonders stark in Erscheinung, wird in diesem epochalen Zyklus doch die Geschichte des abchasischen Bergdorfes Čegem und seiner unmittelbaren Umgebung vor dem Hintergrund der Machtübernahme durch sowjetische Vertreter der Regierung und vor allem der Kollektivierung erzählt. Letztere betrifft das agrarisch geprägte Dorf besonders stark, wird von den Dorfbewohnern aber auch teilweise mit Humor aufgenommen.

<sup>464</sup> Vgl. Burlingame, „The Prose of Fazil Iskander“, S. 133f. und 140f.

<sup>465</sup> Ebd., S. 134.

<sup>466</sup> Darauf verweist Ivanova: „В повестях и рассказах о детстве Искандер окончательно закрепил свой творческий хронотоп, свою Абхазию.“ Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 189.

<sup>467</sup> Haber folgt hier einer Einteilung des Magischen Realismus in zwei Typen, die Robert González Echevarría und Jean Weisgerber vorgenommen haben. González Echevarría unterscheidet zwischen dem phänomenologischen Typ nach Franz Roh sowie dem ontologischen Typ nach Alejo Carpentier. Auch Weisgerber geht ähnlich vor und stellt eine intellektuelle europäische Version einer lateinamerikanischen folkloristischen Variante, die auf Carpentiers Prinzip des Wunderbaren Wirklichen beruht, gegenüber. Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 15.

The two authors [Aitmatov and Iskander, R.W.] practice versions of magical realism closer to the Latin American type, where the magic is found within the culture, often in the form of myth, legend, or folklore. Like most practitioners of magical realism, they incorporate elements unique to their own culture and history, so that ultimately each author develops a distinctive version of Russian magical realism.<sup>468</sup>

Die Verbindung aus kindlicher Erzählperspektive,<sup>469</sup> dem Zusammentreffen einer ursprünglichen, vom Wunderglauben geprägten Welt mit einer „zivilisierten“, fortschrittsorientierten und bürokratisierten Welt, die in Form der Sowjetmacht in erstere hereinbricht, sowie die Verankerung der handelnden Figuren im Mikrokosmos von Čegem machen den magisch-realistischen Charakter des Erzählzyklus aus.<sup>470</sup>

#### 4.1.3.1 Der Raum als Mikrokosmos

Ein Anhaltspunkt für magisch-realistisches Schreiben ist die Gestaltung des künstlerischen Raumes als eine abgeschlossene Sphäre mit eigenen Gesetzen, also eine Art experimentelle, normabweichende Semantisierung des Raumes.<sup>471</sup> In diesem Raum, einer Art Mikrokosmos, herrschen Vorstellungen und Gesetze, die außerhalb davon nicht notwendigerweise bestehen. Das Figurenensemble besteht aus spezifischen Charakteren, wobei vor allem die Hauptfiguren oftmals durch besondere Fähigkeiten gekennzeichnet sind. Darüber hinaus werden alle Ein-

---

<sup>468</sup> Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 15.

<sup>469</sup> Die Erzählperspektive wechselt von Erzählung zu Erzählung, worauf schon Laura Beraha verweist (vgl. Fußnote 454). Zum großen Teil ist der Erzähler eine Art Chronist (vgl. SiČ 208: „ваш скромный историограф“ oder SiČ 676: „я, как честный историограф“), der Ereignisse aus der Vergangenheit wiedergibt, die er selbst als Kind respektive Heranwachsender erlebt hat. Briker/Dal’gor ziehen daher eine Parallele zur Funktion des Erzählers in Isaak Babel’s *Odesskie rasskazy*. Vgl. Briker/Dal’gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 108. – Einige Erzählungen aus *Sandro iz Čegema* sind aber auch durch einen größeren Altersabstand des Erzählers zum Geschehen gekennzeichnet, hier gibt er sich als Journalist zu erkennen und legt gelegentlich nostalgische Erinnerungen an die vergangene Kindheit oder auch an die mythische Vergangenheit des abchasischen Volkes an den Tag, so etwa in „Derevo detstva“ oder in „Džamchuch – Syn Olenja, ili Evangelie po-čegemski“. Dabei sind Parallelen zum empirischen Autor Fazil’ Iskander augenscheinlich, der seine Kindheit zum Teil bei Verwandten in einem abchasischen Bergdorf verbrachte und später als Journalist sowohl in Russland als auch in Suchumi tätig war.

<sup>470</sup> Die Verbindung zwischen Iskander und Magischem Realismus wird erstmals 1983 in der englischen Übersetzung von *Sandro iz Čegema* hergestellt, in der er als „Gabriel García Márquez von Abchasien“ bezeichnet wird. Iskander selbst lehnt diese Zuordnung jedoch ab. Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 72f. Die Ablehnung des Etiketts Magischer Realismus teilt Iskander mit García Márquez, aber auch mit Olga Tokarczuk oder Jurij Bujda.

<sup>471</sup> Nach Jurij Lotmans Theorie, die von einer Semantisierung des Raumes innerhalb eines Erzählwerkes ausgeht, ist der fiktionsinterne Raum, der ja durch topologische Gegensätze wie etwa innen – außen, oben – unten oder rechts – links gekennzeichnet ist, entsprechend diesen räumlichen Gegensätzen auch semantisch unterschiedlich „aufgeladen“. Vgl. Lotman, Jurij: *Struktura čudožestvennogo teksta*, Moskva 1970, S. 269. Da für magisch-realistische Texte zumeist gilt, dass die dargestellten Räume – häufig topografisch genau festgelegte und detailliert beschriebene Ortschaften oder Gegenden – nicht zwangsläufig physikalischen Gesetzen gehorchen, kann man von einer experimentellen Semantisierung in Texten dieser Kategorie ausgehen, da auch die Zuweisung semantischer Merkmale nicht nach der gewohnten Zuordnung geschehen muss.

flüsse von außen – wie etwa Kriege, Revolutionen oder Regierungswechsel – als etwas Nebensächliches wahrgenommen:

Характерно, что [...] политические события, которые проходят через Макондо и Чегем, воспринимаются как что-то чисто внешнее, их не касающееся: политические цели и мотивы их не интересуют.<sup>472</sup>

Solch einen Mikrokosmos bildet also auch Čegem, das, wenn auch nicht tatsächlich geographisch auszumachen,<sup>473</sup> als Verallgemeinerung für ganz Abchasien oder – wie bei Faulkner und García Márquez – sogar für die gesamte Menschheit stehen kann.<sup>474</sup> Čegem als Dreh- und Angelpunkt der dargestellten Welt bildet auch das mentale Zentrum, den ideologischen Bezugspunkt, der dem Leser präsentiert wird:

Коренной точкой этого художественного пространства является Чегем – священное место, от которого исходят могучие силовые линии. С точки зрения Чегема дается верная оценка событиям, происходящим где угодно – от Мухуса до центра страны.<sup>475</sup>

Damit im Zusammenhang steht auch die Funktion der Bewohner von Čegem, die gelegentlich sogar mit einer gemeinsamen Stimme sprechen<sup>476</sup> und somit auch metonymisch als Vertreter der gesamten Menschheit verstanden werden können.<sup>477</sup>

So wird die Verbindung zwischen dem Topos Abchasien und dem Selbstverständnis der Abchasen als Volk zum wesentlichen Element der magisch-realistischen Erzählstruktur des Zyklus:

The subtle derision of the Soviets, Georgians, and other non-Abkhazians and the simultaneous glorification of Abkhazian culture, with all its quirks and biases, represents an es-

---

<sup>472</sup> Briker/Dal'gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 106. Briker/Dal'gor beziehen sich komparatistisch auf García Márquez' *Cien años de soledad* und Iskanders *Sandro iz Čegema*.

<sup>473</sup> Zwar behaupten Briker/Dal'gor, Čegem sei eine „reale abchasische Siedlung“ (реально[е] абхазско[е] сел[о]); vgl. Briker/Dal'gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 106), jedoch negiert Natal'ja Ivanova diese Tatsache: „Сам знаменитый Чегем рожден фантазией Искандера, но вписан в реальнейший абхазский пейзаж.“ Vgl. Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 255 sowie S. 77: „[...] его [Чегем, R.W.] нельзя найти на карте Абхазии“.

<sup>474</sup> Vgl. Briker/Dal'gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 106. Haber verweist darüber hinaus auf die Tatsache, dass Abchasien mit seiner Geschichte als mehrfach kolonialisiertes Land mit einer sehr alten Kultur, einem starken Glaubenssystem und ursprünglichen Traditionen, die mit fremden Elementen zu koexistieren lernten, einen perfekten Schauplatz für einen magisch-realistischen Roman bietet. Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 71f.

<sup>475</sup> Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 256. Die Bedeutung des Dorfes wird auch dadurch verdeutlicht, dass es sogar im Titel des Erzählzyklus als eine Art Namenszusatz zu Onkel Sandro erscheint.

<sup>476</sup> Vgl. Briker/Dal'gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 107. Dies wird beispielsweise in der Szene realisiert, in der die Tschegemer Bewohner mit dem Juden Samuil sprechen und ihm Fragen zu seiner Herkunft stellen. Vgl. SiĀ 152. Siehe dazu ausführlicher Kap. 4.1.3.2.

<sup>477</sup> Briker/Dal'gor konstatieren außerdem, dass mit dem fiktiven Volk der Endurer gleichsam die „andere Seite“ der Čegemer modelliert wird, da die endurische Seite alle nationalen Vorurteile des eigenen Volkes verkörpert: „[...] эндурцы – это другая сторона чегемцев: многое, в чём виноваты сами чегемцы, они сваливают на таинственных эндурцев: в каждом из них «играет эндурская кровь»“. Briker/Dal'gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 107. Vgl. dazu ausführlicher Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 233f. Endursk lässt sich notabene als „N-dursk“ dechiffrieren, also als Stadt der Dummen. Vgl. ebd., S. 99. Überdies ergibt sich aus Endursk alias „N-dursk“ mit dem Verweis auf die Stadt N aus *Měrtvyje duši* ein weiterer Anknüpfungspunkt an Gogol'.

sential element of magical realism, which allows the normally marginalized to become central and dominant.<sup>478</sup>

Die Diegese von *Sandro iz Čegema* weist darüber hinaus den für den Magischen Realismus so typischen Zusammenhang zwischen der Darstellung einer innerliterarischen konkreten Welt und der gleichzeitigen Universalität dieser Welt auf:

[Iskander] has succeeded in portraying the people and life of a particular region with vividness and charm, and through the quality of his vision he has lent them an air of timelessness and universality.<sup>479</sup>

Das räumliche Zentrum von *Sandro iz Čegema*, das durch Zeitlosigkeit<sup>480</sup> und Universalität gekennzeichnet ist, steht dennoch nicht isoliert da, sondern gerät ständig unter den Einfluss äußerer, vor allem politischer Faktoren. Jedoch bewirken die starken abchasischen Traditionen und bindenden Gesetze, zu denen neben Bräuchen wie der Brautentführung oder dem Gesetz, dass Familienangehörige unbedingt beerdigt werden müssen, auch die Blutrache gehört, dass die eigene Kultur weitestmöglich erhalten bleibt und Einflüsse von außen auf verschiedene Weise abgewehrt oder aber in den Alltag integriert werden:

Despite the dominance of other groups, Abkhazia has managed to retain and preserve its own language and culture, in part, by using its peripheral status against the dominant center, as illustrated in Iskander's *Sandro of Chegem*.<sup>481</sup>

Dieser Zusammenprall der „peripheren“ und der „zentralen“ Welt – oder, um in Lotmans räumlichen Kategorien zu sprechen, der inneren und der äußeren Welt – führt nun aber zu einem Widerspruch und erschafft neue Mythen, die zum Teil komisch, zum Teil tragisch anmuten.<sup>482</sup> So verstehen etwa die Čegemer nicht, dass Lenin nicht beerdigt in einem Mausoleum aufbewahrt wird, was aus ihrer Perspektive die größte Schande anstelle einer Ehrung

---

<sup>478</sup> Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 75.

<sup>479</sup> Burlingame, „The Prose of Fazil Iskander“, S. 162. Burlingame traf diese Aussage zwar zeitlich vor dem Einsetzen der Debatte um *Sandro iz Čegema* als magisch-realistisches Werk und somit unabhängig vom Begriff und Konzept des Magischen Realismus – dennoch greift sie hier ein wichtiges Element auf.

<sup>480</sup> Briker/Dal'gor setzen das Zeitverständnis in *Sandro iz Čegema* in Beziehung zu dem Vorhandensein zweier Welten: „Два мира, которые сталкиваются в романе [...], не только рассматриваются на уровне разных культур и пространства, но и на уровне времени. Войны, революции и прочие политические события представляются на фоне вечности чегемской культуры и традиций временными и преходящими, а потому еще более остранены с позиции времени.“ Briker/Dal'gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 113. Auf das spezifische, zyklische Zeitverständnis der Čegemer verweist auch Ivanova: „Время природное для чегемцев движется циклически, словно возвращается к своим истокам. [...] Это время эпическое, время зарождения и естественного, как рост дерева, становления большой разветвленной семьи Хабуга. [...] Чегемские девушки вечно будут молоды и вечно будут весело брызгаться водой из родника. Чегемские охотники вечно будут ходить в котловину Сабида за добычей. Но заканчивается роман главой «Дерево детства», в которой повествователь безыллюзорно говорит о болезненном распаде идиллии.“ Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 258f.; Hervorhebung im Original.

<sup>481</sup> Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 71; Hervorhebung im Original.

<sup>482</sup> Vgl. Briker/Dal'gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 109.

bedeutet,<sup>483</sup> und deuten dies als Strafe für das Testament, das Lenin kurz vor seinem Tod verfasst hatte:

Большеу́сый стал уничтожать множество людей, чтобы прихватить среди них тех, кто успел узнать о бумаге. И он уничтожил тьму-тьмушую людей, но все-таки весть о том, что такая бумага была, не мог уничтожить. И вот тело Ленина выставили в домике под названием «Амавзолей», проходят годы и годы, кости его просятся в землю, но их не передают земле. Такое жестокое упорство властей не могло не найти в головах че́гемцев понятного объяснения (SiĀ 369f.).<sup>484</sup>

In der Erklärung, die die Čegemer sich zurechtlegen, ergötzt sich Stalin jede Nacht am ausgestellten Körper Lenins, den er besiegt hat (vgl. SiĀ 370). Zu diesem „umgekehrten“ Verständnis von Totenehrung gehört aber auch, dass die Bewohner von Čegem enttäuscht sind, als nach Stalins Tod dessen Körper nach kurzer Zeit aus dem Mausoleum entfernt und beerdigt wird, was aus ihrer Sicht einer angemessenen Ehrung entspricht, die sie ihm nicht gönnen (vgl. SiĀ 371).

Ein weiterer Konflikt resultiert aus der Vorstellung des abchasischen Volkes, dass die ältesten Mitglieder der Gemeinschaft diejenigen sind, auf deren Rat man hören muss. Weil nun Vertreter der sowjetischen Macht nach Čegem kommen und neue Regelungen zur Landwirtschaft einführen, entsteht eine Art Konkurrenz zu dieser uralten Tradition.<sup>485</sup> Illustriert wird dieser Konflikt an der Figur des alten Chabug, auf dessen Rat die Dorfbewohner immer hören, wenn es eine Angelegenheit zu klären gilt, und den die verschiedenen Behördenvertreter dazu bewegen wollen, in den Kolchos einzutreten:

Всякие уполномоченные, которые приезжали из города и по давней традиции останавливались у него в доме, это-то и придавало ему смелости, тоже советовали входить в колхоз, потому-что податься, говорили они, все равно будет некуда. Председатель колхоза особенно нажимал на Хабуга, потому что он пользовался у чегемцев тем ненавязанным и потому устойчивым авторитетом, которым пользуются во всех областях жизни знатоки дела. [...] [О]н, председатель, знал, что многие колеблющиеся перейдут на сторону колхоза, если Хабуг вступит в него (SiĀ 86).<sup>486</sup>

---

<sup>483</sup> Die Bewohner von Čegem halten zwar große Stücke auf Lenin – sie nennen ihn auch nicht bei seinem Namen, sondern verschlüsselt „Der, der Gutes tun wollte, aber nicht genug Zeit hatte“ („Тот, кто Хотел Хорошего, но не Успел“) –, der Erzähler beteuert aber, dass sie eigentlich erst nach Lenins Tod von seiner Person erfahren haben und vor allem die Tatsache, dass er nicht beerdigt wurde, sie bewegte und positiv gegenüber ihm einstellte. In der Vorstellung der Čegemer wurde Lenin zum Abrek, einem angesehenen Kämpfer, da er seinen vom Zaren beleidigten und ermordeten Bruder gerächt hatte. Vgl. SiĀ 367f.

<sup>484</sup> „So begann der Große Schnurrbart eine Menge Leute auszulöschen in der Hoffnung, er würde unter ihnen die erwischen, die von dem Papier wußten. Er löschte eine Unmenge Menschen aus, und konnte trotzdem die Nachricht davon, daß so ein Papier existiert hatte, nicht auslöschen. Also stellten sie Lenins Körper in einem kleinen Haus, einem sogenannten Amausoleum, aus, es verging Jahr um Jahr, seine Gebeine riefen nach der Erde, aber niemand übergab sie der Erde. Eine so harte Grausamkeit der Behörden konnte in den Köpfen der Tschegemer nicht ohne Erklärung bleiben.“ Iskander, Fasil: *Der Hüter der Berge oder Das Volk kennt seine Helden*, aus dem Russischen von Fredeke Arnim, Frankfurt/M. 1988, S. 49. Im Folgenden zitiert als *Der Hüter der Berge*.

<sup>485</sup> Vgl. Briker/Dal’gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 110.

<sup>486</sup> „Auch alle möglichen Bevollmächtigten, die aus der Stadt kamen und nach alter Tradition in seinem Haus abstiegen – das war’s ja, was ihm Mut machte –, rieten ihm, in den Kolchos einzutreten, denn künftig, so sagten



Und schließlich tritt Chabug, wenn auch widerwillig, in den Kolchos ein, jedoch nur, weil die wundersame Stimme des Opferbaums ihm auf seine „Befragung“ mit der Axt mehrfach mit dem Wort „Kumchos“ geantwortet hatte (vgl. SiČ 88ff).<sup>487</sup>

Mithilfe der Fokalisierung der Erzählung an der Figur Chabugs berichtet der Erzähler im gleichen Kapitel noch von einem weiteren Mythos, der die bäuerliche Bevölkerung Abchasiens von der übrigen Welt – speziell von der der neuen Machthaber aus Russland – immer unterscheiden wird: Nach Chabugs Meinung besitzen die Bauern ein Geheimnis, welches sie mit der Scholle verbindet und sie als Einheimische von den Fremden unterscheidet – jedoch könne man dieses Geheimnis nicht in Worte fassen:

А главное, чего не выразить словом и чего никогда не поймут эти чесучовые писари, – кто же захочет работать, а может, и жить на земле, если осквернится сама Тайна любви тысячелетняя, безотчетная, как тайна пола? Тайна любви крестьянина к своему полю, к своей яблоне, к своей корове, к своему улью [...]. [...] потому что случится осквернение Тайны, точно так же, как если бы по наряду бригадира тебе было определено, когда ложиться со своей женой и сколько с нею спать [...]. Ведь что бы ни говорили крестьяне на сходках, все же самого главного они не высказывали, потому что этого не передать словами, потому что об этом ни с кем и не говорят, потому что своему это и так понятно, а чужому не скажешь, потому что Тайна, она потому и Тайна, что связана со стыдом (SiČ 86f).<sup>488</sup>

Der Vergleich der Entweihung dieses Geheimnisses mit der Kontrolle über das sexuelle Zusammenleben mit der eigenen Ehefrau zeigt den Grad der Gefahr, die Chabug mit dem Einbrechen der neuen Regeln und Verordnungen über die Bewirtschaftung des Acker- und Weidelandes verbunden sieht, da sie das grundlegende Verhältnis zwischen dem Bauern und seiner Scholle in ein Ungleichgewicht bringen respektive zerstören.

Das letzte Kapitel des Sandro-Zyklus, „Derevo detstva“, beschreibt denn auch das Ende des großväterlichen Hofes im Dorf Čegem, das der Erzähler auf einem Besuch viele Jahre nach den beschriebenen Ereignissen feststellen muss: „Но нет ни скотного двора, ни

---

sie, könne man sowieso nirgends sonst hingehen. Der Kolchosvorsitzende bedrängte Chabug deshalb so sehr, weil er unter den Tschegemern jene nicht erzwungene und daher dauerhafte Autorität besaß, die Menschen in allen Lebensbereichen besitzen, die ihre Sache verstehen. [...] [E]r, der Vorsitzende, wußte, daß viele, die noch zögerten, zum Kolchos überwechseln würden, wenn Chabug ihm beiträte.“ Iskander, Fasil: *Belsazars Feste. Aus dem Leben des Sandro von Tschegem*, aus dem Russischen von Rosemarie Reichert, Frankfurt/M. 1994, S. 45f. Im Folgenden zitiert als *Belsazars Feste*.

<sup>487</sup> Vgl. Kap. 4.1.3.3.

<sup>488</sup> „Aber die Hauptsache, die sich nicht in Worte fassen ließ, und die jene rohseidenen Schreiberlinge nie begreifen würden: Wer würde noch gern die Erde bearbeiten, ja, überhaupt auf ihr leben wollen, wenn man das *Geheimnis* der Liebe entweihete, das tausendjährig und unerklärlich ist wie das Geheimnis der Scholle? Das *Geheimnis* der Liebe des Bauern zu seinem Feld, zu seinem Apfelbaum, seiner Kuh, seinem Bienenstock [...] weil das *Geheimnis* entweihet wäre, genau so, als würde auf Anordnung des Brigadeführers festgelegt, wann du dich zu deiner Frau legen und wie oft du mit ihr schlafen sollst [...]. Was immer die Bauern auf den Dorfversammlungen sagten, das Allerwichtigste sagten sie niemals, weil sich das nicht in Worten ausdrücken ließ, weil sie darüber mit niemandem sprachen, weil es dem, der dazugehört, sowieso klar war und man es einem Fremden nicht erzählte, weil das *Geheimnis* ja deswegen ein *Geheimnis* war, weil es mit Scham zusammenhing.“ *Belsazars Feste*, S. 46ff.; Hervorhebungen im Original.

deduschiного дома, остался зеленый пустырь, на котором паслись чьи-то коровы“ (SiĀ 761).<sup>489</sup> Und auch der Gebetsbaum, das religiöse Zentrum Čegems, ist umgestürzt und zugewachsen, wovon sich der Erzähler selbst überzeugt, als er auf dem umgestürzten Stamm entlangläuft:

Травянистый склон, где некогда стоял молеальный орех, сейчас оброс почти доверху молодым ольшаником. Молеальный орех рухнул, должно быть, от старости. Его гигантский ствол уходил вниз, на самое дно котловины, во мглу кавказских джунглей (SiĀ 763).<sup>490</sup>

Augenfällig ist jedoch die Passage, in der der Erzähler sinniert, dass Čegem einst wieder neu besiedelt und belebt werden könnte, so wie durch seinen Großvater vor vielen Jahren geschehen:

И кто его знает, кто снова явится откуда-нибудь в Чегем, как когда-то наш дедушка. И он очистит участок земли, где сейчас расположены наши могилы, от которых к тому времени не останется и следа, и только дети этого человека, играя, как мы когда-то, будут откапывать в пахоте кости наших близких, удивляясь и гадая, что за люди здесь когда-то жили (SiĀ 763).<sup>491</sup>

Hier wird also das zyklische Zeitverständnis, an das der Ort Čegem gebunden ist, nochmals aufgegriffen und die Zeitlosigkeit des Mikrokosmos von Čegem erneut thematisiert.<sup>492</sup>

#### 4.1.3.2 Die narrative Struktur

Die Erzählstruktur von *Sandro iz Čegema* kann aufgrund ihrer Komplexität als ein charakteristisches Merkmal des Magischen Realismus gelten, worauf auch Erika Haber rekurriert: „Like the very structure of the novel, the narration in *Sandro of Chegem* is intricate and eclectic, but highly effective for the creation of magical realism.“<sup>493</sup>

Laut Stephen Slemon ist die narrative Struktur in magisch-realistischen Texten stets durch zwei gegensätzliche Modi gekennzeichnet, die sich gegenüberstehen: „[T]he charac-

---

<sup>489</sup> „Aber es gab keinen Viehhof mehr, kein großväterliches Haus, geblieben war eine grüne Brache, auf der irgendjemandes Kühe weideten.“

<sup>490</sup> „Der verkräutete Hang, wo einst der Gebetsbaum stand, war jetzt fast bis obenhin mit einem jungen Erlengehölz bewachsen. Der Gebetsbaum war umgestürzt, vermutlich aus Altersschwäche. Sein gigantischer Stamm zeigte nach unten, in den Grund der Ebene, in die Dunkelheit des kaukasischen Dschungels.“ Somit zeigt sich auch auf räumlicher Ebene der Verfall der ursprünglichen Welt des abchasischen Dorfes durch die topologische Veränderung der Achse des Baums von unten (Erde) – oben (Himmel) hin zu oben (Čegem) – unten („kaukasischer Dschungel“), da die Achse nun nicht mehr nach oben weist, sondern nach unten.

<sup>491</sup> „Und wer weiß, wer von irgendwoher wieder in Čegem erscheinen wird, so wie einst unser Großvater. Und derjenige wird das Stück Land reinigen, wo jetzt unsere Gräber liegen, von denen dann keine Spur mehr bestehen wird, und erst die Kinder dieses Menschen werden im Spiel, wie wir damals, die Knochen unserer Nächsten aus dem Acker graben, und sich wundern und rätseln, was für Menschen hier einstmals lebten.“

<sup>492</sup> Selbst einige Figuren aus der Welt von Chabug und Onkel Sandro scheinen von der Zeitlosigkeit betroffen zu sein, denn als der Erzähler auf dem verlassenen Hof auf Kunta stößt, antwortet dieser auf die Frage nach seinem Alter, dass er selbst 103 und sein Bruder 106 Jahre alt sei. Vgl. SiĀ 763.

<sup>493</sup> Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 76; Hervorhebung im Original.

teristic maneuver of magic realist fiction is that its two separate narrative modes never manage to arrange themselves into any kind of hierarchy.<sup>494</sup> Bezugnehmend auf Bachtins Untersuchungen zur Vielfalt von Redeweisen und Stimmen im Roman<sup>495</sup> führt Slemon weiter aus: „[T]his battle is represented in the language of narration by the foregrounding of two opposing discursive systems, with neither managing to subordinate or contain the other.“<sup>496</sup> Diese verschiedenen diskursiven Systeme werden in *Sandro iz Čegema* durch zahlreiche weitere Erzählstimmen repräsentiert, die in teilweise mehrfach verschachtelten Binnenerzählungen neben dem Ich-Erzähler auftreten und weitere Episoden berichten. Die Vielfalt an Erzählstimmen ist in *Sandro iz Čegema* besonders dann zu bemerken, wenn sich der Erzähler-Chronist in zahlreichen Abschweifungen vom ursprünglichen Gegenstand seiner Erzählung entfernt und andere Erzählstimmen – häufig etwa die von Onkel Sandro persönlich – zu Wort kommen lässt, um diese Digression dann in einer metafikcionalen Äußerung zu kommentieren.<sup>497</sup> Die Vielstimmigkeit der Erzählerstimmen – eine Art „kleines Babylon“,<sup>498</sup> das als Spiegel des multiethnisch besiedelten Abchasien verstanden werden kann –, bewirkt, dass der Leser keine eindeutige didaktische Autoritätsinstanz ausmachen kann, sondern sich vielmehr

<sup>494</sup> Slemon, „Magic Realism as Postcolonial Discourse“, S. 410.

<sup>495</sup> Vermutlich bezieht sich Slemon auf Bachtins vielzitierte Definition des Romans aus dem Essay „Slovo v romane“ aus den Jahren 1934/35: „Роман – это художественно организованное социальное *разноречие*, иногда разноязычие, и индивидуальная *разноголосица*. [...] [С]оциальным *разноречием* и вырастающей на его почве индивидуальной *разноголосицей* роман оркеструет свои темы [...]. Авторская речь, речи рассказчиков, вставные жанры, речи героев – это только те основные композиционные единства, с помощью которых *разноречие* вводится в роман; каждое из них допускает многообразие социальных голосов и разнообразие связей и соотношений между ними [...]“. Bachtin, Michail: „Slovo v romane“, in: Ders., *Voprosy literatury i estetiki. Issledovanija raznych let*, Moskva 1975, S. 72-233, hier S. 76; Hervorhebung R.W. Dabei bildet die Redevielfalt (*raznorečie*) gleichsam den Boden für die Stimmenvielfalt (*raznogolosa*), die auf verschiedene Weisen erreicht werden kann – beispielsweise durch die Erzählerstimme oder die Figurenrede. Bei Iskander ist zweifellos eine Stimmenvielfalt zu beobachten, die vor allem durch den Einsatz der verschiedenen Erzählerstimmen – die ja immer auch zugleich Figurenstimmen sind, da alle Erzählinstanzen homodiegetische Erzähler sind – hervorgerufen wird. Diese Tatsache unterstützt notabene die Gattungszuordnung von *Sandro iz Čegema* als Roman.

<sup>496</sup> Slemon, „Magic Realism as Postcolonial Discourse“, S. 410. Die Interaktion der verschiedenen Redeweisen und Stimmen, die Bachtin auch als Kampf bezeichnet, sieht er als grundlegendes Prinzip der künstlerischen Prosa im Gegensatz zur Poesie an: „Художественная проза предполагает нарочитое ощущение исторической и социальной конкретности и относительности живого слова, его причастности историческому становлению и социальной борьбе; и она берет слово еще не остывшим от этой борьбы и вражды, еще не решенным и раздираемым враждебными интонациями и акцентами и таким подчиняет его динамическому единству своего стиля.“ Bachtin, „Slovo v romane“, S. 144.

<sup>497</sup> Dieses Verfahren durchzieht den gesamten Zyklus. Besonders deutlich wird es in der Erzählung „Kutež trech knjazej v zelenom dvorike“, in der der Erzähler unzählige Male den Erzählfaden wieder aufnimmt, wobei er feststellen muss: „...Но я слишком далеко отошел от своего сюжета. Я никак не могу его сдвинуть с места. Мой сюжет буксует, как русская история. И все-таки мы его сдвинем и пойдем дальше, ибо единственный вид власти, которую мы приняли на земле, – это власть над словом.“ SiČ 675f. („...Aber ich habe mich allzu weit von meiner Handlung entfernt. Ich kann sie nicht in Gang bringen. Meine Handlung schleppt sich dahin wie die russische Geschichte. Dennoch, wir werden sie in Gang bringen und vorankommen, denn die einzige Macht, die wir auf dieser Welt angenommen haben, ist – die Macht über das Wort.“ *Der Hüter der Berge*, S. 260).

<sup>498</sup> Fazil’ Iskander, zit. nach: Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 77.

immer wieder selbst innerhalb der erzählten Welt verorten muss,<sup>499</sup> ähnlich wie in zahlreichen Legenden, die über eine bestimmte Gegend existieren und sich teilweise überschneiden, teilweise divergieren. Laura Beraha stellt in ihrer Untersuchung zur mündlichen Illusion in *Sandro iz Čegema* daher auch fest:

[...] the *Sandro* saga continues to exist in something close to a ‚pre-Gutenberg‘ state, where the medium of print is demystified by inviting the reader to participate in the process of an on-again, off-again, three-decade-long tale.<sup>500</sup>

Diese „Einladung“ des Lesers zur Teilhabe an einem langen, mehrteiligen Märchen wird auch durch das Verfahren der Metafiktionalität unterstützt, das in *Sandro iz Čegema* einen beträchtlichen Raum einnimmt und darüber hinaus ein wesentliches Kriterium für den Magischen Realismus darstellt, worauf Wendy B. Faris verweist:

Metafictional dimensions are common in contemporary magical realism: the texts provide commentaries on themselves, often complete with occasional mises-en-abyme – those miniature emblematic textual self-portraits. Thus the magical power of fiction itself, the capacities of mind that make it possible, and the elements out of which it is made – signs, images, metaphors, narrators, narrates – may be foregrounded.<sup>501</sup>

Eine besondere Form von Verfremdung innerhalb der Narration verwendet Iskander in der Erzählung „Rasskaz mula starogo Chabuga“, die vollständig aus der Perspektive des Maultieres Arapka berichtet wird. Dieses spezielle Verfahren, das zwar auch in Texten aus der Epoche des Realismus eingesetzt wird,<sup>502</sup> unterstützt indes in Iskanders magisch-realistischem Erzählzyklus den ganzheitlichen Eindruck der Welt von Čegem und seiner Umgebung aus der Perspektive eben nicht nur der menschlichen Bewohner, sondern auch der kreatürlichen Umwelt. Interessanterweise berichtet das Maultier des alten Chabug nicht nur selbst, sondern reflektiert diese ungewöhnliche Tatsache auch noch und erklärt dem Leser den Vorgang dieses Wunders, wobei es eine gewisse Überheblichkeit an den Tag legt:

Некоторые недалекие люди могут сказать, якобы поймав меня на слове: – Как же ты все это рассказываешь, если ты бессловесное животное? Поясняю для недалеких людей, как это происходит. Дело в том, что все, что я говорю, я мысленно рассказываю ангелам, а они все это заставят увидеть и услышать во сне одного из наших парней. А он уже, в свою очередь, расскажет об этом остальным людям. Ничего, ничего, не беспокойтесь, он это сделает как надо. Это уж точно, что он пограмотнее ваших писарей в чесучовых кителях (SiČ 146).<sup>503</sup>

<sup>499</sup> Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 77.

<sup>500</sup> Beraha, „The Oral Illusion“, S. 177; Hervorhebung im Original.

<sup>501</sup> Faris, „Sheherazade’s Children“, S. 175.

<sup>502</sup> Als vielleicht bekannteste Beispiele seien hier exemplarisch Lev Tolstoj’s Erzählung „Cholstomer“ (1886) und Anton Čechov’s povest’ „Kaštanka“ (1887) genannt.

<sup>503</sup> „Nun werden mich ein paar Beschränkte beim Wort nehmen und sagen: wie kannst du all dies erzählen, wenn du ein Tier bist und keine Worte hast? Im Interesse der Beschränkten will ich erklären, wie das vor sich geht. Es ist so: Alles, was ich sagen will, erzähle ich in Gedanken den Engeln, und sie lassen einen unserer Burschen im Schlaf alles sehen und hören. Und der erzählt es den anderen. Nein, nein, keine Bange, er macht das schon richtig. Er weiß besser Bescheid als eure Schreiberlinge in ihren Rohseidenkitteln, das steht fest.“ *Belsazars Feste*, S. 188.

Hier wird also das Verfahren der Verfremdung mit dem Kunstgriff der Metafiktionalität gekoppelt und darüber hinaus auf der inhaltlichen Ebene auf die wunderbare Seite des Geschehens rekurriert, wenn nämlich im Erzählprozess Engel als überirdische Mittler fungieren.<sup>504</sup> Auch wenn der Ich-Erzähler und das Maultier als Erzähler Ähnlichkeiten in ihrem Sprachstil aufweisen,<sup>505</sup> so ist die Sichtweise des Maultieres im Vergleich zum Ich-Erzähler doch so stark simplifiziert, dass mittels seiner Perspektive auch sehr heikle Themen aus dem sowjetischen Alltag thematisiert werden,<sup>506</sup> wie beispielsweise die Verbannung von Menschen nach Sibirien („одни люди хватают других людей и отправляют в холодный край, название которого я забыл“, SiČ 147) oder ihre Ermordung („иногда просто убивают“, ebd.). Aber auch die Bewohner von Čegem kommentieren die Neuerungen, die die Sowjetmacht mit sich bringt, sprachlich auf ihre Art, wenn sie etwa den Kolchoz als „Kumchoz“ (vgl. „Istorija mol’nogo dereva“) bezeichnen, was der abchasischen Aussprache näher kommt und gleichzeitig eine Distanz zum Verstaatlichungsprozess der Landwirtschaft andeutet.<sup>507</sup> Außerdem werden die führenden sowjetischen Politiker mit Spitznamen betitelt, sodass aus Stalin „der große Schnurrbärtige“ („Bol’sesusyj“) oder aus Chruščëv „Chruščit“ wird.<sup>508</sup>

Eine erzähltechnische Besonderheit stellt die bereits erwähnte kollektive Erzählstimme der Čegemer Bewohner dar, die etwa im Gespräch mit dem Juden Samuil auftritt und vor allem dann eingesetzt wird, wenn es um universale Ansichten der abchasischen Bevölkerung geht, wie beispielsweise zum Thema Heimat:

- Наша родина там, где мы живем, – отвечал Самуил. Этот ответ Самуила показался чегемцам чересчур простоватым, и они решили его поправить.
- Уважаемый Самуил, – сказали ему чегемцы, – ты наш гость, но мы должны поправить твою ошибку. Родина не может быть в любом месте, где человек живет.

---

<sup>504</sup> Überdies ist der ironische Seitenhieb auf die „Schreiberlinge“ nicht zu übersehen, die Iskander mittels der verfremdenden Sicht des Maultiers angreifen kann, ohne zu direkt Kritik an untalentierten Schriftstellern zu üben. Mit den „Schreiberlingen in rohseidenen Kitteln“ sind offensichtlich parteitreue und privilegierte Schriftsteller gemeint, die zwar im Sinne des Sozialistischen Realismus schreiben, jedoch nicht immer tiefere Kenntnis vom Gegenstand ihrer Erzählungen haben, was in der Vorstellung des Maultieres so dargestellt wird, dass sie nicht von Engeln und somit nicht mit der Wahrheit beseelt sind. Bezeichnenderweise verortet das Maultier den wahren Erzähler seiner Geschichte als zu seiner eigenen Welt gehörig („одного из наших парней“), die „Schreiberlinge“ hingegen in der Welt des Lesers („пограмотнее ваших писарей“) und unterstützt somit die Vorstellung des in sich funktionierenden Mikrokosmos von Čegem, in dem derartige Erzählverfahren und Engel ganz selbstverständlich sind.

<sup>505</sup> Vgl. Karen Ryan-Hayes, zit. nach: Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 85.

<sup>506</sup> Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 86.

<sup>507</sup> Vgl. Beraha, „The Oral Illusion“, S. 179. Die Einstellung der Dorfbewohner zur Kollektivierung wird in der Geste des alten Chabug verdeutlicht, der ein geleertes Schnapsglas umdreht und dies folgendermaßen kommentiert: „Чтобы этот кумхоз опрокинулся, как эта рюмка.“ SiČ 149. In der deutschen Übersetzung heißt es leicht verändert „Auf daß der Kumchos weggeputzt wird wie dieser Schnaps!“ *Belsazars Feste*, S. 197.

<sup>508</sup> Laut Laura Beraha kennzeichne dies die pragmatische Haltung der Čegemer Bevölkerung gegenüber offiziellen Autoritäten. Vgl. Beraha, „The Oral Illusion“, S. 179.

Родина – это такое место, по нашим понятиям, где люди племени твоего сидят на земле и добывают свой хлеб через землю. [...] (Siĉ 152).<sup>509</sup>

Da direkte wörtliche Rede in Kombination mit einer ganzen Dorfgemeinschaft als Sender praktisch unmöglich ist, kann hier von einem speziellen Verfremdungseffekt gesprochen werden.

Für den Magischen Realismus besonders von Bedeutung ist die Tatsache, dass alle Erzählinstanzen – der Ich-Erzähler,<sup>510</sup> alle Charaktere, die zu metadiegetischen Erzählern werden, das Maultier Arapka sowie die kollektive Stimme Čegems – als Stimmen aus dem Mikrokosmos von Čegem fungieren, die alle Geschehnisse gleichsam als Zeugen wiedergeben und somit den Wahrheitsanspruch der Ereignisse unterstreichen. Durch diese Art der Narration bleibt für den Leser kein Platz für Zweifel an der wunderbaren Welt des abchasischen Dorfes und seiner Umgebung.

#### 4.1.3.3 Übernatürliche Ereignisse und Figuren

Eine Verbindung von phantastischen Geschehnissen und realistischem Rahmen konstatieren mehrere Autoren in Bezug auf Iskander, unter anderem Natal'ja Ivanova in ihrer Monographie über Iskanders Gesamtwerk: „Сочетание фантастической гиперболы с реальностью – вот путь, которым идет Искандер еще со времени «Созвездия Козлотура».“<sup>511</sup>

Als die wohl augenfälligsten übernatürlichen Ereignisse im gesamten Sandro-Zyklus können die besonderen Fähigkeiten von Sandros Tochter Tali sowie der sprechende Gebetsbaum gelten. Beiden Geschehnissen ist eine eigene Erzählung gewidmet. In „Tali, čudo Čegema“ wird über das „Wunderkind“ Tali berichtet, das bereits im Alter von vier Monaten das Wort ‚Mond‘ aussprechen und zuordnen kann (vgl. Siĉ 203f.). Sogleich sind die Bewohner Čegems zur Stelle um das Wunder zu bestaunen und zu kommentieren, wobei sie es fraglos akzeptieren und sogar darauf warten, welches denn das zweite gesprochene Wort Talis sein würde. Als der Lehrer – in seiner Funktion als Vertreter der Wissenschaft – versucht, die Če-

---

<sup>509</sup> „Unsere Heimat ist da, wo wir leben“, antwortete Samuel. Diese Antwort erschien den Tschegemern allzu einfältig, und sie unternahmen es, ihn zu korrigieren. ‚Verehrter Samuel‘, sagten die Tschegemer, ‚du bist zwar unser Gast, aber wir müssen doch deinen Irrtum richtigstellen. Die Heimat kann nicht ein beliebiger Ort sein, wo der Mensch gerade lebt. Heimat, das ist, für unsere Begriffe, der Ort, wo die Menschen deines Stammes die Erde bewohnen, wo sie aus der Erde ihr Brot gewinnen.‘ [...]“ *Belsazars Feste*, S. 203.

<sup>510</sup> Zwar hat der Ich-Erzähler und Chronist durch seine Ausbildung und seinen Aufenthalt in Moskau eine gewisse Distanz zu den erzählten Geschehnissen – dies wird vor allem in der Erzählung „Chranitel' gor, ili Narod znaet svoich geroev“ deutlich, in der er mit einer Delegation aus der Stadt in den Bergen zu Gast ist –, jedoch machen seine verwandtschaftliche Beziehung zu Onkel Sandro sowie seine profunde Kenntnis der abchasischen Bräuche und Traditionen diesen Abstand wieder wett.

<sup>511</sup> Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 234f.

gerner von seiner Vorstellung zu überzeugen, nach der es sich um einen Zufall handeln müsse, muss er eine Niederlage einstecken, als sich das Wunder wiederholt (vgl. SiČ 204). Als Tali auch noch beginnt, in ihrer Wiege „Mnogie leta“ zu singen und die Wiege dabei schaukelt, entscheidet sich Tante Katja, Talis Mutter, dem Vorfall nachzugehen, da sie himmlische oder teuflische Machenschaften dahinter vermutet (vgl. SiČ 205). Nachdem der örtliche Mulah gerufen wurde und den Besuch eines Engels Allahs hinter den Geschehnissen vermutet, stellt sich jedoch heraus, dass der Hofhund die Wiege zum Schaukeln gebracht hatte – das Wunder kann also teilweise erklärt werden (vgl. SiČ 207). Insgesamt vertrauen die Dorfbewohner ihrem eigenen Wunderglauben aber mehr als den Vertretern von Wissenschaft und Religion, wie auch Haber zusammenfasst:

Although the Chegemians consider Tali's powers extraordinary, they accept them as real and the stories about them as the truth more readily than what either science or religion has to say on the matter.<sup>512</sup>

Sie ziehen für sich die Schlussfolgerung, dass Tali mit ihrem wundersamen Verhalten auf die Leistungen und Qualitäten ihres Vaters Sandro als Tamada aufmerksam macht, und verknüpfen somit das Wunderbare mit ihren abchasischen Sitten:

И тут родственники и соседи, сопоставив ход предыдущих чудес, пришли к неотвратимому выводу, что все это время, начиная с неожиданно узнанной и названной луны, пенья (хотя и без слов) застойной песни, самораскачиванья в люльке, ребенок двигался к тому, чтобы вымолвить: «Папа!» – тем самым пророчески намекнув на его великое и вечное призвание тамады (SiČ 209).<sup>513</sup>

Aber auch Tante Katja hat besondere Fähigkeiten, die sie während des Schlafes heimsuchen – sie kann in ihren Träumen Kontakt zu bereits verstorbenen Mitmenschen aufnehmen:

Дело в том, что сны ее обычно представляли из себя полуполегалные встречи с близкими и дальними родственниками и односельчанами, покинувшими этот мир. Во всяком случае, местность, в которой проходили ее сны, была одинаково доступна для жителей этого и того мира. (SiČ 208)<sup>514</sup>

Während dieser Begegnungen im Traum geben die Verstorbenen Anweisungen und fungieren somit quasi als Vorwurf an das Gewissen der Lebenden.<sup>515</sup> In einer längeren Passage liefert

---

<sup>512</sup> Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 83.

<sup>513</sup> „Da kamen die Anverwandten und Nachbarn, durch eine Rekonstruktion der miraculösen Abläufe, zum unabweisbaren Schluß, daß das Kind während dieser ganzen Zeit, beginnend mit dem so früh erkannten und benannten Mond, über den (sei es auch textfreien) Gesang des Tischliedes und das Sichselberschaukeln in der Wiege, sich stets auf jenen Augenblick zubewegte, an dem es das Wort «Papa» aussprechen und somit auf Onkel Sandros große und ewige Berufung als Festtafelältester hinweisen würde.“ Iskander, Fasil: *Onkel Sandro aus Tschegem*, aus dem Russischen von Alexander Kaempfe, München 1976, S. 238. Im Folgenden zitiert als *Onkel Sandro*.

<sup>514</sup> „Die Sache war nämlich die, daß ihre Träume aus halblegalen Begegnungen mit nahen oder weitläufigen Verwandten sowie Dorfmitbewohnern bestanden, die diese Welt bereits verlassen hatten. Jedenfalls war die Örtlichkeit, in der sich Tante Katjas Träume abspielten, für Bewohner des Diesseits und Jenseits gleichermaßen zugänglich.“ *Onkel Sandro*, S. 235f.

<sup>515</sup> Vgl. SiČ 208: „[...] укор[] на совесть тех, кто с ними встречался.“

der Erzähler an dieser Stelle eine Erklärung zur Natur des Traumes, in der er dessen Funktion als Mittel zum kurzfristigen Verlassen des Alltäglichen mit dem Ziel des Erkennens des Sinns herausstellt:

Как ни разгадывай сон, который произвел на нас сильное впечатление, истинный смысл его уже в том, что он хотя бы на миг раздвинул перед нами пелену повседневности и дал почувствовать трагическую даль жизни. В этом его могучее освежающее предназначение. Как бы ни был нелеп или запутан сюжет сна, подспудный смысл его никогда не мелочен [...] (SiĀ 208).<sup>516</sup>

Auch wenn mit Tante Katjas Träumen nicht primär ein wunderbares Ereignis in die Wirklichkeit von Āegem einbricht, so wie im Falle von Talis übernatürlichen Begabungen, so wird doch anhand des Traumes ein transzendentaler Bereich aufgerufen, der innerhalb der alltäglichen Wirklichkeit die Möglichkeit eröffnet, in eine andere Sphäre vorzudringen, in der dem Bewusstsein übernatürliche Erfahrungen zugänglich gemacht werden.

Ein deutlich wunderbares Ereignis stellt hingegen die „Stimme“ des Gebetsbaumes dar. Dieser uralte Walnussbaum diente der Āegemer Bevölkerung schon lange Zeit als Rastplatz, Opferstelle und heiliger Ort,<sup>517</sup> bevor er in der Zeit der Kollektivierung zum alten Chabug zu sprechen begann. Auf Chabugs Wendung an den Gott der Tiere<sup>518</sup> in der Frage zum Kolchosbeitritt, die mit der traditionellen Opferung eines Zickleins einhergeht, folgt eine unerwartete Reaktion:

---

<sup>516</sup> „Wie sehr wir auch an einem Traum herumrätseln, der einen starken Eindruck auf uns gemacht hat: sein wahrer Sinn besteht darin, den Schleier der Alltäglichkeit wenigstens für einen winzigen Augenblick zu zerteilen und uns die tragische Weite des Lebens spüren zu lassen. Darin besteht seine mächtige, uns erfrischende Bestimmung. So absurd oder verwickelt die Traumhandlung sein mag: der unterschwellige Sinn des Traumes ist niemals banal.“ *Onkel Sandro*, S. 236f.

<sup>517</sup> Vgl. SiĀ 88: „Этому грецкому ореху поклонялись с незапамятных времен. [...] Ствол грецкого ореха был дуллист чуть ли не до самой вершины и при сильном ударе издавал вибрирующий звон, долго не затихавший. Он звенел и гудел, как гигантская струна, протянутая от земли к небу.“ („Dieser Walnußbaum wurde seit undenklichen Zeiten verehrt. [...] Der Stamm des Walnußbaums war bis fast hinauf zur Krone hohl und gab auf einen festen Schlag einen vibrierenden, lang nachhallenden Ton von sich. Er klang und dröhnte wie eine gewaltige Saite, die von der Erde zum Himmel gespannt war.“ *Belsazars Feste*, S. 50.) Die Form und Funktion dieses Baumes lässt deutliche Schlüsse auf den Weltenbaum zu, der in verschiedenen Religionen und Kulturen symbolisch für den Kosmos steht und durch seine Form die verbindende Achse zwischen Himmel und Erde symbolisiert. So ist in der altgermanischen *Edda* die Esche Yggdrasil Mittelpunkt des Weltganzen und verbindet Himmel und Erde (vgl. Butzer, Günter; Jacob, Joachim [Hg.]: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart 2012, S. 41), in der kabbalistischen Vorstellung ist der Lebensbaum, von dem es viele Versionen gibt, „eine Art Ordnungssystem für alle Archetypen“ (vgl. Ronnberg, Ami; Martin, Kathleen [Hg.]: *Das Buch der Symbole. Betrachtungen zu archetypischen Bildern*, Köln 2011, S. 142), und auch in der christlichen Vorstellung verbindet der Baum – wie im Fall des Baums der Erkenntnis – das „Unterirdisch-Chthonische mit dem Überirdischen“ (vgl. Wetzel, Christoph: *Das große Lexikon der Symbole*, Darmstadt 2008, S. 36). Neben der Symbolisierung des Kosmos gilt der Baum vor allem in älteren literarischen Texten in einem weiteren Verständnis auch als Symbol der Ganzheit der Natur, was unter anderem in der Darstellung als Sitz der Götter aktualisiert wird (vgl. Lurker, Manfred [Hg.]: *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1991, S. 80 und Butzer/Jacob, *Lexikon literarischer Symbole*, S. 42). Die Remythisierung des Symbols, die sich vor allem in der naturmagischen Lyrik des 20. Jahrhunderts ausmachen lässt (vgl. ebd.), findet sich auch in Iskanders Darstellung des Opferbaums von Āegem.

<sup>518</sup> Zwar wird nicht recht deutlich, an wen konkret sich Chabug wendet, jedoch heißt es kurz zuvor, die Hirten opferten ihre Tiere am Gebetsbaum dem „Gott der Vierbeiner“ („божество, охраняющее четвероногих“, SiĀ 88).



– Кум-хоззз... – прозвенел ствол и, как легкий смиренный выдох, замолк в бесконечном небе. Старик растерялся. Он ожидал более сложного, более загадочного ответа божества, которое надо было бы еще толковать и толковать, а это было слишком ясно и потому страшно. Старик вытащил топор и снова ударил по стволу.

– Кумм-хоззз, – прозвенело дерево печально и вятно.

– И ты туда же?! – взревел старый Хабуг и, вытащив топор, в ярости стал бить и бить по стволу обухом (SiĀ 88f.).<sup>519</sup>

Von da an wird der Gebetsbaum noch stärker als vorher zum Pilgerort, sodass die Behörden misstrauisch werden, da sie angehalten sind, jede Form von Religiosität zu unterbinden. Da der Baum jedoch nichts Regierungsfeindliches von sich gibt, sondern umgekehrt die Bevölkerung zum Beitritt in den Kolchos ermuntert,<sup>520</sup> bleibt er zunächst unangetastet, das Treiben am Opferbaum steht jedoch unter Beobachtung (vgl. SiĀ 92). Im Zuge der Kampagne gegen den religiösen Aberglauben fällt auch der Gebetsbaum dieser zum Opfer und wird von den Komsomolzen angezündet – jedoch bleibt der Baum trotz einiger geringer Brandschäden am Leben (vgl. SiĀ 96). In der Folge ranken sich noch weitere Wunder um den Opferbaum – unter anderem der Fund menschlicher Knochen in seinem Stamm sowie die Tatsache, dass der Baum aufhört, „Kumchos“ zu sagen (vgl. SiĀ 97f.). Das endgültige Ende ereilt den Gebetsbaum jedoch im Laufe der Zeit, im Zuge des Verfalls des gesamten Dorfes Čegem, wie es in der Erzählung „Derevo detstva“ beschrieben wird.<sup>521</sup>

Die Mythologie ersetzt den Bewohnern von Čegem also die Religion.<sup>522</sup> Ihr Glaube fußt auf einer Mischung aus Aberglaube und muslimischer Religion, wie in der Erzählung „Djadja Sandro u sebja doma“ deutlich wird. In dieser berichtet Sandro von einem Vorfall, in dem

---

<sup>519</sup> „»Kum-chosss«. Das Wort erklang aus dem Baum und verstummte wie ein leichter, ergebener Seufzer, im endlosen Himmel. Der Alte war verwirrt. Er hatte von dem Gott eine kompliziertere, geheimnisvollere Antwort erwartet, eine, die man hätte auslegen und nochmals auslegen müssen, aber das hier war zu eindeutig und darum schrecklich. Der Alte zog die Axt heraus und schlug noch einmal gegen den Stamm. »Kum-chosss!« sang der Baum kummervoll und deutlich. »Du auch?« brüllte Chabug. Er riß die Axt aus dem Stamm und drosch mit ihrer stumpfen Seite voller Wut wieder und wieder auf den Baum ein.“ *Belsazars Feste*, S. 51; Hervorhebung im Original. – Der Erzähler zeigt an dieser Stelle deutlich, dass sowohl Chabug als auch der Baum selbst mit der Entwicklung des Geschehens unglücklich und gleichzeitig hilflos sind, womit diese Szene zu einer Satire auf die Kollektivierung der Landwirtschaft gerät. Jedoch gebietet dem Baum respektive der Gottheit dahinter die Funktion als Ratgeber, für den Eintritt in den Kolchos zu stimmen, um Chabug vor schlimmeren Konsequenzen zu bewahren.

<sup>520</sup> Die Autorität des Gebetsbaumes wird an der resignierten Aussage eines Pilgers deutlich, der die Antwort des Baumes als Bestätigung der Richtigkeit der aktuellen politischen Entwicklungen sieht: „– А что поделаешь, если и дерево пищит про то же [...]“ (SiĀ 95). („Was will man machen, wenn sogar der Baum dasselbe Lied singt [...].“ *Belsazars Feste*, S. 67).

<sup>521</sup> Vgl. Kapitel 4.1.3.1.

<sup>522</sup> Vgl. Briker/Dal’gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 111. Obgleich offiziell Islam sowie orthodoxer Glaube in Abchasien bestehen, würden diese im Text kaum erwähnt. Hingegen haben der Gebetsbaum, die heiligen Stätten, die mythologisierten Erklärungen von Naturereignissen sowie die eigenen Gesetze mehr Stellenwert als religiöse Gebote, die als etwas von außen kommendes wahrgenommen würden. Vgl. ebd., S. 111f.

seiner Überzeugung nach das Ignorieren eines Aberglaubens<sup>523</sup> zu mehreren Unglücken geführt hatte, die vermeintlich von einer göttlichen Instanz als Strafe gesendet wurden.<sup>524</sup> Darüber hinaus scheint der Glaube an Naturgeister in der Umgebung von Čegem verbreitet zu sein, denn Onkel Sandro erzählt, er habe Waldmenschen gesehen und einmal sogar eine Waldfrau, was ihn jedoch nicht besonders erschreckt habe (vgl. SiČ 23).

In „Džamchuch – Syn Olenja, ili Evangelie po-čegemski“ mischt sich der phantastische Inhalt mit einer realistischen Erzählform,<sup>525</sup> und anders als alle anderen Erzählungen aus dem Sandro-Zyklus kann dieser Text als Märchen bezeichnet werden. Auch Briker/Dal’gor konstatieren, dass die Verbindung von „märchenhafter Legende“ und den größtenteils realistischen übrigen Erzähltexten dem Gesamtwerk einen Anstrich von Legendenhaftigkeit und einen märchenhaften Charakter verleiht, während die Legende von Džamchuch durch diese Verknüpfung einen wahrhaftigen und realistischen Charakter annimmt.<sup>526</sup> Die Verbindung zwischen der Legende von Džamchuch und dem Bezug zur Gegenwart der Welt von Čegem geschieht einmal mehr durch den einleitenden Kommentar des Erzählers: „Теперь мы расскажем легенду о Джамхухе – Сыне Оленя, похожую на правду, или правду о жизни Джамхуха, обросшую легендами. Как хотите, так и читайте“ (SiČ 695).<sup>527</sup> Die Geschichte des einfachen Hirten Džamchuch, der als Säugling im Wald von einer Hirschkuh gefunden und aufgezogen wird und später durch Schlaueit einen Riesen besiegt, um seine Angebetete zu befreien und zu heiraten, entspricht dem klassischen Schema des Zaubermärchens wie es Vladimir Propp herausgestellt hat.<sup>528</sup> Die Besonderheit an diesem Märchen ist jedoch, dass es eine Art Vorgeschichte des Dorfes Čegem erzählt<sup>529</sup> und Džamchuch aus Sicht der Čegemer

---

<sup>523</sup> Ein Bekannter Sandros hatte seine Stiefel an der Stelle in einen Bach gestellt, an der sie vorher getrunken hatten.

<sup>524</sup> Sandro spricht zwar nicht von Allah, jedoch ruft sein Bekannter Allah an, nachdem er den ausgetrockneten Bach erblickt hatte (vgl. SiČ 24). Onkel Sandro sagt hingegen: „[...] не дай тебе бог почувствовать такое!“ (SiČ 24) („Gott sei davor, daß du je etwas Derartiges verspürst!“ *Onkel Sandro*, S. 65); weiter heißt es: „[...] он, как хороший судья, наказал нас“ (SiČ 25; Hervorhebung im Original) („Als ein guter Richter hat er uns angemessen gestraft.“ *Onkel Sandro*, S. 65f.).

<sup>525</sup> Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 85.

<sup>526</sup> Vgl. Briker/Dal’gor, „Magičeskij realizm Iskandera“, S. 112.

<sup>527</sup> „Jetzt werden wir die Legende von Džamchuch, dem Hirschsohn, erzählen, die der Wahrheit ähnelt, oder aber die Wahrheit über Džamchuchs Leben, die von Legenden umrankt ist. Wie ihr sie lesen wollt, so lest sie.“ – An dieser Stelle folgen im Text die Worte, die im Eingangszitat zum Kapitel 4.1.3 stehen, also die Bekräftigung der Tatsache, dass für die Čegemer diese Legende als wahr gilt.

<sup>528</sup> Vladimir Jakovlevič Propp untersuchte in *Morfologija skazki* (1928) die Funktionen der Personen in Zaubermärchen und stellte dabei eine Handlungskette fest, die jedem Märchen zugrunde liegt und deren Elemente unterschiedlich kombiniert werden. Vgl. Freise, Matthias: *Slawistische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen 2012, S. 133f. – Der Märchencharakter wird in der Erzählung „Džamchuch – Syn Olenja, ili Evangelie po-čegemski“ beispielsweise dadurch herausgestellt, dass jede einzelne Tat des Helden und seiner Helfer singulativ wiedergegeben und nicht etwa iterativ zusammengefasst wird wie es ein moderneres Erzählverfahren anbieten würde.

<sup>529</sup> Džamchuch wurde in der Nähe von Čegem von der Hirschkuh gefunden und wuchs später im Dorf selbst auf. Nach seiner abenteuerlichen Reise zum Hof des Riesen, wo er Gunda befreit, kehrt er mit ihr nach Čegem zu-

als ihr Vorvater gilt.<sup>530</sup> Dabei fungiert nicht nur die Person Džamchuch als Vorbild, sondern darüber hinaus werden seine Wunderkräfte als Erbe verstanden, das er der Bevölkerung von Čegem hinterließ. Auch der Titel der märchenhaften Erzählung verweist bereits auf die Tatsache, dass diese Legende mehr als nur ein Volksmärchen ist, sondern vielmehr das Evangelium, also eine Art religiöse Orientierung der Čegemer bildet.

Der Satzesatz aus der Erzählung „Chranitel’ gor, ili Narod znaet svoich geroev“ kann schließlich als Quintessenz des magisch-realistischen Gehaltes von *Sandro iz Čegema* gelesen werden, kommt es doch immer auf die Perspektive an, aus der man die Wirklichkeit betrachtet: „Вообще, внизу у моря все это выглядит несколько фантастичным, точно так же, как и наша долинная жизнь, когда о ней вспоминаешь где-нибудь в горах, на уровне альпийских лугов“ (SiČ 464).<sup>531</sup>

---

rück und heiratet sie (vgl. SiČ 732). Nachdem der abchasische Zar Feodorij sich die schöne Gunda – inzwischen gelangweilt vom bäuerlichen Leben in Čegem – durch eine Hinterlist zur Frau versprechen lässt, muss Džamchuch sie gehen lassen, um die Bevölkerung vor einem Krieg zu bewahren.

<sup>530</sup> Nach der erzwungenen Trennung von Gunda heiratet Džamchuch ein Mädchen aus Čegem, zeugt mit ihr drei Kinder und wird mit ihr glücklich (vgl. SiČ 735), bevor er im Auftrag des Zaren aus Neid wegen seiner unendlichen Weisheit umgebracht wird (vgl. SiČ 736ff.). Durch diesen Ausgang des Märchens ist Džamchuch also zum Urahn von Čegem avanciert.

<sup>531</sup> „Überhaupt, hier unten am Meer wirkte die ganze Geschichte phantastisch, so wie unser Leben in der Ebene phantastisch wirkt, wenn man sich irgendwo in den Bergen, oben auf den Hochalmen daran erinnert.“ *Der Hüter der Berge*, S. 236.

#### 4.1.4 Jurij Bujda, *Prusskaja nevesta*

Той девочки, разумеется, никогда не было. Это миф, один из мифов моего детства.<sup>532</sup>

Jurij Vasil'evič Bujda wurde 1954 in Znamensk, vormals Wehlau, im Kaliningrader Gebiet geboren und war in seiner Heimat zunächst als Journalist tätig. Als literarisches Talent wurde Bujda – wie einige Jahre zuvor bereits Ljudmila Ulickaja – vom französischen Verlag Gallimard entdeckt und erst nach und nach auch in der russischen Literaturwelt bekannt.<sup>533</sup> Auf sein literarisches Debüt im Jahr 1991 folgten in den nächsten sieben Jahren über sechzig Veröffentlichungen in Literaturzeitschriften wie *Novyj mir*, *Znamja*, *Oktjabr'* oder *Volga*.<sup>534</sup> Nach *Don Domino* (1993), *Ermo* (1996) und *Boris i Gleb* (1997)<sup>535</sup> publizierte Bujda 1998 den Erzählband *Prusskaja nevesta*, ein umfangreiches Werk von annähernd fünfzig Erzählungen auf rund 300 Seiten.<sup>536</sup> Seinen Erfolgskurs setzte Bujda mit den Romanen *Žěltyj dom* (2001), *Tret'e serdce* (2008)<sup>537</sup> und *Sinjaja krov'* (2011)<sup>538</sup> fort, gefolgt von dem autobiografisch geprägten Roman *Vor, špion i ubijca* (2012)<sup>539</sup> sowie der povest' *Jad i mēd* (2013).<sup>540</sup> Die bis dato aktuellste Publikation ist der Erzählband *L'vy i lilii* aus dem Jahr 2013.

*Prusskaja nevesta*, die vermutlich bekannteste Publikation Bujdas, die unter anderem ins Englische, Französische und Polnische übersetzt wurde, ist gattungs- und genretheoretisch schwer einzuordnen. So lassen sich die einzelnen Erzähltexte als romantische Liebesgeschichten, dann wieder als philosophische Krimis oder auch als phantastische Abenteuer- oder

---

<sup>532</sup> Bujda, Jurij, *Prusskaja nevesta*, Moskva 1998, S. 9. Textstellen werden im Folgenden mit dem Kürzel *Pn* markiert im laufenden Text zitiert. („Dieses Mädchen, versteht sich, hat es nie gegeben. Es ist ein Mythos, einer der Mythen meiner Kindheit.“ Eigene Übersetzung, R.W. *Prusskaja nevesta* wurde nicht ins Deutsche übersetzt. Alle folgenden Übersetzungen aus diesem Text stammen daher von mir.)

<sup>533</sup> Vgl. der Klappentext auf dem Buchrücken von Bujda, Jurij: *Vor, špion i ubijca*, Moskva 2013.

<sup>534</sup> Vgl. Bujda, *Prusskaja nevesta*, S. 320 (Klappentext).

<sup>535</sup> Die Gattungsbezeichnung dieser drei Werke variiert zwischen Roman und povest'.

<sup>536</sup> Das Buch erschien im Dezember 1998 im Verlag *Novoe literaturnoe obozrenie* und war bereits Mitte Januar 1999 vergriffen, es wurde jedoch nicht erneut aufgelegt. Vgl. <<http://buida.ru/prussian-bride/>>. Jurij Bujda war zweimal für den Russischen Booker-Preis nominiert; 1994 für *Don Domino* und 1999 für *Prusskaja nevesta*.

<sup>537</sup> Vgl. <<http://magazines.russ.ru/znamia/2008/10/bu2.html>>.

<sup>538</sup> Vgl. <<http://magazines.russ.ru/znamia/2011/3/bu2.html>>. Auch in *Sinjaja krov'* trifft man auf Motive, die dem „prototypischen“ Roman des Magischen Realismus, *Cien años de soledad*, entnommen scheinen, wie etwa die Tatsache, dass einer der menschlichen Romanfiguren ein Schweineschwanz gewachsen ist. Vgl. Prochorova, Tat'jana: „Roman Jurija Bujdy ‚Sinjaja krov‘: Žizn' kak teatr ili teatr žizni?“ in: *Voprosy literatury* 1 (2013), S. 117-135, hier S. 122. In der Internetzeitschrift *Mir fantastiki* heißt es: „«Синяя кровь» — латиноамериканский магический реализм на русской почве.“ <<http://mirf.ru/Reviews/review5346.htm>>.

<sup>539</sup> *Vor, špion i ubijca* erschien unter der Gattungsbezeichnung „Avtobiografičeskaja fantazija“ in der Zeitschrift *Znamja* 10 und 11 (2012). Vgl. <<http://magazines.russ.ru/znamia/2012/11/b5.html>>. Die Buchausgabe erschien 2013 im Èksmo-Verlag.

<sup>540</sup> *Jad i mēd* erschien in *Znamja* 4 (2013). Vgl. <<http://magazines.russ.ru/znamia/2013/4/b4.html>>. Die Buchausgabe wurde 2014 im Èksmo-Verlag publiziert.

Gaunererzählungen lesen. Im hinteren Klappentext der Buchausgabe ist denn auch von einem Roman in Novellen<sup>541</sup> die Rede, wobei sich an dieser Textstelle besonders deutlich die Schwierigkeit der Gattungs- und Genrezuordnung abzeichnet: „«Прусскую невесту» также можно рассматривать как роман в новеллах, несмотря на стилистическое разнообразие глав: от фантастики и гротеска до сурового и даже жестокого реализма.“<sup>542</sup>

Dieses Nebeneinander von Phantastischem und Groteskem sowie einem bisweilen „brutalen Realismus“ veranlasste bereits die ersten Rezensenten von *Prusskaja nevesta*, Parallelen zu Gabriel García Márquez' Macondo aus *Cien años de soledad* zu sehen.<sup>543</sup> Das einende Charakteristikum von *Prusskaja nevesta* ist neben dem räumlichen Zentrum der ostpreußischen Kleinstadt Znamensk sowie einem Ensemble ein- und derselben, immer wieder agierenden Figuren das gleichsam selbstverständliche Auftreten von wunderbaren Ereignissen und übernatürlichen Wesen. Diese phantastische und wunderbare Seite in Bujdas Prosa wird bereits in den frühen Buchbesprechungen erwähnt,<sup>544</sup> in jüngerer Zeit wird zunehmend aber auch der Terminus ‚Magischer Realismus‘ für sein Schreiben verwendet.<sup>545</sup>

Als Grundlage für die Untersuchung des magisch-realistischen Charakters von *Prusskaja nevesta* kann die Aufzählung der Merkmale für Magischen Realismus dienen, die Aleksandr Gugin aufgestellt hat.<sup>546</sup> Besonders die Punkte „magischer“ Raum, nicht-lineares Zeitver-

---

<sup>541</sup> Die Verschiedenartigkeit der einzelnen Kapitel, die zwar ein räumlich-geografisches Zentrum und immer wiederkehrende Figuren aufweisen, lässt eine Klassifizierung als Roman jedoch schwer zu, sind die einzelnen Kapitel doch nicht durch einen oder mehrere parallele stringente Handlungsstränge verbunden und nimmt die Erzählinstanz je nach Kapitel respektive Erzählung ganz unterschiedliche Standpunkte ein. Viel passender hingegen erscheint die Genrebezeichnung Erzählband (vgl. Tat'jana Irmijaeva in ihrer Rezension vom 28.12.1998 im *Russkij Žurnal*) oder „Textkolonie“ („kolonija tekstov“), wie Ol'ga Slavnikova in der Rezension „Obitaemyj ostrov“, erschienen in *Novyj mir* 9 (1999), vorschlägt, um die Unabgeschlossenheit und mögliche Weiterführung des Werkes zu betonen. Aleksandr Ageev hingegen lehnt sowohl die Bezeichnung Roman als auch *Sbornik* ab, er präferiert stattdessen die Bezeichnung *Kniga rasskazov*. Vgl. Ageev, Aleksandr: „Černaja babočka snovidenij“, in: *Znamja* 7 (1999). Alle hier erwähnten Rezensionen sind auf der Seite <<http://buida.ru/prussian-bride/>> veröffentlicht.

<sup>542</sup> Bujda, *Prusskaja nevesta*, S. 320 (Klappentext).

<sup>543</sup> Vgl. den Artikel „Obitaemyj ostrov“ von Ol'ga Slavnikova, die in den phantasmagorischen Sujets von *Prusskaja nevesta* Anklänge an García Márquez, Borges, das europäische Zaubermärchen, städtische Folklore, kommerzielle Fantasy und die Heilige Schrift entdeckt.

<sup>544</sup> Vgl. etwa die Rezension von Irmijaeva, die in der Verwendung des Grotesken bei Bujda Parallelen zu Gogol' und E.T.A. Hoffmann konstatiert und in einigen Erzählungen eine „Phantasmagorie unbeschreibbarer Gefühle und Empfindungen“ („Fantasmagorija nevyrazimych čuvstv i oščuščenij“) beobachtet oder den Artikel „Černaja babočka snovidenij“ von Aleksandr Ageev, in dem der Autor eine Einteilung der Erzählungen in realistische, phantastische sowie in solche, die eine Mischung aus beidem darstellen, vornimmt.

<sup>545</sup> Vgl. Prochorowa/Sorokina, „Fantastyczna zwyczajność“. Auch in einem späteren Artikel rekurriert Tat'jana Prochorova auf die von Literaturkritikern häufig erwähnten stilistischen Parallelen zu lateinamerikanischen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts in Bujdas Schreiben: Prochorova, „Roman Jurija Bujdy ‚Sinjaja krov‘“, S. 118; Vgl. außerdem: „Kaliningradzki magiczny realizm“, Interview mit Jurij Bujda, geführt von Emil Majuk, in: <<http://www.pk.org.pl/artykul.php?id=121&krajePage=2>>.

<sup>546</sup> Vgl. Kap. 4.1.1.

ständnis, mythisches Bewusstsein<sup>547</sup> und die Parallelität zweier Wirklichkeiten, die in *Prusskaja nevesta* augenfällig sind und bereits im Artikel von Prochorova und Sorokina aufgegriffen wurden,<sup>548</sup> sollen hier in der genannten Abfolge berücksichtigt werden.

#### 4.1.4.1 Der Raum als Mikrokosmos

Ähnlich wie im Fall von Fazil' Iskanders Čegem oder Gabriel García Márquez' Macondo wird in Jurij Bujdas *Prusskaja nevesta* eine Welt beschrieben, die in sich intakt ist und nach ihren eigenen Gesetzen funktioniert. Auch wenn die Verbindung zwischen dem Ort Znamensk in *Prusskaja nevesta* und Macondo in *Cien años de soledad* Gegenstand divergierender Meinungsäußerungen ist,<sup>549</sup> so wird doch deutlich, dass der geografisch augenfällige Geschehensort in Bujdas Erzählungen zu den literarischen Orten gehört, die einen dem Leser schnell vertraut werdenden Mikrokosmos bilden. So erinnere laut Valentin Kurbatov die Kleinstadt, die in *Prusskaja nevesta* immer nur *gorodok* genannt wird,<sup>550</sup> neben dem erwähnten Macondo von García Márquez an Orte wie Gogol's Dikan'ka, Faulkners Yoknapatawpha oder Babel's Gauner-Odessa.<sup>551</sup> Bujdas Znamensk ist, ähnlich wie Macondo, quasi eine Neugründung – wenn auch nicht baulich, so doch in Bezug auf die Bewohner, die nach Kriegsende regelrecht ausgetauscht werden. Es ist weit abgelegen vom Zentrum der Hauptstadt, die

---

<sup>547</sup> Mit dem Punkt „mythisches Bewusstsein“ ist das Merkmal verbunden, das Kislicyn darüber hinaus aufgestellt hat – die naive und ursprüngliche Weltsicht der Figuren, die im Gegensatz zu intellektuellen Charakteren entworfen werden und die in *Prusskaja nevesta* eine herausragende Rolle spielen.

<sup>548</sup> Prochorova und Sorokina untersuchen außerdem die „Doppelrolle“ des Erzählers, der zum einen aus kindlicher Perspektive, zum anderen aus der Sicht eines reflektierenden und erinnernden erwachsenen Erzählers heraus berichtet. Vgl. Prochorowa/Sorokina, „Fantastyczna zwyczajność“, S. 290f. Ähnlich wie in Fazil' Iskanders *Sandro iz Čegema* oder Paweł Huelles *Weiser Dawidek* hat diese dualistische Erzählperspektive einen starken Bezug zum magisch-realistischen Gehalt des Textes, unterstützt sie doch die gesamte, auf Dualität ausgerichtete diegetische Konstruktion.

<sup>549</sup> Vgl. Ageev, „Černaja babočka“, o. S. Ageev verweist zwar auch auf die Parallele zwischen dem Handlungs-ort aus *Prusskaja nevesta* und García Márquez' Macondo, die sich in Merkmalen wie Stadt der Kindheit, Mythos, Märchen, Wunder, phantastische Realität und Ironie manifestieren. Eine Nennung beider Kleinstädte in einem Atemzug weist er aber entschieden zurück, da Bujdas Znamensk von einer viel bittereren Ironie als Macondo beherrscht sei und seine Erzählungen von einer „tiefen metaphysischen Sehnsucht“ („glubokaja metafizičeskaja toska“) zeugten.

<sup>550</sup> In der Erzählung „Vesělaja Gertruda“ findet sich aber der Hinweis darauf, dass es sich um das frühere Wehlau, das später in Znamensk umbenannt wurde, handelt, in das der verwundete Offizier Miša alias Sergej als Kriegsgefangener geschickt wird. Vgl. Pn 295.

<sup>551</sup> Vgl. Kurbatov, Valentin: „Gde ne vychodjat gazety...“, in: *Družba narodov* 9 (1999). Kurbatov rekurriert auf die Tatsache, dass in allen genannten Texten die Stadt und die Figuren dem Leser so vertraut werden, als wäre man persönlich mit ihnen bekannt. Auch Aleksandr Ageev erwähnt das Aufgreifen des Provinzstadt-Topos in *Prusskaja nevesta*, das in der russischen Literatur seit der Einführung des Kleinen Mannes in die Literatur der Romantik Banalität, Einfachheit und Brutalität verkörpert. Parallelen sieht Ageev beispielsweise in Platonovs Stadt Gradov, in Dobyčins Stadt N. oder in Zamjatins Lebedjan aus *Uezdnoe*. Vgl. Ageev, „Černaja babočka“, o. S. Bujda selbst erwähnt in einem Interview im polnischen Kulturportal *Panorama kultur* seine Vorliebe für Gogol' und Platonov: „Jeśli już mówić o moich pasjach, to są nimi Gogol i Andrej Płatonow, a także staroruskie kroniki.“ <<http://www.pk.org.pl/artykul.php?id=121&krajePage=2>>.

nächstgelegene Großstadt ist das immer noch deutsch geprägte „Kenigsberg“ (Pn 268). Außerdem gehört es offenbar zum Spezifikum der Kleinstadt *gorodok*, dass Wunder als etwas Alltägliches hingenommen werden und langanhaltende Regengüsse<sup>552</sup> ebenso wie einmal jährlich auftauchende Zigeuner<sup>553</sup> den Rhythmus des Lebens bestimmen.

Aber nicht nur die Kleinstadt mit ihren etwas mehr als 5000 Einwohnern (vgl. Pn 12), von denen zahlreiche dem Leser sukzessive in den verschiedenen Erzählungen vorgestellt werden, bildet die topografische Folie für das Geschehen, das sich vorrangig in den vierziger bis sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt. Auch die Umgebung von Znamensk, das Kaliningrader Gebiet mit seiner – obwohl aus europäischer Perspektive relativ zentral gelegen – geografischen Randlage in der Sowjetunion weist mit seiner historischen Umgestaltung und Neubesiedlung nach 1945 eine besondere Spezifik auf. Das aus dem früheren Ostpreußen hervorgegangene Gebiet, das fast über Nacht zu einer sowjetischen „Landinsel“ („suchoputnyj ostrov Èsèsèsèrii“)<sup>554</sup> wurde und einen kompletten Austausch der Bevölkerung erlebte, bildet den topografischen Hintergrund in einem großen Teil von Bujdas Erzählwerk.<sup>555</sup> Vor allem in *Prusskaja nevesta* ist die Gegend um die Kleinstadt, aus der sich unschwer das in Znamensk umbenannte frühere Wehlau erkennen lässt, mehr als bloßer Handlungsort; sie nimmt quasi eine eigene Rolle in den Erzählungen ein und bestimmt das Schicksal der einzelnen Figuren. Mehr noch – die fehlende eigene Geschichte der neuen, russischen Bewohner dieses Ortes bildet die Triebfeder zur Schaffung der fiktiven Welt von *Prusskaja nevesta*, wie der Erzähler selbst in der dem Erzählband vorangestellten, Namen gebenden Erzählung mit dem Untertitel *Vmesto predislovija* schildert:

Я родился в Калининградской области через девять лет после войны. С детства привык к тому, что улицы должны быть мощены булыжником [...]. Привык к островерхим черепичным крышам. [...] И я не знал иного способа постижения этого мира, кроме сочинения этого мира (Pn 6).<sup>556</sup>

---

<sup>552</sup> „[Д]ожди у нас иногда идут триста шестьдесят дней в году“ (Pn 226). („Regen dauern bei uns manchmal dreihundertsechzig Tage im Jahr.“) Vgl. auch die Erzählung „Тема быка, тема l’va“, in der der Regen von einem unbekanntem Schwerverletzten „mitgebracht“ wird und ihn nach dessen Tod auf dem zentralen Platz schließlich wegwäscht (Pn 51f.).

<sup>553</sup> „Для жителей близстоящих домов время делилось на «до цыган» и «после цыган»: пропадали куры и одежда [sic] из прихожих [...]. [П]осле ухода цыган участковый Леша Леонтев всякий раз спрашивал встречных-поперечных, пересчитывали ли они детей“ (Pn 225). („Für die Bewohner der nahe stehenden Häuser teilte sich die Zeit in ‚vor den Zigeunern‘ und ‚nach den Zigeunern‘: es verschwanden Hühner und Kleidung aus den Eingangsfloren [...]. Nach dem Weggang der Zigeuner fragte Wachtmeister Lěša Leont’ev jedes Mal alle Vorübergehenden, ob sie ihre Kinder nachgezählt hätten.“)

<sup>554</sup> Slavnikova, „Obitaemyj ostrov“, o. S.

<sup>555</sup> So etwa in *Želtyj dom*, *Sinjaja krov’* oder *Vor, špion i ubijca*.

<sup>556</sup> „Ich wurde neun Jahre nach dem Krieg im Kaliningrader Gebiet geboren. Von Kindheit an bin ich daran gewöhnt, dass die Straßen kopfsteingepflastert sind [...]. Ich bin an die spitzen Ziegeldächer gewöhnt. [...] Und ich wusste keinen anderen Weg zum Begreifen dieser Welt als das Kriechen dieser Welt.“

Auf der Grundlage dieser in der Historie des Ortes bereits angelegten Doppelstruktur zieht sich eine Aufteilung des Raumes in *Prusskaja nevesta* entsprechend Lotmans Theorie der Semantisierung des Raumes auf zwei Ebenen durch das gesamte Werk: Der topografischen Darstellungsebene der sowjetischen Kleinstadt an der Peripherie des sowjetischen Imperiums in der „aktuellen Zeit“ der vierziger bis sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts ist die semantische Ebene der Erinnerung an die ostpreußische Vergangenheit der Stadt zur Seite gestellt.

Die räumliche Zweigliedrigkeit wird besonders deutlich an den Textstellen, in denen die Spuren der deutschen Vergangenheit zum Tragen kommen, aber auch dort, wo „Parallelräume“ zur Realität der sowjetischen Kleinstadt eröffnet werden. Ein solcher „anderer Raum“<sup>557</sup> ist etwa das Dampfschiff „Generalissimus“, das in „Otdych na puti v Indiju“ auftaucht, der ersten Erzählung von *Prusskaja nevesta*, die auf das „Vorwort“ folgt.

Zum einen kann diese Erzählung natürlich als deutliche Allegorie auf die Stalinzeit gelesen werden, darauf rekurriert bereits der Name des Schiffes, „Generalissimus“, aber auch die Zeit der Reise – es ist der Sommer 1952. Die Verführungen von zahlreichen Versprechungen an die Bevölkerung, die sich in der Musik, dem Schmuck des Schiffes, den Uniformen und den künstlichen, ungenießbaren Früchten manifestieren, aber auch der Betrug beim Fußballspiel zwischen Mannschaft und Stadtbevölkerung (vgl. Pn 12) oder das betont „freiwillige“ Beladen des Schiffes mit allen Gütern, die in der Stadt produziert werden, was unweigerlich eine Hungersnot nach sich ziehen wird, weisen deutlich darauf hin:

Всю ночь до восхода солнца мы таскали и возили на судно провизию. Мы отдали – подчеркиваю, добровольно, – все, что у нас было, и даже то, чему только предстояло быть. Со слезами на глазах благодарил нас капитан, от всего сердца упрекавший нас за щедрость, чреватую голодовкой. Но это нас несколько не пугало (Pn 13).<sup>558</sup>

Das Schiff zieht eine Spur der Verwüstung hinter sich her: Es zermahlt bei der Abfahrt den Fischbestand in Ufernähe und nimmt nicht nur die Lebensmittel, sondern auch alle Kinder des Städtchens mit, wofür die Erwachsenen sie zunächst beneiden, da sie vermuten, dass ihre Kinder die weite Welt kennen lernen werden. Später stellt sich jedoch heraus, dass das Schiff

---

<sup>557</sup> Michel Foucault schlägt in seinem Artikel „Andere Räume“ (in: Barck, Karlheinz et al. [Hg.]: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig <sup>5</sup>1993, S. 34-46) den Terminus *Heterotopien* für wirkliche Räume (im Unterschied zu Utopien für unwirkliche) vor, die in einer Gesellschaft repräsentativ für andere „Platzierungen“ stehen und ihnen gleichzeitig widersprechen. Zu Heterotopien zählt er etwa psychiatrische Kliniken, Gefängnisse und Altenheime (als so genannte Abweichungsheterotopien), Friedhöfe, Museen, Bibliotheken, Orte der hygienischen oder religiösen Reinigung (wie skandinavische Saunas oder islamische Hammams), Motels, Bordelle, Kolonien und zuletzt das Schiff als „das größte Imaginationsarsenal“ und „die Heterotopie schlechthin“. Vgl. Foucault, „Andere Räume“, S. 46.

<sup>558</sup> „Die ganze Nacht bis zum Sonnenaufgang schleppten und fuhren wir Proviant auf das Schiff. Wir gaben alles – ich betone, freiwillig –, was wir hatten und auch das, was wir erst noch bekommen sollten. Mit Tränen in den Augen dankte uns der Kapitän, von ganzem Herzen unsere Großzügigkeit tadelnd, die eine Hungersnot fordern würde. Aber das erschreckte uns ganz und gar nicht.“



verrostet und zugewachsen vor der Küste liegt – offensichtlich haben weder die Besatzung noch die Kinder die Fahrt überlebt. Das Vorbeiziehen des Schiffes, das einerseits als Symbol für die Faszination und das Grauen der Zeit unter Stalin verstanden werden kann, kann andererseits aber auch als das Einbrechen des Wunderbaren in die Realität von *gorodok* gelesen werden.

Das Dampfschiff, das auf dem Weg von Moskau nach Indien ist, transportiert Träume und Imaginationen der Fremde und Exotik der Kolonien, was es nach Foucault als besondere Heterotopie, als „Imaginationsarsenal“<sup>559</sup> ausweist. Auf der Reise macht es ausgerechnet Halt in der unbedeutenden Kleinstadt *gorodok*, ein Umstand, der selbst die Bewohner verwundert (vgl. Pn 11). Dieses Ereignis trägt somit Züge des Wunderbaren, denn die Ankunft und Abfahrt des Schiffes ist nicht nur mit dem Ausnahmezustand des Städtchens für eine Nacht verbunden, sondern auch mit der Tatsache des Verschwindens der Kinder des Ortes. Nachdem der Kapitän und die Besatzung die Stadtbewohner auf das Schiff geladen hatten und sie mit Orchestermusik, einem Mann mit einem Herzen aus Glas und Metall, einem magischen Bino­kel, das den Blick durch die Taschen und Kleidung der Menschen ermöglicht, sowie künstlichen Früchten fasziniert und in den Bann gezogen hatten, wollen die Bewohner nicht wahrhaben, dass das Schiff zerstört vor der Küste liegt. Stattdessen malen sich in ihrer Erinnerung immer wieder das prunkvolle, lebendige Schiff aus, das über Frankreich nach Indien weiter­gefahren ist, so wie es auch in den Zeitungen behauptet wird (vgl. Pn 13), oder aber sie negieren die Existenz dieses Ereignisses überhaupt (vgl. Pn 10).

Das Einbrechen des „anderen Raumes“ des Schiffes in den Mikrokosmos von *gorodok* löst bereits auf der intradiegetischen Ebene eine Dichotomie aus – das Ereignis wird von den Figuren entweder in der Erinnerung verklärt oder, wie im Falle von Kal’sonyč, Obščaja Liza und Ded Muchanov, die der allgemeinen Faszination nicht erlegen sind (vgl. Pn 13), als apokalyptisches Geschehen wiedergegeben. Dies erscheint fiktionsintern sogar wahrscheinlicher, denn die drei haben das Wrack schließlich mit eigenen Augen gesehen, während die übrigen Bewohner sich nur auf ihre Erinnerungen respektive Wunschvorstellungen sowie an die Zeitungsberichte halten können. Auf der extradiegetischen Ebene bieten sich dem Leser aber ebenso zwei mögliche Interpretationen, da der Erzähler nicht explizit für eine der beiden plädiert. Jedoch ist für den Leser die realistischere Auslegung die der erfolgreichen Weiterreise des Schiffes, die wunderbare hingegen ist diejenige, nach der das Schiff sinkt, da keinerlei objektive Gründe dafür vorliegen, warum das Schiff verunglücken sollte und zudem das Verrosten und Zuwachsen des Wracks in so kurzer Zeit oder das Fehlen der Leichen mehr als

---

<sup>559</sup> Foucault, „Andere Räume“, S. 46.

unglaublich erscheinen. Diese zwei dennoch möglichen Interpretationen des Geschehens weisen die Erzählung somit als magisch-realistisch aus.

„Otdych na puti v Indiju“ fußt also auf einer Doppelstruktur, die Erzählung bietet eine Lesart als entweder allegorisch oder magisch-realistisch, wobei beide Lesarten hier untrennbar miteinander verwoben sind. Schließlich ist die eine Variante des Geschehens – die der verklärenden Erinnerung des überwiegenden Teils der Stadtbevölkerung an ein unbeschädetes Schiff – eng verbunden mit den tatsächlich zuhauf geschehenen Verharmlosungen und Beschönigungen der Repressionen unter Stalin durch selektives Erinnern und Ausblenden. Genauso ist der andere mögliche Ausgang der Geschichte, die Katastrophe des Untergangs, beobachtet und bestätigt von nur drei Personen und einem verstummten überlebenden Kind, ein Verweis auf das bewusste Erinnern auch an schreckliche Ereignisse, deren Wahrheitsgehalt den Zeugen des Geschehens aber auch Jahre danach oft nicht abgenommen wurde.

Ein weiterer „anderer Raum“ wird in der Erzählung „Vanda Banda“ vorgestellt. Die Protagonistin Vanda Banda findet in ihrem Garten einen winzigen, etwa dreißig Zentimeter großen Mann. Sie verliebt sich in ihn, nimmt ihn bei sich auf und nennt ihn Mynja. Da er eine unbekannte Sprache spricht, bringt sie ihm Russisch bei, um ihn schließlich nach seiner Herkunft zu befragen:

– Ты жил под землей? – спрашивала она Мыню.

– Нет.

– На небе?

– Нет. В гдетии.

– Кем же ты там был?

Ей хотелось, чтоб в этой самой «гдетии» он был принцем, хотя она не знала, где эта страна и какое там государственное и политическое устройство (Pn 79).<sup>560</sup>

Aus Vandas Perspektive ist dieses *gdetija* durchaus denkbar, sie macht sich sogar Gedanken über die mögliche politische Ordnung in dem Land. Für sie ist *gdetija* nach Foucault also ein anderer und darüber hinaus wirklicher Ort, mithin ein Heterotopie. Für den Leser mit einem empirischen Weltverständnis bleibt *gdetija* hingegen eine Utopie, ein anderer, nicht wirklicher Ort<sup>561</sup> aus dem Bereich des Wunderbaren. Der magisch-realistische Raum innerhalb der Erzählung ist jedoch so gestaltet, dass er „andere“ und „nicht wirkliche“ Räume denkbar und möglich macht, schließlich akzeptiert nicht nur Vanda den kleinen Menschen aus *gdetija*, sondern auch die anderen Bewohner der Stadt – sie erlauben Vanda nach einigem Zögern sogar, ihn zu heiraten. Einzig Vandas Kater, der durch seine Zugehörigkeit zur Tier-

---

<sup>560</sup> „Hast du unter der Erde gelebt?“ fragte sie Mynja. „Nein.“ „Im Himmel?“ „Nein. In Woachimmer.“ „Was hast du dort gemacht?“ Sie wollte, dass er dort in diesem «Woachimmer» ein Prinz war, obwohl sie nicht wusste, wo dieses Land lag und welche Staats- und Regierungsform es dort gab.“

<sup>561</sup> Vgl. Foucault, „Andere Räume“, S. 38f.

welt offensichtlich nicht den besonderen Gesetzen der Akzeptanz von nicht wirklichen Welten unterliegt, toleriert die Anwesenheit Mynjas nicht und beißt ihn in einem Moment seiner Unaufmerksamkeit tot (vgl. Pn 82).

Der räumlichen Zweigliedrigkeit von sowjetischer Aktualität und Spuren deutscher Vergangenheit begegnet man in *Prusskaja nevesta* beinahe durchgehend – das ostpreußische Erbe manifestiert sich in der Architektur der Häuser, in den Entwässerungssystemen, auf dem deutschen Friedhof<sup>562</sup> und vor allem in den Schätzen, die die flüchtenden Deutschen hinterlassen haben und die immer wieder aus dem Erdreich geborgen werden. Die Geschichte der Aussiedlung der Deutschen aus Ostpreußen nach Kriegsende lässt Bujda durch den intradiegetischen Erzähler Jakov rekapitulieren, der in der Erzählung „Rita Šmidt Kto Ugodno“ als Augenzeuge eines länger zurückliegenden Geschehens fungiert, das er seinem Neffen Il’ja berichtet:

Мы-то и то не знали, что немцев будут выселять. Так, догадывались, может, некоторые. Догадывались, хотя не очень-то верили. Их же тыщи жили тут, в своих домах. Это мы были приезжие, сброд блатных и нищих, кто откуда, приехали-уехали. А они тут, в этой своей Восточной Пруссии, жили и уж семьсот лет как хоронили своих покойников (Pn 121).<sup>563</sup>

Nur zwei Deutsche seien geblieben, das kleine Mädchen Rita<sup>564</sup> und Vesělaja Gertruda, von der man nicht einmal genau wisse, ob sie Litauerin oder Deutsche war und die immer barfuß auf der Straße tanzend „Seid umschlungen, Millionen“ aus Schillers „Ode an die Freude“ sang (vgl. Pn 122).

Da weder Rita noch Vesělaja Gertruda als zuverlässige Augenzeugen der deutschen Zeit in der Kleinstadt gelten – Rita war noch zu klein und Gertruda ist offensichtlich verrückt, wenn auch von den Bewohnern akzeptiert – speisen sich die Kenntnisse über diese Zeit aus den Vorstellungen der neuen Siedler, wie der kindliche Ich-Erzähler in der Erzählung „Sinie guby“ bemerkt:

---

<sup>562</sup> Nach Foucault ist der Friedhof ein besonderer heterotopischer Ort, da jeder Mensch auf verschiedene Weise mit ihm verbunden ist. Vgl. Foucault, „Andere Räume“, S. 41f. Siehe auch das „Vorwort“ zu *Prusskaja nevesta*, die gleichnamige Erzählung, in der der Erzähler die Begründung für sein Vorhaben liefert (Pn 5-9).

<sup>563</sup> „Wir wussten doch nicht, dass man die Deutschen aussiedeln würde. Na ja, einige haben es vielleicht vermutet. Sie haben es vermutet, obwohl sie es nicht wirklich glaubten. Es lebten doch tausende Deutsche hier, in ihren Häusern. Wir waren doch die Zugezogenen, ein Haufen von Gaunern und Bettlern, von hier und da, die Leute kamen und gingen. Aber sie hier, in ihrem Ostpreußen, lebten hier seit siebenhundert Jahren und beerdigten ihre Vorfahren.“

<sup>564</sup> Jakov, offensichtlich Überlebender des Holocaust, lebt nur noch für die Erinnerung an Rita, ansonsten sieht er sein eigentliches Leben als beendet an und lebt nur noch physisch. In Rita, dem von den neuen Bewohnern misshandelten deutschen Mädchen, das seine Identität aufgegeben hat, um *Kto Ugodno* zu werden, sieht er eine Art Medium, gleichsam Jesus Christus, zwischen den Menschen, auf das diese alle ihre Schuld abwälzen können (vgl. Pn 145). Nur durch die Erinnerung Jakovs kann Rita und somit die Wahrheit nach Jakovs Dafürhalten noch existieren (vgl. Pn 148).

После того как последний эшелон с депортированными немцами ушел в сторону Позевалька, на этой земле не осталось ни одного человека, который о восточно-прусском времени и пространстве мог бы сказать – «Это я». Переселенцы оказались в плену мифов и легенд (Pn 191).<sup>565</sup>

Einzig der Deutschlehrer Nikolaj Semënovič Solomin, genannt „Der Tyš“, zu dem der Ich-Erzähler, sein Schüler, eine freundschaftliche Beziehung eingeht, scheint sich besser mit der deutschen Geschichte des Ortes und Ostpreußens auszukennen. „Der Tyš“ vertraut dem Ich-Erzähler nicht nur seine Lebensgeschichte an, sondern erzählt ihm bei einem zufälligen Treffen auf dem Friedhof auch aus der deutschen Geschichte des Ortes. Und obwohl sich der kindliche Erzähler sicher ist, dass auch der Lehrer sein Wissen nur aus der Vorstellung schöpfen kann, glaubt er ihm dennoch – oder gerade deswegen – dieses „Märchen“:

Разумеется, таким источником могло быть только воображение. Как у меня. Как у других переселенцев, ничего не знавших о Восточной Пруссии и относившихся к ней как к чужой земле, засеянной чудесами, выращавшими в чудовищ. [...] Как в сказке. Значит, правда (Pn 191).<sup>566</sup>

„Der Tyš“ hat unerklärliches Wissen über die vorsowjetische Zeit der Kleinstadt, was auf seinen Schüler faszinierend und märchenhaft wirkt,<sup>567</sup> später stellt sich jedoch heraus, dass Nikolaj Semënovič bereits zu Kriegszeiten als Zwangsarbeiter in *gorodok* bei einer deutschen Familie beschäftigt war und die Tochter des Molkereibesitzers Tietze (Titce) heiratete.<sup>568</sup> Mit seinem Schwiegervater Theodor Tietze hatte Nikolaj Semënovič philosophische Gespräche führen können, in denen es unter anderem um das „reelle“ Leben sowie das Leben nach dem Tod als zwei parallel existierender Wirklichkeiten ging, die beide gleichzeitig real und illusorisch seien:

«Во всяком случае ты слышал о бессмертии души. Умирая, мы просто переходим в иной мир. Он точно такой же, как этот, – до крыла бабочки, до мозолей, до вдоха. Там мы проживаем еще раз прежнюю жизнь, от начала до такого мига, когда она, в глазах живых, оборвалась. [...] Обе действительности, та и эта, одновременно реальны и иллюзорны. Все зависит лишь от места... от точки зрения... Это мучительно. Было бы удобнее считать иллюзией, сном *ту* реальность, но – увы. Если время бесконечно, мы пребываем в любой точке бесконечности. Если

---

<sup>565</sup> „Nachdem der letzte Waggon mit vertriebenen Deutschen in Richtung Pasewalk abgefahren war, blieb auf diesem Stück Land kein einziger Mensch, der über die ostpreußische Zeit und den Raum sagen konnte: ‚Das bin ich.‘ Die Umsiedler waren in den Mythen und Legenden gefangen.“

<sup>566</sup> „Es versteht sich von selbst, dass diese Quelle nur die Vorstellung sein konnte. Wie bei mir. Wie bei den anderen Umsiedlern, die nichts über Ostpreußen wussten und es als fremde Erde empfanden, in denen Wunder gesät waren, die zu Ungeheuern heranwuchsen. [...] Wie im Märchen. Das heißt also, die Wahrheit.“

<sup>567</sup> Darin ähnelt er Dawid, dem Protagonisten aus Paweł Huelles Roman *Weiser Dawidek*, der sich, obwohl erst 1945 geboren, in der deutschen Geschichte von Gdańsk so gut auskennt, als hätte er sie selbst erlebt, womit er seine gleichaltrigen Freunde beeindruckt. Vgl. Kap. 4.2.3.

<sup>568</sup> Die Flucht der Familie Tietze nach Westen bedeutete für das Paar die Trennung. Seine Verbindung zu einer Deutschen galt als Verrat, sodass er sie verschwieг und sie daraufhin in Vergessenheit geriet (vgl. Pn 197).

пространство безгранично, мы находимся в любой точке пространства...» (Pn 197f., Hervorhebung im Original).<sup>569</sup>

Auf den Einwand Nikolaj Semënovič<sup>6</sup>, dass Tietze in seinen Überlegungen Gott negiere, antwortet der Schwiegervater mit einer alternativen Gottesvorstellung:

«Отчасти ты прав. Но вместо «уничтожения» я бы предпочел воспользоваться каким-нибудь другим словом... например, взросление... или зрелость... Зрелость Бога, почему бы и нет? Это более мудрый Бог. Умудренный нашим опытом. [...] Бог – это созданный Им мир. [...]» (Pn 198).<sup>570</sup>

Neben dem Friedhof als Ort, an dem sich die Spuren der deutschen Besiedlung besonders oft manifestieren, ist es das Erdreich in den Gärten, aus denen die neuen Siedler gelegentlich deutsche „Schätze“ bergen:

Копая огороды, переселенцы изредка натыкались на десяток тарелок или дюжину вилок, спрятанных немцами перед депортацией; когда бульдозерами стали разравнивать луг неподалеку от старой кирхи, торчавшей на центральной площади, на поверхность вывернули россыпи алюминиевых и медных монет: когда-то здесь был банк, его разбомбили налетевшие с Борнхольма англичане... (Pn 188)<sup>571</sup>

Diese Schätze sind nicht nur beliebt bei den Einwohnern von *gorodok*, um sie in ihre Haushalte zu integrieren, sondern regen auch die Phantasie über mögliche weitere unterirdische Schatzlager und Gänge an:

Знатоки переселенческого фольклора, захваченные историями о грандиозных подземных ходах, тянувшихся до самого Берлина, утверждали, что в могилах и семейных склепах, в которых наш завхоз хранил мед, ведра и метлы, немцы перед депортацией попрятали несметные сокровища – драгоценную майсенскую посуду, золотые цепи и монеты, волшебные книги и планы подземелий (Pn 188).<sup>572</sup>

Das Leben in *gorodok* oszilliert in den Jahren nach der Neubesiedlung durch russische Bewohner regelrecht zwischen der Tristesse der sowjetischen Realität und den Spuren und Le-

---

<sup>569</sup> „Auf jeden Fall hast du von der Unsterblichkeit der Seele gehört. Wenn wir sterben, gehen wir in eine andere Welt über. Sie ist genau so wie diese, bis hin zum Schmetterlingsflügel, zur Schwiele, zum Seufzer. Dort leben wir nochmals unser früheres Leben, vom Anfang bis zu dem Moment, in dem es – in den Augen der Lebenden – abbrach. Beide Wirklichkeiten – diese und jene – sind gleichzeitig real und illusorisch. Alles hängt nur vom Ort ab... vom Blickwinkel... Das ist quälend. Es wäre bequemer, es für eine Illusion zu halten, für einen Traum jener Wirklichkeit, aber nein. Wenn die Zeit unendlich ist, befinden wir uns an einem beliebigen Punkt der Unendlichkeit. Wenn der Raum unbegrenzt ist, befinden wir uns an einem beliebigen Punkt des Raumes.“

<sup>570</sup> „Zum Teil hast du Recht. Aber anstelle von ‚Vernichtung‘ würde ich ein anderes Wort bevorzugen... zum Beispiel ‚Erwachsenwerden‘ oder ‚Reife‘... Die Reife Gottes, warum eigentlich nicht? Das ist ein weiserer Gott. Weise geworden durch unsere Erfahrung. [...] Gott – das ist die von Ihm geschaffene Welt.“

<sup>571</sup> „Wenn die Umsiedler ihre Gärten umgruben, stießen sie hin und wieder auf ein Dutzend Teller oder Gabeln, die von den Deutschen vor der Vertreibung versteckt wurden; als die Bulldozer die Wiese unweit der Kirche, die auf dem zentralen Platz in den Himmel ragte, ebneten, beförderten sie eine Halde von Aluminium- und Kupfermünzen an die Oberfläche: irgendwann einmal war hier eine Bank gewesen, die die von Bornholm aus angeflogenen Engländer bombardiert hatten.“

<sup>572</sup> „Die Kenner der Umsiedler-Folklore, die hungerissen waren von den Geschichten von grandiosen unterirdischen Gängen, die bis nach Berlin reichen, beteuerten, dass die Deutschen vor ihrer Vertreibung in den Gräbern und Familiengruften, in denen unser Hausmeister Kreide, Eimer und Besen lagerte, unermessliche Schätze versteckt hatten – wertvolles Meißner Porzellangeschirr, goldene Ketten und Münzen, Zauberbücher und unterirdische Pläne.“

genden, die die deutschen Vorbesitzer des Landes hinterlassen haben. Das Fehlen einer persönlichen Geschichte am neuen Wohnort, das sich vor allem am Fehlen kultureller Stätten wie Gräbern der eigenen Verwandten oder einer orthodoxen Kirche offenbart, führt zum einen zu einem Sittenverfall und gesteigerter Gewaltbereitschaft, die in der Kleinstadt allgegenwärtig sind, zum anderen aber zu einer Vielzahl an Mythen und Legenden, die die neuen Siedler bereitwillig annehmen und aus denen sie sich gleichsam ihre eigene fehlende Geschichte zusammensetzen.<sup>573</sup>

#### 4.1.4.2 Zeitliche Doppelstrukturen

Entsprechend der räumlichen Randlage von *gorodok* macht sich auch im Zeitverständnis der Bewohner eine gewisse „Zurückgebliebenheit“ bemerkbar. So spielen die Kinder gern Kampfszenen zwischen Deutschen und Russen aus dem Zweiten Weltkrieg nach, oder die gesamte Stadtbevölkerung lässt sich von einem Hellseher beeinflussen (vgl. Pn 22ff.). Aktuelle politische Ereignisse werden hingegen gar nicht oder nur mit Verspätung wahrgenommen. So wird die Nachricht von Stalins Tod erst mit dem Eintreffen von Waggons mit Werken von Stalin, die in der Papierpresse zu Dachpappe verarbeitet werden sollen, bekannt, womit die Arbeiter zunächst nur zögerlich beginnen:

От сарая к толпе торопливо шагал директор.  
– Давай выгружай! – Он махнул рукой. – Чего ждете?  
Грузчики не шелохнулись.  
– Значит, все в порядке, – задумчиво проговорил Шпадарис.  
– Значит, такой теперь порядок. Ну-ну. (Pn 212).<sup>574</sup>

Und entgegen der offiziellen Verordnung, nach der das Stalindenkmal eingeschmolzen werden soll, beerdigen die Einwohner die Statue nach einer feierlichen Zeremonie in einem Grab auf dem Friedhof nach denselben Traditionen wie ihre eigenen Verstorbenen (vgl. Pn 29).

Analog zu den Gesetzen des Raumes sind auch die Gesetze der Zeit in *Prusskaja nevesta* gewissen „deformierenden“ Einflüssen ausgesetzt. Ähnlich wie die räumliche Struktur ist die zeitliche teilweise von einer Parallelität gekennzeichnet, die sich in einem Nebeneinander von Gegenwart und Vergangenheit manifestiert. Besonders deutlich wird die Dichotomie im zeitlichen Kontext in der Erzählung „Živëm vsego dva raza“, in der sich der Fotograf Andrej selbst „master smerti“ nennt, da er Kunden gegen Bezahlung einen festgehaltenen

<sup>573</sup> Darauf verweist auch Valentin Kurbatov: „Тут за недостатком исторического времени нынешняя реальность пишется заодно с мифологией [...]“. Kurbatov, „Gde ne vychodjat gazety...“, o. S.

<sup>574</sup> „Vom Lagergebäude hin zur Menschenmenge schritt eilig der Direktor. ‚Los, ausladen!‘ Er wedelte mit der Hand. ‚Worauf wartet ihr?‘ Die Entladekolonne bewegte sich nicht. ‚Also ist alles in Ordnung,‘ sagte Špadaris nachdenklich. ‚Also haben wir jetzt so eine Ordnung. Na gut.‘“

Moment ihres Lebens – gleichsam eine Erinnerung – schenkt. Diese Dichotomie überträgt er auch auf sein eigenes Leben und macht die Erinnerung zum eigentlichen, wahren Grundstoff des Lebens, indem er die junge Frau, in die er sich Hals über Kopf verliebt hat, nach einer gemeinsam verbrachten Nacht nicht wieder aufsucht, um die Erinnerung an sie – das einzig Wahre in seinem Leben – zu behalten: „– Но зато у меня ничего и никого настоящего, кроме нее, в жизни и не было. А она – была“ (Pn 270).<sup>575</sup>

Ähnlich in der Erinnerung verhaftet ist der Deutschlehrer Nikolaj Semënovič, der in einer Art Déjà-vu-Erlebnis sieht, wie seine Tochter aus zweiter Ehe am 27. Juli 1962 einen Schmetterling im Garten fängt. Genau diese Szene hatte er im Juli 1944 erlebt, als seine Tochter aus erster Ehe dasselbe tat. Nikolaj Semënovič lebt gewissermaßen zwei Leben nacheinander – das erste ging mit der Aussiedlung der Deutschen, zu denen seine Frau, seine Töchter und seine Schwiegereltern gehörten, zu Ende; das zweite wiederholt die Erlebnisse aus dem ersten Leben, wie es sein Schwiegervater Tietze ihm über das Leben nach dem Tod vorhergesagt hatte (vgl. Pn 198).

Aber auch das „Anhalten“ der Zeit tritt auf den Plan, wenn in der Erzählung „Kitaj“, in der ein Unbekannter ein Jahr lang bei Katja Odinočka lebt, Doktor Šeberstov später feststellt, dass der Mann bereits seit einem Jahr tot war (vgl. Pn 29). Ein ähnliches „Zeitvakuum“ offenbart sich, als mit dem Auftauchen Bujanichas in der Kleinstadt der Wetterhahn auf dem Schuldach nicht mehr kräht und erst am Tag ihrer Beerdigung wieder damit beginnt (vgl. Pn 102, 115). Daneben ist der Tod in einigen Fällen nicht endgültig; so erwacht Bujanicha am Tag ihrer Beerdigung noch einmal kurzfristig, um einem Zauberer sein Hypnosehandwerk zu legen (vgl. Pn 100) und gleichzeitig erscheint bei der Prozession ihre vor vielen Jahren ermordete Tochter Veronika (vgl. Pn 113). Dieser durch phantastische Elemente gekennzeichnete Handlungsstrang, in dem nicht nur bereits verstorbene Personen, sondern auch Figuren aus literarischen Werken<sup>576</sup> und in einer Autorreferenz auch der Journalist Jurij Vasil’evič Bujda mit Frau und Kindern auftreten, trägt deutliche Züge einer karnevalesken Szenerie, die als großer Kulminationspunkt eine von Wundern und Magie geprägte Epoche unter Bujanicha in Znamensk beendet:

Она [т.е. Буяниха, R.W.] все это придумала, как придумывала события, имена и людей, которые почти безропотно поддавались яростному напору этой базарной магии. [...] Это был мир, который она сотворила, – точнее, перевоссоздала по своей воле и разумению, а именно этот мир (быть может, и мало чем отличающийся от

---

<sup>575</sup> „Aber dafür hat es nichts und niemanden Wahres außer ihr in meinem Leben gegeben. Aber sie hat es gegeben.“

<sup>576</sup> Es treten unter anderem der Imker Rudyj Pan’ko aus Nikolaj Gogol’s *Večera na chutore bliz Dikan’ki*, die Drei Musketiere sowie die Drei Riesen (Tri bogatyryja) aus der Welt der russischen Heldensagen auf. Vgl. Pn 114.

того, который мог существовать и без Буянихи, но все же – иной), должен исчезнуть, кануть в небытие (Pn 103).<sup>577</sup>

Ein anderer Fall ist der des Schiedsrichters Po imeni Lev in der gleichnamigen Erzählung. Er stirbt gewissermaßen „vor seiner Zeit“, nachdem er in einem Fußballspiel ein für ungerecht erachtetes Urteil gefällt hat. Von da an wird er in der Stadt von allen geschnitten, sodass er schließlich als verstorben gilt und sogar sein eigenes Grab auf dem Friedhof entdeckt. Nach einem Entscheidungsduell stirbt er „tatsächlich“ und wird in seinem bereits bestehenden Grab ohne Geburts- und Sterbedatum beerdigt (vgl. Pn 37).

Auch der Offizier Sergej aus der Erzählung „Vesëlaja Gertruda“ stirbt offenbar zweimal. Nach einer Bombenexplosion verliert er sein Gedächtnis und nimmt den Namen Michael Keller<sup>578</sup> an. Die Psychiater interessieren sich für ihn und nennen seinen Fall „Phänomen des Michael Keller“, da er andere Patienten heilen kann. Er lebt offenbar parallel in der realen Zeit und in der Ewigkeit, was als ein Hinweis auf seinen Zustand als engelähnliches Wesen<sup>579</sup> in einer Art Zwischenstation zwischen Leben und Tod verstanden werden kann.<sup>580</sup>

Die zeitlichen Gegebenheiten in *Prusskaja nevesta* gehorchen also nicht den physikalischen Gesetzen, sondern unterliegen verschiedenen Umformungen wie Dehnung, Zeitsprung, Parallelität, zyklisches Wiederholen oder Anhalten, die in magisch-realistischen innerfiktionalen Welten möglich sind.

#### 4.1.4.3 Übernatürliche Ereignisse und Figuren

In *Prusskaja nevesta* bricht das Wunderbare immer wieder anhand phantastischer Figuren oder übernatürlicher Ereignisse in die alltägliche Wirklichkeit ein und stellt die agierenden Figuren, die Bewohner von Znamensk, damit vor verschiedene Rätsel. Diese verunsichern sie in der Regel jedoch nicht oder lassen sie gar an der Wirklichkeit der Erscheinungen zweifeln.

---

<sup>577</sup> „Bujanicha hatte sich das alles ausgedacht, so wie sie sich die Ereignisse, Namen und Menschen ausgedacht hatte, die sich beinahe klaglos der furiosen Gewalt dieser marktschreierischen Magie unterwarfen. [...] Das war die Welt, die sie erschaffen hatte – oder, genauer, wieder aufgebaut hatte nach ihrem Willen und Verständnis, und genau diese Welt (vielleicht unterschied sie sich nur wenig von jener, die auch ohne Bujanicha existieren konnte, aber trotzdem war sie anders) sollte verschwinden, in der Nichtexistenz versinken.“

<sup>578</sup> Der verwundete sowjetische Offizier gerät in das deutsche Kriegsgefangenenlager in Wehlau und wird später von der Uhrmacherwitwe Gertrud Keller aufgenommen, die ihn Miša nennt und ihm Deutsch beibringt.

<sup>579</sup> Auf diesen Zustand verweist außerdem die Tatsache, dass seine Wäsche nie schmutzig wird (vgl. Pn 295) oder dass seine Tochter Luiza Engel sieht, wenn ihr Vater sie lange anschaut (vgl. Pn 297).

<sup>580</sup> Die Existenz als Michael Keller mit übernatürlichen Fähigkeiten endet in dem Moment, als sich das die Amnesie auslösende Ereignis – das Reichen eines Feuerzeuges – wiederholt. Daraufhin erinnert sich Miša, dass er eigentlich ein russischer Offizier ist und verlässt Wehlau. Sein „Zwischenleben“ als Deutscher wird ihm kurz darauf zum Verhängnis, als er von sowjetischen Häschern mit einer deutschen Schillerausgabe und seinem deutschen Ausweis aufgegriffen wird (vgl. Pn 299). Im Urteil – Tod durch Erschießen – wird also sein Schicksal endgültig besiegelt.



Im Gegenteil – die Bewohner fördern den Wunderglauben regelrecht, indem sie neu Zugezogenen vielsagende Namen und Identitäten geben<sup>581</sup> oder indem sie Geschichten aus der deutschen Vergangenheit kolportieren, die mit einer phantastischen Färbung versehen werden. Hinzu kommt, dass viele der Stadtbewohner selbst als wunderliche Charaktere konzipiert sind:

И вообще, мало ли чудаков в городке, куда стянулись людишки со всех концов света. Та же Круглая Дуня, гадившая под любой подвернувшейся стенкой и потом рисовавшая на ней собственными какашками солнышко. Тот же дед Аввакум Муханов, набивавший сигареты грузинским чаем высшего сорта и пожиривший рыбу сырьем [...]. Та же Желтуха, съедавшая каждый день кило морковки и носившаяся ночами по городку на велосипеде. Вита Маленькая Головка с амбарным замком в кармане, которым мог неожиданно трахнуть по голове человека, расплатившегося с ним за пилку-колку дров не десятью мятыми бумажками, а одной десяткой (Pn 134).<sup>582</sup>

Die Bewohner von Znamensk bilden somit nicht nur einen Querschnitt aus bizarren Gestalten, die sich auf wundersame Weise in der kleinen ehemals ostpreußischen Provinz zusammengefunden haben, sondern sie vereinen auch in sich selbst die Kombination aus einer wunderbaren und einer realitätskompatiblen Welt, indem sie nur teilweise in der „normalen“ Wirklichkeit verankert sind.

Einige Figuren haben über ihre seltsam anmutenden Eigenschaften hinaus auch übernatürliche Fähigkeiten. So erinnert der äußerlich entstellte Junge Čekušonok, der von seinem Vater mittels Züchtigung zum Trommelspiel gezwungen wird und durch das Zusammenrollen in seltsame Posen den Zugriffen seines Vaters entflieht (vgl. Pn 38f.), an den kleinwüchsigen Oskar Matzerath aus Günter Grass' *Blechtrommel*. Eine andere Figur, der Pechvogel Aleksej Irinarchov, verliert buchstäblich sein Gesicht, nachdem er sich die Hasenmaske seiner Tochter aufgesetzt hat. Nach einem Besäufnis schwebt er für einige Momente über dem Boden und wird erst durch Rufe seiner Tochter zurück auf die Erde geholt, woraufhin er an den Folgen

---

<sup>581</sup> In der humoristisch-satirischen Erzählung „Sed'moj cholm“ wird der kurz nach Berijas Tod in der Stadt auftauchende Nikolaj Nikolaevič aus Skotoprigonevsk, einem Ort mit dem sprechenden Namen „Viehtrieb“, kurzerhand zu Lavrentij Pavlovič Berija erklärt und dient fortan als Exkrementefahrer sowie als Sündenbock für alle Unglücke, die in Znamensk passieren. Vgl. Pn 14-18. Mit ‚Skotoprigonevsk‘ wird darüber hinaus ein intertextueller Verweis auf den gleichnamigen Handlungsort in Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* gegeben.

<sup>582</sup> „Und überhaupt gab es allerlei Sonderlinge in der kleinen Stadt, in die schrullige Menschen aus allen Ecken der Welt gezogen waren. Etwa die Runde Dunja, die ihr Geschäft an jede sich bietende Wand machte und danach aus ihrem eigenen Haufen eine Sonne malte. Oder Opa Avvakum Muchanov, der seine Zigaretten mit grusinischem Tee der besten Sorte stopfte und rohen Fisch aß. [...] Oder Želtucha [‚Gelbsucht‘, R.W.], die jeden Tag ein Kilo Mohrrüben aß und nachts auf dem Fahrrad durch die Stadt raste. Vita Kleinkopf mit dem Schloß vom Speicher in der Tasche, mit dem er unerwartet jedem auf den Kopf hauen konnte, der ihm für das Holzhacken und -sägen nicht mit zehn knittrigen Scheinen, sondern mit einem Zehner bezahlte.“ – Diese Aufzählung zeigt nur eine kleine Auswahl an wunderlichen Charakteren, deren es in *Prusskaja Nevesta* noch zahlreiche mehr gibt.

des Sturzes verstirbt (vgl. Pn 86).<sup>583</sup> Die am deutlichsten ausgeprägten übernatürlichen Kräfte hat Bujanicha, die laut Erzähler als Urheberin der magischen Vorfälle in der Kleinstadt gelten kann. Zu Lebzeiten wurde Bujanicha von den Frauen der Stadt wegen Verhexung der Männer angezeigt, dann aber in Ruhe gelassen, nachdem man beobachtet hatte, wie sie einen glühenden Topf mit bloßen Händen anfasst. In der Folge wurde Bujanicha eine Art Wunderheilerin, die selbst jedoch das Wunderbare ihrer Handlungen als Aberglauben abtut:

Когда женщины пришли в себя после обморока, она разжала ладонь и бросила гайку в горн – рука ее даже не покраснела. И позже, когда она прославилась как знахарка, наложением рук избавлявшая от зубной боли, бессонницей, икоты и рака прямой кишки, Буяниха называла тех, кто видел в этом чудо, суеверными дураками (Pn 108).<sup>584</sup>

Bujanicha ist also offenbar so stark in einer wunderbaren Wirklichkeit verhaftet, dass sie ihre Heilungen nicht für Wundertaten, sondern – anders als ihre „Patienten“, die darin Hexerei sehen – für selbstverständlich hält. Gleichwohl messen die Bewohner diesen Wundertaten einen hohen Stellenwert bei und Bujanichas Beliebtheit und Bedeutung offenbart sich auf ihrer Beerdigungsfeier.<sup>585</sup>

Phantastische Wesen treten auch in der Erzählung „Chytryj Much“ auf, in der der gleichnamige Protagonist, Wächter im städtischen Park, verschiedene Pflanzen und Tierarten miteinander kreuzt:

Он скрещивал все со всем: смородину с крыжовником, репу с малиной, кошек с козами, овец с летучими мышами... Результаты опытов буйно цвели, росли, бегали и орали в саду и в парке, пугая случайных прохожих и дружков сизоносого Виталия (Pn 20).<sup>586</sup>

Obwohl immer wieder Passanten von diesen seltsamen Geschöpfen erschreckt werden, sind Chytryj Much und seine neugeschöpften Wesen in Znamensk allgemein akzeptiert. So verwundert es auch nicht allzu sehr, dass die Gipsfigur des Mädchens mit dem Ruder aus Chytryj Muchs Park, die zum Gegenstand seiner Liebe wird, sich schließlich in einem Vorgang der Anthropomorphisierung zu einer lebendigen Frau personifiziert. Die Vereinigung mit ihr und sein kurz darauf eintretender Tod können auf zweierlei Weise verstanden werden: Entweder als durch Kälte oder Alkohol hervorgerufene Halluzination Chytryj Muchs, der sich die Nähe

---

<sup>583</sup> Das Motiv der Levitation findet sich auch in Paweł Huelles Roman *Weiser Dawidek* und ist auch dort mit der Faszination derjenigen verbunden, die das Geschehen beobachten und es fraglos als Wunder akzeptieren (vgl. Kap. 4.2.3).

<sup>584</sup> „Als die Frauen aus der Ohnmacht erwachten, öffnete sie die Handfläche und warf die Schraubenmutter in die Feuerstelle – ihre Hand hatte sich nicht einmal gerötet. Und später, als sie bereits als Wunderheilerin berühmt geworden war, die durch Handauflegen von Zahnschmerzen, Schlaflosigkeit, Schluckauf und Mastdarmkrebs erlöste, nannte Bujanicha diejenigen, die darin ein Wunder sahen, abergläubische Dummköpfe.“

<sup>585</sup> Vgl. Kap. 4.1.2.2.

<sup>586</sup> „Er kreuzte alles mit allem: Johannisbeeren mit Stachelbeeren, Rüben mit Himbeeren, Katzen mit Ziegen, Schafe mit Fledermäusen... Die Versuchsergebnisse blühten wild, liefen und brüllten im Garten und im Park und erschreckten zufällige Passanten sowie die Kumpane des taubengraunigen Vitalij.“

eines menschlichen Wesens so stark eingebildet hat, dass er sie schließlich fühlte, oder aber als wunderbares Geschehen. Und wieder ist es Bujanicha, die eine Verbindung zu der anderen, magischen Welt herstellt, indem sie der achtlos weggeworfenen Gipsfigur Münzen auf die Augenlider legt wie einem menschlichen Verstorbenen und somit den wunderbaren Charakter des Geschehens anerkennt (vgl. Pn 21).

Eine hohe Dichte an phantastischen Ereignissen und auch eine Anthropomorphisierung eines Gegenstandes vereint in sich die Erzählung „Čert i aptekar“<sup>587</sup>, und bereits der Titel verrät den Urheber des übernatürlichen Geschehens. Zahlreiche intertextuelle Bezüge zu Bulgakovs *Master i Margarita* lassen sich ausmachen, wenn der Teufel mit seinem Gefolge – hier ein junges Mädchen mit Fischschwanz, später gesellt sich ein auf dem Markt gekaufter Kater dazu – in der Stadt auftaucht, zunächst für einen ausländischen Spion gehalten wird und nach der inszenierten Beerdigungsfeier für die Stalinstatue schließlich mit seiner Begleiterin mit dem afterförmigen Mund unter Gemaunze in einem Auto im Safrannebel verschwindet.<sup>587</sup> Das Auftauchen des unansehnlichen Teufels und der Schönheit, die sich beim Apotheker Gandončik einquartieren um diesen dann in einen Zentaur zu verwandeln, wird von zahlreichen wunderbaren Ereignissen begleitet:

При тщательном обследовании выяснилось, что вместо языков у петухов в одну ночь выросли трехрублевые бумажки. Поначалу этому не придали значения, как не придали значения и внезапно изменившемуся выражению лица бронзового Генералиссимуса, словно почувявшего угрозу. Не заметили также, что за четвергом вместо пятницы наступила суббота (Pn 61).<sup>588</sup>

Der Erzählerkommentar, laut dem sich zunächst niemand wunderte und erst im Nachhinein Details über die Folgen des Teufelsbesuchs ans Licht kamen, weist auf eine hohe Akzeptanz gegenüber jeglichen wunderbaren Ereignissen auf Seiten der Stadtbewohner hin. Insgesamt ist diese Erzählung zwar eher als eine phantastische Episode in *Prusskaja nevesta* zu verstehen, da die Einwohner durch das teuflische Geschehen offensichtlich derart verunsichert werden, dass sie während der Vorgänge wie halluziniert sind und hinterher verschiedene Varianten

---

<sup>587</sup> Erwähnenswert ist hier die Tatsache, dass der Teufelsspek offensichtlich in direktem Zusammenhang mit der drohenden Einschmelzung der Bronzestatue Stalins steht. Da die Stadtbewohner zunächst zögern, diesen – offensichtlich von oben erfolgten – Beschluss umzusetzen, greift der Teufel ein und überredet das Volk mit Wodka und Konfekt, die Statue anstelle der Einschmelzung doch wenigstens zu beerdigen. Die groteske Szene, in der die zum Leben erweckte Statue Stalins den Einwohnern kumpelhaft anbietet, ihn Iosif oder einfach Joe (Džo) zu nennen (vgl. Pn 66), gerät zu einem satirischen Seitenhieb auf die Gulag-Thematik, wenn Iosif einer jungen Schönheit vorschlägt, mit ihm nach Paris zu kommen, wo er eine Stacheldrahtfabrik habe (vgl. Pn 67).

<sup>588</sup> „Bei der gründlichen Untersuchung ergab sich, dass den Hähnen anstelle von Zungen eines Nachts Dreirubelscheine gewachsen waren. Zunächst wies niemand dem Bedeutung zu, genauso wie niemand dem sich plötzlich veränderten Gesichtsausdruck des bronzenen Generalissimus Bedeutung zuwies, der aussah, als ob er eine Gefahr fühlte. Niemand bemerkte außerdem, dass nach Donnerstag anstelle von Freitag Samstag eintrat.“

ten des Geschehens kursieren (vgl. Pn 59f.).<sup>589</sup> Die Tatsache, dass der Erzähler mit seinem Augenzeugenbericht nun den „wahren“ Vorgang der Ereignisse wiedergibt, dieser offensichtlich aber auch – genau wie die kursierenden Berichte – auf einem übernatürlichen Realitäts-system fußt, verweist jedoch im Großen und Ganzen auf magisch-realistisches Erzählen, da die wunderbaren Ereignisse sowohl vom Erzähler als auch von den Figuren als denkbar angenommen werden.

Die Einstellung des Erzählers zu der ihn umgebenden fiktiven Welt kann in *Prusskaja nevesta* als maßgeblich für den magisch-realistischen Gehalt des Erzählbandes angesehen werden. Der Erzähler fungiert nicht nur als Augenzeuge der erlebten wundersamen Geschehnisse, sondern reflektiert auch darüber, dass zwei Realitätssysteme, die zumeist in Zusammenhang mit der deutschen Vergangenheit und der sowjetischen Gegenwart stehen, gleichzeitig existieren. Als eine Manifestation dieser Grundeinstellung des Erzählers, die dem Leser die Rezeption der Welt von Znamensk als eine magisch-realistische ermöglicht, kann die Erzählung „Ženščina i reka“ dienen. In ihr wird sich der Erzähler der Tatsache bewusst, dass er immer mit zwei Wahrheiten leben müssen, nachdem er ganz deutlich eine junge Frau am Flussufer gesehen hat, die ihm zulächelt und dann verschwindet:

Девочки не было. Девочка была. Скорее всего, оба утверждения одинаково справедливы, и с этим, увы, надо примириться, хотя это и невозможно. Девочка, женщина... Я никогда не встречу ее – я никогда не расстанусь с нею (Pn 260).<sup>590</sup>

Eine Art Erklärung für diese gleichsam „anpassungsfähige“ Weltanschauung liefert der Erzähler, wenn er, fokalisiert an der Figur von Ivan Antonovič Volostnov, dem Leiter der Papierhalde, dessen Gedanken kurz vor seinem Tod wiedergibt:

Так всегда в России было, тысячу лет: мир рушится, а жизнь продолжается, и только в этом и спасение, и только те и спасаются, кто наловчился жить в постоянно рушащемся мире. [...] Поэтому смерть ничего не значит. По крайней мере – в этом мире (Pn 216).<sup>591</sup>

Diese Textstelle liefert gewissermaßen einen Schlüssel zum Bezug zwischen der russischen Realität und der Grundstimmung in *Prusskaja nevesta*, die zwischen Wunderglauben und schonungslosem Realismus oszilliert. In der zusammenstürzenden Welt Russlands kann nur derjenige überleben, der es – wie die Mehrzahl der Figuren in *Prusskaja nevesta* – vermag,

---

<sup>589</sup> In einer der Varianten des Geschehens trägt die Verwalterin des Hotels den Teufel unter dem Namen „Kollegienrat Pavel Ivanovič Čičikov“ ein. Hier wird also unter dem intertextuellen Bezug zu Gogol's *Mėrtvyje duši* bereits auf die bevorstehende Falschspielerei rekurriert. Vgl. Pn 59.

<sup>590</sup> „Das Mädchen hatte es nicht gegeben. Das Mädchen hatte es gegeben. Höchstwahrscheinlich waren beide Behauptungen gleichzeitig zutreffend, und damit muss man sich nun leider abfinden, obwohl das unmöglich ist. Das Mädchen, die Frau... Ich werde sie niemals treffen, ich werde mich niemals von ihr trennen.“

<sup>591</sup> „So war es immer in Russland, seit tausenden von Jahren: Die Welt zerfällt, aber das Leben geht weiter, und nur darin gibt es Erlösung, und nur diejenigen werden erlöst, die es vermögen, in der ständig zerfallenden Welt zu leben. [...] Darum bedeutet der Tod nichts. Zumindest nicht in dieser Welt.“

einen naiven oder auch durch die Rezeption literarischer und philosophischer Werke fundierten Glauben an Wunder und eine andere Wirklichkeit zu entwickeln.

#### 4.1.5 Zwischenresümee

Michail Bulgakov, Fazil' Iskander und Jurij Bujda sind Vertreter dreier unterschiedlicher Schriftstellergenerationen in der russischen Literatur und dennoch durch ein wesentliches Merkmal verbunden – sie alle gelten als Vertreter des Magischen Realismus. Ein gemeinsamer Bezugspunkt ist dabei für alle drei Autoren Nikolaj Gogol',<sup>592</sup> der als eine Art Urvater nicht nur der modernen russischen Literatur,<sup>593</sup> sondern auch eines russischen Magischen Realismus verstanden werden kann.<sup>594</sup> Darüber hinaus kann davon ausgegangen werden, dass Bulgakov wiederum als Vorbild für die beiden jüngeren Autoren fungiert, zumindest Bujda ist unbestreitbar von diesem beeinflusst worden.<sup>595</sup>

Mit der gemeinsamen Tradition, aus der Bulgakov, Iskander und Bujda kommen, sind die inhaltlichen Korrelationen der drei untersuchten Werke *Master i Margarita*, *Sandro iz Čegema* und *Prusskaja nevesta* verbunden. Alle drei fußen auf der Darstellung einer Welt, die von phantasmagorischen Ereignissen heimgesucht wird, wodurch sich teilweise eine groteske Wirkung entfaltet. Während die Diegese von *Master i Margarita* im großstädtischen Raum von Moskau verankert ist, sind es in *Sandro iz Čegema* und *Prusskaja nevesta* die dörflichen respektive kleinstädtischen Welten zweier weit vom Zentrum der Macht abgeschiedener Regionen – Abchasien im Kaukasus und die Exklave der Kaliningrader oblast' im äußersten Nordwesten der Sowjetunion, das frühere Ostpreußen. In dieser Abgeschiedenheit werden historische Ereignisse von den handelnden Figuren – entweder Vertreter eines kleinen Volkes, wie bei Iskander, oder skurrile Gestalten aus verschiedenen Gegenden der Welt, wie bei Bujda – nicht nur anders wahrgenommen, sondern die Geschichte wird insgesamt umgeschrieben, worauf auch Erika Haber verweist:

Indeed, the manipulation of history and historical events represents a favorite domain for magical realism because of its ability to present history from different, noncentrist per-

---

<sup>592</sup> Zu Bulgakov und Gogol' vgl. Kapitel 4.1.2.1, zu Iskander und Gogol' vgl. etwa Ivanova, *Smech protiv stracha*, S. 125 und zu Bujda und Gogol' vgl. etwa Bujdas Aussage, Gogol's *Revisor* sei eines der prägendsten Ereignisse in seinem Leben gewesen. Vgl. <<http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/9/kurb.html>>.

<sup>593</sup> Vgl. dazu die vielzitierte Aussage „Vse my vyšli iz gogolevskoj «Šineli»“, die Dostoevskij oder Turgenev zugeschrieben wird (vgl. Lauer, *Geschichte der russischen Literatur*, S. 234), oder die formalistische Analyse der Erzählung im Essay „Kak sdelana Šinel' Gogolja“ von Boris Ėjchenbaum aus dem Jahr 1919.

<sup>594</sup> Vgl. Kapitel 4.1.1.

<sup>595</sup> Bujda selbst thematisiert in seinem autobiographischen Roman *Vor, špion i ubijca* – wenn auch mit einer gewissen Distanz – den Enthusiasmus, der im Wohnheim der Journalistikstudenten herrschte, als *Master i Margarita* in der Sowjetunion veröffentlicht wurde.

spectives and voices. In this way, magical realism gives a voice to minority, nonprivileged, or nonruling cultures or nations.<sup>596</sup>

Die Darstellung eines dörflichen Mikrokosmos rückt Iskander und Bujda nun in die Nähe der Dorfprosa („derevenskaja proza“), die seit Mitte der fünfziger Jahre in der Sowjetunion eine zunehmend prominente Stellung einnahm und vor allem in den sechziger und siebziger Jahren bei den Lesern Popularität genoss, galt sie doch als eine Alternative zum sozialistischen Arbeiter- und Produktionsroman.<sup>597</sup> In diesem Zusammenhang ist es wichtig, dass eine Korrelation zwischen der sowjetischen Dorfprosa und dem lateinamerikanischen Konzept des Magischen Realismus ausgemacht werden kann, wie bereits Erika Haber in ihrer Untersuchung zu Iskander und Ajtmatov feststellt:

Sharing some themes with Village Prose, Latin American magical realism arrived in the Soviet Union at a time when Village Prose was enjoying its greatest popularity. Thus, non-Russian Soviet authors, writing in Russian, borrowed and transformed elements from both domestic and foreign sources in the creation of magical realism in the USSR.<sup>598</sup>

Die Vermischung von Elementen aus der Dorfprosa mit denjenigen des Magischen Realismus bilde also laut Haber das Spezifikum eines russischen Magischen Realismus, den sie jedoch nur anhand nicht-russischer Schriftsteller wie Ajtmatov und Iskander untersucht und daher auch zu der Schlussfolgerung kommt:

In contrast to Village Prose, magical realism allowed these authors to celebrate a pride and awareness of their own national, non-Slavic cultures instead of the Soviet-Russian one promoted in Village prose.<sup>599</sup>

Dieser Ansatz führt Haber zu der Aussage, der russische Magische Realismus setzte sich in den 1990er Jahren nicht fort, da zumindest Ajtmatov und Iskander sich anderen Themen zuwandten.<sup>600</sup> Jedoch trat mit Jurij Bujda genau zu der Zeit – zu Beginn der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts – ein Schriftsteller auf den Plan, der durchaus magisch-realistische Erzählungen präsentierte, die in seinem Erzählband *Prusskaja nevesta* zu einem Paradebeispiel des Magischen Realismus kulminierten.

Gelegentlich finden sich auch Hinweise, dass innerhalb der zeitgenössischen russischen Literatur Autoren wie etwa Ljudmila Petruševskaja, Jurij Mamleev, Viktor Pelevin, Pavel Krusanov oder Sergej Nosov als Vertreter des Magischen Realismus verstanden werden können,<sup>601</sup> jedoch scheint diese Zuordnung allzu oberflächlich und meint eher phantastische,

---

<sup>596</sup> Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 16.

<sup>597</sup> Vgl. Städtke, *Russische Literaturgeschichte*, S. 382ff. und Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 27f.

<sup>598</sup> Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 21.

<sup>599</sup> Ebd., S. 32.

<sup>600</sup> Vgl. ebd., S. 149.

<sup>601</sup> Zu Mamleev und Petruševskaja vgl. Kudrjavickij, „Ot sostavitelja“, S. 623. Pelevin ist ebenso mit einer Erzählung in der von Kudrjavickij herausgegebenen Anthologie vertreten (*Žužukiny deti*, S. 368) und wird auch auf

mystische oder auch märchenhafte Erzählstile, die jedoch mit dem Magischen Realismus im engeren Sinne wenig gemein haben. Überhaupt scheint in der russischen Literatur nach wie vor die phantastische Tradition weit stärker zu sein als die magisch-realistische, und gerade bei Bulgakov kann eine Grenze zwischen beiden Kategorien ohnehin nur bedingt gezogen werden.

*Master i Margarita* nimmt denn auch innerhalb der untersuchten Werke – einschließlich der polnischen – eine Sonderstellung ein, wird in dem Roman doch nicht ein kleiner, in sich geschlossener dörflicher oder kleinstädtischer Mikrokosmos erschaffen.<sup>602</sup> Vielmehr bricht in *Master i Margarita* das Wunderbare in eine Großstadtgesellschaft ein, die zwar räumlich gesehen nahe am Machtzentrum, aber dennoch nicht zwangsläufig privilegiert ist. Diese Gesellschaft ist folgerichtig auch nur bedingt dazu willens und in der Lage, die Wunder zu akzeptieren, wie es das Konzept des Magischen Realismus schließlich vorsieht. Jedoch können gerade die beiden besonders unter den politischen Restriktionen leidenden Charaktere Margarita und der Meister die mit dem Auftreten Volands einhergehenden teuflischen Wunder für sich nutzen,<sup>603</sup> während alle anderen Personen eher Schaden nehmen.

Nicht zufällig ist für Bulgakovs Schreiben, aber auch für zahlreiche andere russische Schriftsteller, angefangen bei Dostoevskij, ein anderer, dem Magischen Realismus jedoch sehr naher Begriff bekannt geworden. Mit ‚phantastischer Realismus‘ werden seit der Epoche des Realismus in Russland Werke bezeichnet, die zwar ein realistisches Grundgerüst aufweisen, in denen übernatürliche Ereignisse aber möglich und üblich sind, ohne dass jedoch eine umfassende Beschreibung dieses Konzeptes entstand.<sup>604</sup> Erst Andrej Sinjavskij – selbst als phantastischer Realist betitelt und für seine provokative Schreibweise bestraft<sup>605</sup> – hob die Bedeutung des Phantasmagorischen und Grotesken in seinem Essay „Čto takoe socialitičeskij realizm“ aus dem Jahr 1957 systematisch für die Literatur hervor und kanzelte gleichzeitig den zwangsläufig eindimensionalen Sozialistischen Realismus ab:

---

kommerziellen Internetseiten zu Belletristik unter dem Genre ‚Magischer Realismus‘ geführt (vgl. etwa die Online-Bibliothek *Public House*, <[http://fb2.net.ua/load/magicheskij\\_realizm/29](http://fb2.net.ua/load/magicheskij_realizm/29)>), generell lässt sich Pelevin aber keinem Genre zuordnen, sondern bewegt sich im postmodernen Stil auf verschiedenen literarischen Feldern. Ähnlich verhält es sich mit Sergej Nosov und Pavel Krusanov, die in diversen Internetquellen mit dem Magischen Realismus in Zusammenhang gebracht werden, eine konkrete literaturwissenschaftliche Analyse ihrer Werke auf diesen Schreibstil steht jedoch noch aus. Zu Nosov vgl. etwa <<http://modny.spb.ru/articles/nosov-nazbest>>. Zu Krusanov vgl. <<http://www.litkarta.ru/russia/spb/persons/krusanov-p/>>.

<sup>602</sup> Zwar wird in Paweł Huelles *Weiser Dawidek* mit Gdańsk auch eine Großstadt zum Handlungsort, jedoch lernt der Leser vor allem den Stadtteil Wreszcz kennen, in dem Weiser und seine Altersgenossen aufwachsen. Somit ist die Bedingung für einen in sich geschlossenen Mikrokosmos dort, anders als in *Master i Margarita*, gegeben.

<sup>603</sup> Diese betrifft außerdem Nataša, Margaritas Hausmädchen und Vertraute, sowie Ivan Bezdomyj, der eine Läuterung erfährt.

<sup>604</sup> Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 49.

<sup>605</sup> Vgl. ebd., S. 49f.

В данном случае я возлагаю надежду на искусство фантасмагорическое с гипотезами вместо цели и гротеском взамен бытописанию. Оно наиболее полно отвечает духу современности. Пусть утрированные образы Гофмана, Достоевского, Гойи и Шагала и самого социалистического реалиста Маяковского и многих других реалистов и не реалистов научат нас, как быть правдивыми с помощью нелепой фантазии.<sup>606</sup>

Die Unterscheidung zwischen einem phantastischen Realismus, wie ihn Sinjavskij beschreibt, und dem Magischen Realismus hänge laut Haber vor allem von der Einstellung des Rezipienten zum Gelesenen ab:

Sinyavsky-Tertz's fantastic realism depends on the reader to interpret the irrational elements in the text, to determine the „reality“ it presents, instead of readily accepting it as true. This is quite different than [sic] magical realism, where the so-called magic is presented as a fundamental element of that society and is neither commented upon by the author nor questioned by the reader.<sup>607</sup>

Neben der Berücksichtigung der Leserrezption ließen sich zur Differenzierung zwischen phantastischem und Magischem Realismus darüber hinaus auch die Kriterien anlegen, die für die Phantastik gelten,<sup>608</sup> jedoch unter der Voraussetzung, dass im phantastischen Realismus die realistische Seite stärker betont wird als in der Phantastik.

Mit dem Stichwort Satire sei ein letztes verbindendes Element genannt, das in allen drei untersuchten Texten zum russischen Magischen Realismus auftritt. Neben Bulgakov, der als der wohl bekannteste Verfasser nicht-offizieller russischer Satire der Sowjetzeit genannt werden kann,<sup>609</sup> stehen auch Iskander und Bujda deutlich in der satirischen Tradition, und ebenso wie Bulgakovs satirische Texte konnten auch Iskanders Werke in der Sowjetunion erst nach der Lockerung der Zensur vollständig veröffentlicht werden. Bujda wurde gewissermaßen die „Gnade der späten Geburt“ zuteil, er beginnt erst nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion und dem Ende des Sozialistischen Realismus zu publizieren. Dennoch schreibt er sich mit satirischen Mitteln thematisch in die Reihen der Kritiker sowjetischer und vor allem stalinistischer Unbillen ein.

---

<sup>606</sup> Sinjavskij, Andrej: „Čto takoe socialističeskij realizm“, Paris 1988, S. 63f.

<sup>607</sup> Vgl. Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 52.

<sup>608</sup> Vgl. Kapitel 2.2.

<sup>609</sup> Vgl. zu Bulgakov als Vertreter der nicht-offiziellen russischen satirischen Prosa: Düring, *Šarik, Voland, Tichomirov und Čonkin*, S. 32-85, hier vor allem S. 32 und 51.



## 4.2 Magischer Realismus in Polen

### 4.2.1 Genese und Rezeption

Das Konzept des Magischen Realismus (poln. *realizm magiczny*) ist, beginnend mit der Rezeption lateinamerikanischer Schriftsteller durch Übersetzungen ins Polnische, etwa seit den sechziger, spätestens jedoch seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts auch in Polen ein Begriff. In die literaturwissenschaftliche Debatte fand der Magische Realismus in der damaligen Volksrepublik jedoch erst sehr zögerlich Eingang, um dort zunächst über viele Jahre hinweg vorrangig als explizit lateinamerikanische Erscheinung zu gelten.

Eine Ausnahme bildet der Eintrag von Artur Hutnikiewicz in der von Julian Krzyżanowski herausgegebenen Literaturzyklopädie *Literatura Polska*<sup>610</sup> aus dem Jahr 1985 unter dem Stichwort *realizm*. Hutnikiewicz erwähnt eine „Formel“ des Magischen Realismus als eine semantische Erweiterung des Realismusbegriffs:

Wielu pisarzy i krytyków, nie rezygnując z pojęcia r[realizmu], w którym pragną zamknąć swą twórczość i swe koncepcje (np. formuła „r[realizmu] magicznego“), domaga się jednak takiego poszerzenia jego semantycznej wartości, by mieściło się w nim również prawo do niczym nie ograniczonego eksperymentowania i najdalej idącej deformacji.<sup>611</sup>

Magischer Realismus gehöre demnach zum „neuen Realismus“ („nowy realizm“),<sup>612</sup> der sich in der polnischen Literatur ungefähr seit den siebziger Jahren<sup>613</sup> aus dem Gefühl der Unzulänglichkeit des „klassischen“ Realismusmodells des 19. Jahrhunderts sowie der starren Doktrinen des Sozialistischen Realismus heraus gebildet habe. Er komme dem damit verbundenen Bedürfnis entgegen, die engen Beschränkungen in der Literatur zu überwinden und diese – besonders im Bereich der Prosa – durch neue Ausdrucksmittel zu erweitern.<sup>614</sup>

Der nächsten Schriftstellergeneration, den überwiegend nach 1960 geborenen polnischen Debütautoren der 1990er Jahre, bescheinigt der Literaturhistoriker und -kritiker Stanisław Burkot in seiner 1997 erschienenen Monographie zur polnischen Literatur der Jahre

---

<sup>610</sup> Krzyżanowski, Julian et al. (Hg.): *Literatura Polska. Przewodnik Encyklopedyczny*, T. 2: N-Ż, Warszawa 1985.

<sup>611</sup> Ebd., S. 276.

<sup>612</sup> Charakteristisch für den „neuen Realismus“ seien außerdem die breite Verwendung von Kommunikationsformen aus der Dokumentarliteratur, wie beispielsweise Reportage, Tagebuch oder Faktenmontage sowie die Suche nach neuen theoretischen und soziologischen Grundlagen. Vgl. ebd.

<sup>613</sup> Vgl. ebd. Hutnikiewicz spricht von der gegenwärtigen Zeit – die Enzyklopädie wurde zwar 1984 und 1985 herausgegeben, entstand aber bereits im Laufe der siebziger Jahre.

<sup>614</sup> Vgl. ebd. Interessanterweise wird in diesem Eintrag in keiner Weise auf die Verbindung zwischen Magischem Realismus und lateinamerikanischer Literatur verwiesen, wie es für die meisten Artikel dieser Art sonst typisch ist.

1986-1995 eine von Abenteuerlust und intellektuellem Spieltrieb geprägte Schreibweise, die sich vom Schatten des Themas Vernichtung befreit habe.<sup>615</sup> Diese jungen Autorinnen und Autoren setzen sich unvoreingenommener mit literarischen Ästhetiken anderer Epochen oder Länder auseinander, wobei sie sich mit Vorliebe an realistischen Konzepten wie beispielsweise dem Naturalismus oder dem lateinamerikanischen Magischen Realismus orientieren.<sup>616</sup> Eine ähnliche Beobachtung macht auch Przemysław Czapliński, der in seiner ebenfalls 1997 erschienenen Monographie *Ślady przelomu: O polskiej prozie 1976-1996* einen bedeutenden Einfluss der in den siebziger und achtziger Jahren in Polen stark rezipierten lateinamerikanischen sowie nordamerikanischen postmodernen Prosa auf die polnische Schriftstellergeneration nach 1989 sieht.<sup>617</sup>

Diese von Burkot und Czapliński gezogenen Schlüsse spiegeln sich aber noch nicht in den literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken dieser Zeit wider, denn im *Słownik terminów literackich* aus dem Jahr 1998 wird noch kein Bezug vom Magischen Realismus lateinamerikanischer Provenienz zur polnischen Literatur hergestellt. Vielmehr heißt es zum Stichwort *realizm magiczny*, es handele sich um eine Tendenz, die sich in Deutschland herausgebildet habe und zunächst auf dem Gebiet der Kunst, dann auch auf dem der Literatur aktiv geworden sei. Magisch-realistische Literatur sei zwar in der aktuellen, gegenwärtigen Welt verankert, jedoch nicht gleichzusetzen mit mimetischer Ästhetik. Die Sicht auf diese gegenwärtige Welt werde zudem beeinflusst durch eine Vorstellungskraft, die einerseits durch Berufung auf Mythen, Legenden und verschiedene lokale Traditionen, andererseits durch eine „spezifische narrative Optik“ („w swoistej optyce narracyjnej“) erzeugt werde, die das Ungeöhnliche und Unerwartete hervorhebe.<sup>618</sup> Als literarische Vertreter des Magischen Realismus werden ausschließlich lateinamerikanische Schriftsteller aufgezählt, ebenso wie das programmatische Konzept vorrangig im spanischen Sprachraum verortet wird:

---

<sup>615</sup> Vgl. Burkot, Stanisław: *Literatura polska w latach 1986-1995*, Kraków 1997, S. 80.

<sup>616</sup> Burkot beschreibt diese neuartige Herangehensweise als nicht aufbegehrend, wie beispielsweise die Avantgardisten auftraten, sondern vielmehr als „eklektisch“: „[...] chętnie odwołują się do cudzych tekstów, ale nie – jak poprzednicy – na prawach parodii, lecz raczej pastiszu, nie negacji, lecz raczej przyzwolenia. Jeśli do realizmu, to korzystają z doświadczeń „realizmu naiwnego“ XVIII wieku, naturalizmu, a także współczesnego „realizmu magicznego“, iberoamerykańskiego.“ Ebd.

<sup>617</sup> „W tej sytuacji istotną podpowiedzią okazała się proza światowa przyswajana przez czytelnika polskiego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Ta edukacja literacka stała się kolejnym czynnikiem wpływającym na zmianę świadomości i praktyki pisarskiej. Wrażliwość estetyczna znacznej części twórców nowej prozy kształtowała się bowiem pod wpływem dwóch potężnych niezwykle atrakcyjnych i nośnych tradycji: prozy iberoamerykańskiej oraz amerykańskiej powieści postmodernistycznej.“ Czapliński, Przemysław: *Ślady przelomu: O polskiej prozie 1976-1996*, Kraków 1997, S. 113f. Auch Bożena Tokarz sieht die Inspirationsquelle polnischer Schriftsteller am Ende des 20. Jahrhunderts in der Rezeption von Übersetzungen magisch-realistischer Werke aus Lateinamerika, sie datiert die Ankunft der Übersetzungen in Polen allerdings bereits auf die sechziger Jahre. Vgl. Tokarz, Bożena: „Mimesis – realizm – magia“, in: Biedermann, *Realizm magiczny*, S. 5-17, hier S. 12.

<sup>618</sup> Głowiński, Michał et al. (Hg.): *Słownik terminów literackich*, Wrocław usw. 3 1998, S. 462f.

Koncepcja r[realizmu] m[agicznego] została przejęta na hiszpańskim obszarze językowym wkrótce po pojawieniu się w Niemczech, stał się on jednym z podstawowych kierunków zwłaszcza w lit[eraturze] Ameryki Łacińskiej.<sup>619</sup>

Im selben Jahr erscheint ein Aufsatz des polnischen Literaturwissenschaftlers Ryszard Siwek, der sich mit den europäischen Wurzeln des Magischen Realismus auseinandersetzt, wobei er den Schwerpunkt seiner Untersuchung auf die magisch-realistische Wirklichkeit in Ernst Jüngers Schaffen legt.<sup>620</sup> Siwek nennt Ernst Jünger einen Theoretiker und Praktiker des Magischen Realismus,<sup>621</sup> streitet aber die Existenz einer magisch-realistischen Bewegung in Europa – mit Ausnahme von Belgien und Italien – zunächst ab, wenn er erklärt:

[W] Europie, poza malarstwem, nigdy nie przybrał on [realizm magiczny, R.W.] postaci wyrazistego nurtu. Na naszym kontynencie, poza Belgią, może jeszcze Włochami, teksty pisane w konwencji realizmu magicznego zawsze stanowią indywidualne, rozproszone dokonania, z których zaszufładowaniem historyk ma nie lada kłopot.<sup>622</sup>

Am Ende seines Aufsatzes kommt Siwek dennoch zu dem Schluss, dass ein europäischer Magischer Realismus mit einer eigenen Geschichte und Spezifik entgegen andersartigen Behauptungen durchaus existiere, jedoch noch nicht hinreichend erforscht sei.<sup>623</sup> Im Schlusssatz seines Essays verweist er dahingehend auch auf die Notwendigkeit des genaueren Blicks auf die Werke der polnischen Autoren Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Leopold Buczkowski, Miron Białoszewski, Jan Drzeżdżon und Andrzej Stasiuk.<sup>624</sup>

---

<sup>619</sup> Głowiński et al., *Słownik terminów*, S. 463.

<sup>620</sup> Siwek, Ryszard: „O europejskich korzeniach realizmu magicznego (Ernsta Jüngera rzeczywistość magiczna)“, in: *Ruch Literacki* 5 (1998), S. 663-677.

<sup>621</sup> Ebd., S. 665. Siwek verweist dabei auf die Tatsache, dass Jüngers Werke nur teilweise dem Magischen Realismus zugeordnet werden können und Jünger selbst den Terminus vor allem auf die Malerei beziehe; in Hinsicht auf sein literarisches Œuvre verwende er vielmehr den Begriff „stereoskopischer Blick“. Jünger verwendet diesen Terminus in seinem Essay „Sizilianischer Brief an den Mann im Mond“ aus dem Jahr 1930, in dem er diesen „stereoskopischen Blick“ als notwendige Voraussetzung zur Erkenntniserlangung beschreibt: „Uns hier unten aber ist es selten vergönnt, den Zweck dem Sinne eingeschmolzen zu sehen. Und doch gilt unser höchstes Bestreben jenem stereoskopischen Blick, der die Dinge in ihrer geheimeren, ruhenderen Körperlichkeit erfaßt.“ Jünger, Ernst: „Sizilianischer Brief an den Mann im Mond“, in: Ders., *Werke. Bd. 7: Essays III. Das Abenteuerliche Herz*, Stuttgart 1961, S. 9-23, hier S. 20. An späterer Stelle erklärt er dieses Bild noch einmal genauer, indem er ein eigenes Erkenntniserlebnis schildert, das er während einer Wanderung in einer Schlucht beim Betrachten des Mondes hatte, bei dem ihm das Bild des Mannes im Mond erschien: „Aber das Unerhörte für mich in diesem Augenblicke war, diese beiden Masken ein und desselben Seins unzertrennlich ineinander einschmelzen zu sehen. Denn zum ersten Mal löste sich hier ein quälender Zwiespalt auf, den ich [...] bislang für unlösbar gehalten hatte. [...] [D]as Wirkliche ist ebenso zauberhaft, wie das Zauberhafte wirklich ist. Das war das Wunderbare, das uns an den doppelten Bildern entzückte, die wir als Kinder durch das Stereoskop betrachteten: Im gleichen Augenblick, in dem sie in ein einziges Bild zusammenschmolzen, brach auch die neue Dimension der Tiefe in ihnen auf.“ Ebd., S. 22f.

<sup>622</sup> Siwek, „O europejskich korzeniach“, S. 665.

<sup>623</sup> „[...] [E]uropejski realizm magiczny istnieje, posiada swoją historię i specyfikę. Fakt, że nie powstała jeszcze żadna poważniejsza próba jego syntezy, dowodzi jedynie pilnej potrzeby podjęcia badań, ponownego przeczytania iluś tam tekstów i nowego na nie spojrzenia. Okaże się wówczas, że, choć w rozproszeniu, konwencja ta obecna jest w twórczości wielu pisarzy europejskich.“ Ebd., S. 676.

<sup>624</sup> Vgl. ebd., S. 677. Siwek nennt in seinem Artikel nur die Nachnamen, was im Falle von Buczkowski die Möglichkeit offen lässt, dass es sich auch um den jüngeren Bruder des Schriftstellers Leopold Buczkowski, Marian,

Als polnische Vertreter werden Tadeusz Nowak, Paweł Huelle und Olga Tokarczuk erstmals im Eintrag zum Stichwort *realizm* des *Przewodnik encyklopedyczny*, herausgegeben im Jahr 2000 vom polnischen Wissenschaftsverlag PWN, aufgeführt, in welchem der Magische Realismus als Unterströmung des Realismus Erwähnung findet.<sup>625</sup> Andrzej Lam charakterisiert den Magischen Realismus in diesem Artikel als eine Strömung, welche die Genauigkeit der Beobachtung mit Bildern von symbolischer Aussage sowie mit dem Eindringen des Wunderbaren in das alltägliche Leben verbinde.<sup>626</sup> In den Werken Huelles und Tokarczuks sei darüber hinaus augenfällig, dass sie eher das Schicksal kleiner Gemeinschaften als gesamtgesellschaftliche Aspekte beleuchteten.<sup>627</sup>

Auch in der Literaturencyklopädie *Literatura polska* desselben Verlags aus dem Jahr 2007 wird die europäische Perspektive stärker ins Licht gerückt. Es handele sich beim Magischen Realismus demnach um eine ausgeprägte Strömung sowohl europäischer als auch lateinamerikanischer Literaturen:

[...] tendencja estetyczna, która skryzalizowała się jako wyrazisty prąd w XX-wiecznych literaturach europejskiej i latynoamerykańskiej, łącząc w konstrukcjach przedstawianej rzeczywistości elementy realizmu, fantastyki i groteski z analizami psychiki i podświadomości powieściowych postaci oraz z eksponowaniem symboliki obyczajów, sfery irracjonalnych wierzeń i egzotyki miejscowego folkloru.<sup>628</sup>

Im *Podręczny słownik terminów literackich* aus dem gleichen Jahr wird hingegen wiederum ausführlich auf die lateinamerikanische Ausprägung des Magischen Realismus Bezug genommen, wobei jedoch am Ende des Eintrags zum Stichwort *realizm magiczny* erstmals auch auf die postkoloniale Komponente rekurriert wird. Aus Sicht postkolonialer Kritiker gehe es um den Versuch der Befreiung von kolonialer Herrschaft auf dem Feld der Literatur:

[...] zachodzi tu próba opowiedzenia na nowo historii krajów, które dotąd nie miały własnej historii, włączane tylko w opowieści kolonizatorów (przeciwstawienie: sfera euro-amerykańska i marginesy), [...] realizm magiczny świadczy o wyzwoleniu się spod władzy dominującego sposobu opowiadania historii.<sup>629</sup>

In einem Nachsatz wird jedoch auch die Existenz magisch-realistischer respektive ähnlicher Tendenzen in anderen Literaturen sowie in der Malerei und im Film eingeräumt.<sup>630</sup>

In Arbeiten neueren Datums erscheint aber auch in der polnischen Literaturkritik mit Bruno Schulz ein weiterer polnischer Vertreter des Magischen Realismus, der zuvor haupt-

---

handeln könnte. In diesem Falle hätte Siwek allerdings sicherlich darauf hingewiesen, da Marian Buczkowski etwas weniger bekannt ist als sein Bruder.

<sup>625</sup> Hutnikiewicz/Lam, *Literatura polska XX wieku*, S. 93.

<sup>626</sup> Ebd.

<sup>627</sup> „[...] w powieściach P. Huelle i O. Tokarczuk, bardziej niż aspekty społeczne ukazujących niespodziewane objawianie się losu w życiu małych społeczności.“ Ebd.

<sup>628</sup> Żurawski, *Literatura polska*, S. 594.

<sup>629</sup> Jaworski, Stanisław (Hg.): *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 2007, S. 178f.

<sup>630</sup> Vgl. ebd., S. 179.

sächlich von amerikanischen Literaturwissenschaftlern als Magischer Realist aufgestellt wurde.<sup>631</sup> So bezeichnet beispielsweise Grzegorz Gazda in der *Wielka Encyklopedia PWN* aus dem Jahr 2004 Bruno Schulz neben Michail Bulgakov als russischem Vertreter als Magischen Realisten.<sup>632</sup> Einen auf diesen Eintrag aufbauenden Artikel widmet Gazda dem Magischen Realismus in seinem Nachschlagewerk zur polnischen Literatur der Zwischenkriegszeit, *Dwudziestolecie międzywojenne*. In diesem charakterisiert er den Magischen Realismus als ästhetische Tendenz, die ihren Ursprung in der expressionistischen Literatur und Malerei in den europäischen Kulturzentren Prag, Wien und Berlin nimmt und sich dann in der europäischen und lateinamerikanischen Literatur als eigenständige Strömung weiterentwickelt.<sup>633</sup> Gazda unterscheidet zwischen einer europäischen Richtung, die mit Franz Kafka, Marc Chagall und dem Maler und Romanautor Alfred Kubin eingesetzt habe um von deutschen, österreichischen und flämischen Autoren fortgeführt zu werden, sowie einer lateinamerikanischen „Klasse“ des Magischen Realismus, die von Autoren wie Carpentier, Fuentes oder García Márquez repräsentiert werde. In die europäische Strömung verortet er auch Bruno Schulz, den er als einzigen polnischen Vertreter erwähnt.<sup>634</sup>

In der Ausgabe der *Encyklopedia PWN* aus dem Jahre 2007 werden neben Bruno Schulz die bereits im Jahr 2000 im *Przewodnik encyklopedyczny* erwähnten polnischen Schriftsteller Tadeusz Nowak, Paweł Huelle und Olga Tokarczuk aufgezählt, in deren Prosawerken sich die Poetik und Ästhetik des Magischen Realismus manifestiere.<sup>635</sup> Hier werden also erstmals die bis dahin stets getrennt genannten Vertreter – also entweder Schulz oder andere polnische Schriftsteller späterer Generationen – gemeinsam unter dem Stichwort Magischer Realismus geführt.

Im Jahr 2009 findet sich im Anhang zur Ausgabe 1-2 der Forschungsreihe *Zagadnienia rodzajów literackich*, die in Łódź erscheint, ein ausführlicher Beitrag zur „Powieść realizmu magicznego“ von Izabella Adamczewska.<sup>636</sup> Darin gibt die Verfasserin einen umfassenden Überblick zur Entwicklung des Magischen Realismus aus polnischer Perspektive, wobei sie neben der Darstellung der allgemeinen Genese und der grundlegenden Charakterisierung des Konzepts erstmalig auch den Stand der polnischen Forschung zum Magischen Realismus be-

---

<sup>631</sup> Vgl. Tokarz, „Mimesis – realizm – magia“, S. 12.

<sup>632</sup> Vgl. dazu den Eintrag zu *realizm magiczny* von Grzegorz Gazda in: *Wielka Encyklopedia PWN*, t. 23, Warszawa 2004, S. 180f.

<sup>633</sup> Vgl. Gazda, *Dwudziestolecie międzywojenne*, S. 167f.

<sup>634</sup> „W kręgu tej estetyki znajduje się także twórczość Brunona Schulza.“ Ebd., S. 168.

<sup>635</sup> Żurawski, *Literatura polska*, S. 594.

<sup>636</sup> Adamczewska, Izabella: „Powieść realizmu magicznego“, in: *Zagadnienia rodzajów literackich* 52:1-2 (103-104) (2009), S. 259-267.

rücksichtigt.<sup>637</sup> Dennoch bestätigt auch Adamczewska die Vorrangrolle des lateinamerikanischen Magischen Realismus vor anderen Ausprägungen:

Choć korzenie tendencji estetycznej tkwią w Europie, sławę powieści realizmu magicznego przyniosła popularność jej latynoamerykańskiej realizacji. Zwłaszcza w Polsce powieść realizmu magicznego kojarzona jest przede wszystkim z literaturą iberoamerykańską [...].<sup>638</sup>

Sie bezeichnet den magisch-realistischen Roman als „ausgereifteste literarische Realisierung“ („najdojrzała literacka realizacja“) der ästhetischen Tendenz des Magischen Realismus, welchen sie seinerseits innerhalb anderer „neuer Realismen“ des 20. Jahrhunderts, wie beispielsweise dem „groteskem Realismus“ nach Michail Bachtin sowie dem „Realismus ohne Grenzen“ nach Roger Garaudy, kontextualisiert.<sup>639</sup> Adamczewska zeichnet die Entwicklung des Terminus und des damit verbundenen Konzepts ausgehend von Roh in der bildenden Kunst und Bontempelli in der Literatur sowie die darauf folgende Aufnahme in Lateinamerika nach, wobei sie jedoch auf die literarischen Wurzeln auf dem europäischen Kontinent verweist.<sup>640</sup> So nennt sie als „Wegbereiter“ („prekursorzy“) Marcel Proust, Nikolaj Gogol', Fëdor Dostoevskij und Edgar Allan Poe. Die wichtigste Vorreiterrolle schreibt sie jedoch Franz Kafka zu, der den argentinischen Schriftsteller Jorge Luis Borges zum Abfassen seines Erzählbandes *Historia universal de la infamia* (1935, dt. *Universalgeschichte der Niedertracht*) inspirierte.<sup>641</sup> Dessen Erfolg wiederum löste einen regelrechten „Schneeballeffekt“ der Verbreitung des Magischen Realismus in Kuba, Mexiko, Ecuador, Chile, Uruguay und Argentinien aus.<sup>642</sup>

Adamczewska unterscheidet ausdrücklich zwischen dem Konzept des Magischen Realismus und dem des *lo real maravilloso*, mit dem der kubanische Schriftsteller Alejo Carpentier die lateinamerikanische Wirklichkeit beschreibt (s. Kap. 3.1), und zwar unter dem Aspekt der Sichtweise auf das Wunderbare:

Choć *lo real maravilloso* wiąże z realizmem magicznym wpisanie cudowności w powieściowy świat przedstawiony, inny jest charakter tej symultaniczności. W powieściach realizmu magicznego zachowany jest punkt widzenia autochtonów, podczas gdy w literaturze *lo real maravilloso* obca kultura opisana jest z zewnątrz. Zjawiska nadprzyrodzone motywowane są wprawdzie przekonaniem autochtonów, ale prymitywna mentalność tubylców obca jest narratorowi.<sup>643</sup>

---

<sup>637</sup> In der Bibliographie zu ihrem Artikel finden sich zahlreiche Beispiele aus der polnischen Forschungsliteratur, vgl. Adamczewska, „Powieść“, S. 267.

<sup>638</sup> Ebd., S. 265.

<sup>639</sup> Vgl. ebd., S. 260.

<sup>640</sup> Adamczewska rekurriert dabei zunächst auf Ángel Flores, der in seinem Aufsatz „El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana“ aus dem Jahr 1955 die Wurzeln des Magischen Realismus bei den deutschen Romantikern Heinrich von Kleist und E.T.A. Hoffmann verortet. Vgl. ebd., S. 260.

<sup>641</sup> Borges übersetzte neun Jahre später Kafkas „Verwandlung“ ins Spanische.

<sup>642</sup> Vgl. Adamczewska, „Powieść“, S. 260.

<sup>643</sup> Ebd., S. 264.

Des Weiteren warnt Adamczewska vor einer Reduzierung aller spanischsprachigen Literatur aus Süd- und Mittelamerika auf das Konzept des Magischen Realismus, einer Tendenz, die sich teilweise in der literarischen Debatte über den „Boom“ abgezeichnet hatte. Die „Generation McOndo“ („pokolenie McOndo“),<sup>644</sup> die sich daraufhin in den neunziger Jahren gründete, sehe daher ihre Aufgabe darin, in Abgrenzung zum oft fälschlich verliehenen Etikett „magisch-realistisch“ zu einer gewissen Privatheit zurückzukehren und einen eigenen Stil zu erschaffen, der die „wahre Wirklichkeit“<sup>645</sup> darstelle und sich mit aktuellen Themen wie Auswirkungen der Globalisierung, sozialen Diskrepanzen, Sexualität oder Kriminalität auseinandersetze.<sup>646</sup>

Abschließend referiert Adamczewska die derzeitige Debatte über europäische, nordamerikanische und afrikanische Vertreter des Magischen Realismus, unter ihnen Patrick Süskind, Salman Rushdie und Robert Kroetsch. Dabei äußert sie sich kritisch über die oft nicht überzeugende Argumentation für die Einordnung von Schriftstellerinnen und Schriftstellern wie Toni Morrison aus Südafrika, dem Nigerianer Ben Okri, Peter Carey aus Australien, dem Pakistani Adam Zameenzad oder den Japanern Kenzaburo Oe und Haruki Murakami als Magische Realisten.<sup>647</sup> Hingegen sieht sie die tschechische Autorin Daniela Hodrová und deren Landsmann Jiří Kratochvíl, Günter Grass mit seinem Roman *Die Blechtrommel* oder, als frühes Beispiel, Michail Bulgakow mit *Master i Margarita* als „tatsächliche Repräsentanten“ („rzeczywistych reprezentantów“)<sup>648</sup> magisch-realistischer Literatur an. Der Artikel schließt mit einer Darstellung über polnische Vertreter magisch-realistischer Literatur:

W literaturze polskiej wśród reprezentantów realizmu magicznego wymienia się Tadeusza Nowaka z jego prozą, Pawła Huelle (*Weiser Dawidek*) oraz Olę Tokarczuk (*Podróż ludzi księgi, Prawiek i inne czasy, Dom dzienny dom nocny*). Podkreśla się rolę jaką odegrał w kształtowaniu się tej parabolicznej estetyki Bruno Schulz, autor *Sklepów cynamonowych, Sanatorium pod klepsydrą* oraz programowego tekstu *Mityzacja rzeczywistości*. O realizmie magicznym mówi się również w odniesieniu do wielu przykładów literatury dziecięcej.<sup>649</sup>

---

<sup>644</sup> Adamczewska, „Powieść“, S. 266. Die Anthologie *McOndo* wurde, anders als von Adamczewska behauptet, erst 1996 von Alberto Fuguet und Sergio Gómez herausgegeben.

<sup>645</sup> Izabella Adamczewska zitiert aus dem Vorwort der Anthologie, in dem es heißt: „*To [realizm magiczny, R.W.] nie jest prawdziwa literatura. Bo prawdziwa literatura opisuje prawdziwą rzeczywistość.*“ Ebd., S. 266 (Hervorhebung im Original).

<sup>646</sup> In einem Artikel in der Internetzeitschrift „Onet“ vom 29.10.2009 beschreibt Anna Marchewka diese „junge Generation“ spanischsprachiger Schriftsteller folgendermaßen: „*To pisarze urodzeni w latach 60., a debiutujący w latach 90. Nazwa pokolenia – McOndo – wzięła się od tytułu słynnej antologii z 1992 [sic] roku. Ten programowy zbiór miał przelamywać stereotypowe postrzeganie literatury iberoamerykańskiej. [...] Młodzi (w porównaniu z gigantami wiązany z boomem literatury iberoamerykańskiej) nie są epigonami „wielkich ojców“, ale różnicującymi kontynuatorami linii rozwoju. Nie ma więc już unoszących się z prześcieradłami w niebo Remedios ani dzieci ze świńskimi ogonami. Jest za to rozedrgany język ogarniający jeszcze więcej rzeczywistości.*“ Marchewka, Anna: „Umowa o dzieło“, in: <<http://tygodnik.onet.pl/33,0,35524,4,artykul.html>>.

<sup>647</sup> Vgl. Adamczewska, „Powieść“, S. 266. Leider begründet Izabella Adamczewska ihre Kritik nicht.

<sup>648</sup> Ebd.

<sup>649</sup> Ebd.

Eine Monographie über polnische magisch-realistische Kinderliteratur legt 2010 Małgorzata Chrobak vor.<sup>650</sup> Magisch-realistische Tendenzen sieht Chrobak in der Kinderliteratur, die als eine Art sensibler Seismograph in Bezug auf Veränderungen in der „Erwachsenen-Literatur“<sup>651</sup> verstanden werden kann, im gesamten 20. Jahrhundert, beispielsweise bei Michael Ende oder Jostein Gaarder. Die Autorin der Abhandlung beobachtet eine direkte Verbindung zwischen Magischem Realismus und Kinderliteratur aufgrund der engen Symbiose zwischen Magie und Realität in der Vorstellungswelt des Kindes:

[Twórcy] utworów dla niedorośliwych [...] dbają o stworzenie naturalnej symbiozy magii i rzeczywistości na miarę psychicznych potrzeb i oczekiwań odbiorcy. Obie kategorie współistnieją ze sobą na tych samych prawach, co odzwierciedlają doskonałe zabawy dziecka czy jego postawę wobec świata (bywa *homo magicus* a zarazem mocno „trzyma się ziemi“).<sup>652</sup>

In einem ersten Schritt grenzt Chrobak zunächst den Magischen Realismus europäischer Ausprägung von der lateinamerikanischen Variante ab und plädiert für die Zuordnung der Termini „ästhetische Tendenz“ für den europäischen Kontinent und „künstlerische Strömung“ für magisch-realistische Literatur lateinamerikanischer Provenienz.<sup>653</sup> Die beiden „Zweige“ des Magischen Realismus, wie sie aus europäischer Sicht wahrgenommen werden, charakterisiert Chrobak als zwei unterschiedliche Konzepte, deren Erforschung den Literaturkritikern einige Probleme bereite.<sup>654</sup> Da sei zum einen die laute, begeisterte Aufnahme der lateinamerikanischen „Boom“-Literatur, die Chrobak mit dem Rausch vergleicht, den die Legende über Eldorado bei den spanischen Kolonialmächten hervorrief, zum anderen die bescheidene, fast unbemerkte Herausbildung der europäischen Variante des Magischen Realismus.<sup>655</sup> Die geringe Resonanz auf die Entwicklung eines europäischen Magischen Realismus führt sie einerseits auf die Verstreutheit magisch-realistischer europäischer Vertreter, andererseits auf das Fehlen eines gemeinsamen „ästhetischen Nenners“, wie es im Falle Lateinamerikas die „amerikanische Wunderbare Wirklichkeit“ sei, zurück.<sup>656</sup>

---

<sup>650</sup> Chrobak, Małgorzata: *Realizm magiczny w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2010.

<sup>651</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>652</sup> Ebd., S. 8.

<sup>653</sup> „Zarówno rodzimi, jak i zagraniczni teoretycy na ogół zgodnie mówią o tendencji estetycznej w piśmiennictwie Starego Kontynentu, w przeciwieństwie do wyrazistego prądu artystycznego wypracowanego na gruncie prozy Ameryki Łacińskiej.“ Ebd., S. 14. Chrobak beruft sich in ihrer Begriffseingrenzung unter anderem auf Grzegorz Gazda, Małgorzata Szewczyk, Ryszard Siwek und Jean Weisgerber.

<sup>654</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>655</sup> Vgl. ebd.

<sup>656</sup> Vgl. ebd. Nichtsdestotrotz könne gerade die polnische Literaturkritik einige Forscher vorweisen, die sich in den letzten zwei Jahrzehnten eingehend mit dem Magischen Realismus – sowohl im europäischen als auch im spanischsprachigen Raum – auseinandersetzen. Zu ihnen zählt Chrobak Henryk Markiewicz, Grzegorz Gazda, Ryszard Siwek, Małgorzata Szewczyk und Tomasz Pindel. Vgl. ebd., S. 25.



Erstmals verweist Chrobak auf eine bewusste Abgrenzung einiger europäischer Schriftsteller vom lateinamerikanischen Magischen Realismus, wenn sie konstatiert, es existierten

[...] realistycznomagiczne akcenty we współczesnej literaturze „dorosłej“ zarówno polskiej, jak i obcej (np. Olga Tokarczuk, Paweł Huelle, Günter Grass, Salman Rushdie i wielu innych), wynikające często z resentymentów do nurtu latynoamerykańskiego.<sup>657</sup>

Die polnische Schriftstellerin Olga Tokarczuk, die oft mit dem Magischen Realismus in Verbindung gebracht wird, distanziert sich sogar ganz bewusst von ihm und bezeichnet ihn als unbeholfenen Versuch, eine positivistische Weltsicht mit kindlichem Wunderglauben zu verbinden.<sup>658</sup> Jedoch bezeugt ihr Dörte Lütvogt, die sich eingehend mit Tokarczuks Werk befasst hat,<sup>659</sup> eine Nähe zum Magischen Realismus, die sich aus der „Lizenz zum Kreieren möglicher Welten“<sup>660</sup> speise.

Insgesamt, so Chrobak, fehle in der polnischen Literaturwissenschaft bisher eine umfassende Beschreibung einer „magisch-mimetischen Ästhetik“ („magiczno-mimetyczna estetyka“),<sup>661</sup> und einzig die Arbeiten einiger amerikanischer Literaturkritiker verweisen auf die Existenz einer solchen im Schaffen von Bruno Schulz. Doch trotz der gewissen Nonchalance, mit der das Thema Magischer Realismus in der polnischen Literatur von Forschern angegangen werde,<sup>662</sup> sei in den letzten zwanzig Jahren eine „erhöhte Aktivität“ („wzmożona aktywność“)<sup>663</sup> hinsichtlich ähnlicher ästhetischer Tendenzen wie sie beispielsweise für Romane eines García Márquez typisch sind, auch in der polnischen Literatur beobachtet worden. So verbinden Interpretatoren magisch-realistischer Prosa außer Tokarczuk und Huelle auch Andrzej Stasiuk, Magdalena Tulli oder Jerzy Sosnowski mit dieser postmodernen Variante

---

<sup>657</sup> Chrobak, *Realizm magiczny*, S. 8.

<sup>658</sup> Bei Chrobak heißt es: „[Tokarczuk] sam nurt deprecjonuje, nazywając niezręczną próbą połączenia pozytywistycznej wizji świata z dziecięcym poczuciem cudowności.“ Ebd., S. 39.

<sup>659</sup> Vgl. Kap. 4.2.4.

<sup>660</sup> Lütvogt, Dörte: *Raum und Zeit in Olga Tokarczuks Roman Prawiek i inne czasy (Ur- und andere Zeiten)*, Frankfurt/M. 2004 (= Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, 53), S. 457. Lütvogt führt weiter aus: „Im Verständnis von Literatur als Lizenz zum Kreieren, welches einen Mittelweg zwischen experimenteller Avantgardeliteratur und realistisch-mimetischem Erzählen eröffnet, liegt die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen Olga Tokarczuk und den Autoren des magischen Realismus.“ Ebd.

<sup>661</sup> Chrobak, *Realizm magiczny*, S. 39f.

<sup>662</sup> Vgl. ebd., S. 39. Laut Chrobak werde in der polnischen Literaturkritik, beispielsweise bei Jerzy Jarzębski, Przemysław Czapliński oder Tomasz Mizerkiewicz, eher von „intensiven mythisierenden Tendenzen“ („o zintensyfikowanych tendencjach mityzacyjnych“), „Imitationen des Magischen“ („[o] imitacjach magiczności“), „mythischen Stilisierungen“ („[o] stylizacjach mitycznych“), „magisierten“ Kindheitsreminiszenzen“ („[o] umagicznionych reminiscencjach z dzieciństwa“), dem „Wunsch nach einer erneuten Verzauberung der Welt“ („[o] chęci ponownego zaczarowania świata“) und sogar von einer „Flucht vor Gegenwart“ („[o] ucieczce od współczesności“) gesprochen. Vgl. ebd., S. 40.

<sup>663</sup> Ebd., S. 39.

der Strömung, und ein „polnisches Macondo“ ließe sich in den fiktiven Orten Prawiek, Ściegi oder Dukla finden.<sup>664</sup>

Die Romane Tadeusz Nowaks,<sup>665</sup> den Anna Kamieńska als Vertreter eines „bäuerlichen Surrealismus“ („chłopski nadrealizm“)<sup>666</sup> charakterisiert, verortet Chrobak in diesem Zusammenhang unter der Ägide einer „volkstümlichen Variante des Magischen Realismus“ („ludowa odmiana realizmu magicznego“),<sup>667</sup> die sich zugleich auf dem Gebiet der sogenannten Totemliteratur lokalisieren lasse. Die „literatura totemiczna“, als deren Vertreter Chrobak beispielsweise Wiesław Myśliwski, Edward Redliński (*Konopielka*)<sup>668</sup> und Jan Jakub Kolski<sup>669</sup> (*Kulka z chleba*)<sup>670</sup> aufzählt, setze sich mit der „Suche nach den Wurzeln“ („poszukiwanie korzeni“) auseinander.<sup>671</sup> Chrobak sieht den gemeinsamen Nenner der polnischen magisch-realistischen „Schnappschüsse“ letztlich im Versuch begründet, mithilfe von Erinnerungen eine Rückkehr in vergangene Welten zu vollführen:

---

<sup>664</sup> Vgl. Chrobak, *Realizm magiczny*, S. 40. Mit Prawiek ist der fiktive Ort in Olga Tokarczucks *Prawiek i inne czasy* gemeint, die Stadt Ściegi ist der Schauplatz in Magdalena Tullis Roman *W czerwieni*, und Dukla heißt die südpolnische Kleinstadt, die zum zentralen Ort in Andrzej Stasiuks Roman *Dukla* wird.

<sup>665</sup> Auch Karl Dedecius verweist auf die besondere Rolle Tadeusz Nowaks, dessen Prosa „von der folkloristischen Mythenwelt seiner Lyrik geprägt [ist] und [...] der Phantasie einen zentralen Platz ein[räum]t“. Dedecius, Karl (Hg.): *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bd. 4: *Porträts. Lebensläufe, Werkbeschreibungen, Bibliographien*, Zürich 2000, S. 610. So werden in den Romanen *Takie większe wesele* (1966) und *A jak królem, a jak katem będziesz* (1968) die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs „durch das Prisma der wuchernden Vorstellungskraft eines Kindes bzw. eines Jugendlichen dargestellt und in eine eigentümliche magische Aura getaucht.“ Ebd. Auch bereits in Nowaks frühen Erzählungen sowie dem Roman *Obcoplemienna ballada* (1963) vermischen sich laut Dedecius Phantasie und Realität, Traum und Wirklichkeit. Vgl. ebd.

<sup>666</sup> Vgl. Chrobak, *Realizm magiczny*, S. 40.

<sup>667</sup> Ebd.

<sup>668</sup> Edward Redliński gilt als Vertreter der sogenannten „bäuerlichen Richtung“ („nurt chłopski“), die in den 1970er Jahren in der Volksrepublik Polen Fuß fasste. In seinem Roman *Konopielka* geht Redliński jedoch über die engen Grenzen des „nurt chłopski“ hinaus, indem er das Dorfleben auf humorvolle Weise jenseits von kommunistischer Propaganda beschreibt und bestehende kulturelle Konflikte aufgreift und literarisch verarbeitet. So heißt es über den Roman in der Internetbibliothek biblionetka.pl – zitiert aus dem Klappentext der Romanausgabe von 2008 – beispielsweise: „Powieść z 1973 r. nie jest ani dokumentem, ani zapisem etnograficznym, ale wielkim skrótem, mówiącym o zetknięciu się tradycyjnej społeczności chłopskiej z nowoczesnością.“ <<http://www.biblionetka.pl/reviewsDisplay.aspx?type=EditorsNote&id=2165>>. Auch Karl Dedecius hält Redliński eher für einen Erneuerer der Dorfprosa, der die stereotype Sicht auf das Bauerntum in der polnischen Literatur parodierte: „[...] Redliński scheut in seinen Grotesken über die absurden Stereotypen des volksrepublikanischen Alltags weder Experiment noch Kontroverse. [...] Ironisch, balladesk und humorvoll entmythologisiert er die polnische Provinz, in der eine primitive, plakative Modernität die Volkskultur verdrängt.“ Dedecius, *Panorama*, Bd. 4: *Porträts*, S. 730.

<sup>669</sup> Den Prosaautor und Regisseur Jan Jakub Kolski (Regisseur u.a. von Jańcio Wodnik, 1993; *Cudowne miejsce*, 1994; *Jasminum*, 2006) nennt Chrobak an früherer Stelle neben Regisseuren wie David Lynch (*Twin Peaks*, 1992), Peter Weir (*Picnic at Hanging Rock*, 1975), Witold Leszczyński (*Żywoć Mateusza*, 1968; *Konopielka*, 1982) und Andrzej Jakimowski (*Zmruż oczy*, 2003) auch als Vertreter des magisch-realistischen Films. Vgl. Chrobak, *Realizm magiczny*, S. 21f.

<sup>670</sup> *Kulka z chleba* (1998) ist das Romandebüt des Regisseurs Kolski. In *Kulka z chleba* finden sich magisch-realistische Anklänge vor allem an García Márquez: „Związek emocjonalny z prozą Márqueza przekłada się w pamięci wypełniającej rzeczywistość powieściową ‚Kulki z chleba‘ na zdarzenie spotkania dwóch pisarzy. Właśnie na planie tego spotkania w sposób magiczny łączy się w jeden kosmos – nieistniejące z istniejącym, znane z nieznanym, prawda z jej wyobrażeniem...“ <<http://www.biblionetka.pl/book.aspx?id=9553>>.

<sup>671</sup> Vgl. ebd. Der Verweis auf die „Suche nach den Wurzeln“ legt eine Verbindung zu der „Xungen“-Richtung („Suche nach den Wurzeln“) in der japanischen Literatur nahe, als deren Vertreter unter anderem Haruki Murakami gezählt wird, der wiederum auch als magisch-realistischer Schriftsteller gilt. Vgl. Kap. 3.2.

[...] wspólnym mianownikiem wszystkich tych realnomicznych migawek w polskiej literaturze są próby rekonstrukcji „umarłych światów“, inaczej mówiąc, swoistych powrotów za pośrednictwem pamięci i wyobraźni do „dziecięcych Arkadii“, a te stały się [...] specjalnością rodzimych twórców w ostatnich kilku dekadach.<sup>672</sup>

Auffälligerweise seien es jedoch in erster Linie junge Schriftsteller, die diese Richtung verfolgen, und somit keine direkten Zeitzeugen der Vertreibungen aus den so genannten „Kresy“ – den ehemaligen östlichen Randgebieten des polnischen Staates, die viele polnische Bürger nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges aufgrund der neuen Grenzziehung verlassen mussten. Vielmehr sei es die Generation der Kinder der auf diese Weise Entwurzelten, die sich laut Mieczysław Orski ihrer persönlichen Vergangenheit versichern wollen und ihr privates Kindheitsparadies in der Volksrepublik Polen gewissermaßen „entsakralisierten“. <sup>673</sup> Und so ist es auch nicht verwunderlich, dass neben dem Rückgriff auf die Darstellung kindlicher Welten oft Grenzgebiete respektive die neu besiedelten Gebiete der Volksrepublik Polen zum zentralen Handlungsort werden, wobei häufig gleichzeitig auf die verlorenen Heimaten verwiesen wird:

Sowohl Tokarczuk als auch Huelle interessieren sich für das polnisch-deutsche Grenzland. Für Huelle ist es Danzig mit seiner polnisch-deutschen Vergangenheit (eine deutliche Anknüpfung an das Werk von Günter Grass), für Tokarczuk wiederum Unterschlesien mit seinen Geheimnissen, seiner Mystik und der ethnischen Vielfalt dieser Region.<sup>674</sup>

Auch Johann Biedermann folgt der Argumentation, dass die innerliterarischen geographischen Schauplätze, die von Vertreibung und Neubesiedlung geprägt sind, in einem engen Zusammenhang mit dem magisch-realistischen Schreiben der beiden Autoren sowie darüber hinaus auch bei Stefan Chwin stehen und bescheinigt Chwin, Huelle und Tokarczuk in Berufung auf einen Artikel von Wolfgang Schlott die „Qualifikation“ magisch-realistisch, wobei in Hinblick auf Tokarczucs Œuvre sogar von einem „polnischen Magischen Realismus“ („polski realizm magiczny“) die Rede sein könne.<sup>675</sup> Gerade in dieser Spezifik des polnischen

---

<sup>672</sup> Chrobak, *Realizm magiczny*, S. 40.

<sup>673</sup> Vgl. ebd.

<sup>674</sup> Walecki, Waclaw (Hg.), *Polnische Literatur. Annäherungen. Eine illustrierte Literaturgeschichte in Epochen* (übersetzt von M. Lami und J. Krzysztoforska-Doschek), Krakau und Oldenburg 1999, S. 254.

<sup>675</sup> Biedermann, Johann: „Wygnanie. ‚Magisch-reales‘ [sic] u autora i w utworach Stefana Chwina, Pawła Huellego, Olgi Tokarczuk – miejsca i rzeczy“, in: Ders., *Realizm magiczny*, S. 319-328, hier S. 322f. Im selben Aufsatzband, der aus einer Konferenz zur Thematik des Magischen Realismus in Łódź 2004 hervorging, polemisiert Tomasz Bocheński gegen die inflationäre Verwendung des Terminus Magischer Realismus in Bezug auf zeitgenössische polnische Schriftsteller, da sie allein auf Marketingstrategien fuße. Seiner Meinung nach seien vor allem Olga Tokarczuk und Andrzej Stasiuk vielmehr Vertreter einer Richtung, die er mit „Imitation des Magischen“ („imitacja magiczności“) bezeichnet. Vgl. Bocheński, Tomasz: „Imitacje magiczności w polskiej prozie współczesnej. Tokarczuk i Stasiuk, czyli jaki umysł kryje się pod peruką“, in: Biedermann, *Realizm magiczny*, S. 329-342. Auch Bożena Tokarz erwähnt in ihrem Aufsatz aus demselben Band die häufiger anzutreffende Etikettierung „Imitationen des Magischen“ oder „Dialogizität mit dem lateinamerikanischen Roman“ für europäische Literatur „dieser Strömung“ (konkret nennt sie Huelle, Tokarczuk und Sosnowski als

Magischen Realismus, „magische“, da voller Spuren früherer Bewohner, Orte und Gegenstände zu thematisieren, sieht Biedermann denn auch die Anziehungskraft dieser Texte:

Zarówno „polski realizm magiczny“, który z całą pewnością nie jest jedynie suchym terminem, jak i magia rzeczy zawarta w jego tekstach, mają nam z pewnością coś do powiedzenia i stanowią coś więcej niż tylko odzwierciedlenie ducha czasów, bo czytelnik ma wielką ochotę zatrzymać się w dzisiejszym pronowoczesnym, oddalonym od rzeczywistości, realności świecie literackim. [...] Realni Niemcy „zniknęli“ z tych terenów, a mimo to pozostali, są permanentnie cytowani przez pozostawione przez siebie materialne „ślady“, które może wołałyby być gdzie indziej, a tkwią w irrealnej konfrontacji z „nową“ Polską. Polacy, którzy znajdują „Niemców“, nie przeprowadzili się w te okolice, aby znaleźć to co niemieckie, oni po prostu „ich“ i „to“ zastali, ponieważ zostali tam właśnie wyekspediowani. Nieobecność Niemców jest właśnie magiczno-realna, magiczno-realna jest też spuścizna po nich.<sup>676</sup>

Ungeachtet der etwas unscharfen Definition der „magisch-realistischen“ Abwesenheit der Deutschen, einer historischen Gegebenheit der außerliterarischen Wirklichkeit, die ja *per se* nicht magisch-realistisch sein kann, da es sich beim Magischen Realismus um ein Textphänomen handelt, spricht Biedermann ein wesentliches Kriterium für die spezifische Ausprägung der ästhetischen Tendenz in Polen an, die immer wieder mit dem Trio Chwin, Huelle, Tokarczuk und deren Generation in Verbindung gebracht wird. Olga Tokarczuk selbst bringt in einem Zeitungsinterview das Anliegen dieser Schriftstellergeneration auf einen Punkt, wenn sie sagt: „Ponieważ moje pokolenie nie ma historii, będzie próbowało ją sobie stworzyć“.<sup>677</sup>

Neben der Thematik der von Bevölkerungsverschiebungen und deren Spuren geprägten „kleinen Heimaten“ („mała ojczyzna“) spielt in der polnischen Prosa, die in der Nähe des Magischen Realismus verortet wird, augenscheinlich das in einem engen Zusammenhang mit dem Thema Kindheit stehende und somit auf die Initiationsliteratur verweisende Aufrufen respektive Schaffen von Mythen eine bedeutsame Rolle.

Aufgrund der „mythisierenden“ Verfahren, die den Autoren einer von Przemysław Czapliński untersuchten Richtung von Initiationsliteratur eigen sei, verwendet dieser auch den Begriff „Mythenbiographie“ („mitobiografia“),<sup>678</sup> mit dem er die Einbeziehung des Lesers in die persönliche Biographie des Autors bezeichnet.<sup>679</sup> Die Zweiteilung der Erzählerfigur in

---

polnische Vertreter). Gleichzeitig bescheinigt sie jedoch dem europäischen Magischen Realismus eine gewisse Eigenständigkeit, die sie im Einfluss aus der Psychoanalyse nach C.G. Jung begründet sieht. Im Unterschied zum durch die Psychoanalyse beeinflussten europäischen Magischen Realismus dominiere im lateinamerikanischen die Konkretheit der Magie, die sich aus der (süd)amerikanischen „mestizaje“, also der Verschmelzung indigener und europäischer Kultur, ergebe. Vgl. Tokarz, „Mimesis – realizm – magia“, S. 14.

<sup>676</sup> Biedermann, „Wygnanie“, S. 322.

<sup>677</sup> Zit. nach Przemysław Czapliński in: Ders., *Ślady przelomu*, S. 198.

<sup>678</sup> Ebd., S. 208.

<sup>679</sup> „Podstawową cechą mitobiografii jest zawiązywanie paktu autobiograficznego, czyli wciąganie czytelnika w historię własnego życia.“ Ebd., S. 206.

erwachsenes und kindliches Ich<sup>680</sup> ist dabei ein wichtiges Moment, das die Verbindung von zwei unterschiedlichen Weltsichten – einer objektiven, rückblickenden und einer individuellen, intimen, geheimnisvollen – ermöglicht. Daher sei auch die Verkettung von Realien und Mythischem auf inhaltlicher Ebene durchaus nicht widersprüchlich:

Wierność szczegółom (nazwiskom, realiom miejsca, sprzętom domowym, wyglądom rzeczy), ścisłość rekonstruowanego porządku czasowego, jako cechy charakterystyczne dla wspomnień, nie kłócą się z mityzacją biografii.<sup>681</sup>

Czapliński führt in diesem Zusammenhang zahlreiche polnische Schriftsteller der achtziger und neunziger Jahre an, deren Werke mythenbiographische Züge aufwiesen, unter ihnen Aleksander Jurewicz, Stefan Chwin, Paweł Huelle und Anna Bolecka.<sup>682</sup>

Die zentrale Rolle der Figur des Kindes in magisch-realistischen Werken akzentuiert am deutlichsten Małgorzata Chrobak in ihrer Studie. Nicht nur in den polnischen Werken, die gleichzeitig der Strömung der Initiationsliteratur zugerechnet werden, sondern in den weltweit bekanntesten, prototypischen Werken des Magischen Realismus spielen kindliche oder jugendliche Helden eine wichtige Rolle, oftmals sogar die Hauptrolle. Chrobak nennt beispielsweise die schöne Kind-Frau Remedios aus *Cien años de soledad*, Oskar Matzerath aus Grass' *Blechtrommel*, die jugendlichen Helden aus Ernst Jüngers *Auf den Marmorclippen* oder das Kind aus Salman Rushdies *Midnight's Children*.<sup>683</sup> In der polnischen Prosaliteratur seien es vor allem drei auffällige Kindergestalten, die der magisch-realistischen Ästhetik zugeordnet werden können, und zwar:

[...] Ruta – „dziecko natury“ z *Prawieku i innych czasów* Tokarczuk, Dawid Weiser – tytułowy bohater powieści Huellego, ale też i Józef z opowiadań Brunona Schulza, najpiękniejsze w naszej literaturze wcielenie idei „powtórnego dzieciństwa“ [...].<sup>684</sup>

Mithilfe der Gestaltung junger oder gar kindlicher Figuren könne laut Chrobak das übergeordnete Ziel der Autoren, nämlich die „Rekonstruktion ursprünglicher Erfahrungen“, besser verwirklicht werden.<sup>685</sup>

Die Romane *Prawiek i inne czasy* und *Weiser Dawidek* sowie die Erzählbände *Sklepy cynamonowe* und *Sanatorium pod Klepsydrą* der drei im vorausgehenden Zitat vereinten Autoren sollen denn auch im anschließenden Teil die Grundlage für die Untersuchung magisch-

---

<sup>680</sup> Diese Aufteilung entspricht der Unterscheidung in „erzählendes Ich“ und „erlebendes Ich“ nach Franz K. Stanzel. Vgl. Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964.

<sup>681</sup> Czapliński, *Ślady przelomu*, S. 207f.

<sup>682</sup> Vgl. ebd., S. 206. Czapliński unterscheidet noch eine weitere Form der Initiationsliteratur, die sogenannte „Initiationsmythographie“ („mitografia inicjacyjna“), zu der er Tomek Tryzna, Manuela Gretkowska, Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk und andere zählt. Vgl. ebd.

<sup>683</sup> Vgl. Chrobak, *Realizm magiczny*, S. 43.

<sup>684</sup> Ebd., S. 43f. Chrobak folgt hier einer Arbeit von Anna Czabanowska-Wróbel über das Kind in der Literatur der Młoda Polska.

<sup>685</sup> Vgl. ebd., S. 43.

realistischer Spuren in der polnischen Literatur bilden. Sie sind nicht nur Beispiele für bedeutende „magisch-realistische“ Kinderfiguren der polnischen Literatur, sondern teilen darüber hinaus überdurchschnittlich viele weitere Merkmale, die von verschiedenen Literaturwissenschaftlern als für den Magischen Realismus wesentlich bestimmt worden sind. So ist besonders das Auftreten phantastischer Ereignisse, aber auch die Gestaltungsweise des Grotesken oder ein zyklisches Zeitverständnis innerhalb magisch-realistischer Texte paradigmatisch und soll daher in den genannten Werken untersucht werden. Das wichtigste Kriterium der Zuschreibung zu diesem viel diskutierten Konzept, das Eröffnen einer dritten Ebene durch die Verschmelzung einer wunderbaren und einer realistischen Ebene, wird dabei jedoch im Mittelpunkt stehen.

#### 4.2.2 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe* und *Sanatorium pod Klepsydrą*

Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości – nie potrafię powiedzieć. Twierdzę tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji. W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności.<sup>686</sup>

Der Schriftsteller und Graphiker Bruno Schulz wurde 1892 im galizischen Städtchen Drohobycz, das zu jener Zeit unter österreichisch-ungarischer Herrschaft stand, in eine polnisch-jüdische Kaufmannsfamilie hineingeboren. Schulz, der Architektur studierte und zunächst mit graphischen Arbeiten bekannt wurde, debütierte Ende 1933 mit dem Erzählband *Sklepy cy-*

---

<sup>686</sup> Offener Brief von Bruno Schulz an St. I. Witkiewicz, erschienen im *Tygodnik Ilustrowany* 1935, Nr. 17. In: Schulz, Bruno: *Księga listów*, hrsg. von Jerzy Ficowski, Kraków 1973, S. 64f. („Worin der Sinn dieser universalen Desillusion der Wirklichkeit liegt, vermag ich nicht zu sagen. Ich behaupte nur, daß die Wirklichkeit unerträglich wäre, wenn sie keine Entschädigung in irgendeiner anderen Dimension erführe. Je nachdem, auf welche Weise wir tiefe Genugtuung über diese Lockerung des Gewebes der Wirklichkeit empfinden, sind wir an diesem Bankrott der Realität interessiert.“ Ficowski, Jerzy [Hg.], *Bruno Schulz. Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. Aufsätze und Briefe*, München 2000, S. 92.)

*namonowe*,<sup>687</sup> mit dem er später Weltruhm erlangte. Knapp vier Jahre später, im Jahr 1937, erfolgte die Publikation des zweiten und letzten Prosabandes, *Sanatorium pod Klepsydrą*.<sup>688</sup>

In Bezug auf sein literarisches Schaffen wird Bruno Schulz häufig als Mythen schaffender Autor bezeichnet:<sup>689</sup>

Konstrukcja świata w twórczości B. Schulza realizuje zatem matryce pradawnych fabuł, a motywacja tworzenia zdaje się wcale nie być odległa potrzebom, jakie pobudzały do tworzenia mitów wyobraźnię pierwotne.<sup>690</sup>

Schulz' Verständnis vom Mythos lässt sich schwer greifen, wesentliche Aussagen über sein Kunstverständnis, das auf der Rückkehr zum Mythos respektive dem „Mythisieren“ beruht, formuliert er jedoch in seinem vielzitierten Essay „Mityzacja rzeczywistości“ aus dem Jahr 1936. Demnach ist das Wort Bruchstück der ursprünglichen Mythologien und – inzwischen zu einem Werkzeug der Kommunikation degradiert – stets bestrebt, wieder am Sinn, der das Wesen der Wirklichkeit ausmache, teilzuhaben:

Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. [...] Pierwotne słowo było majączeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens.<sup>691</sup>

---

<sup>687</sup> Verwendete Ausgabe: Schulz, Bruno: *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą, Kometa*. Mit einem Vorwort von A. Sandauer („Rzeczywistość zdegradowana“), Kraków 1957. Im Folgenden zitiert als *Sklepy* (Kurznotation Sc). Verwendete deutsche Ausgabe: Schulz, Bruno: *Die Zimtläden*, aus dem Polnischen von Doreen Daume, München 2008. Im Folgenden zitiert als *Zimtläden*.

<sup>688</sup> Sowohl *Sklepy cynamonowe* als auch *Sanatorium pod Klepsydrą* werden aus dem oben genannten Prosaband aus dem Jahr 1957 zitiert. Dennoch wird in der Kurzzitierung angegeben, aus welchem der beiden Bände die zitierte Stelle stammt. Das *Sanatorium pod Klepsydrą* wird im Folgenden angegeben als *Sanatorium* (Kurznotation SpK). Trotz unterschiedlicher Kürzel wird also aus einer Ausgabe, der eingangs genannten, zitiert. Verwendete deutsche Ausgabe: Schulz, Bruno: *Das Sanatorium zur Sanduhr*, aus dem Polnischen von Doreen Daume, München 2011. Im Folgenden zitiert als *Sanatorium zur Sanduhr*. Weil sowohl in *Sklepy cynamonowe* als auch in *Sanatorium pod Klepsydrą* für den Magischen Realismus typische Stil- und Gestaltungsmittel auftreten, erfolgt die Analyse in beiden Werken. Da sich jedoch in beiden Erzählansammlungen zahlreiche Beispiele für magisch-realistische Anklänge finden, deren Analyse den Rahmen eines Unterkapitels sprengen würde, konzentrieren sich die Kapitel 4.2.2.1 und 4.2.2.2 vor allem auf die *Sklepy cynamonowe*, im Kapitel 4.2.2.3 liegt der Schwerpunkt auf dem Erzählband *Sanatorium pod Klepsydrą*.

<sup>689</sup> Alina Biała ordnet Schulz in ihrer Monographie zu polnischen literarischen Mythen des 20. Jahrhunderts neben Witkacy und Gombrowicz der „kreationistischen“ Gruppe von Schriftstellern zu, wobei sie den Begriff „Kreationismus“ („kreacjonizm“) in diesem Kontext auf die Schaffung neuer Mythen bezieht. Vgl. Biała, Alina: *W kręgu polskich mitów literackich XX wieku*, Piotrków Trybunalski 2000, S. 70. Ausführlicher zum Mythos bei Schulz im *Słownik schulzowski* unter dem Stichwort *Mit* von Włodzimierz Bolecki. Dort unterscheidet Bolecki, der sich auf Schulz' Essay „Mityzacja rzeczywistości“ bezieht, zwischen drei Varianten, in denen der Mythos bei Schulz als zentrale philosophische Kategorie vorkommt. In der ersten Bedeutung fungiere Mythos als Synonym für einen ursprünglichen Zustand. In der zweiten beschreibt er mit Mythos diejenigen Sinngehalte eines literarischen Werkes, die über die wortwörtliche Bedeutung hinausgehen. Die dritte Variante der Verwendung des Mythos bei Schulz sei der universelle, metaphysische Sinn(gehalt) historischer Legenden und Figuren. Vgl. Bolecki, Włodzimierz et al. (Hg.): *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2003, S. 222f.

<sup>690</sup> Biała, *W kręgu polskich mitów*, S. 10.

<sup>691</sup> Schulz, Bruno: „Mityzacja rzeczywistości“, in: Ders.: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, herausgegeben und kommentiert von J. Jarzębski, Wrocław usw. 1989, S. 365-368, hier S. 365; Hervorhebung im Original. („Der [sic!] Wesen der Wirklichkeit ist der Sinn. Was keinen Sinn hat, ist für uns nicht wirklich. Jedes Stück

Dieser Prozess, die Suche der Worte nach ihrer ursprünglichen Berufung, wieder zu Sinn zu werden, kann nach Schulz' Überzeugung nur in einer besonderen, von der praktischen Funktion befreiten, „entfesselten“ Form der Benutzung von Wörtern gelingen – und das ist Poesie:

[...] wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją. Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów.<sup>692</sup>

Die Worte, diese „Derivate der Mythen und Geschichten von früher“<sup>693</sup> sind also wie Bausteine, die in Form von Poesie die Wirklichkeit erst erschaffen. Dabei ist die so entstehende Wirklichkeit nach Schulz' Vorstellung nicht gleichzusetzen mit der empirisch überprüfbaren Realität, denn sie beinhaltet durchaus phantastische oder unglaubwürdige Elemente, worauf Alina Biała Bezug nimmt:

Ich [Schulz' Gedanken zum Sinn aus „Mityzacja rzeczywistości“, R.W.] recepcja dostarcza czytelnikowi przekonania, że obcuje z rzeczywistością, która, nie będąc celem samym w sobie, mimo elementów fantazji, nieprawdopodobieństwa i dziwności, niesie sens spójny, wewnątrznie uporządkowany, pełen harmonii i ładu.<sup>694</sup>

Die Wirklichkeit, die innerhalb respektive mithilfe der Poesie erschaffen wird, ist also die wesentliche, „sinn-volle“, sie ist stimmig und harmonisch und somit bedeutsamer als die äußerpoetische Realität, die schließlich auf der Verwendung „abgenutzter“, nicht mehr mit dem Mythos verbundener Worte beruht. Aus Schulz' bedeutendem Manifest lassen sich demnach Vorüberlegungen herauslesen, die in der Folge richtungsweisend für das Konzept des Magischen Realismus wurden, und nicht umsonst wird Schulz nicht nur als einer der berühmtesten Schriftsteller der polnischen Avantgarde, sondern auch als Vorläufer des Magischen Realismus bezeichnet.

In der sogenannten Zwischenkriegszeit („czas międzywojenny“) des 1918 wieder erstandenen polnischen Staates ist Schulz eine wichtige, wenn auch zu Lebzeiten wenig beachtete Persönlichkeit, und zwar nicht nur als Graphiker und Autor vereinzelter Erzählungen, die später in die beiden Erzählbände eingingen, sondern überdies als Literaturkritiker. Er tritt je-

---

Wirklichkeit lebt dadurch, daß es an einem universalen Sinn teilhat. [...] Das ursprüngliche Wort war ein Phantasiegebilde, das den Sinn der Welt umkreiste, es war ein großes universales Ganzes. Das Wort in seiner alltäglichen, heutigen Bedeutung ist nur noch ein Bruchstück davon, das Rudiment einer früheren, allumfassenden, integralen Mythologie. Deshalb strebt es danach, immer wieder nachzuwachsen, sich zu regenerieren, vollständig zu Sinn zu werden.“ Übertragung ins Deutsche von Doreen Daume, „Die Mythisierung der Wirklichkeit“, in: Schulz, *Die Zimtläden*, S. 191-197, hier S. 193; Hervorhebung im Original).

<sup>692</sup> Schulz, „Mityzacja“, S. 366. („[...] dann regrediert es, strömt zurück, strebt nach früheren Verbindungen, möchte wieder vollständig zu Sinn werden – und diesen Drang des Wortes zurück zum Ursprungsort, seine zurückgewandte Sehnsucht, die Sehnsucht nach der Urheimat des Wortes nennen wir Poesie. Poesie – das sind die Kurzschlüsse des Sinns zwischen den Worten, die schlagartige Regeneration der ursprünglichen Mythen.“ Schulz, *Die Zimtläden*, S. 194).

<sup>693</sup> Ebd., S. 195.

<sup>694</sup> Biała, *W kręgu polskich mitów*, S. 8.



doch im kommerziellen Literaturbetrieb der dreißiger Jahre kaum persönlich in Erscheinung,<sup>695</sup> sondern kommuniziert vornehmlich über Briefe mit Verlagen und Literaturzeitschriften. Eine enge Verbindung besteht zwischen Schulz und den „beiden anderen Exzentrikern der Zwischenkriegszeit“,<sup>696</sup> seinen Schriftstellerkollegen Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) und Witold Gombrowicz.<sup>697</sup> Aber auch mit seinem weltberühmten deutschsprachigen Zeitgenossen Franz Kafka wird Schulz gern in einem Atemzug genannt.<sup>698</sup>

Der in der Folge häufig als „polnischer Kafka“ bezeichnete Zeichenlehrer und Schriftsteller aus Drohobycz wird vor allem seit den neunziger Jahren aber auch verstärkt mit dem Magischen Realismus in Verbindung gebracht.<sup>699</sup> Gabriel Moked kommt in seinem Aufsatz „Dwie galaktyki późnego modernizmu“<sup>700</sup>, in dem er das Werk von Bruno Schulz und Samuel Josef Agnon komparatistisch auf der Achse Vergangenheit – Modernität untersucht, zwar zu dem Schluss, dass Schulz als „Wegbereiter“ eines phantastischen Realismus verstanden werden könne. Die von Moked als „phantastischer Realismus“ bezeichnete Strömung scheint jedoch vielmehr den Magischen Realismus zu meinen, wenn er konstatiert:

---

<sup>695</sup> Dieser Fakt ist sicherlich nicht nur seiner abgeschiedenen Wohnlage im galizischen Drohobycz, weit östlich des polnischen Zentrums, sondern auch seiner ausgeprägten Schüchternheit geschuldet.

<sup>696</sup> Dedecius, *Panorama*, Bd. 4: *Porträts*, S. 772. Anfang der achtziger Jahre vereinte der polnische Literaturtheoretiker und -historiker Włodzimierz Bolecki die drei Schriftsteller unter der Ägide eines „poetischen Prosamodells“. Vgl. Bolecki, Włodzimierz: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982. In Anknüpfung an Gombrowicz' eigene Aussage im Nachwort zur deutschen Ausgabe von Witkiewicz' Roman *Nienasyenie*: „Es waren unser drei, Witkiewicz, Bruno Schulz und ich, drei Musketiere der polnischen Avantgarde aus der Zeit zwischen den Kriegen“ werden die drei Zeitgenossen auch bisweilen als die drei Musketiere der polnischen Zwischenkriegszeit bezeichnet. Gombrowicz, Witold: „Wir waren unser drei“, Nachwort zur deutschen Ausgabe des Romans. In: Witkiewicz, Stanisław [sic] Ignacy: *Unersättlichkeit*, München 1966, S. 592-596, hier S. 592. Vgl. beispielsweise auch Wróbel, Szymon: „Trzej muszkietierowie: Witkacy, Schulz, Gombrowicz“, in: *Twórczość* 9:2005, S. 61-90. Auch eine 2004 im französischen Nancy organisierte Ausstellung zu Witkacy, Schulz, Gombrowicz und Kantor unter dem Titel „Les trois mousquetaires“ greift diese Bezeichnung auf. Vgl. Markowski, Michał Paweł: *Polska Literatura Nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, S. 6.

<sup>697</sup> Schulz stand mit beiden im Briefkontakt und rezensierte Gombrowicz' 1937 erschienenen Roman *Ferdydurke* in der Zeitschrift *Skamander* im Jahr 1938 (Nr. 96-98). Vgl. Ficowski, *Die Wirklichkeit*, S. 364. Die Romanrezension findet sich in deutscher Übersetzung in der von Jerzy Ficowski herausgegeben Aufsatz- und Briefsammlung *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes* auf den Seiten 280-288. Eine Anthologie mit Essays und Briefen der vier Avantgarde- und Zwischenkriegsschriftsteller Leśmian, Witkacy, Schulz und Gombrowicz wurde 1995 von Tomasz Wójcik veröffentlicht, der allen genannten Autoren trotz sehr unterschiedlicher aufgegriffener Themen das Attribut „Inselerscheinung“ („Zjawisk[o] wyspow[e]“) verleiht und nicht unerwähnt lässt, dass das geistige Zentrum ihres Schaffens – die Universalität der philosophischen und weltanschaulichen Problematik sowie die Innovativität der Form – die Schriftsteller zu Lebzeiten bisweilen an den Rand des literarischen Lebens gedrängt hat. Vgl. Wójcik, Tomasz (Hg.): *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze. Leśmian – Witkacy – Schulz – Gombrowicz*, Warszawa 1995.

<sup>698</sup> Vor allem die Tatsache, dass der Autor der *Sklepy cynamonowe* seiner Verlobten Józefina Szelińska bei der Übersetzung von Kafkas *Prozess* ins Polnische half, bringt ihm immer wieder den Ruf des „Kafka-Übersetzers“ ein. Vgl. Doreen Daume im Nachwort zu Schulz, *Zimtläden*, S. 213.

<sup>699</sup> Vgl. dazu Dedecius, *Panorama*, Bd. 5: *Ein Rundblick*, S. 441-447; Brown, *Myths and Relatives*, S. 63; Stala, *On the Margins of Reality*, S. 58; Tokarz, „Mimesis – realizm – magia“, S. 12. Tokarz konstatiert jedoch, dass Schulz' Prosa vorrangig in amerikanischen Arbeiten als repräsentatives Beispiel für die Strömung in Polen genannt wird. Vgl. Kap. 4.2.1.

<sup>700</sup> Moked, Gabriel: „Dwie galaktyki późnego modernizmu“, in: Jarzębski, Jerzy (Hg.): *Czytanie Schulza*, Kraków 1994, S. 85-94.

[J]est on [Schulz, R.W.] z pewnością arcyprzekursorem realizmu fantastycznego – Marqueza [sic], a może również Grassa. Nie jest to może najważniejsze w ocenie miejsca Schulza na mapie literatury [...], ale tak czy inaczej żywa i dynamiczna linia nowatorska prowadzi z Drohobycza do Macondo Marqueza.<sup>701</sup>

Diese „innovative Linie“, die von Drohobycz nach Macondo führt, beruht unter anderem auf dem Einsatz des Grotesken in beiden Werken,<sup>702</sup> das sowohl für phantastische<sup>703</sup> als auch für magisch-realistische Literatur kennzeichnend ist.<sup>704</sup> Kennzeichnend für das Groteske in literarischen Texten sind zum einen groteske Stilmittel auf der Ausdrucksebene wie etwa die Verdinglichung menschlicher Charakteristika respektive ihre Reduzierung auf Tierisches, die Personifizierung von Tieren, Pflanzen und unbelebten Gegenständen<sup>705</sup> sowie die Kreuzung zweier Tropen, meist in Verbindung mit einer drastischen Steigerung bis hin zur Hyperochie.<sup>706</sup> Zum anderen offenbart sich groteskes Schreiben durch den Einsatz grotesker Motive, zu denen beispielsweise Metamorphosen zu zählen sind. Die Vermengung menschlicher und tierischer Züge in der Metamorphose ist eine der ältesten Formen der Groteske, die mittels der Gestaltung des „körperlichen Ganzen und von dessen Grenzen“ gleichzeitig eine besondere Rolle unter den grotesken Figuren einnimmt.<sup>707</sup> Aus linguistischer Perspektive geschehen Metamorphosen bei Schulz häufig ausgehend von der Realisierung einer Metapher,<sup>708</sup> worauf bereits Artur Sandauer in seinem Vorwort „Rzeczywistość zdegradowana“ zu Schulz’ Werk-

---

<sup>701</sup> Moked, „Dwie galaktyki późnego modernizmu“, S. 85. Auch Russell Brown verwendet neben der Zuordnung Schulz’ zum Magischen Realismus die Bezeichnung phantastischer Realist. Vgl. Brown, *Myths and Relatives*, S. 5.

<sup>702</sup> Laut Włodzimierz Bolecki werde in Bezug auf Schulz’ Schreiben immer wieder das Attribut „grotesk“ in unterschiedlichen Definitionen herangezogen, Schulz verwendete den Terminus in seinen Erzählungen selbst jedoch nicht. Vgl. Bolecki et al., *Słownik schulzowski*, S. 131. Bolecki beschreibt Schulz’ Verwendung des Grotesken als Antithese zu einem „stabilen Realismus“ und verweist damit indirekt auf das Prinzip des Magischen Realismus: „W koncepcji Schulza groteska powstaje na styku realności i fantazji, jako ironiczna antezyza „masywnego realizmu“.“ Ebd.

<sup>703</sup> Den Terminus Phantastik („fantastyka“) verwendet Schulz laut Bolecki ganz neutral sowohl für irrealer Phänomene („zjawiska nierzeczywiste“) als auch synonym für Träume („marzenia“) und Vorstellungen („wyobraźni[a]“), aber auch für übernatürliche, „nicht alltägliche“ Erscheinungen: „[...] zbiór różnych, bliżej nieokreślonych zjawisk, przekraczających normy codzienności.“ Ebd., S. 115.

<sup>704</sup> Vgl. zum Grotesken in der Phantastik und im Magischen Realismus Kapitel 4.1.2.

<sup>705</sup> Die „Verdinglichung“ und die Personifizierung fallen unter die Kategorie der Verschiebung der Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem, die Bachtin als wesentlich für die Groteske ansieht: „Für die Groteske gewinnen allerlei Auswüchse und Abzweigungen besondere Bedeutung, die den Leib außerhalb des Leibes fortsetzen, die ihn mit anderen Leibern oder mit der nichtleiblichen Welt verbinden.“ Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt/M. 1990, S. 16.

<sup>706</sup> Tschizewskij führt als Beispiel für die höchste Stufe der Hyperbel Gogol’s Charakteristik eines Fahrzeuges an, das „mit nichts Ähnlichkeit“ habe. Vgl. Tschizewskij, „Satire oder Groteske“, S. 277.

<sup>707</sup> Vgl. Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 15.

<sup>708</sup> Damit ist die Übertragung des stilistischen Mittels der Metapher auf die inhaltliche Ebene gemeint, auf der sie – zu Ende gedacht – zur Metamorphose wird. Die realisierte Metapher lässt sich nicht eindeutig zu der inhaltlichen oder stilistischen Ebene zählen und ist somit ein Beispiel für die mögliche Zwischenstellung grotesker Ausdrucksmittel.

ausgabe von 1957 hinweist.<sup>709</sup> Krzysztof Stala greift diesen Gedanken auf und bezeichnet den Prozess als „Materialisierung“ der Metapher:

The metaphor, taken literally, „materializes“; it changes the modality of the real, the level of existence of described reality. This reality is capable of changing, in order to fit constantly altered metaphors; it follows the liberated word, inscribes itself into it.<sup>710</sup>

Damit wird eine wesentliche Komponente von Schulz' Wirklichkeitsverständnis angesprochen. Das Prinzip der Realität, die sich an die Beschaffenheit der Worte anpasst, formuliert Schulz in seinem bereits erwähnten Manifest „Mityzacja rzeczywistości“: „Uważamy słowo potocznie za cień rzeczywistości, za jej odbicie. Słuszniejsze byłoby twierdzenie odwrotne: rzeczywistość jest cieniem słowa.“<sup>711</sup> Im Gegensatz zum üblichen Verständnis, nach welchem Worte Zeichencharakter haben und die Realität abbilden, zeigt Schulz hier eine direkte Abhängigkeit der Wirklichkeit – und somit auch der innerfiktionalen – vom Wort auf, das anhand der Verwendung der sich materialisierenden Metapher besonders deutlich wird.

Aber auch die „Hybridität der Zeit“ („[h]ybrydyczny czas“), die Izabella Adamczewska als charakteristisch für den magisch-realistischen Roman ansieht und die sich, wie im Beispiel von García Márquez' *Cien años de soledad*, in der Parallelität mythisch-zyklischer und chronologisch-linearer Zeit historischer oder privater Ereignisse niederschlägt,<sup>712</sup> findet sich in Schulz' Erzählwerk. Die Darstellung von zeitlichen Prozessen unterliegt auch bei Schulz einer speziellen Ästhetik<sup>713</sup> und in seinen Erzählungen lässt sich das für den Magischen Realismus durchaus kennzeichnende mythische respektive zyklische Zeitverständnis antreffen.<sup>714</sup>

---

<sup>709</sup> „Rzeczy podobne przeistaczają się w siebie, metafora przerasta w metamorfozę, Ojciec [sic] zmienia się w kondora, którego wyglądem przypomina, przedmiot realny wchodzi – jakby przez tafel lustra – w aktywny kontakt z własnym odbiciem.“ Sandauer, Artur: „Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)“, in: Schulz, *Sklepy*, S. 5-33, hier S. 28.

<sup>710</sup> Stala, *On the Margins of Reality*, S. 91.

<sup>711</sup> Schulz, „Mityzacja“, S. 368. („Wir betrachten das Wort gewöhnlich als Schatten der Wirklichkeit und als deren Abglanz. Richtiger wäre die gegenteilige Behauptung: die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes.“ Ficowski, *Die Wirklichkeit*, S. 242).

<sup>712</sup> Vgl. Adamczewska, „Powieść“, S. 263.

<sup>713</sup> Jarzębski konstatiert beispielsweise die Bedeutung des Jahreszyklus in Schulz' Schaffen, der nicht nur für natürliche Prozesse des Werden und Vergehens stehe, sondern auch im Zusammenhang mit bestimmten Emotionen oder gar literarischen Gattungen (Frühling – Lyrik, Sommer – Epik, Herbst – Dramatik). Außerdem stellt er Überschneidungen zwischen verschiedenen Zyklen – etwa dem der Reifung des Kindes zum Erwachsenen und dem Kreislauf der Jahreszeiten – heraus. Vgl. Jarzębski in der Einleitung zu: Schulz, *Opowiadania*, S. L-LII.

<sup>714</sup> Wendy B. Faris nennt die Unschärfe der Kategorien Zeit, Raum und Identität als eines der fünf wesentlichen paradigmatischen Merkmale magisch-realistischer literarischer Welten. Vgl. Faris, „Sheherazade's Children“, S. 173f.

#### 4.2.2.1 Grotteskes auf der Ausdrucksebene

Das Grotteske ist in Schulz' Prosatexten durchgehend als ästhetische Kategorie nachzuweisen.<sup>715</sup> So ist beispielsweise die Wirklichkeit, die in Schulz' Beschreibung der Natur aus dem Wort hervortritt, überquellend und reich „nicht allein an Formen und Farben, sondern an Einfällen, Verheißungen, Übergängen“<sup>716</sup>, sie beschränkt sich nicht auf die schlichte Beschreibung der formvollendeten Naturerscheinungen, sondern quillt gerade aus den unvollkommenen, „tollpatschigen“ Gewächsen und Geschöpfen hervor.<sup>717</sup>

Die Verwendung des Stilmittels des Grottesken zeigt sich auf der Ausdrucksebene in *Sklepy cynamonowe* vor allem durch den Einsatz solcher Mittel wie realisierter Metaphern,<sup>718</sup> Personifizierungen, Verdinglichungen sowie der Kreuzung verschiedener Tropen, die meist in einer Hyperbel münden. Dabei werden durch diese Stilmittel immer wieder Grenzen zwischen verschiedenen Bereichen überschritten respektive verschoben. Zum einen betrifft das Grenzen innerhalb der sprachlichen Ebene, zum anderen aber auch solche zwischen der Ausdrucks- und der Inhaltsebene des Textes.<sup>719</sup> Diese Grenzüberschreitungen korrelieren mit dem Verfahren der Wirklichkeitserweiterung im Magischen Realismus, da sie den Leser immer wieder vor die Möglichkeit stellen, sich in dem einen oder anderen Bereich oder Realitätssystem zu verorten. Die sprachlichen Mittel, die solche Grenzüberschreitungen unterstützen oder gar hervorrufen, werden im Folgenden hier untersucht.

In *Sklepy cynamonowe* finden sich zahlreiche realisierte Metaphern, in denen die Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem oder zwischen menschlicher Welt und Vegetation verschoben werden, wodurch sich eine grotteske Wirkung entfaltet. In einem Bild aus der

---

<sup>715</sup> Schulz bedient sich häufig der grottesken Darstellungsweise, so etwa in der Beschreibung der Stadt, in der der kindliche Erzähler lebt, und die unschwer als das heimatliche Drohobycz entziffert werden kann. Die verfremdete Darstellung der lebendig gewordenen Stadt mit ihren Häusern kann dabei zum einen als Schulz' ganz persönliche Auseinandersetzung mit seinem Heimatort verstanden werden, aber auch als Versuch, die grundsätzliche Fremdheit des Menschen in der ihn umgebenden Welt und die damit verbundene Einsamkeit zu überwinden, worauf etwa Samojlik verweist: „Grotteska podkreśla, że w świecie wyobcowanym stosunek człowieka do przestrzeni, domu, miasta, dróg, krajobrazów jest postawą, w której wyraża się fakt, iż zostały one pozbawione wartości ludzkich. Samotność tedy człowieka nie pochodzi, z punktu widzenia tej grotteski, z geografii, techniczne panowanie nad przestrzenią nie zwiększa szans jej przezwyciężenia, gdyż samotność należy do sytuacji ludzkiej nieodmiennie i po prostu.“ Samojlik, „Grotteska – pisarstwo wszechstronnie banalne“, S. 276.

<sup>716</sup> Bauer, Gerhard: „Prachtvolle Lästerungen gegen diese Welt: Die Obsession des Provisorischen in Bruno Schulz' Zimtläden“, in: Bauer, Gerhard; Stockhammer, Robert (Hg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2000, S. 184-199, hier S. 187.

<sup>717</sup> „Es sind nur selten Rosen oder andere Preziosen, mit denen die üppige Natur sich schmückt und die Menschen erfreut. Häufiger werden ‚ungeschickte‘, entstellte und grotteske oder notdürftig geflickte Wesen als Exempel der unerschöpflichen Lebenskraft der Natur herangezogen.“ Bauer, „Prachtvolle Lästerungen“, S. 188.

<sup>718</sup> Auch wenn sich die realisierten Metaphern im Grenzbereich zwischen Ausdrucks- und Inhaltsebene des Grottesken befinden und ebenso im Kapitel „Metamorphosen“ behandelt werden könnten, werden die ausgewählten Beispiele in diesem Kapitel analysiert, da sie stärker als Metaphern funktionieren denn als Metamorphosen, die im anschließenden Kapitel vorgestellt werden.

<sup>719</sup> Dieses dem Magischen Realismus zu Grunde liegende Konzept der Literarisierung untersucht Anne Hegerfeldt näher in ihrem Aufsatz „Contentious Contributions“. Vgl. dazu auch Kap. 4.2.2.2.

Erzählung „Pan“ ist es beispielsweise ein verwilderter Garten, in dem wuchernde Kletten ihr Unwesen treiben:

Tam, rozbestwione, dając upust swej pasji, panoszyły się puste, zdziczałe kapusty łopuchów – ogromne wiedźmy, rozdziewające się w biały dzień ze swych szerokich spódnic, zrzucając je z siebie, spódnicą za spódnicą, aż ich wzdęte, szelestne, dziurawe łachmany oszalałymi płatami grzebały pod sobą kłótlive to plemię bękarcie (Sc 84).<sup>720</sup>

Einerseits können hier riesige Hexen durch das Bild der verwilderten Kletten veranschaulicht sein, diese Lesart würde das Geschehen jedoch ins Märchenhafte verschieben. Ebenso gut können aber auch die Hexen als Metapher für die kohlköpfigen Kletten verstanden werden, die im Garten wuchern. Nimmt man diesen Fall an, so entsteht das Bild von tanzenden, wilden Hexen, die sich aus der Metapher, die ursprünglich zur Veranschaulichung der üppigen, unbändigen Vegetation diente, materialisiert haben.

Ein weiteres Beispiel für eine realisierte Metapher findet sich in der Erzählung „Noc wielkiego sezonu“, in der die Stadt von einem plötzlichen Fieber heimgesucht wird, das alle ansteckt:

Przychodziła pora Wielkiego Sezonu. *Ożywiały się ulice*. O szóstej godzinie po południu miasto zakwitało *gorączką*, domy dostawały *wypieków*, a ludzie wędrowali ożywieni jakimś wewnętrznym ogniem, naszminkowani i ubarwieni jaskrawo, z oczyma błyszczącymi jakąś odświętną, piękną i złą febrą (Sc 124, Hervorhebung R.W.).<sup>721</sup>

Das Fieber, das metaphorisch für die Glut der Abenddämmerung steht, wird zur tatsächlichen Krankheit, die Menschen und Gegenstände ansteckt. Dieses Beispiel für eine realisierte Metapher beinhaltet gleichzeitig eine Personifizierung, da die Stadt mit dem Fieber eine menschliche Eigenschaft zugewiesen bekommt und somit Belebtes und Unbelebtes vermischt wird.

Mithilfe der Personifizierung,<sup>722</sup> einer häufig auftretenden Erscheinungsform des Grotesken, bei der die Grenze zwischen Belebtem und Unbelebtem verschoben wird, werden nicht nur „tote“ Gegenstände lebendig gemacht, sondern auch Pflanzen und Tiere mit menschlichen Eigenschaften wie beispielsweise Sprache oder aber menschliche Physiognomie ausgestattet. In den *Sklepy cynamonowe* finden sich zahlreiche groteske Schilderungen,

---

<sup>720</sup> „Dort machten sich die bestialischen, verwilderten, hohlen Kohlköpfe der Kletten breit und frönten ihren Leidenschaften – riesige Hexen, die sich am hellichten Tag ihrer weiten Röcke entledigten, sie von sich warfen, einen Rock nach dem andern, bis ihre geblähten, raschelnden, löchrigen Lumpen das zänkische Volk der Bastarde unter den verrückt gewordenen Fetzen begraben hatten.“ *Zimtläden*, S. 97.

<sup>721</sup> „Die Nacht der Großen Saison kam heran. Die Straßen belebten sich. Um sechs Uhr nachmittags blühte die Stadt erregt auf, die Häuser bekamen rote Wangen, und die Menschen, von einem inneren Feuer belebt, wanderten geschminkt und grell gefärbt einher, ihre Augen glänzten in festlichem, schönem und bösem Fieber.“ *Zimtläden*, S. 173.

<sup>722</sup> Grundlage für die Personifizierung ist der Tropus der Personifikation. Bei dieser Art der Allegorie wird Unbelebtes als belebt dargestellt, wobei aber ein inhaltlicher Zusammenhang rekonstruierbar ist. Durch diesen versteht der Leser üblicherweise das Bild, sodass es ihm nicht grotesk erscheint. Voraussetzung für die groteske Wirkung der Personifizierung ist hingegen die Verfremdung des gewohnten Bildes, also die Zerstörung des inneren Zusammenhangs des Tropus.

die auf dem Verfahren der Personifizierung beruhen. So wird gleich in der ersten Erzählung, „Sierpień“, eine Szenerie geschildert, in der der kindliche Ich-Erzähler die ihn umgebende Wirklichkeit als sehr lebendig wahrnimmt. Die Hitze des Sommertages hat eine verändernde Wirkung auf die Menschen, die eine „Hitzegrimasse“ („grymas skwaru“) tragen,<sup>723</sup> aber auch auf den Marktplatz, auf das Straßenpflaster und die Häuser:

Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztukatorzy, objijający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamiwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe *oblicze* domów, *fizjonomię* losu i życia, które formowało je od wewnątrz. Teraz okna, *oślepione* blaskiem pustego placu, *spały*; balkony wyznawały niebu swą pustkę; otwarte sienie pachniały chłodem i winem (Sc 38, Hervorhebung R.W.).<sup>724</sup>

Der inhaltliche Zusammenhang dieses Bildes ist kaum noch rekonstruierbar, und die Tatsache, dass Sommertage in der Lage sind, Putz von Häusern abzuklopfen, führt recht weit weg von einem nachvollziehbaren Tropus der Personifikation.

In einem weiteren Beispiel findet sich neben der Personifizierung auch die groteske Motive des Monströsen, Ausufernden, die Schulz oftmals verwendet. In der Vorstadt wuchern in den Gärten verschiedene Pflanzen, die, ähnlich wie die Menschen, diesen Sommertag träumend und froh, aber auch im Wissen um die eigene Vergänglichkeit trauernd erleben:

Zapomniane przez wielki dzień, pleniły się bujnie i cicho wszelkie ziela, kwiaty i chwasty, *rade* z tej pauzy, którą *prześnić* mogły za marginesem czasu, na rubieżach nieskończonego dnia. Ogromny słonecznik, wydzwignięty na potężnej łodydze i chory na elephantiasis, *czekał* w *żółtej żalobie* ostatnich, smutnych dni żywota, uginając się pod przerostem potwornej korpulencji (Sc 39f., Hervorhebung R.W.).<sup>725</sup>

Nicht selten geschieht die Personifizierung in Schulz' Erzählungen aus den *Sklepy* auch anhand von Tieren, die menschliche Züge annehmen. Häufig stehen diese Tiere in Verbindung mit dem Vater der Erzählerfigur, so wie der Kondor aus der Vogelzucht des Vaters in der Erzählung „Ptaki“, der diesem verblüffend ähnelt:

Gdy [kondor] siedział naprzeciw ojca, nieruchomy w swej monumentalnej pozycji odwiecznych bóstw egipskich [...] ażeby zamknąć się zupełnie w kontemplacji swej dostojnej samotności – wydawał się ze swym kamiennym profilem *starszym bratem mego ojca*. Ta sama materia ciała, ścięgien i pomarszczonej twardej skóry, ta sama twarz

<sup>723</sup> Die Schilderung der maskierten Menschen gehört in den motivischen Bereich des Grotesken, der an dieser Stelle nicht behandelt werden soll.

<sup>724</sup> „Es war, als hätten ganze Generationen von Sommertagen (wie geduldige Stukkateure den Schimmel vom Putz alter Fassaden) eine trügerische Glasur abgeklopft und dabei Tag für Tag das wahre Antlitz der Häuser deutlicher herausgemeißelt, die Physiognomie der Schicksale und des Lebens, die sie von innen geformt hatten. Jetzt schiefen die Fenster, vom Schein des leeren Platzes geblendet, die Balkone gestanden dem Himmel ihre Leere, aus offenen Hausfluren roch es nach Kühle und Wein.“ *Zimtläden*, S. 12.

<sup>725</sup> „Vom großen Tag vergessen, wucherte hier reichlich und still allerlei Grün, Blumen und Unkraut, froh über die Pause, die es jenseits der Zeitgrenze am Rand eines noch nicht vollendeten Tages verträumen konnte. Eine gigantische, an Elephantiasis leidende Sonnenblume erhob sich über ihrem mächtigen Stengel und wartete, gebeugt unter der Hypertrophie monströser Korpulenz, in der gelben Trauer ihrer letzten, freudlosen Lebenstage.“ *Zimtläden*, S. 13f.

wyschła i koścista, te same zrogowaciale, głębokie oczodoły. [...] Charakterystyczne jest, że kondor używał wspólnego z moim ojcem naczynia nocnego (Sc 56, Hervorhebung R.W.).<sup>726</sup>

Das Bild der Ähnlichkeit zwischen Vater und Kondor wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass sich der Vogel des Nachtgeschirrs des Vaters, also eines Gegenstands aus der menschlichen Welt bedient.

Ein häufig verwendetes Gestaltungsmittel in Schulz' *Sklepy cynamonowe* ist des Weiteren das der Verdinglichung. Ähnlich wie im Beispiel der Personifizierung des Kondors steht sie oft im Zusammenhang mit dem sonderbaren Verhalten Jakubs, des Vaters des Erzählers. Bevor es zur Verwirklichung der Metamorphosen des Vaters kommt, wird auf stilistischer Ebene das Bild der Ähnlichkeit des Vaters mit einem Tier (vgl. Sc 52) evoziert, das beim Leser eine groteske Wirkung hervorruft. Die Darstellung des Vaters, der sich, obgleich er noch in der Welt der Menschen ansässig ist, wie ein Tier gebärdet, kann auch schon als eine Vorstufe zur Metamorphose gelesen werden. Ein solches Ereignis ist die Wahrnehmung des Erzählers von seinem Vater als Kakerlake, noch bevor sich die eigentliche Verwandlung vollzogen hat. Zunächst sind es nur tierische Züge, die den Vater in der Vorstellung des Kindes als Kakerlake erscheinen lassen:

Mój ojciec leżał na ziemi nagi, popstrzony czarnymi plamami totemu, pokreślony liniami żeber, fantastycznym rysunkiem przeświecającej na zewnątrz anatomii, leżał *na czworakach*, opętany fascynacją awersji, która go wciągała w głąb swych zawitych dróg. Mój ojciec poruszał się *wieloczłonkowym*, skomplikowanym ruchem dziwnego rytuału, w którym ze *zgrozą* poznałem *imitację ceremoniału karakoniego* (Sc 114, Hervorhebung R.W.).<sup>727</sup>

Ähnlich befremdlich und grotesk wirkt die Vorstufe der Metamorphose von Tante Perazja, die in ihrem unbändigen Zorn in unzählige Spinnen auseinander zu laufen scheint, die an ein Kakerlakenrennen erinnern:

Zdawało się, że w paroksyzmie złości rozgestykuluje się na części, że rozpadnie się, podzieli, rozbiegnie w sto pajaków, rozgałęzi się po podłodze czarnym, migotliwym pękiem oszalałych karakonich biegów (Sc 120).<sup>728</sup>

---

<sup>726</sup> Wenn [der Kondor] sich meinem Vater gegenüber setzte, in der reglosen Haltung unsterblicher ägyptischer Gottheiten [...] um sich vollständig in die Kontemplation seiner erhabenen Einsamkeit zurückzuziehen, dann gab er sich mit seinem steinernen Profil als älterer Bruder meines Vaters aus. Die gleiche Körpermaterie, Sehnen und runzlige Haut, das gleiche ausgedörrte und knochige Gesicht, die gleichen verhornten tiefen Augenhöhlen. [...] Bezeichnend ist, daß der Kondor dasselbe Nachtgeschirr wie mein Vater benutzte.“ *Zimtläden*, S. 46f.

<sup>727</sup> „Mein Vater lag nackt auf der Erde, übersät mit den schwarzen Flecken seines Totems, gezeichnet von den Linien seiner Rippen, dem phantastischen Muster seiner nach außen durchscheinenden Anatomie, alle Viere ausgestreckt, besessen von einer faszinierenden Aversion, die ihn ins Innerste ihrer verschlungenen Wege gezogen hatte. Mein Vater schob sich mit den vielgliedrigen, komplizierten Bewegungen eines seltsamen Rituals vorwärts, in dem ich mit Entsetzen eine Imitation des Zeremoniells der Kakerlaken erkannte.“ *Zimtläden*, S. 155.

<sup>728</sup> „In diesem Paroxysmus des Zorns schien sie sich in Stücke zu gestikulieren, sie schien zu zerfallen, sich zu teilen, in hundert Spinnen auseinanderzulaufen und sich auf dem Fußboden in ein schwarzes, blitzendes Knäuel verrückt gewordener Kakerlakenläufe zu verzweigen.“ *Zimtläden*, S. 166. Neben der grotesken Wirkung der Darstellungen des Vaters und Tante Perazjas als Tiere oder tierähnliche Erscheinungen illustrieren diese allge-

Eine andere Art der Verdinglichung ist bei Schulz die groteske Schilderung von Menschenansammlungen als unpersönliche Masse, die keine oder nur noch verzerrte menschliche Züge trägt. So wirkt ein geschäftiger und doch zielloser Menschenstrom in der Erzählung „Ulica Krokodyli“ marionettenartig und dehumanisiert (vgl. Sc 107) oder erscheinen an anderer Stelle Menschen als gesichtslose Wesen, die auf der Flucht vor der Dämmerung sind und dabei ihre menschlichen Züge wie herunterfallende Masken verlieren (vgl. Sc 124f.).

Schließlich wird auch durch die Kreuzung zweier verschiedener Tropen in Schulz' *Sklepy cynamonowe* eine groteske Wirkung erreicht. Oftmals ist bei diesem Verfahren eine der beiden Tropen die der Hyperbel,<sup>729</sup> durch deren Verwendung eine gewöhnlich vertraute Erscheinung plötzlich befremdlich und grotesk wirkt. Eine solche Kreuzung zweier Tropen geschieht beispielsweise bei der personifizierten Darstellung des Sturms in der Erzählung „Wichura“, der sich, hyperbolisch gesteigert, wie eine wütende Person oder Gottheit aufführt. Dabei ufernt die Zunahme des Sturms in eine Hyperoche der Unermesslichkeit aus:

Wicher wzmógł się na sile i gwałtowności, rozrósł się *niepomierne* i objął cały przestwór. Już teraz nie nawiedzał domów i dachów, ale wybudował nad miastem wielopiętrowy, wielokrotny przestwór, czarny labirynt, rosnący w *nieskończonych* kondygnacjach. Z tego labiryntu wystrzelał całymi galeriami pokoiów, wyprowadzał piorunem skrzydła i trakty, toczył z hukiem długie amfilady, a potem dawał się zapadać tym wymaginowanym piętróm, sklepienióm i kazamatóm i wzbijał się jeszcze wyżej, kształtując sam bezforemny *bezymiar* swym natchnieniem (Sc 117, Hervorhebung R.W.).<sup>730</sup>

Die groteske Steigerung steht bei Schulz nicht im Widerspruch zur objektiven Realität, auch wenn wesentliche Grundzüge wie Zeit und Raum außer Kraft gesetzt werden. Vielmehr ist Schulz ein sensibler Beobachter, der die Wirklichkeit plastischer und tiefgründiger wahrnimmt als andere:

---

meine menschliche Gefühle wie Hilflosigkeit und Zorn, aber auch Krankheit und Altern, die den Menschen dem Tier ähnlich machen.

<sup>729</sup> Als Beispiel für eine Hyperbel sei das Gähnen genannt, das sich bei den Gehilfen, die am frühen Morgen vom Vater geweckt werden, in der Darstellung des Erzählers zu einem regelrechten lustvollen Gaumenkrampf ausweitete: „W świetle pozostawionej przezeń świecy wywijali się leniwie z brudnej pościeli, wystawiali, siadając na łózkach, bosc i brzydkie nogi i z skarpetką w ręce oddawali się jeszcze przez chwilę rozkoszy ziewania – ziewania przeciągniętego aż do lubieżności, do bolesnego skurczu podniebienia, jak przy tęgich wymiotach“ (Sc 47). („Im Licht der von ihm abgestellten Kerze wickelten sie sich faul aus dem schmutzigen Bettzeug, streckten beim Aufsetzen die bloßen und häßlichen Beine aus dem Bett und gaben sich, die Socken in der Hand, noch einer Weile der Wonne des Gähnens hin – einem bis zur Wollust, bis zum schmerzhaften Gaumenkrampf wie bei heftigem Erbrechen in die Länge gezogenen Gähnen.“ *Zimtläden*, S. 28).

<sup>730</sup> „Stärke und Heftigkeit des Sturms nahmen zu, er wuchs ins Unermeßliche und ergriff die ganze Atmosphäre. Jetzt suchte er nicht mehr die Häuser und Dächer heim, sondern errichtete über der Stadt einen vielstöckigen, vielfachen Luftraum, ein schwarzes Labyrinth, das in endlosen Etagen ausufernte. Aus diesem Labyrinth ließ er ganze Zimmergalerien in die Höhe schießen, zog blitzartig Flügel und Trakte aus, wirbelte lange Zimmerfluchten mit Getöse umher, ließ sich dann von den imaginierten Stockwerken, Gewölben und Kasematten herab in die Tiefe fallen und schwang sich noch höher hinauf, um in seinem Taumel eine eigene unförmige Unermeßlichkeit zu schaffen.“ *Zimtläden*, S. 161f.



Aus diesen Beobachtungen [der sichtbaren Welt, R.W.] baut er, indem er ihnen Zusammenhänge und Konsequenzen unterschiebt, den Mythos auf, der, fern der alltäglichen Sicht der Welt, nicht surrealistisch alogisch, sondern auf eine gewisse Weise natürlich ist und in dem, um einen Neologismus zu verwenden, die Schulzsche Mythologie herrscht. Dadurch werden bestimmte Bilder in Schulz' Werken, potenziert durch die Mythisierung des Gegenstandes, wahrer und suggestiver, als eine realistische Beschreibung es je sein könnte.<sup>731</sup>

Groteske Gestaltungsmittel sind bei Schulz zumeist künstlerischer Ausdruck der Unbegreifbarkeit der Welt, sei es aufgrund äußerer Größen wie Raum, Zeit oder Naturgewalten oder auch durch undurchschaubare innere seelische Zustände oder psychische Phänomene wie Träume, Sehnsüchte oder Phantasien. Sein Humor und seine grotesken Illustrationen stehen im Zusammenhang mit einem Gefühl der Bedrohung,<sup>732</sup> sie tragen jedoch keinen parodistischen oder ironischen, sondern vielmehr einen Mythen schaffenden Charakter.

#### 4.2.2.2 Metamorphosen

Metamorphosen als typische Elemente magisch-realistischen Schreibens<sup>733</sup> können nicht nur als übernatürliche, „magische Bestandteile“ für Texte dieser ästhetischen Kategorie von Bedeutung sein, sondern vielmehr auch als Teil ihrer Literarisierung, also beispielsweise in Form der bereits erwähnten Realisierung der Metapher. Die Vermischung der sprachlichen mit der figurativen Ebene, die besonders durch solche aus sprachlichen Bildern, vorrangig Metaphern, hervorgehenden Metamorphosen geschieht, charakterisiert Anne Hegerfeldt als einen wesentlichen Kunstgriff magisch-realistischen Schreibens:

Endowing figures of speech with the referentiality of literal language, magic realist fiction strikingly insists that metaphors are not merely the rhetorical ornaments or even the lies great thinkers of modernity have made them out to be, but that they have a decidedly real influence on human perceptions of the world [...]. [I]n allowing abstract concepts and even language to merge with reality to the point of becoming solid substance, the technique once again underlines the extent to which the non-material, too, is an essential aspect of human reality.<sup>734</sup>

Neben diesem schon von Sandauer angesprochenen linguistisch basierten Interpretationsansatz zu Schulz' Metamorphosen konstatiert etwa Stefan Chwin einen weiteren, „ontologi-

---

<sup>731</sup> Ficowski, *Ein Künstlerleben*, S. 92f.

<sup>732</sup> „Wo das Bedrohliche in Schulz' Werken geringfügig ist oder gänzlich fehlt, hält der groteske Spott sich zurück oder verschwindet ganz, aber in dem Maße, wie bedrohliche Motive zunehmen, wächst er als ein Gegen-  
gift.“ Ebd., S. 96.

<sup>733</sup> Vgl. Faris, „Sheherazade's Children“, S. 178.

<sup>734</sup> Hegerfeldt, „Contentious Contributions“, S. 69f.

schen“,<sup>735</sup> nach dem in Schulz' Erzählwerk mithilfe von Metamorphosen die romantische Idee der Erweiterung der Wirklichkeit ins Unendliche verwirklicht werde.<sup>736</sup>

In der polnischen Literatur zählt Bruno Schulz, der darüber hinaus zweifelsohne auf antike Quellen von Metamorphose-Konzepten zurückgreift,<sup>737</sup> neben Bolesław Leśmian zu den Autoren des 20. Jahrhunderts, in deren Werken intensiver als bei anderen Metamorphosen auftreten.<sup>738</sup> Die deutlichste Parallele zu einem anderen Dichter besteht jedoch zwischen den Metamorphosen in Schulz' Werk und denen Franz Kafkas. Besonders die grotesken Metamorphosen des Vaters in Schulz' Prosa werden häufig mit Gregor Samsas Verwandlung in

---

<sup>735</sup> Vgl. Bolecki et al., *Słownik schulzowski*, S. 217. Neben Chwins „romantischer“ Auslegung von Schulz' Metamorphosebegriff existierten noch weitere, ontologisch basierte, die sich entweder auf Schulz selbst oder in Anlehnung an Ernst Cassirer auf die Vorstellung einer mythischen Welt berufen. Vgl. ebd.

<sup>736</sup> „Z kolei według Stefana Chwina poprzez metamorfozy realizuje się ‚marzenie o nieograniczonym poszerzaniu rzeczywistości, które Schulz dziedziczy po romantykach‘.“ Ebd.

<sup>737</sup> Vgl. ebd.

<sup>738</sup> Vgl. Głowiński/Sławiński, *Podręczny słownik*, S. 171 und Dubowik, Henryk: *Fantastyka w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1999, S. 231ff. Zu Parallelen im Werk von Schulz und Leśmian vgl. auch Chwin, Stefan: „Schulz a Leśmian“, in: Jarzębski, *Czytanie Schulza*, S. 108-126, zu den Metamorphosen v.a. S. 114. Bolesław Leśmians Lyrik weist durch ihre Nähe zum ‚Katastrophismus‘ der Zwischenkriegszeit Parallelen zur Prosa von Bruno Schulz und Stanisław Ignacy Witkiewicz auf, Leśmian bedient sich ebenso wie sie phantastischer – 1913 veröffentlichte er den Roman *Przygody Sindbada Żeglarza* mit dem Untertitel *Powieść fantastyczna* – und grotesker Formen und offenbart eine pessimistische Weltsicht. Vgl. *KNLL*, Bd. 10, München 1990, S. 289-292. Eine umfangreiche Monographie zur modernen polnischen Literatur mit dem Fokus auf den drei Autoren Leśmian, Schulz und Witkacy veröffentlicht 2007 Michał Paweł Markowski unter dem Titel *Polska Literatura Nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Markowski vereint Leśmian, Schulz und Witkacy unter der Ägide einer „kritischen Moderne“ („krytyczna nowoczesność“), die sich vor allem anhand folgender vier Charakteristika manifestiert: 1.) Das Misstrauen gegenüber dem Konzept einer fertigen und bereits gestalteten Welt („nieufność wobec koncepcji świata gotowego i już ukształtowanego“). Laut Markowski vertreten die drei Autoren demnach eine dem traditionellen Mimesisprinzip entgegengesetzte Auffassung, nach der die Darstellung eben nicht dem Sachverhalt (der „Realität“) folgt; vielmehr werde durch die Darstellung – also die künstlerische Sprache respektive Poesie – konträr die Wirklichkeit erst erschaffen. 2.) Das Misstrauen gegenüber von vornherein angenommenen Überzeugungen von Wirklichkeit („nieufność wobec przyjmowanych z góry przeświadczeń na temat rzeczywistości“). Alle drei Schriftsteller seien gewissermaßen „antimodern“ („antynowocześni“), da sie durch ihr Nicht-in-der-Zeit-Schreiben Kritik an einer Literatur übten, die zu einer stabilen Institution geworden ist. 3.) Das Misstrauen gegenüber der Eindeutigkeit der Welt, die der Erkenntnis gegeben ist („nieufność wobec jednoznaczności świata danego poznaniu“). Schulz, Leśmian und Witkacy vereine demnach die Vorstellung von einer Wirklichkeit, die aus mehreren Schichten bestehe und verschiedene Gesichter enthüllen könne, dementsprechend sei allen Erfahrungen ein Geheimnis inhärent. Im Unterschied zur Kultur der Młoda Polska oder der Strömung des Symbolismus, deren jeweilige Vertreter das Geheimnis durchaus als Attribut ihrer Kunstkonzepte beanspruchten, sei dies bei den modernen Schriftstellern, zu denen Markowski die drei Autoren zählt, jedoch innerhalb der diesseitigen Welt verortet und liege nicht außerhalb der aktuellen Erfahrungen, sondern bedinge diese erst. 4.) Das Misstrauen gegenüber einer eindeutig wahrnehmbaren Position des Subjekts („nieufność wobec jednoznacznie uchwytej pozycji podmiotu“). Markowski rekurriert hier auf die Vorstellung der Unfertigkeit und der fehlenden inneren Kohäsion des Menschen, wie sie vor allem Leśmian in seinen Gedichten offenbart. Die Auffassung vom Menschen als einem Subjekt, das aus mehreren, sich stets in Veränderung befindlichen Bildnissen seines eigenen „Ichs“ besteht, sei ebenso in den Vorstellungswelten von Schulz und Witkacy präsent. Eine derartige Einstellung manifestiere sich beispielsweise an Witkiewicz' Wahl verschiedener Pseudonyme, von denen das bekannteste – Witkacy – Anteile aus seinem Vor- und Nachnamen enthält. In den literarischen Werken der Vertreter der kritischen Moderne erhalte die aus der inneren Unfertigkeit resultierende nicht eindeutig bezogene – oder beziehbare – Position vor allem in Hinblick auf das schriftstellerische respektive erzählende Subjekt besondere Bedeutung. Vgl. Markowski, *Polska Literatura Nowoczesna*, S. 397ff. Von diesen vier Charakteristika, die Markowski für die drei polnischen Vertreter der kritischen Moderne als verbindend herausgestellt hat, sind auffälligerweise besonders die ersten drei, aber auch teilweise das vierte, gleichzeitig wesentliche Elemente, die auf den magisch-realistischen Gehalt in Schulz' Erzählwerk hindeuten.

Kafkas gleichnamiger Erzählung verglichen, und in der Tat gibt es enge Parallelen. So geschieht auch bei Schulz unter anderem eine Metamorphose des Vaters in eine Kakerlake<sup>739</sup> sowie eine andere in einen Krebs oder großen Skorpion,<sup>740</sup> mithin in Tiere, die dem Käfer aus Kafkas Erzählung stark ähneln. Weiterhin wird die Verwandlung des Vaters von der gesamten Familie beobachtet und gleichsam begleitet, aber anders als Gregor Samsa wird der Vater in der Erzählung „Karakony“ nicht aus der Familie ausgeschlossen,<sup>741</sup> sondern bleibt ein gleichberechtigtes Mitglied. Ebenso im Gegensatz zu Kafkas Metamorphosen sind Schulz' groteske Schilderungen nicht unumkehrbar und in ihrer Endgültigkeit nicht von derartigem Grauen und solcher Absolutheit. Vielmehr sind sie Mythen schaffender Natur und stehen in enger Symbiose mit einem ewigen Prozess des Werdens und Sich-Veränderns allen Seins.<sup>742</sup> Die Verwandlungen in Schulz' Prosa finden – anders als etwa bei Kafka oder bei den schon beschriebenen zahlreichen Metamorphosen in Bulgakovs Roman *Master i Margarita* – immer mit einer gewissen Selbstverständlichkeit im alltäglichen Geschehen statt.<sup>743</sup>

Der Erzähler<sup>744</sup> in Schulz' Erzählbänden *Sklepy cynamonowe* und *Sanatorium pod Klepsydrą* beschreibt vornehmlich Metamorphosen, die in einem Grenzbereich zwischen Leben und Tod stattfinden, der weder dem einen noch dem anderen Zustand eindeutig zuzuordnen ist. Die meisten der geschilderten Metamorphosen ereignen sich an der Figur von

<sup>739</sup> Sc, „Karakony“.

<sup>740</sup> SpK, „Ostatnia ucieczka ojca“.

<sup>741</sup> Beate Sommerfeld spricht von Schulz' intertextuellem Bezug auf Kafka unter „umgekehrtem Vorzeichen“, der sich in der Verwendung Kafkascher Motive manifestiert, die in den Texten des galizischen Schriftstellers betont anders verlaufen. Das betrifft beispielsweise die erwähnte Anteilnahme der Familie an der Hilflosigkeit des Vaters in „Ostatnia ucieczka ojca“ im Vergleich zur gefährlichen Situation Gregor Samsas, der als Käfer im Kreise seiner Familie um sein Leben fürchten muss, oder auch das Kleinerwerden des Vaters in der Erzählung „Sanatorium pod Klepsydrą“ im Gegensatz zum Größerwerden des Vaters in Kafkas Erzählung „Das Urteil“. Vgl. Sommerfeld, Beate: *Kafka-Nachwirkungen in der polnischen Literatur*, Frankfurt/M. 2007, S. 92f. Vgl. dazu auch Pazi, Margarita: „Bruno Schulz – Ähnlichkeit mit Franz Kafka?“ In: Rinner, Fridrun; Zerinschek, Klaus (Hg.): *Galizien als gemeinsame Kulturlandschaft*. Innsbruck 1998, S. 95-104, hier S. 100.

<sup>742</sup> Die von Schulz geschilderten Metamorphosen führen, anders als bei Kafka, nicht zum Tod, sondern weisen auf eine innere Beschaffenheit hin, die in verschiedene äußere Formen „fließen“ kann. Vgl. dazu u.a. Marciszuk, Piotr: *Literatura, filozofia, mit*, Warszawa 2008, S. 47f. Ähnlich äußert sich auch Stanisław Rosiek in seinem Eintrag zum Stichwort *Metamorfoza* im *Słownik schulzowski*, der in Bezug auf Schulz eher für den Begriff „Anamorphose“ plädiert, da im Unterschied etwa zu Kafkas Verwandlung in seiner gleichnamigen Erzählung keine „existenziellen Metamorphosen“ („metamorfoza istnień“) stattfänden, sondern vielmehr das Auftreten der Figuren in einer anderen Gestalt dominiere. Vgl. Bolecki et al., *Słownik schulzowski*, S. 219.

<sup>743</sup> Henryk Dubowik weist darauf hin, dass die phantastischen Erscheinungen bei Schulz anders ablaufen als beispielsweise in Mickiewicz' *Dziady*, in denen, ganz im romantischen Geiste, Hexen fliegen und Geister erscheinen, und schlussfolgert: „Schulz sprowadza wszystko do codzienności.“ Dubowik, *Fantastyka w literaturze polskiej*, S. 244. Hier wird ein Unterschied angesprochen, der sich auch zwischen Schulz' und Bulgakovs Metamorphosen ausmachen lässt, da letztgenannte eher in den Bereich der romantischen phantastischen Erscheinungen gehören und nichts von der „Alltäglichkeit“ von Schulz' Schilderungen haben.

<sup>744</sup> Eigentlich müsste man von verschiedenen Erzählern sprechen, da „der Erzähler“ in den einzelnen Erzählungen durchaus unterschiedliche Züge trägt und auch unter verschiedenen Namen auftritt. So heißt er zwar häufig Józef, an anderer Stelle, in der Erzählung „Emeryt“, ist jedoch die Rede von Szymek. Diese Tatsache verweist einmal mehr darauf, dass es sich bei *Sklepy cynamonowe* und *Sanatorium pod Klepsydrą* um Erzählbände und nicht um Romane handelt.

Jakub, dem Vater des Erzählers. Dieser entzieht sich auf unterschiedlichste Weise immer wieder seiner Umwelt, sei es durch längeres Verschwinden, durch die eingehende Beschäftigung mit Tieren, die schließlich zur zeitweiligen Annahme tierischen Aussehens und Verhaltens führt, oder eben durch Metamorphosen. Die ersten Anzeichen der Veränderung des Vaters, die sich in der Erzählung „Nawiedzenie“ mit der grotesken Darstellung des Vaters als Geier andeuten, entwickeln sich zunächst dahingehend, dass der Vater vorübergehend aus dem Einflussbereich der Familie verschwindet, wobei er bei jedem Wiederauftauchen an Größe einbüßt, bis er schließlich von der Familie nicht mehr bemerkt wird:

Stopniowo te zniknięcia przestały sprawiać na nas wrażenie, przywykliśmy do nich i kiedy po wielu dniach znów się pojawiał, o parę cali mniejszy i chudszy, nie zatrzymywało to na dłużej naszej uwagi. Przestaliśmy po prostu brać go w rachubę, tak bardzo oddalił się od wszystkiego, co ludzkie i co rzeczywiste. Węzeł po węzle odluźniał się od nas, punkt po punkcie gubił związki, łączące go ze wspólnotą ludzką (Sc 52).<sup>745</sup>

In der darauf folgenden Erzählung „Ptaki“ zeigt der Vater Ähnlichkeit mit einem Kondor,<sup>746</sup> so wie er im Zuge seiner Experimente in der Vogelzucht auch immer wieder versucht, die Gestalt seiner Schützlinge anzunehmen. Dies gelingt jedoch zunächst nicht, da Adela das Unternehmen beendet, indem sie die Vögel vom Dachboden verjagt (vgl. Sc 57). In den beiden erwähnten Szenen kommt es noch nicht zur Verwirklichung einer Metamorphose, denn während die erste nur eine Möglichkeit andeutet, kapituliert der Vater in der zweiten Szene vor der Verwandlung in einen Kondor. Anstatt sich in die Vogelperspektive aufzuschwingen, bleibt er zunächst in der menschlichen Sphäre, um sich in späteren Metamorphosen in eine Krebsperspektive zu begeben.<sup>747</sup> Kurze Zeit später berichtet der Vater jedoch zunächst von einer grotesken Verwandlung seines Bruders, der er beigewohnt hat:

– Czy mam przemilczeć – mówił przyciszonym głosem – że brat mój na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kiszek gumowych, że biedna moja kuzynka dniem i nocą nosiła go w poduszkach, nucąc nieszczęśliwemu stworzeniu nieskończone kołysanki nocy zimowych? Czy może być coś smutniejszego dla rodziców niż człowiek zamieniony w kizkę hegarową? (Sc 76f.).<sup>748</sup>

---

<sup>745</sup> „Dieses Verschwinden beeindruckte uns immer weniger, wir gewöhnten uns daran, und wenn er nach vielen Tagen wieder auftauchte, einige Zoll kleiner und magerer, dann zog das unsere Aufmerksamkeit nicht lange auf sich. Wir rechneten einfach nicht mehr mit ihm, so weit hatte er sich von allem entfernt, was menschlich und was wirklich war. Knoten für Knoten löste er sich von uns, Punkt für Punkt verlor er die Verbindung zur menschlichen Gemeinschaft.“ *Zimtläden*, S. 38f.

<sup>746</sup> Vgl. Kap. 4.2.2.1.

<sup>747</sup> Die Flucht in aus menschlicher Perspektive „niedere Regionen“, in die Welt der Insekten und Schalentiere, kann als Versuch des Vaters gewertet werden, sich von allem Menschlichen zu entfernen und sich eine Parallelwelt zu schaffen, in der er von alltäglichen Pflichten und Zwängen des menschlichen Daseins befreit ist. Vgl. dazu ausführlicher Goślicki-Baur, Elisabeth: *Die Prosa von Bruno Schulz*, Bern 1975, S. 71-79.

<sup>748</sup> „Soll ich es verschweigen“, sprach er mit gedämpfter Stimme, „daß sich mein Bruder infolge einer langwierigen und unheilbaren Krankheit allmählich in einen Ballen Gummidärme verwandelt hatte, daß meine arme Cousine ihn Tag und Nacht auf einem Kissen umhertrug und dem unglückseligen Geschöpf die endlosen Wiegenlieder der Winternächte vorsummte? Kann es etwas Traurigeres geben als einen Menschen, der in einen Klistierschlauch verwandelt wurde?“ *Zimtläden*, S. 83.

Diese besonders groteske Darstellung eines Menschen als Klistierschlauch deutet die Veränderungen aufgrund von Krankheit und Altern an, die der Erzähler in der Folge auch an seinem Vater wahrnimmt.

Neben seinem Interesse für Vögel hegt die Figur des Vaters eine spezielle Faszination für Insekten. So üben besonders die Küchenschaben einen solch starken Eindruck auf den geschwächten Vater aus, dass er sich seiner nicht mehr erwehren kann und allmählich selbst zu einer Schabe wird (vgl. Sc 114). Die Verwandlung des Vaters in eine Kakerlake empfinden die Familienmitglieder jedoch als nichts Ungewöhnliches:

Podobieństwo do karakona występowała z dniem każdym wyraźniej – mój ojciec zamieniał się w karakona. Zaczęliśmy się przyzwyczajać do tego. Widywaliśmy go coraz rzadziej, całymi tygodniami znikał gdzieś na swych karakonich drogach – przestaliśmy go odróżniać, zlał się w zupełności z tym czarnym niesamowitym plemieniem (Sc 114).<sup>749</sup>

Diese Metamorphose hat nun offenbar „tatsächlich“ stattgefunden, auch wenn der Vater an späterer Stelle wieder als Jakob auftritt. Offensichtlich wird hier das Sterben des Vaters aus kindlicher Sicht dargestellt und der Versuch unternommen, den Tod des Vaters auf diese Weise fassbar zu machen. Die Reaktionen der Familienangehörigen, besonders der Mutter, die ausweichend sind und auf eine gewisse Gleichgültigkeit oder gar emotionale Unnahbarkeit hindeuten, verstärken dabei die Wirkung der Metamorphosen, da der Erzähler sich umso mehr in die phantastische Welt flüchtet, um das Erlebte auf diese Weise zu verarbeiten.

Der kindliche Erzähler beobachtet aber auch die Verwandlung Tante Perazjas, deren Beginn im vorigen Kapitel als groteske Darstellung angeführt wurde. Nachdem diese zunächst nur in hundert Spinnen zu zerfallen schien, findet nun tatsächlich eine Metamorphose statt:

Zamiast tego zaczęła raptownie maleć, kurczyć się, wciąż roztrzęsiona i rozsypująca się przekleństwami. Z nagłą podreptała, zgarbiona i mała, w kąt kuchni, gdzie leżały drwa na opał i, klnąc i kaszłąc, zaczęła gorączkowo przebierać wśród dźwięcznych drewnien, aż znalazła dwie cienkie, żółte drzazgi. Pochwyciła je latającymi ze wzburzenia rękami, przymierzyła do nóg, po czym wspięła się na nie, jak na szrudła, i zaczęła na tych żółtych kulach chodzić, stukocąc po deskach, biegać tam i z powrotem wzdłuż skośnej linii podłogi, coraz szybciej i szybciej, [...] by wreszcie gdzieś w kącie, malejąc coraz bardziej, szernieć, zwinąć się jak zwiedły, spalony papier, zetlić się w płatek popiołu, skruszyć w proch i nicość (Sc 120).<sup>750</sup>

---

<sup>749</sup> „Seine Ähnlichkeit mit einer Kakerlake trat jeden Tag deutlicher hervor – mein Vater hatte sich in eine Kakerlake verwandelt. Mit der Zeit gewöhnten wir uns daran. Wir sahen ihn immer seltener, wochenlang blieb er irgendwo auf seinen Kakerlakenpfaden verschwunden – wir unterschieden ihn nicht mehr von den anderen, er war zur Gänze in dem schwarzen, unheimlichen Volk untergegangen.“ *Zimtläden*, S. 155.

<sup>750</sup> „Doch nein, sie begann plötzlich kleiner zu werden, zu schrumpfen, während sie aufgebracht in einem fort mit Flüchen um sich warf. Plötzlich trippelte sie, winzig und gebückt, in die Küchenecke, wo das Brennholz lag, und fluchend und hustend wühlte sie fieberhaft im klappernden Holz herum, bis sie zwei dünne, gelbe Kienhölzer gefunden hatte. Mit vor Empörung bebenden Händen packte sie diese, nahm an ihren Beinen Maß, stützte sich dann auf sie wie auf Achselkrücken, polterte an diesen gelben Stützen über die Dielen und auf der

Auch auf diese Metamorphose reagieren die Familienmitglieder und Hausangestellten ohne große Verwunderung, sondern nur mit Hilflosigkeit und Bedauern, das in Erleichterung übergeht. Offensichtlich nimmt hier ein psychischer Zustand, nämlich der Zornausbruch Tante Perazjas, der durch das Verbrennen eines gerupften Hahns ausgelöst wurde, Gestalt an. Laut Marciszuk ist die Verdinglichung oder Verselbständigung psychischer Phänomene denn auch ein elementarer Bestandteil der Schulzschen Magie, da diese in ihr eine eigene Gestalt wie beispielsweise die eines Tieres annehmen oder auch zur Auflösung der ursprünglichen Form führen können.<sup>751</sup>

Eine weitere Metamorphose spielt sich in Jakubs Laden ab, als die Gehilfen sich über einen ärmlichen Bauern lustig machen, der den Laden betritt, um Tabak zu kaufen. Der Vater kommt unbemerkt hinzu und gerät außer sich vor Zorn, als er die Situation erfasst und verwandelt sich in eine riesige Fliege, die durch den Laden surrt (vgl. SpK 261). Die Echtheit dieser Verwandlung in eine Fliege wird jedoch vom Erzähler selbst in Frage gestellt, die groteske Wirkung wird somit abgeschwächt:

Należało zresztą ten krok ojca wziąć *cum grano salis*. Był to raczej gest wewnętrzny, demonstracja gwałtowna i rozpaczliwa, operująca jednak minimalną dozą rzeczywistości. Nie trzeba zapominać: większość tego, co tu opowiadamy, położyć można na karb tych aberracji letnich, tej kanikularnej półrzeczywistości, tych nieodpowiedzialnych marginaliów, przebiegających bez żadnej gwarancji na rubieżach martwego sezonu (SpK 262).<sup>752</sup>

Außerdem wird die Momenthaftigkeit der Verwandlung betont, wenn erwähnt wird, dass der Vater nach dieser Fliegenmetamorphose abends schon wieder in der üblichen Gestalt über seinen Papieren sitzt (vgl. SpK 263).

Im Gegensatz zu dieser schnell vergessenen Metamorphose ist die letzte eine endgültige, und die abschließende Erzählung im *Sanatorium* heißt denn auch „Ostatnia ucieczka

---

schiefen Ebene des Bodens hin und her, immer schneller und schneller, [...] um endlich, noch kleiner geworden, in einer Ecke schwarz zu werden, wie welches, verbranntes Papier zu schrumpeln, zu einer Aschenflocke zu verglimmen, in Staub und Nichts zu zerfallen.“ *Zimtläden*, S. 166f.

<sup>751</sup> „Stany psychiczne na kartach prozy Schulza nabierają cielesności i fizycznie ‚dzieją się‘.“ Marciszuk, *Literatura, filozofia, mit*, S. 50. Vgl. dazu auch Ficowski, *Ein Künstlerleben*, S. 82f. Ein Beispiel für solche eine Metamorphose, bei der psychische Zustände Gestalt annehmen, ist die Szene in der Erzählung „Noc wielkiego sezonu“, in der der Tuchhändler Jakob in seinem Laden herrscht wie ein biblischer Prophet, bis er sich in einen solchen verwandelt. Erzürnt über die Ausschweifungen und Sünden der Gehilfen sowie über die feilschenden und handelnden Menschenmassen, die kein Verständnis für Jakubs traditionelle Verkaufsmoral haben, wird er zum entrüsteten Moralprediger, der urplötzlich über seine Gehilfen hinaus wächst, wobei er jedoch keine Metamorphose in einen anderen Seinszustand durchläuft (vgl. Sc 128).

<sup>752</sup> „Freilich hatten wir diesen Schritt des Vaters *cum grano salis* zu verstehen. Es war mehr eine innere Geste, eine heftige und verzweifelte Demonstration, die allerdings mit einer minimalen Dosis Realität operierte. Man darf nicht vergessen: Das meiste, was wir hier erzählen, geht auf das Konto von sommerlichen Aberrationen, dieser Halbrealität der Hundstage, dieser verantwortungslosen Marginalien, die ohne jegliche Garantie entlang der Grenzlinie der toten Saison verlaufen.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 175.

ojca“. In ihr löst der Erzähler das Geheimnis der häufigen Metamorphosen des Vaters auf, wenn er sagt:

W tym czasie ojciec mój umarł był już definitywnie. Umierał wielokrotnie, zawsze jeszcze niedoszczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały do rewizji tego faktu. [...] Rozdrabniając tak śmierć swą na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia. Zobojętnieliśmy na jego powroty, coraz bardziej zredukowane, za każdym razem żałośniejsze (SpK 343).<sup>753</sup>

Die letzte Verwandlung des Vaters steht in engem Zusammenhang mit der Auflösung des Ladens und dem Weggang Adelas, mithin der Auflösung des ganzen Hauses. Nachdem die Familie Spuren des Vaters zunächst im Tapetenmuster oder in seinem alten Pelz entdeckt hat, konsolidiert er sich schließlich noch einmal in einem Tier, das die Mutter auf der Treppe vorfindet und dem Sohn zeigt:

Poznałem go od razu. Podobieństwo było nie do zapoznania, choć był teraz rakiem czy wielkim skorpionem. Potwierdziliśmy sobie to oczyma, głęboko zdumieni wyrazistością tego podobieństwa, które poprzez takie przemiany i metamorfozy narzucało się jeszcze wciąż z nieodpartą wprost siłą (SpK 344).<sup>754</sup>

Und obwohl der Vater-Krebs durch einen unerklärlichen Vorfall, hinter dem offenbar die Mutter steckt, im Kochtopf landet und sein Schicksal besiegelt scheint, ist die Geschichte der Metamorphosen des Vaters nicht zu Ende, sondern findet ihre Fortsetzung über die fassbaren Grenzen hinaus und verweigert sich gleichsam der Endgültigkeit des Todes:

Czemuż nie dał wreszcie za wygraną, czemuż nie uznał się w końcu za pokonanego, gdy już naprawdę miał wszelkie powody do tego i los nie mógł już pójść dalej w doszczętnym pognębieniu go? Po kilku tygodniach nieruchomego leżenia skonsolidował się jakoś w sobie, zdawał się jakby przychodzić pomału do siebie. Pewnego ranka zastaliśmy półmisek pusty. Jedna tylko noga leżała na brzegu talerza, uroniona na zastygłym sosie pomidorowym i galarecie stratowanej jego ucieczką. Ugotowany, gubiąc nogi po drodze, powłókł się ostatkami sił dalej, w bezdomną wędrówkę, i nie ujrzeliśmy go więcej na oczy (SpK 348).<sup>755</sup>

---

<sup>753</sup> „Zu der Zeit war mein Vater definitiv gestorben. Er war schon viele Male gestorben, aber noch immer nicht zur Gänze, immer mit gewissen Vorbehalten, die dazu zwangen, die Tatsache zu revidieren. [...] Indem er seinen Tod in Raten aufteilte, machte mein Vater uns langsam mit seinem Dahingehen vertraut. Seine vielen Rückkünfte, die mit jedem Mal kläglicher und reduzierter ausfielen, hatten uns abgestumpft.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 274.

<sup>754</sup> „Ich erkannte ihn sofort. Die Ähnlichkeit war unverkennbar, obwohl er nun ein Krebs oder ein riesiger Skorpion war. Dies bestätigten wir uns durch Blicke, wir staunten über die offensichtliche Ähnlichkeit, die sich auch nach derartigen Verwandlungen oder Metamorphosen noch immer mit schier unwiderstehlicher Kraft aufdrängte.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 275.

<sup>755</sup> „Warum gab er sich nicht endlich geschlagen, warum gestand er seine Niederlage nicht ein, wo doch in Wirklichkeit schon alle Gründe dafür gegeben waren und das Schicksal ihn nicht mehr weiter als in die totale Niederlage treiben konnte? Nach einigen Wochen des bewegungslosen Liegens konsolidierte er sich irgendwie, er schien nach und nach wieder zu sich zu kommen. Eines Morgens fanden wir die Platte leer vor. Nur ein Bein lag am Tellerrand, verloren in erkalteter Tomatensauce und im Gelee, das er bei seiner Flucht zertreten hatte. Gekocht, die Beine auf dem Weg verlierend, hatte er sich mit letzter Kraft fortgeschleppt, auf eine Wanderschaft ohne Heimkehr, und wir bekamen ihn nie wieder zu Gesicht.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 280f.

Auch wenn diese letzte Metamorphose des Vaters besonders grotesk erscheint, ist sie doch gleichzeitig auch als eine Erlösung zu verstehen. Józef, der Sohn, beobachtet das Sterben des Vaters, das sich für ihn an verschiedenen Seinszuständen manifestiert. Das Sterben des Vaters führt zu keinem endgültigen Ergebnis, sondern vielmehr zu immer neuen Formen des Daseins, es ist eine Flucht aus dem gewohnten Zustand, die durch ständige Verwandlung vonstatten geht.

Sowohl in Schulz' *Sklepy cynamonowe* als auch in *Sanatorium pod Klepsydrą* werden in erster Linie Metamorphosen eines Menschen in ein Tier oder einen Gegenstand sowie das Verschwinden eines Menschen nach einer Schrumpfung beschrieben. Die Verwandlungen in Schulz' Prosatexten sind dabei auf den ersten Blick nicht im Wunderbaren oder Unheimlichen angesiedelt, sondern phantastischer Natur. In der phantastischen Welt, die der Ich-Erzähler in seiner Vorstellung errichtet, nehmen die Familienangehörigen die Metamorphosen des Vaters sowie Tante Perazjas als geradezu alltäglich hin. Zwar werden sie zunächst mit etwas Abstand und Gefühlen wie Mitleid, Scham oder Ekel beobachtet, mit der Zeit jedoch gewöhnen sich alle Beteiligten daran und sehen nichts Ungewöhnliches mehr in den Verwandlungen. Der Leser bleibt bei der Frage nach der Verortung der innerfiktionalen Welten von *Sklepy cynamonowe* und *Sanatorium pod Klepsydrą* in den Bereich des Unheimlichen oder des Wunderbar-Märchenhaften verunsichert, was die Texte zunächst in Richtung phantastischer Literatur rückt. Gleichzeitig gehen die Metamorphosen jedoch mit einer solchen Selbstverständlichkeit vonstatten, dass der Leser eher zur Akzeptanz eines wunderbaren Realitätssystems neigt. Das gleichzeitige Vorhandensein eines sehr realistischen Grundgerüsts – beispielsweise in der Beschreibung der galizischen Kleinstadt oder in der Figurencharakterisierung – hebt den Text in seiner Gesamtheit jedoch nicht auf die Ebene des Wunderbaren. Es entsteht eine mögliche Zwischenwelt, die zwar voller Wunder, aber im Großen und Ganzen realitätskompatibel ist.

#### 4.2.2.3 Die zyklische Zeit

Eine zeitliche Verortung der erzählten Welten in Schulz' Prosa fällt ungleich schwerer als bei Autoren wie etwa Huelle oder Tokarczuk, in deren Werken recht deutliche Hinweise auf historische, gesellschaftliche oder politische Anhaltspunkte gegeben sind. Im Allgemeinen lassen sich zwar Indizien finden, dass die Geschehnisse innerhalb von *Sklepy cynamonowe* sowie *Sanatorium pod Klepsydrą* zeitlich in die letzten Jahre der Herrschaft des österreichischen Kaisers Franz Josephs I. fallen und in der Welt des jungen Bruno Schulz im galizischen



Drohobycz angesiedelt sind.<sup>756</sup> Jedoch ist diese historisch „reale“ Zeit in Schulz’ Texten zweitrangig, viel bedeutsamer ist der natürliche, zyklisch ablaufende Prozess der Jahreszeiten oder die Einordnung der Ereignisse in den kosmischen Zyklus. Darauf weist auch Jarzębski in seiner Einleitung zu Schulz’ Werkausgabe von 1989 hin:

[C]zas historyczny jest u Schulza zawsze na drugim planie: najważniejszą rolę odgrywa pora roku i bodaj pierwszą informacją, jaką (często już w tytule opowieści) otrzymujemy od autora, jest określenie, jak sytuują się zdarzenia wobec uniwersalnego, kosmicznego cyklu.<sup>757</sup>

Die Zeit kann in Schulz’ literarischen Welten unterschiedlichen Gesetzen unterliegen wie etwa in der Erzählung „Edzio“,<sup>758</sup> sie kann angehalten werden wie in „Noc lipcowa“<sup>759</sup> oder kurzzeitig rückwärts laufen wie in der Erzählung „Emeryt“;<sup>760</sup> sie ist keine linear ablaufende Zeit,<sup>761</sup> sondern eine mythische. Schulz’ mythische Zeit beruht teilweise auf dem Prinzip der zyklischen Zeit, das von Ereignissen ohne Anfang und Ende respektive einem Ende, das den Anfang in sich einschließt, geprägt ist.<sup>762</sup>

---

<sup>756</sup> Vgl. Jerzy Jarzębski in der Einleitung zu: Schulz, *Opowiadania*, S. L.

<sup>757</sup> Ebd.

<sup>758</sup> „Tylko boczne pokoje, nie wciągnięte w ten wielki bałagan nocy, mają swój czas odrębny, odmierzany tykaniem zegarów, monologami ciszy, głębokim oddechem śpiących“ (SpK 318). („Nur die Seitenzimmer sind nicht in dieses große nächtliche Durcheinander einbezogen, sie haben eine eigene Zeit, gemessen vom Ticken der Uhren, von den Monologen der Stille, vom tiefen Atem der Schlafenden.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 241).

<sup>759</sup> „Po fantastycznej gonitwie po wertepach filmu uspokajało się zgonione serce po ekscjesach ekranu w tej poczekalni jasnej, zamkniętej ścianami od naporu wielkiej patetycznej nocy, w tej przystani bezpiecznej, gdzie czas ustał od dawna, a żarówki wypuszczały nadaremnie jałowe światło [...]“ (SpK 235). („Nach einer phantastischen Jagd über filmische Irrwege beruhigte sich das durch die Exzesse auf der Leinwand gehetzte Herz in einem hellen Warteraum, dessen Wände Schutz vor dem Ansturm der riesigen, pathetischen Nacht boten, es war ein sicherer Hafen, in dem die Zeit schon längst zum Stillstand gekommen war und in dem die Glühbirnen vergeblich ein kümmerliches Licht verströmten [...]“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 140).

<sup>760</sup> „Czas zmylony ciszą odplywa na chwilę wstecz, poza siebie, i przez te nieliczone chwile rośnie z powrotem noc na falującym futerku kota“ (SpK 326). („Die von der Stille getäuschte Zeit läuft für einen Augenblick rückwärts, aus sich heraus, und in ungezählten Augenblicken wächst die Nacht auf dem welligen Pelz der Katze zurück.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 251).

<sup>761</sup> Vgl. dazu u.a. Dedecius, *Panorama*, Bd. 5: *Ein Rundblick*, S. 441: „Seine [gemeint ist Schulz, R.W.] Zeit schlägt ober- und unterhalb der üblichen [...]“ Schulz’ spezielle, „destruktive“ Darstellung der Zeit stieß bei der Literaturkritik der dreißiger Jahre, einer Zeit, in der die Literatur mehr und mehr in den Dienst der Gesellschaft gerückt wurde und daher mit gesellschaftlichen und historischen Fakten aufwarten sollte, auf Unverständnis und handelte ihm den Vorwurf des Eskapismus in eine Traumwelt ein. Vgl. Jarzębski, *Czytanie Schulza*, S. 7. Vgl. ausführlicher zur Polemik gegen Schulz in der polnischen Literaturkritik der dreißiger Jahre: Bolecki, Włodzimierz: „The Critical Reception of Bruno Schulz’ Prose“, in: *Literary Studies in Poland IX* (1983), S. 129-140, in: <[http://www.bolecki.eu/artykuly\\_przetlumaczone](http://www.bolecki.eu/artykuly_przetlumaczone)>. In dem Aufsatz zeichnet Bolecki die Rezeption von Schulz’ Prosa in den ersten Jahren nach ihrem Erscheinen nach, in der sie den „größten literarischen Skandal der Zwischenkriegszeit“ („the greatest literary scandal of the interwar period“) hervorrief. Für die Inhalte der als „bizarr“ und snobistisch empfundenen Texte wurde in der ideologisch aufgeladenen Literaturdebatte der Vorkriegszeit der Autor persönlich verantwortlich gemacht (vgl. ebd., S. 129ff.). Die Tatsache, dass ein in der Folgezeit als eine der bedeutendsten Erscheinungen in der polnischen Literatur gehandeltes Werk von angesehenen Kritikern (hervorzuheben sind vor allem Stefan Napierski und Kazimierz Wyka in ihrem Artikel „Dwugłos o Schulzu“ aus dem Jahr 1939) derart fehlinterpretiert wurde, warf noch Jahre später einen Schatten auf die Reputation der an der Polemik gegen Schulz beteiligten Kritiker. Vgl. ebd., S. 132.

<sup>762</sup> In einigen Erzählungen aus Schulz’ beiden Prosabänden ist das Prinzip der mythischen Zeit stärker ausgeprägt als in anderen. So ist besonders der zweite Erzählband durch mythische Zeitkonzepte gekennzeichnet, und

In „Genialna Epoka“ stellt Schulz sein mythisches Zeitkonzept vor, indem er seinen Erzähler sich direkt an den impliziten Leser wenden lässt, um diesen auf einen „blinden Seitenarm der Zeit“ zu führen:

Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszerogowania – nie można być zanadto wybrednym. Spróbujmy tedy odgałęzić w którymś punkcie historii taką boczną odnogę, ślepy tor, ażeby zepchnąć nań te nielegalne dzieje (SpK 150f.).<sup>763</sup>

Hier wird vom Erzähler direkt auf die Existenz „illegaler Geschehnisse“ hingewiesen, die offenbar nicht mit der dem Leser vertrauten Realität kompatibel sind. Die direkte Lesersprache, die darauf folgt, ist ein deutlicher Verweis auf das magisch-realistische Konzept der innerliterarischen Überschreitung des empirischen Wirklichkeitsverständnisses bei gleichzeitiger Akzeptanz dieser Überschreitung durch den Leser. Der Leser wird durch die Ansprache eigens darauf vorbereitet, dass er sein übliches Verständnis von zeitlichen Abläufen hinter sich lassen und sich auf eine andere, verzweigte Zeitvorstellung einlassen muss, wobei dieser als „unsaubere Manipulation“ bezeichnete Kunstgriff den Leser nicht „erschüttern“ werde:

Tylko bez obawy. Stanie się to niepostrzeżenie, czytelnik nie dozna żadnego wstrząsu. Kto wie – może gdy o tym mówimy, już nieczysta manipulacja jest poza nami i jedziemy już ślepym torem (SpK 151).<sup>764</sup>

Schulz recurriert an dieser Stelle also auf ein Verfahren, das später zur Grundvoraussetzung für den Magischen Realismus wurde – jenes der Leitung des Lesers in ein erweitertes Wirklichkeitsverständnis, das in der Regel vom Leser selbst unbemerkt bleibt. Diese „erweiterte Wirklichkeit“, gewissermaßen eine andere Welt, die innerhalb der oder parallel zur realitätskompatiblen innerfiktionalen Welt von *Sklepy cynamonowe* und *Sanatorium pod Klepsydrą* entsteht, geschieht vor allem durch die Gestaltung eines anderen Zeitverständnisses, der mythischen Zeit, die sich nicht an die gewohnten Gesetzmäßigkeiten und üblichen menschlichen Zeit-Maße hält.

Die Erzählung „Sanatorium pod Klepsydrą“ steht mit ihrem mythischen Zeitverständnis Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* besonders nahe.<sup>765</sup> Ebenso wie im *Zauberberg*

---

vor allem in dessen Erzählungen „Genialna Epoka“, „Sanatorium pod Klepsydrą“ oder „Emeryt“ fällt das ahistorische Zeitverständnis ins Auge.

<sup>763</sup> „Hat der Leser schon je etwas von den parallelen Zeitbahnen in einer zweigleisigen Zeit gehört? Ja, es gibt solche Seitenarme der Zeit, sie sind zwar ein bißchen illegal und problematisch, doch wenn man solch eine Konterbande, solch überzähliges, nicht einzureihendes Geschehen befördert, wie wir es tun – dann darf man nicht zimperlich sein. Versuchen wir, solch einen Seitenarm, ein blindes Gleis an irgendeinem Punkt der Geschichte abzuzweigen, um diese illegalen Geschehnisse dort hineinzuzwängen.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 28f.

<sup>764</sup> „Nur keine Bange. Es wird unbemerkt geschehen, der Leser wird keine Erschütterung spüren. Wer weiß – vielleicht haben wir, während wir davon sprechen, diese unsaubere Manipulation schon hinter uns gebracht und fahren bereits auf so einem blinden Gleis dahin.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 29.

unternimmt der Erzähler, ein junger Mann, eine Reise in ein abgelegenes Sanatorium, um einen nahen Verwandten zu besuchen. In Schulz' Erzählung, die namensgebend für den zweiten Prosaband wurde, sucht der Protagonist seinen aus der „Perspektive der Heimat“<sup>766</sup> schon verstorbenen Vater im Sanatorium auf. Und ebenso wie im *Zauberberg* besitzt das Schulzsche Sanatorium so etwas wie eine eigene Zeit, die sich im Empfinden des Patienten respektive Besuchers nicht mit der üblichen Zeitvorstellung deckt. Anders jedoch als in Manns Roman, in dem der junge Castorp erst nach und nach in das verlangsamte Sanatoriums-Zeitverständnis hineingezogen wird, offenbart Doktor Gotard dem Erzähler Józef gleich bei seiner Anreise die gezielte „Manipulation“ der Zeit, auf der das Konzept des Sanatoriums beruht:

Cały trick polega na tym [...] że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości nie podobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już dosięgła (SpK 275).<sup>767</sup>

Offensichtlich ist die Zeit jedoch nicht einfach nur zurückgedreht, sondern von einer anderen Beschaffenheit als die vertraute. So ist es bei der Anreise des Sohnes zwar noch Tag, aber die Landschaft ringsumher ist auffällig dunkel, als wäre die Welt in einem ständigen Dämmerzustand (SpK 272), und das Zimmermädchen behauptet denn auch, dass alle schliefen. Vom Zimmermädchen erfährt der Erzähler, dass die Bedeutung des Schlafes bei ihnen eine andere sei und das übliche Verhältnis von Tag und Nacht nicht existiere:

---

<sup>765</sup> Schulz verehrte den Schriftsteller Thomas Mann überaus. Eines der Lieblingsbücher des galizischen Schriftstellers war Manns Roman *Joseph und seine Brüder* (vgl. Ficowski, *Ein Künstlerleben*, S. 71), und Vater und Sohn in Schulz' Erzählungen heißen sicherlich nicht zufällig Jakob und Józef wie der biblische Jakob und seine Lieblingssohn Joseph, auf die sich Mann in seinem Roman bezieht. Neben dem Anklang an Manns *Zauberberg* im Titel von Schulz' zweitem Erzählband erinnert sein subjektives Verständnis der Zeit an die Zeitschleifen in diesem Roman, während das demiurgische „Laborieren“ des Vaters in Schulz' Erzählungen Ähnlichkeiten mit der Gestalt des alten Leverkühn in Manns Roman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* aufweist. Vgl. Sommerfeld, *Kafka-Nachwirkungen*, S. 96f. Eventuell war Thomas Mann durch die ihm zugesandte Erzählung *Die Heimkehr* von Schulz' Gestaltung der Vaterfigur beeinflusst. Schulz schrieb in den Jahren 1938/39 Briefe an Mann, die jedoch verschollen sind. Vgl. Ficowski, *Ein Künstlerleben*, S. 145.

<sup>766</sup> Bei der Ankunft ins Sanatorium versichert Doktor Gotard dem Sohn auf dessen Frage, ob der Vater am Leben sei: „Żyje, naturalnie [...]. Oczywiście w granicach uwarunkowanych sytuacją [...]. Wie pan równie dobrze jak ja, że z punktu widzenia pańskiego domu, z perspektywy pańskiej ojczyzny – ojciec umarł. To się nie da całkiem odrobić. Ta śmierć rzuca pewien cień na jego tutejszą egzystencję“ (SpK 275). („Natürlich ist er das. [...] Selbstverständlich innerhalb der situationsbedingten Grenzen. [...] Sie wissen so gut wie ich: Von Ihnen zu Hause aus betrachtet, aus der Perspektive Ihrer Heimat – ist Ihr Vater gestorben. Das kann nicht zur Gänze rückgängig gemacht werden. Dieser Tod überschattet auch seine Existenz hier.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 190f.

<sup>767</sup> „Der ganze Trick ist der [...], daß wir die Zeit zurückgestellt haben. Wir hinken zeitlich um ein bestimmtes Intervall hinterher, dessen Ausmaß unmöglich genau bestimmt werden kann. Das Ganze wird auf einen simplen Relativismus zurückgeführt. Hier ist der Tod Ihres Vaters ganz einfach noch nicht eingetreten, dieser Tod, der ihn in Ihrer Heimat bereits ereilt hat.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 191.

– Teraz wszyscy śpią. Gdy pan doktor wstanie, zamelduję pana. – Śpią? Przecież jest dzień, daleko jeszcze do nocy... – U nas ciągle śpią. Pan nie wie? [...] Zresztą tu nigdy nie jest noc – dodała z kokieterią (SpK 273).<sup>768</sup>

Der Schlaf ist in der Welt des Sanatoriums etwas, das stets eintreten kann – selbst im Gehen ereilt er den Erzähler später – und nicht an eine bestimmte Tageszeit gebunden ist. Außerdem hat der Zerfall der Zeit offenbar zur Folge, dass verschiedene Personen unterschiedliche, individuelle Zeiten besitzen, die schließlich inkompatibel werden. So kommt es zu einer Begebenheit, bei welcher der Erzähler Józef den Vater kurz nacheinander im Restaurant der Stadt und danach im Zimmer des Sanatoriums antrifft, wo der Vater zwei Tage allein gelegen zu haben behauptet (vgl. SpK 287). Der Sohn erklärt sich diesen Vorgang mit dem Verlust über die Kontrolle der Zeit, die normalerweise reguliert wird:

Wiemy wszyscy, że ten niedyscyplinowany żywioł trzyma się jedynie od biedy w pewnych ryzach dzięki nieustannej uprawie, pieczołowitej troskliwości, starannej regulacji i korygowaniu jego wybryków. Pozbawiony tej opieki skłania się natychmiast do przekroczeń, do dzikiej aberracji, do płatania nieobliczalnych figlów, do bezkształtnego błaznowania. Coraz wyraźniej zarysowuje się inkongruencja naszych indywidualnych czasów. Czas mego ojca i mój własny czas już do siebie nie przystawały (SpK 288f.).<sup>769</sup>

Nach und nach entdeckt Józef aber, dass die manipulierte Zeit im Sanatorium keine vollwertige ist im Vergleich zu jener der Welt, aus der er angereist ist und in der sein Vater eigentlich schon gestorben ist. Diese Zeit „aus zweiter Hand“ kann auf Dauer kein Ersatz für die eigentliche sein, selbst wenn sie dem Sohn ermöglicht hat, den Vater noch einmal lebend anzutreffen: „Jest to do cna zużyty, znoszony przez ludzi czas, czas przetarty i dziurawy w wielu miejscach, przeźroczysty jak sito [...], czas niejako zwymiotowany [...] czas z drugiej ręki“ (SpK 292).<sup>770</sup> Nach dieser Erkenntnis, dass ein Eingreifen des Menschen in den Mechanismus der Zeit nur eine falsche, minderwertige Zeit hervorbringen kann, spricht Józef sich gegen derartige Manipulationen aus:

Te zdrożne konszachty, zakradanie się od tyłu w jego mechanizm, ryzykowne paluszkowanie koło jego drażliwych tajemnic! Niekiedy chciałoby się uderzyć w stół i

---

<sup>768</sup> „Jetzt schlafen alle. Wenn der Herr Doktor aufsteht, werde ich sie anmelden.“ „Sie schlafen? Es ist doch Tag, und die Nacht ist noch weit...“ „Bei uns schläft man ständig. Wissen Sie das nicht? [...] Abgesehen davon ist hier niemals Nacht“, versetzte sie mit Koketterie.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 189.

<sup>769</sup> „Wir alle wissen, daß sich dieses disziplinierte Element eigentlich nur mit unablässigen Züchtigungen, fürsorglicher Pflege, sorgfältiger Regulation und der Korrektur seiner Mutwilligkeiten notdürftig unter Kontrolle halten läßt. Ohne diese Betreuung neigt es sofort zu Überschreitungen, zu wilden Aberrationen, zu unberechenbaren Streichen und plumpen Clownerien. Immer deutlicher zeichnete sich die Inkongruenz unserer individuellen Zeiten ab. Die Zeit meines Vaters und meine eigene Zeit paßten nicht mehr zusammen.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 207f.

<sup>770</sup> „Es ist eine durch und durch abgenutzte, von Menschen abgetragene Zeit, eine verschlissene und an vielen Stellen löchrige Zeit, durchsichtig wie ein Sieb [...], es ist eine sozusagen erbrochene Zeit [...], eine Zeit aus zweiter Hand.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 212.

zawołać na całe gardło: – Dość tego, wara wam od czasu, czas jest nietykalny, czasu nie wolno prowokować! (SpK 292).<sup>771</sup>

Anders als der Raum, den die Menschheit sich aneignen und verändern könne, ist die Zeit aus der Sicht des Sohnes Józef die letzte Bastion des Geheimnisses, das vom Menschen nicht angerührt werden dürfe. Die dazu im Widerspruch zu stehen scheinende Bemerkung über die Zweigleisigkeit der Zeit aus der Erzählung „Genialna Epoka“ kann ein Hinweis darauf sein, dass nach Schulz’ Dafürhalten die Gesetze der Zeit nur innerhalb der Kunst, mithin der Fiktion, außer Kraft gesetzt werden können. In der Lesersprache aus „Genialna Epoka“ ist es ja ein extradiegetischer Erzähler, der dem Leser gleichsam das Prinzip einer amimetischen Fiktion – oder anders gesagt, einer innerliterarischen Welt nach den Gesetzen des Wunderbaren – darlegt, in der die Zeitgesetze der außerliterarischen Welt eben nicht gelten müssen. Im Beispiel der Erzählung „Sanatorium pod Klepsydrą“ kann der intradiegetische Erzähler Józef das Manipulieren der Zeit von Menschenhand hingegen nicht gutheißen. Er ist hin- und hergerissen zwischen den Vor- und Nachteilen der fehlerhaften Zeit in der ihn umgebenden Realität und entschließt sich zum Verlassen dieses Ortes.

Die bald darauf angetretene Rückreise führt den Sohn in eine Art Zeitschleife; in dem gespenstisch anmutenden Zug, in dem Józef bereits angereist war, verwandelt er sich offensichtlich in den Mann mit der abgetragenen Eisenbahneruniform und der geschwollenen Wange, den er auf der Hinfahrt beobachtet hatte (vgl. SpK 270 und 302). Die Reise in die Welt des Sanatoriums mit einer anderen, manipulierten Zeit stellt also gleichzeitig ein Geschehen dar, das zum Konzept der zyklischen Zeit gehört – der Anfang der Erzählung enthält das Ende und umgekehrt.<sup>772</sup>

Ein besonders berühmt gewordenes achronologisches Schulzsches Prinzip ist das „Heranreifen zur Kindheit“, das dieser in einem Brief aus dem Jahr 1936 beschreibt:

[Z]daje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznić rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczeniem „genialnej epoki“, „czasów mesjaszowych“, które nam przez wszystkie mitologie są przyrzeczone i zaprzysiężone. Moim ideałem jest „dojrzeć“ do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość.<sup>773</sup>

---

<sup>771</sup> „Was für eine verwerfliche Machenschaft, sich hinterrücks in ihren Mechanismus zu schleichen! Dazu das riskante Herumfingern an ihren heiklen Geheimnissen! Mitunter möchte man auf den Tisch schlagen und lautstark rufen: ‚Genug damit, Hände weg von der Zeit, die Zeit ist unantastbar, die Zeit darf nicht provoziert werden!‘“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 212.

<sup>772</sup> Weitere Beispiele für ein zyklisches Zeitverständnis finden sich zahlreich in Schulz’ Prosatexten. So entzieht sich etwa das Sterben des Vaters, das immer wieder rückgängig gemacht wird und in Form von Verwandlungen verläuft, dem Prinzip der chronologisch ablaufenden Zeit.

<sup>773</sup> Brief vom 4. März 1936 an A. Pleśniewicz. In: Schulz, *Opowiadania*, S. 424. („[E]s scheint mir, daß die Art von Kunst, wie sie mir am Herzen liegt, eben ein Rückzug, wiedergekehrte Kindheit ist. Wenn es möglich wäre, die Entwicklung rückgängig zu machen, durch einen Umweg die Kindheit wiederholt einzufangen, noch einmal

Ähnlich wie in Gombrowicz' 1937 – im selben Jahr wie das *Sanatorium pod Klepsydrą* – erschienenen Roman *Ferdydurke* wird die Rückkehr zu einem kindlichen Reifestadium<sup>774</sup> als eigentliches „Heranreifen“ in Schulz' Erzählung „Emeryt“ aufgegriffen, in der sich der betagte „Herr Rat“ („pan radca“) nochmals zur Schule anmeldet, um dort nach und nach wieder zum kindlichen Schüler Szymek zu werden. Dabei schließt sich offenbar ein Zeitkreis, denn der frisch eingeschulte Herr Rat sieht sich selbst in einer Art Déjà-vu-Erlebnis wie vor fünfzig Jahren an der Hand seiner Mutter vor der Klasse stehen. Obwohl die Lehrer ihn nach wie vor mit Hochachtung wie einen erwachsenen Mann zu behandeln versuchen, stellt sich bald heraus, dass der „Pensionist“ tatsächlich wieder zum Kind geworden ist, das eine ernste Ansprache des Direktors nicht versteht und ihm in Kindersprache antwortet (vgl. SpK 334f.). Jedoch kommt es an einem stürmischen Herbstmorgen zu einem folgenreichen Zwischenfall, der eindeutig als phantastisches Ereignis innerhalb des magisch-realistischen Geschehens der Verjüngung gedeutet werden kann. Kurz vor der Turnhalle wird der Schüler Szymek von einem Wirbel erfasst, in die Lüfte gehoben und über die Dächer fortgeweht. Sein Lehrer reagiert jedoch ganz im Sinne der für den Magischen Realismus so typischen Akzeptanz von Wundern, wenn er das Wegfliegen seines Schülers lakonisch kommentiert: „Trzeba go skreślić z katalogu“ (SpK 339)<sup>775</sup> und wieder zur Tagesordnung übergeht.

Es ist anzunehmen, dass Schulz selber einer Kategorisierung seiner Erzählungen als magisch-realistisch nicht ohne Weiteres zustimmen würde, da diese von einem empirisch-naturwissenschaftlichen Realitätssystem sowie einer Ebene des Wunderbaren ausgeht, die zu einer dritten, magisch-realistischen Ebene verschmelzen. Schulz' Wirklichkeitsverständnis, wie er es in seiner Prosa sowie in verschiedenen Briefen und Essays präsentiert, ist jedoch ein grundlegend anderes. Für ihn existieren an erster Stelle der Mythos, das Wort oder auch die

---

deren Fülle und Maßlosigkeit zu besitzen – dann wäre das die Erfüllung der ‚genialen Epoche‘, der ‚messianischen Zeiten‘, die uns von allen Mythologien versprochen und verheißen werden. Mein Ideal ist, zur Kindheit ‚heranzureifen‘, das wäre erst die wirkliche Reife.“ Ficowski, *Die Wirklichkeit*, S. 107).

<sup>774</sup> In *Ferdydurke* wird der dreißigjährige Protagonist wieder auf das Gymnasium geschickt, da er in seinem Umfeld als unreif gilt. Ähnlich wie der Protagonist Pan radca, später Szymek, in Schulz' Erzählung „Emeryt“, verweigert er die Annahme der allgemein als ‚Reife‘ anerkannten und geforderten unechten ‚Form‘ – einer Art aufgesetzten Maske, der sogenannten „gęba“ („Fresse“) –, die die Menschen ihrer Authentizität beraubt. Deutlich stärker als Schulz provoziert und kritisiert Gombrowicz jedoch in *Ferdydurke* durch seine Absage an die vermeintliche ‚Reife‘ im konventionellen Verständnis die gesellschaftlichen Zustände seiner Zeit, in der er die polnische Kultur durch ein Festhalten an Anachronismen dominiert sieht. Vgl. dazu auch Gombrowicz' Essay „Gęba i twarz“, entstanden 1959-1961, abgedruckt in: Gombrowicz, Witold: *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Kraków 1999, S. 293-302.

<sup>775</sup> „Man wird ihn aus der Liste streichen müssen.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 268. Szymeks wenig Aufsehen erregender Flug reiht sich ein in eine Folge von „magischen Flügen“ („magical flights“) in frühen magisch-realistischen Texten von García Márquez oder Isabel Allende, die Wendy B. Faris in ihrem Aufsatz „The Question of the Other“ erwähnt. Vgl. Faris, „The Question of the Other“, S. 106.

Form, die in die Realität eindringen und erst dort mit Inhalt – mithin mit Sinn – gefüllt werden.<sup>776</sup>

Schulz' Wirklichkeitsverständnis wird zum einen in der ursprünglich eigenständig in der Zeitschrift *Tygodnik Ilustrowany* veröffentlichten Erzählung „Republika marzeń“<sup>777</sup> verdeutlicht, wenn der jugendliche Erzähler von einer „Republik der Jungen“ („republika młodych“) berichtet, die er und seine Freunde errichten wollten:

Jak u Szekspira, teatr ten wybiegał w naturę, niczym nie odgraniczony, wrastający w rzeczywistość, biorący w siebie impulsy i natchnienie z wszystkich żywiołów, falujący z wielkimi przyływami i odpływami naturalnych obiegów. [...] Chcieliśmy, jak Don Kichot, wpuścić w nasze życie koryto wszystkich historyj i romansów, otworzyć jego granice dla wszystkich intryg, zawikłań i perypetyj, jakie zawiązują się w wielkiej atmosferze przelicytowującej się w fantastycznościach.<sup>778</sup>

Zum anderen ist das Prinzip, nach welchem diese Republik der Jungen – oder, wie es später heißt, die Republik der Träume – errichtet werden soll, darüber hinaus dem des Magischen Realismus verblüffend ähnlich:

Tu mieliśmy ukonstytuować prawodawstwo nowe i niezależne, wznieść nową hierarchię miar i wartości. Miało to być życie pod znakiem poezji i przygody, nieustannych olśnień i zadziwień. Zdawało się nam, że trzeba tylko rozsunąć bariery i granice konwenansów, stare łożyska, w które ujęty był bieg spraw ludzkich, ażeby w życie nasze wlała się żywioł, wielki zalew nieprzewidzianego, powódź romantycznych przygód i fabuł.<sup>779</sup>

So wie die Jungen ihr „reales“ Leben der Poesie und dem Abenteuer aussetzen wollen, indem sie die Grenzen der Konventionen, also der Wirklichkeit, in der sie leben, auflösen, funktioniert letztlich auch die Rezeption eines magisch-realistischen Werkes durch den Leser. Auch dieser muss bereit sein, die gewohnten Gesetze und Konventionen in der Lektüre außer Acht zu lassen, um die ihm präsentierte magisch-realistische Welt aufnehmen zu können.

---

<sup>776</sup> Am anschaulichsten kommt diese Theorie wohl in dem bereits zu Anfang des Kapitels zitierten Essay „Mityzacja rzeczywistości“ zum Ausdruck.

<sup>777</sup> Die Erzählung wurde 1936 im *Tygodnik Ilustrowany* (Nr. 29) veröffentlicht. In späteren Ausgaben der Schulzschen Erzählungen findet sie sich unter den „verstreuten Werken“ („utwory rozproszone“), die weder in den Band *Sklepy cynamonowe* noch in *Sanatorium pod Klepsydrą* eingingen. In der Übersetzung von Doreen Daume ins Deutsche wurden die „verstreuten Werke“ in die Ausgabe des *Sanatorium zur Sanduhr* im Anschluss an die zu diesem Band gehörenden Erzählungen aufgenommen.

<sup>778</sup> „Republika marzeń“, in: Schulz, *Opowiadania*, S. 324-333, hier S. 330. („Wie bei Shakespeare lief dieses Theater, von nichts begrenzt, in die Natur hinaus, es wuchs in die Realität hinein, nahm Impulse und Inspirationen aller Elemente in sich auf und wogte mit den gewaltigen Gezeiten der natürlichen Kreisläufe. [...] Wie Don Quijote wollten wir den Fluß aller Geschichten und Romanzen in unser Leben einfließen lassen und dessen Grenzen für alle Intrigen, Verwicklungen und Peripetien öffnen, die mit ihnen sich selbst in einem fort überbietenden Phantastereien in der großen Atmosphäre entstanden waren.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 299).

<sup>779</sup> „Republika marzeń“, in: Schulz, *Opowiadania*, S. 329. („Wir wollten eine neue und unabhängige Gesetzgebung konstituieren, eine neue Maß- und Wertehierarchie einführen. Es sollte ein Leben unter dem Zeichen der Poesie und des Abenteurers sein, unter dem Zeichen des Staunens und der immerwährenden Erleuchtungen. Wir glaubten, wir bräuchten nur die Barrieren und Grenzen der Konventionen zu verschieben, die alten Furchen, in denen menschliche Angelegenheiten verliefen, damit das Element des Unvorhergesehenen, eine große Überschwemmung, eine Sintflut romantischer Abenteuer und Abläufe, auf unser Leben einstürzte.“ *Sanatorium zur Sanduhr*, S. 298).

### 4.2.3 Paweł Huelle, *Weiser Dawidek*

Żadna teoria nie wyjaśni niczego. Jedyne, co mogę zrobić, to opowiadać dalej.<sup>780</sup>

Im Jahr 1987 veröffentlicht Paweł Huelle seinen Erstlingsroman *Weiser Dawidek*<sup>781</sup> und erzielt mit ihm sowohl beim polnischen Lesepublikum als auch unter Literaturkritikern sofort einen beachtlichen Erfolg.<sup>782</sup> Die Literaturwissenschaftlerin Barbara Zielińska erklärt den überraschenden Erfolg des Romans in ihrem Artikel zur postmodernistischen Lesart von *Weiser Dawidek*<sup>783</sup> aus der Tatsache, dass Huelle mit seinem Werk in einer Zeit, in der in Polen politische, gesellschaftliche und ideologische Themen im Bereich der Literatur nach wie vor im Vordergrund standen, ein eher „defensiv“ behandeltes Spektrum eröffne:

[S]ukces swój [powieść] w pewnej mierze zawdzięcza też chyba temu, że w połowie lat osiemdziesiątych, kiedy się ukazała, proponowane przez nią wartości – tajemnica, transcendencja, dziecięca otwartość i „łapczywość“ w odbiorze świata, wyższość dziecięcej pełni poznania nad dorosłą racjonalnością – były w defensywie.<sup>784</sup>

Trotz der in diesem Zitat erwähnten geheimnisvollen und transzendenten Ereignisse lässt sich als Handlungsort des Romans sowie auch fast aller Erzählungen Huelles das polnische Gdańsk ausmachen, das gleichzeitig Wohnort des Autors ist. Dabei spielt in Huelles Werken oftmals die Geschichte der Stadt, vor allem als Freie Hansestadt Danzig mit ihren deutschen

---

<sup>780</sup> Huelle, Paweł: *Weiser Dawidek*, Gdańsk 1987, S. 163.

<sup>781</sup> Verwendete Ausgabe: Huelle, Paweł: *Weiser Dawidek*, Gdańsk 1987. Im Folgenden zitiert als *Weiser Dawidek* (Kurzzitation WD). Verwendete deutsche Ausgabe: Huelle, Paweł: *Weiser Dawidek*, aus dem Polnischen von Renate Schmidgall, Frankfurt/M. 1990. Im Folgenden zitiert als *Weiser*.

<sup>782</sup> Vgl. dazu u.a. Nowaczewski, Artur: „20 lat z Weiserem“, in: *Przegląd polityczny* 83 (2007), S. 62-65, Zielińska, Barbara: „Weiser Dawidek“ i nierozstrzygalniki. Dywagacja postmodernistyczna“, in: Lalak, Mirosław (Hg.): *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, Szczecin 1993, S. 121-139, hier S. 126. Nach einer zunächst ablehnenden Einschätzung aus der Redaktion der Zeitschrift *Twórczość* rezensierte Jan Bloński, einer der damals populärsten Literaturkritiker, den Roman sehr positiv, was eine ganze Reihe wohlwollender Kritiken sowie zahlreiche Übersetzungen auslöste. Vgl. Zaleski, Marek: *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, S. 86; Zielińska, „Weiser Dawidek“ i nierozstrzygalniki“, S. 127 und Jarzębski, Jerzy: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, S. 43.

<sup>783</sup> Anders als der Aufsatztitel vermuten lässt, hält Zielińska *Weiser Dawidek* nicht für einen postmodernen Roman, da in ihm ein axiologisches Zentrum vorhanden sei: „Weisera Dawidka nie można uznać za powieść postmodernistyczną nawet nie dlatego, że zawiera klarowną fabułę, czytelny splot płaszczyzn czasowych, że poza kilkoma zagadkami opiera się na strukturze wynikania, lecz dlatego głównie, że niewątpliwą wartością jest w niej aksjologiczne centrum, niezależnie od jego migotliwej natury, niezależnie od tego, jak często narrator traci je z pola widzenia.“ Zielińska, „Weiser Dawidek“ i nierozstrzygalniki“, S. 126. Diese Einschätzung passt zu der später folgenden Charakterisierung der Welt von *Weiser Dawidek* als stabiles, aber in sich heterogenes System nach der Einteilung von Martinez/Scheffel, wobei die Kategorie „stabil“ mit dem Vorhandensein eines axiologischen Zentrums korreliert und die Kategorie „heterogen“ unter anderem dadurch aufgerufen wird, dass der Erzähler dieses Zentrum „aus dem Blickfeld verliert“, also ein (zum Teil) unzuverlässiger Erzähler agiert. Vgl. Kap. 4.2.3.3.

<sup>784</sup> Zielińska, „Weiser Dawidek“ i nierozstrzygalniki“, S. 126.



Spuren, eine tragende Rolle, so auch in seinem Kurzroman *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala* aus dem Jahr 2001:

Die Sehnsuchtsstadt Danzig [ist] die Projektionsfläche, auf der Huelle eine Art *polnischen magischen Realismus*, eine ›Poesie der Vergangenheit‹ entstehen lässt, weil die Geschichte der ehemaligen Hansestadt für ihn die ganze Tragödie des Zweiten Weltkriegs an einem Ort konzentriert<sup>785</sup> (Hervorhebung R.W.).

In seinem Artikel „20 lat z Weiserem“ sieht Artur Nowaczewski diese beiden Komponenten – die Stadt Danzig/Gdańsk sowie die dargestellte Welt voller Exotik und Magie – auch als wesentlich für den Roman *Weiser Dawidek* an; er beobachtet jedoch einen Bedeutungswandel innerhalb der Hierarchie beider Elemente bei der Leserschaft:

Dla przyszłych generacji historyczny kontekst straci na znaczeniu. Pozostanie niesamowity Weiser, egzotyczny świat, w którym dzieją się rzeczy niezwykle i tajemnicze. Elementy fantastyczne, czy jak kto woli *realizmu magicznego*, już dziś stanowią dla niektórych wartość samą w sobie<sup>786</sup> (Hervorhebung R.W.).

Diese Überlegung deckt sich mit der Einschätzung Zielińskas über das wachsende Interesse an der Darstellung von Geheimnisvollem und Transzendenz in der Literatur der ausgehenden achtziger Jahre. Sie lässt sich weiterführen zu der These, dass *Weiser Dawidek* erst im Zuge des steigenden Bekanntheits- und Beliebtheitsgrades dieser ästhetischen Tendenz in zunehmendem Maße als magisch-realistisches Werk gelesen wird, während für frühere Generationen andere Aspekte wie beispielsweise die Geschichte Danzigs oder die politischen Ereignisse der 1950er Jahre im Vordergrund stehen. Diese These würde auch erklären, weshalb Huelles Erstlingsroman, obwohl schon 1987 veröffentlicht, erst in den letzten Jahren verstärkt unter der Rubrik Magischer Realismus geführt wird.

So findet Paweł Huelle beispielsweise in den Literatur-Enzyklopädien des PWN-Verlags aus den Jahren 2000 und 2007, in Izabella Adamczewskas Artikel aus dem Jahr 2009 sowie in Małgorzata Chrobaks Monographie zu polnischer magisch-realistischer Kinder- und Jugendliteratur aus dem Jahr 2010 Erwähnung als Magischer Realist.<sup>787</sup> Weitere Verweise auf *Weiser Dawidek* als magisch-realistischer Roman lassen sich in verschiedenen Artikeln und Essays neueren Datums und nicht zuletzt in diversen Internetblogs ausmachen.<sup>788</sup>

Die Interpretationsansätze zu *Weiser Dawidek* sind vielschichtig. Ein wesentliches Element, das in Bezug auf Huelles Erstlingsroman immer wieder aufgerufen wird, ist der da-

---

<sup>785</sup> Sebastian Handke im Klappentext zu: Paweł Huelle, *Mercedes-Benz. Aus den Briefen an Hrabal*, aus dem Polnischen von Renate Schmidgall, München 2005. Huelles Novelle weist jedoch deutlich weniger Anklänge an den Magischen Realismus auf als *Weiser Dawidek*, spielt in ihm doch vielmehr die Fabulierlust des Erzählers über die Vergangenheit eine Rolle als „tatsächliche“ übernatürliche Ereignisse auf der Ereignissebene.

<sup>786</sup> Nowaczewski, „20 lat z Weiserem“, S. 64.

<sup>787</sup> Vgl. Kap. 4.2.

<sup>788</sup> Eine Auswahl sei hier genannt: Nowaczewski, „20 lat z Weiserem“, S. 64; Zaremba, Joanna: *Moja polska kulturoteka*, in: <[http://issb.info/\\_PDF/Kulturoteka.pdf](http://issb.info/_PDF/Kulturoteka.pdf)> oder das Forum [www.forumksiazki.pl](http://www.forumksiazki.pl).

rin unternommene Versuch der Rekonstruktion eines Mythos der Kindheit. So sieht bereits 1988 Leszek Żuliński in *Weiser Dawidek* den Versuch, das Kolorit eines privaten Mythenlandes zu begründen<sup>789</sup>, und auch der Schriftsteller Antoni Libera legt in seinem Aufsatz „Mały ‚dzień słońca‘“ im Jahr 1991 eine Interpretation des Romans als „lekcj[a] genezy i morfologii mitu“<sup>790</sup> nahe. Auch Tomasz Mizerkiewicz widmet sich dem Thema der mythischen Erfahrung in *Weiser Dawidek* und weist in Anlehnung an Ernst Cassirer zwei dafür wesentliche Elemente nach – zum einen das der gegenseitigen Durchdringung respektive Verbundenheit einzelner Teile des Mythos, zum anderen das seiner Komplexität.<sup>791</sup> Auf die Schaffung eines „privaten Kindheitsmythos“ („[P]rywatny mit dzieciństwa“) anhand der Gestaltung der Figur Weiser mit seinen übernatürlichen Kräften sowie auf die Existenz des „Wunders“ der Kindheit („cud[]“), das unabhängig von politischen und anderen umgebenden Faktoren sei, verweisen auch Kaniewska *et al.*<sup>792</sup> Demnach gewinne die Möglichkeit der Rückkehr zur Kindheit durch das Schreiben im Laufe des Romans die Oberhand über die anfängliche Frage nach der Wahrheit, die in der Begründung für das Verschwinden Dawid Weisers gesucht wird:

Kto ma rację: grupa dzieciaków, twierdząca że ich kolega przepadł bez śladu, czy dorośli, stawiający racjonalne i prawdopodobne hipotezy? Powieść Pawła Huelle zaczyna się od tych pytań, ale w trakcie rozwoju narracji tracą one ważność. Istotniejsza staje się możliwość powrotu do dzieciństwa, pokonania czasu dzięki słowu.<sup>793</sup>

An dieser Stelle zeigt sich eine deutliche Parallele zum Schaffen von Bruno Schulz, der die Rückkehr zur Kindheit durch den Mythos nicht nur in seinen beiden Erzählbänden *Sklepy cynamonowe* und *Sanatorium pod Klepsydrą* gestaltet, sondern in seinem Essay „Mityzacja rzeczywistości“ auch ausdrücklich darauf verweist.<sup>794</sup>

Mit der Erschaffung des Mythos über die Rückkehr zur Kindheit korreliert ein weiterer Aspekt. *Weiser Dawidek* reiht sich ein in eine Auswahl von Texten, in denen die Autoren oft eine kindliche oder jugendliche Perspektive des Helden respektive des Erzählers wählen. An dieses Genre der sogenannten Initiationsliteratur<sup>795</sup> ist laut Chrobak die Fähigkeit zu be-

---

<sup>789</sup> „[P]róba ocalenia kolorytu i klimatu prywatnej krainy Mitu“, Żuliński in *Literatura 2* (1988) (vgl. Zielińska, „Weiser Dawidek i nierozstrzygalniki“, S. 138), zit. nach: Bernacki, Marek; Dąbrowski, Mirosław (Hg.): *Leksykon powieści polskich XX wieku*, Bielsko-Biała 2002, S. 446.

<sup>790</sup> Zit. nach Zaleski, *Formy pamięci*, S. 87.

<sup>791</sup> Vgl. Mizerkiewicz, Tomasz: „Weiser Dawidek i współczesne doświadczenie mityczne“, in: *Polonistyka 1* (1999), S. 18-23, hier S. 19.

<sup>792</sup> Kaniewska *et al.*, *Literatura polska*, S. 141.

<sup>793</sup> Ebd.

<sup>794</sup> Antoni Libera bezeugt auch Huelles Erzähler in *Weiser Dawidek* das Verfahren der „Mythisierung der Wirklichkeit“: „Jest to świadoma mityzacja rzeczywistości. Narrator z pełną premedytacją pisze swą... małą ewangelię.“ Libera, Antoni: „O Weiserze Dawidku Huellego“, in: <<http://www.antoni-libera.pl/node/70>>.

<sup>795</sup> Mit dem Begriff der Initiationsliteratur – vor allem unter dem Terminus ‚Initiationsprosa‘ (proza inicjacyjna) – und ihrer Entwicklung setzt sich besonders Przemysław Czapliński auseinander. Er konstatiert ein verstärktes

sonders detaillierter Beobachtung, teilweise ein regelrecht fotografisches Gedächtnis des Erzählers für Erinnerungen und Gegenstände, gebunden.<sup>796</sup> Chrobak sieht das besondere Potenzial in der Perspektive einer kindlichen oder jugendlichen Figur vor allem durch folgende Parameter begründet:

[...] intensywne, zmysłowe przeżywanie świata, jego feeryczną wyobraźnię czy wreszcie niewiedzę i naiwność człowieka „niegotowego“, żeby uwiarygodnić ucieczkę od realnych dramatów współczesności.<sup>797</sup>

Auch Czapliński ordnet *Weiser Dawidek* in eine Reihe von Initiationsromanen der achtziger Jahre ein, wenn er schreibt:

[...] w blizkim sąsiedztwie czasowym ukazały się wówczas trzy powieści należące do wzorca inicjacyjnego – *Madam Frankensztajn* Zyty Oryszyn (1984), *Sublokatorka* Hanny Krall (1985) i *Weiser Dawidek* Pawła Huellego (1987), z których dwie pierwsze ukazywały wtajemniczenie dziecka poprzez Historię [sic] (tzn. polskie doświadczenia), ostatnia zaś – poprzez metafizyczne doświadczenie nieobecności.<sup>798</sup>

Czapliński rekurriert hier auf die Besonderheit, dass sich das Initiationsmotiv in *Weiser Dawidek* nicht so sehr aus der Geschichte, sondern aus einer metaphysischen Erfahrung der Abwesenheit speise, wodurch Huelle den Initiationsroman – so Czapliński – trotz der aufgegriffenen jüdischen Thematik von politischen Verpflichtungen befreie.<sup>799</sup> Das Geheimnis um das Verschwinden Weisers sieht auch Małgorzata Chrobak als *das* bedeutsame Geschehen aus der Vergangenheit an, das existenziell für das Dasein des Erzählers in der Gegenwart wird.<sup>800</sup> Anders als Chrobak, die das Geheimnis um Weiser aus der Vergangenheit in den Mittelpunkt des Romans rückt, stellt Czapliński hingegen die Spur, die zum Geheimnis führt, als tragendes Element des Textes heraus. Im Gegensatz zur dargestellten Welt, die niemals real, sondern immer nur im „Verdachtszustand“ („stan podejrzenia“)<sup>801</sup> sei, könne die Spur zum Geheimnis durchaus real sein.<sup>802</sup> Darüber hinaus stelle sowohl für die Figuren als auch für den Erzähler

---

Erscheinen von Initiationstexten in Polen ab Ende der achtziger und in den neunziger Jahren mit Autorinnen und Autoren wie Stefan Chwin, Manuela Gretkowska, Izabella Filipiak, Julian Kornhauser, Tomek Tryzna, Paweł Huelle, Olga Tokarczuk und weiteren. Vgl. Czapliński, *Ślady przelomu*, S. 192-224. Mit Initiation ist jedoch nicht nur die kindliche respektive jugendliche Perspektive der Heldin oder des Helden gemeint, sondern im Zentrum steht vor allem ein Moment der Einweihung oder des Erreichens einer neuen Stufe innerhalb eines Reifeprozesses.

<sup>796</sup> Vgl. Chrobak, *Realizm magiczny*, S. 41. Auch viele andere Rezensenten betonen die vielschichtigen Interpretationsmöglichkeiten von *Weiser Dawidek* und nennen die Initiationsthematik respektive das Motiv des Reifens im sogenannten Entwicklungsroman als eines der wesentlichen Elemente dabei. Vgl. u.a. Kaniewska et al., *Literatura polska*, S. 139 und 142; Jarzębski, *Apetyt na przemianę*, S. 44-49; Nowaczewski, „20 lat z Weiserem“, S. 65 oder Mizerkiewicz, „Współczesne doświadczenie mityczne“, S. 18.

<sup>797</sup> Vgl. Chrobak, *Realizm magiczny*, S. 41.

<sup>798</sup> Czapliński, *Ślady przelomu*, S. 197.

<sup>799</sup> Vgl. ebd., S. 197f.

<sup>800</sup> Vgl. Chrobak, *Realizm magiczny*, S. 41.

<sup>801</sup> Czapliński, *Ślady przelomu*, S. 134.

<sup>802</sup> Vgl. ebd., S. 135.

das Bewusstsein der Existenz eines versteckten Sinns hinter den Dingen eine wichtige Tatsache dar:

Najważniejsza zatem dla bohatera i narratora stanie się świadomość, że nic nie jest tylko tym, czym jest, że wszystko skrywa w sobie jakiś sens. Dotarcie do owego sensu – podobnie jak w *Weiserze Dawidku* – jest niemożliwe. Ale domysł istnienia sensu stanowi ogniwo życia.<sup>803</sup>

Damit weise Huelles Prosawerk eine gewisse Nähe zur Kriminalliteratur auf, in der laut Czapliński die Überzeugung von der Existenz der Wahrheit wichtiger als die Enthüllung derselben sei.<sup>804</sup> Und ähnlich wie im Kriminalroman spiele nicht so sehr die Enthüllung der Wahrheit, sondern vielmehr der Weg zur Aufklärung eine tragende Rolle:

[P]rawda ta, znowu zgodnie z narracją detektywistyczną, skrywa się w podejrzanym zdarzeniu z przeszłości, powieść zaś staje się prezentacją – w tym przypadku nieskutecznych – metod dochodzenia do niej.<sup>805</sup>

Auf das dem Roman zugrunde liegende Muster der „Ermittlung“ („śledztwo“),<sup>806</sup> welches jedoch nicht erfolgreich sein könne, da es mit den Methoden logikzentrierter „Fahnder“ – der erwachsene Heller verwendet dieselben Methoden wie damals die Verhörenden – eben nicht zur Erkenntnis der Wahrheit kommen könne, verweist auch Marek Zaleski:

Narrator pozostaje więc zatem w obrębie narzuconej mu kiedyś logiki (jakkolwiek wie, że jest zawodna [...]). Tropi świat niewinności z użyciem równie niewłaściwych środków, jak niegdyś przesłuchujący.<sup>807</sup>

Diesem Muster der kriminalistischen Ermittlung entsprechend wählt der Autor auch eine spezielle Erzählstrategie, die auf der intradiegetischen Ebene zwischen den verschiedenen Zeitebenen oszilliert und auf der extradiegetischen Ebene durch ständige Kommentierung des Erzählprozesses metafictional ergänzt wird. Neben all diesen möglichen Interpretationsebenen des Romans als Mythen schaffender, als Initiations- oder als Kriminalroman lässt sich *Weiser Dawidek* aber auch als magisch-realistischer Roman lesen, was anhand einzelner Ereignisse, aber auch exemplarisch an der Figur des Dawid Weiser sowie an der Rolle des Erzählers untersucht werden kann.

Das Geschehen entfaltet sich auf drei Zeitebenen, wobei die erste und zweite Ebene die Erlebnisse des Erzählers als ungefähr elfjähriger Junge mit dem Nachnamen Heller im Jahr 1957 betreffen. Er fungiert als erlebendes Ich und als unmittelbarer Zeuge dieser Ereignisse. Die beschriebenen Ereignisse aus dem Jahr 1957 lassen sich in die Phase der Sommer-

---

<sup>803</sup> Czapliński, *Ślady przelomu*, S. 135.

<sup>804</sup> „[...] [J]ak w klasycznej powieści detektywistycznej, tak i w *Weiserze Dawidku* ważniejsza od ujawnienia prawdy jest absolutna, fundamentalna pewność jej istnienia.“ Ebd.

<sup>805</sup> Ebd.; Hervorhebung im Original.

<sup>806</sup> Vgl. Zaleski, *Formy pamięci*, S. 105.

<sup>807</sup> Ebd.

ferien sowie den darauffolgenden Herbst unterteilen, wobei die zweite Phase zeitlich deutlich kürzer ist, da es sich nur um einen einzigen Abend im September handelt, an dem der Ich-Erzähler Heller gemeinsam mit seinen Freunden Piotr und Szymek in der Schule einem Verhör durch den Direktor, den Biologielehrer M-ski, sowie einen „Mann in Uniform“ unterzogen wird. Die dritte Zeitebene ist in der Gegenwart des Erzählers angesiedelt, der als erzählerzählendes Ich etwas mehr als zwanzig Jahre (vgl. WD 40) nach den rätselhaften Ereignissen aus dem Jahr 1957 um einen Jungen namens Dawid Weiser antritt, diese niederzuschreiben. Somit korreliert diese Zeitebene der späten siebziger respektive frühen achtziger Jahre mit der narrativen Ebene, von der aus das Geschehen vermittelt wird. Die drei Zeitebenen – Sommer 1957, Verhörabend im September desselben Jahres sowie die Ebene der Erzählgegenwart – werden im Verlaufe des gesamten Romans immer wieder miteinander verwoben. Dennoch lässt sich bei der Analyse von *Weiser Dawidek* der groben Teilung in die Vergangenheit des Sommers 1957 und den Zeitraum des Aufschreibens der Begebenheiten Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre folgen, da es auf beiden Ebenen Hinweise auf einen magisch-realistischen Gehalt gibt. Ein erstes Unterkapitel widmet sich jedoch der Hauptfigur Dawid Weiser, der nicht nur Urheber unerklärlicher Ereignisse ist, sondern als Figur selbst Rätsel aufgibt.

#### 4.2.3.1 Die Figur Dawid Weiser

Dawid Weiser ist ein jüdischer Mitschüler der Jungen Heller, Piotr Wojtal und Szymek Korolewski, lebt als Vollwaise bei seinem Großvater, dem Schneider Abraham Weiser, und ist im Sommer des Jahres 1957 elf Jahre alt.<sup>808</sup> Weiser wird von Anfang an als Sonderling beschrieben, der diese Rolle ausdrücklich selbst gewählt hat: „Nigdy jednak nie uczestniczył w naszych zabawach, stojąc z boku i najwyraźniej nie mając ochoty być jednym z nas“ (WD 9).<sup>809</sup> Bereits sein Auftritt als Romanfigur hat etwas Religiöses an sich – er „erscheint“ während der Fronleichnamfeier in einer Weihrauchwolke:

[K]iedy szary dym opadł, zobaczyliśmy Weisera stojącego na małym wzgórku po lewej stronie ołtarza i przypatrującego się wszystkiemu z nie ukrywaną dumą. To była duma generała, który odbiera defiladę. Tak, Weiser stał na wzgórku i patrzył, jakby wszystkie śpiewy, sztandary, obrazy, bractwa i wstęgi były przygotowane specjalnie dla niego, jakby nie było innego powodu, dla którego ludzie przemierzali ulice naszej dzielnicy z zawodzącym śpiewem (WD 10).<sup>810</sup>

<sup>808</sup> Wie der Erzähler später in den Akten liest, wurde Dawid am 10.9.1945 geboren. Vgl. WD 50.

<sup>809</sup> „Niemals machte er jedoch bei unseren Spielen mit, er stand immer abseits und hatte ganz entschieden keine Lust, einer von uns zu sein.“ *Weiser*, S. 12.

<sup>810</sup> „[A]ls der graue Rauch gesunken war, sahen wir ihn auf der kleinen Anhöhe zur Rechten des Altars Weiser stehen, der mit unverhohlenem Stolz all dies betrachtete. Es war der Stolz eines Generals, der die Parade

Weisers Altersgenossen reagieren auf seine Andersartigkeit zunächst mit Ausgrenzung, was in den Parolen „Weiser Dawidek nie chodzi na religię“ (WD 11)<sup>811</sup> und „Dawid, Dawidek, Weiser jest Żydek“ (WD 11)<sup>812</sup> zum Ausdruck gebracht wird. Ist seine Außenseiterrolle zunächst noch durch die ausgrenzende Einstellung seiner Mitschüler ihm gegenüber charakterisiert, ändert sich dies jedoch im Verlauf des Romangeschehens in der Weise, dass Dawid selbst immer mehr die Position eines geheimnisvollen Anführers einnimmt, der auf die gleichaltrigen Jungen und Elka eine seltsam anziehende Wirkung ausübt.

Die Außergewöhnlichkeit der Person Dawid Weisers, die der Erzähler Heller vom Zeitpunkt des Geschehens im Sommer bis in die Gegenwart der Recherchen und des Schreibens des Buches rekonstruiert, beginnt sich dem Erzähler aus seiner kindlichen Perspektive sukzessive erst während des Verhörs bewusst zu erschließen. Die Erkenntnis über die Sonderrolle Weisers geht so weit, dass Heller im Vorraum des Verhörzimmers die Angst beschleicht, Weiser habe die Macht, „Zeugen zu beseitigen“, er hätte noch nach seinem Verschwinden seinen eigenen Großvater umgebracht und stelle ihn jetzt auf eine Probe:

[W] sekretariacie naszej szkoły [...] przypuszczałem, że nagła śmierć pana Weisera, ten gwałtowny atak serca, był dziełem samego Weisera. [...] [P]rzestraszyłem się bardzo, bo przecież całe śledztwo mogło by być próbą, na jaką wystawia nas Weiser i jeśli będzie coś nie tak, to wstrzyma rytm naszych serc, tak samo jak zrobił to z sercem swojego dziadka (WD 52f.).<sup>813</sup>

Es ist unschwer zu erkennen, dass Weiser Züge eines Heiligen trägt<sup>814</sup>, und es mangelt auch nicht an Allusionen auf das Alte sowie das Neue Testament.<sup>815</sup> Weiser wird nicht nur der „Souverän“ der Clique, die sich wie Jünger um ihn schart, er verfügt auch über außergewöhnliches Wissen. Über die Belagerung der Polnischen Post berichtet er beispielsweise so detailliert, als hätte er sie selbst miterlebt:

– O, tutaj stała niemiecka pancerka – pokazywał ręką. – A tutaj atakowali żołnierze miotaczami ognia, a tam dalej stały ckm-y [...] – i mówił to wszystko bardzo swobodnie,

---

abnimmt. Ja, Weiser stand auf der Anhöhe und schaute zu, als wären all die Gesänge, Fahnen, Bilder, Vereine, Bänder eigens für ihn vorbereitet worden, als gäbe es keinen anderen Grund dafür, daß die Menschen mit klagendem Gesang auf den Lippen durch die Straßen unseres Viertels zogen.“ *Weiser*, S. 13f.

<sup>811</sup> „Weiser Dawidek bleibt bei uns in Reli weg.“ *Weiser*, S. 15.

<sup>812</sup> „Dawid, Dawidek, Weiser ist ein Itzig!“ *Weiser*, S. 15.

<sup>813</sup> „[D]amals, im Sekretariat unserer Schule, [...] nahm ich an, der plötzliche Tod des Herrn Weiser, dieser unerwartete Herzschlag, sei das Werk Weisers gewesen. [...] Und damals [...] erschrak ich sehr, denn die ganze Untersuchung konnte ja am Ende eine Probe sein, der Weiser uns unterzog, und falls etwas nicht in Ordnung war, würde er den Schlag unserer Herzen anhalten, genau wie er das mit dem Herz seiner Großvaters getan hatte.“ *Weiser*, S. 69f.

<sup>814</sup> Vgl. dazu u.a. Zaleski, *Formy pamięci*, S. 96f.

<sup>815</sup> Beispielsweise führt Weiser die Gruppe von Kindern wie Moses sein Volk durch die Wüste führte, und der Erzähler meint sich sogar an einen knorrigen Stock zu erinnern, auf den Weiser sich dabei stützte. Vgl. WD 48. Der Vergleich zur Heimführung des israelischen Volkes ins Gelobte Land durch Moses im Alten Testament wird auch direkt gezogen, wenn es heißt: „Bo przecież wracaliśmy do domu i on prowadził nas jakbyśmy byli od tego dnia jego ludem“ (WD 48). („Denn wir gingen doch nach Hause, und er führte uns, als seien wir von diesem Tag an sein Volk.“ *Weiser*, S. 64).

jakby tu był na miejscu i widział własnymi oczami pancerkę, miotacze ognia i ckm-y (WD 59).<sup>816</sup>

Alle diese ungewöhnliche Verhaltensweisen Dawid Weisers ließen sich bis dahin noch als nur ungewöhnlich, aber nicht übernatürlich erklären, sind sie doch durchaus mit dem empirischen Wirklichkeitsverständnis vereinbar.<sup>817</sup> Dennoch übersteigt ein erstes „Zauberstück“, das Weiser vorführt und ihn damit in seiner Rolle als Anführer bestätigt, die bisherige Position als bloßer Außenseiter und macht ihn zum Wundertäter. Bei einem Besuch im Zoo, zu dem Weiser die Gruppe Kinder mithilfe von Elka „bestellt“ hatte,<sup>818</sup> gelingt es ihm, einen Panther seinem Willen zu unterwerfen:

Pantera znieruchomiała. I nagle gardłowe bulgotanie przeszło w głęboki warkot, a warkot w cichy jak na początku pomruk i zwierzę, nadal ze zjeżoną sierścią i ogonem bijącym w boki, pelzło do tyłu, ze wzrokiem utkwionym w Weisera. To było niezwykle. Pantera czołgała się w głąb klatki, bardzo wolno, brzuchem szorując po betonowej posadzce, a jej skośne i przymrużone oczy, lśniące jak nieruchome lusterka, wpatrzone były w Weisera. Gdy jej ogon wyczuł tylną ścianę wybiegu, siadła skulona w kącie i wreszcie opuściła oczy, drżąc na całym ciele (WD 47).<sup>819</sup>

Eine weitere Szene, in der Dawid Weiser eine unerklärliche Leistung vollbringt, beschreibt das Fußballspiel zwischen den Jungen aus der Clique um Weiser und den körperlich überlegenen Jungen aus den Blocks hinter der Kaserne, deren Väter Militärangehörige sind. Weiser rettet das zunächst verloren scheinende Spiel durch einen für ihn so typischen Auftritt, bei dem er abermals die Anführerrolle übernimmt.<sup>820</sup> Zunächst stellt er seine Mitspieler richtig

---

<sup>816</sup> „„Hier stand ein deutscher Panzer“, zeigte er mit der Hand. „Und hier griffen die Soldaten mit Flammenwerfern an, und dort, ein Stück weiter, standen die MGs [...].“ Und er sagte das alles leichthin, als wäre er selbst dabeigewesen und hätte den Panzer, die Flammenwerfer und die MGs mit eigenen Augen gesehen.“ *Weiser*, S. 78.

<sup>817</sup> So ist beispielsweise Dawids Erscheinen in der Weihrauchwolke ja nur ein sprachliches Bild, im engeren Sinne eine Allegorie, und die Wahrnehmung seiner Person als General speist sich aus der Interpretation des Erzählers Heller. Auch sein umfangreiches Wissen ließe sich als angeeignetes Wissen definieren, zumal Dawids Großvater dem Jungen offensichtlich viel über die Geschichte der Stadt erzählt. Gleichzeitig verweist der Erzähler aber auf die Zweifel, die er hat, als Weiser derart detailliert von den Kriegereignissen in Danzig erzählt: „Tego przecież nie mógł dowiedzieć się od dziadka ani z żadnego podręcznika historii, bo historycy, nawet najbardziej skrupulatni, nie zajmują się takimi sprawami“ (WD 59). („Das konnte er doch weder von seinem Großvater noch aus irgendeinem Geschichtsbuch erfahren haben, denn die Historiker, selbst die gewissenhaftesten, befassen sich mit solchen Dingen nicht.“ *Weiser*, S. 78).

<sup>818</sup> Vgl. WD 43: „On po prostu nam to spotkanie wyznaczył jak suweren wasalom, ustami herolda.“ („Er hatte dieses Treffen einfach für uns festgesetzt, wie ein Souverän für seine Vasallen, durch den Mund eines Heroldes.“ *Weiser*, S. 57).

<sup>819</sup> „Der Panther erstarre. Und plötzlich ging das heisere Murmeln in ein tiefes Knurren über, und das Knurren in ein leises Brummen wie zu Anfang, und das Tier, immer noch mit gestäubtem Fell und an die Flanken schlagendem Schwanz, kroch zurück, den Blick auf Weiser geheftet. Das war außergewöhnlich. Der Panther robbte ins Innere des Käfigs zurück, ganz langsam, mit dem Bauch über den Betonboden scheuernd, und seine schrägen, zusammengekniffenen Augen, die wie unbewegliche Spiegel glänzten, fixierten Weiser. Als sein Schwanz die hintere Wand des Geheges spürte, duckte er sich in die Ecke und senkte endlich den Blick, am ganzen Körper zitternd.“ *Weiser*, S. 61f.

<sup>820</sup> Der Erzähler führt für Dawid in dieser Szene die Metapher eines allwissenden Erzählers an und hebt damit vom bloßen sportlichen Ereignis und Dawids scheinbarer körperlicher Überlegenheit ab, indem er wieder auf seine geistige Superiorität rekurriert: „Bo to nie była zwykła gra, zwykłe kopanie, podawanie, kiwanie,

auf und holt den Spielrückstand um einige Tore durch gezieltes Zuspielen auf, dann rettet er einen eigentlich aussichtslosen Ball durch einen Salto, den er im Laufen vollführt, und sichert somit den Sieg (vgl. WD 61ff.). Das Ungewöhnliche an dieser Situation ist – neben der überragenden körperlichen Leistung eines Elfjährigen, der als schwächlich beschrieben wird und sonst nie Fußball spielt – Dawid Weisers eigenes Desinteresse an dem Fußballspiel. Mehr als der Sieg geht es ihm offenbar erneut um das Erstaunen, dass er bei den Jungen und Elka hervorruft, um das Aufzeigen der Möglichkeit von Wundern an seiner eigenen Person.

Das wohl am deutlichsten als übernatürliche Handlung anzusehende Ereignis, welches auch bei Heller einen starken Eindruck hinterließ, ist die wundersame Levitation sowie das Zungenreden Weisers im Keller der stillgelegten Ziegelei. Beobachtet von Heller, Szymek und Piotr tanzt sich Weiser zu einer Melodie, die Elka auf der Flöte spielt, in Trance und spricht danach in einer unverständlichen Sprache, wobei das kindliche erlebende Ich Heller sowohl Dawid Weiser als auch Elka als vollkommen verwandelt wahrnimmt (vgl. WD 104ff.). Darauf folgt die unerklärliche Levitation:

Weiser stanął na obu stopach, rozłożył ręce jak do lotu i stał wpatrzony w płomień świecy bardzo długo. Nie wiem, w którym momencie, po jakim czasie zauważyłem, że jego nogi nie dotykają już klepiska. Z początku wziąłem to za przywidzenie, ale stopy Weisera coraz wyraźniej unosiły się nad podłogą. Tak, całe jego ciało wisiało teraz w powietrzu najpierw trzydzieści, może czterdzieści centymetrów nad ziemią i powoli unosiło się jeszcze wyżej, kołysane niewidzialnym ramieniem. [...] Weiser lewitował nad brudną podłogą i jego ciało nie było już naprężone (WD 106).<sup>821</sup>

Schon während der Beobachtung im Keller der Ziegelei fragt sich der Erzähler, ob es sich nicht nur um eine „Sinnestäuschung“ („przywidzenie“) handle, und auch 23 Jahre später treibt ihn noch dieselbe Frage um (vgl. ebd.). Um seine Einschätzung zu den Ereignissen im Keller gebeten, äußert sich Szymek zunächst ausweichend, da ihm die aktuellen politischen Ereignisse auf der Danziger Werft wichtiger erscheinen, dann jedoch ist seine Antwort ebenso verblüffend wie einfach:

---

strzelanie, to był prawdziwy poemat z pięcioma aktorami w roli głównej i narratorem wszechwiedzącym, którym okazał się Weiser“ (WD 61). („Denn das war kein gewöhnliches Spiel, kein gewöhnliches Treten, Passen, Täuschen, Schießen, das war ein wahrhaftiges Poem mit fünf Schauspielern in der Hauptrolle und einem allwissenden Erzähler, als der Weiser sich entpuppte.“ *Weiser*, S. 81).

<sup>821</sup> „Weiser stellte sich auf beide Füße, breitete die Arme aus wie zum Flug und stand lange da, in die Flamme der Kerze starrend. Ich weiß nicht, in welchem Augenblick, wann genau ich bemerkte, daß seine Füße nicht mehr den Estrich berührten. Anfangs hielt ich es für eine Sinnestäuschung, aber Weisers Füße erhoben sich immer deutlicher über den Boden. Ja, sein ganzer Körper schwebte jetzt in der Luft, zuerst dreißig, vielleicht vierzig Zentimeter über der Erde, und langsam erhob er sich noch höher, von einem unsichtbaren Arm gewiegt. [...] Weiser levitierte über dem schmutzigen Boden, sein Körper war nicht mehr angespannt.“ *Weiser*, S. 138.



– Jeśli przeczytasz w książce, że jej autorowi objawił się Bóg w postaci słupa ognia i szumu skrzydeł, to przecież nie wiesz, czy było tak w istocie, czy też autorowi wydawało się tylko, że tak było (WD 107).<sup>822</sup>

Szymek hält Weisers Levitation nicht nur angesichts der politischen Ereignisse für nebensächlich, er vergleicht sie sogar mit einem Buch und begibt sich damit auf die Ebene der Fiktion, in der das Wirklichkeitsverständnis per se ein anderes sein kann als in der außerfiktionalen Welt. Während der Erzähler verzweifelt versucht, der Wahrheit näherzukommen, indem er sich selbst zwingt, zwischen der metaphysischen Erklärung der Levitation und der naturwissenschaftlich eher glaubwürdigen Erklärung einer Massenpsychose zu entscheiden, akzeptiert Szymek die Unerklärlichkeit der Situation und verweist hier durch seine Äußerung implizit auf das Prinzip des Magischen Realismus, nach dem eben nicht zwischen realistisch und übernatürlich entschieden werden muss.

Dawid Weisers außergewöhnliche Rolle als Quasi-Heiliger und seine wunderbaren Taten sowie die Reaktionen der Gleichaltrigen, die zwischen Wunderglauben und dem Bedürfnis nach greifbaren Erklärungen schwanken, bilden gleichsam das Fundament für die Erschaffung einer magischen Welt innerhalb der durchaus realistisch geschilderten Gegebenheiten des Sommers 1957 in Gdańsk. Aber auch weitere Ereignisse, die nur teilweise in Zusammenhang mit Dawid Weiser stehen und für die Erlebnisse der Gruppe um Heller, Szymek und Piotr in den Sommerferien jenes Jahres bedeutsam sind, verweisen auf ein Realitätssystem im Roman, das von wunderbaren Ereignissen durchzogen ist.

#### 4.2.3.2 Die Zeitebene der Ereignisse des Sommers 1957

Die Stadt Gdańsk als Handlungsort des gesamten Romans ist recht detailgetreu und realistisch dargestellt, man erkennt einzelne Stadtteile wie beispielsweise Wrzeszcz, in dem die jugendlichen Protagonisten wohnen. Anders als bei Schulz oder Tokarczuk ist der Ort der Handlung derart mimetisch abgebildet, dass man den Roman teilweise wie einen Stadtführer nutzen könnte.<sup>823</sup> Jedoch nimmt das Gdańsk in *Weiser Dawidek* einen durchaus magischen Charakter an, was anhand der phantastischen Ereignisse – in erster Linie das seltsame Fischsterben am Strand und die langanhaltende Dürre – sowie der ungewöhnlichen Figurengestaltung einzelner Charaktere geschieht, wie auch Nowaczewski konstatiert:

---

<sup>822</sup> „,Wenn du in einem Buch liest, daß dem Autor Gott erschienen sei, in Gestalt einer Feuersäule und unter Flügelrauschen, dann weißt du doch auch nicht, ob es wirklich so war oder ob es dem Autor nur so schien.“  
*Weiser*, S. 140.

<sup>823</sup> Vgl. Nowaczewski, „20 lat z Weiserem“, S. 62.

To przecież lewitujący Weiser, prorok-wariat Żółtoskrzydły, demoniczny nauczyciel M-ski byli potrzebni pisarzowi, by spowodować magiczny „obrót rzeczy”; to oni zamienili Górny Wrzeszcz w miejsce magiczne.<sup>824</sup>

Die beiden Naturereignisse des Fischsterbens und der Dürre sind nicht nur fiktiv<sup>825</sup>, sondern tragen auch Anzeichen übernatürlicher Ereignisse, da sie bis zum Schluss nicht erklärt werden können. So dient die Fischvergiftung den Bewohnern von Gdańsk als Anlass, die Schuld dafür abwechselnd den Deutschen oder den Sowjets zu geben, was natürlich als Allegorie auf die Zerrissenheit der neubesiedelten Stadt zwischen deutscher Nazivergangenheit und gegenwärtiger sowjetischer Einflussnahme gelesen werden kann. Der Erzähler entkräftet dieses Bild jedoch gleichzeitig, indem er darauf verweist, dass sowohl das geheimnisvolle Fischsterben als auch alle anderen Ereignisse des Sommers in einem übergeordneten Zusammenhang stehen (vgl. WD 38), der sich nicht mit derartigen Erklärungsversuchen deuten lasse. Und so können die vielen historischen Details auch nur als Hintergrundfolie gelesen werden, die jedoch den realistischen Anteil des Romans als „besonders realistisch“ erscheinen lassen, stärker als beispielsweise Tokarczuks fiktiver Ort Prawiek das vermag.

Neben dem „magisch verwandelten“ Wrzeszcz sind es die Erlebnisse der Kinder Heller, Piotr und Szymek in den Sommerferien 1957, die von abenteuerlichen und teilweise unerklärlichen Begebenheiten begleitet werden, die zumeist mit ihren beiden Altersgenossen Elka und Dawid Weiser, aber auch mit dem Verrückten „Żółtoskrzydły“ („Gelbflügler“) verbunden sind. Sie können teilweise als Initiationserlebnisse bezeichnet werden, jedoch geht der Charakter einzelner Ereignisse über bloße Initiationserfahrungen hinaus. Dennoch sind beide Stränge oft eng miteinander verbunden, wobei das „Verstehen“ der Außergewöhnlichkeit gleichzeitig einen Initiationsprozess darstellt. Mit anderen Worten – die übernatürlichen Ereignisse, die den Jungen zunächst nicht als solche erscheinen, werden sukzessive als übernatürlich und somit als im Sinne des empirischen Wirklichkeitsverständnisses unmöglich erachtet. Jeder der drei Jungen hält dabei verschiedene Erklärungsmöglichkeiten bereit, einzig der Erzähler Heller kommt während seiner Überlegungen zu dem Schluss, dass es sich eben um übernatürliche Begebenheiten handelte, indem er die magische Kraft Weisers anerkennt.

Eine erste Stufe zum Verständnis des geheimnisvollen Zusammenhangs zwischen den ungewöhnlichen Begebenheiten und Weisers Fähigkeiten ist die Verhörsituation nach dem Verschwinden Weisers und Elkas, die somit gleichzeitig eine Initiationsstufe markiert:

---

<sup>824</sup> Vgl. Nowaczewski, „20 lat z Weiserem“, S. 64.

<sup>825</sup> Jarzębski verweist auf die Tatsache, dass es sich offensichtlich um Ereignisse von lokaler Tragweite handele, da eine Trockenperiode in Polen nur für die Jahre 1959 und 1960 bekannt sei und somit eher von Geschehnissen mit zeichenhaftem Charakter auszugehen sei. Vgl. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę*, S. 45.

Wtedy, rzecz jasna, nie odczułem tego, ale już w sekretariacie na składanym krześle, kiedy szumiała woda na kawę i tykał ścienny zegar, wtedy już miałem niejasne przeczucie, że Weiser był od tej chwili naszym suwerenem i nic tego zmienić nie mogło (WD 43).<sup>826</sup>

Die Rolle Dawid Weisers als ihr „Souverän“, die sich dem Jungen Heller nach und nach offenbart, hatte sich in den Ereignissen des Sommers bereits sehr deutlich gezeigt und wurde von allen Beteiligten fraglos akzeptiert. Während beispielsweise Szymek die Beobachtung des Spieles von Weiser und Elka auf dem Flugfeld als „Doktorspiele“ abtut, sieht Heller bereits in dieser Situation Dawid Weiser als Urheber der seltsamen Vergnügungen:

Tak, wiedziałem już wtedy, że Elka za pośrednictwem Weisera pozwala samolotom na dziwne i ekscytujące zabawy. I nie wiem, co dziwiło mnie bardziej – czy to, że srebrzysty Ił 14 podnosił czerwoną sukienkę Elki, czy też to, że pomiędzy jej nogami było to czarne, trójkątne zjawisko, takie samo jak u mojej matki albo starszej siostry Piotra [...] (WD 36).<sup>827</sup>

Das Erlebnis des Wunderbaren, Unerklärlichen ist hier mit einem sexuellen Initiationserlebnis verbunden, ähnlich wie zahlreiche weitere Ereignisse in dem Roman gleichzeitig sowohl als übernatürliches als auch als Initiationserlebnis gelten können.

So weisen auch die späteren Erlebnisse in der Nacht, in der die Jungen Weisers Levitation beobachten, sowohl den Charakter übernatürlicher als auch von Initiationserfahrungen auf. Zunächst betrachten Heller, Szymek und Piotr Glühwürmchen, in denen letzterer die Seelen verstorbener Sünder vermutet. Während Szymek die Sichtbarkeit verstorbener Seelen jedoch bezweifelt und der Erzähler Heller versucht, sich aus der Diskussion heraus zu lavieren, ist Piotr von dieser Erklärung für das starke Leuchten überzeugt.<sup>828</sup> Die Unsicherheit der drei Jungen beim Thema Tod und Leben nach dem Tod, ihr Bedürfnis nach Antworten auf existenzielle Fragen und das Ins-Wanken-Geraten des bisherigen Weltbildes, das von den Aussagen des Pfarrers dominiert war, markieren hier eine weitere Etappe im Initiationsprozess.

Kurz darauf, in der Begegnung mit dem verrückten „Propheten“ Żółtoskrzydły, der in derselben Nacht die Glocken der Kirche von Brętowo läutet und vom Dach aus in einer feurigen Rede das Ende der Welt ankündigt,<sup>829</sup> wird das bisherige, kindlich-naive Denken der Jun-

---

<sup>826</sup> „Damals, das ist klar, hatte ich das nicht so gespürt, aber schon im Sekretariat auf dem Klappstuhl, als das Wasser für den Kaffee rauschte und die Wanduhr tickte, da hatte ich schon die vage Ahnung, daß Weiser von diesem Augenblick an unser Souverän war und daß nichts daran etwas ändern konnte.“ *Weiser*, S. 57.

<sup>827</sup> „Ja, ich wußte schon damals, daß Elka durch Weisers Vermittlung den Flugzeugen sonderbare und anregende Spielchen erlaubte. Und ich weiß nicht, was mich mehr wunderte – daß die silberne Ił 14 Elkas rotes Kleid hochhob, oder aber, daß zwischen ihren Beinen dieses schwarze, dreieckige Etwas war, das gleiche wie bei meiner Mutter oder bei Piotrs älterer Schwester [...].“ *Weiser*, S. 47f.

<sup>828</sup> Hier zeigt sich eine auffällige Parallele zu der Seelenwanderung, die in *Prawiek* stattfindet. Vgl. Kap. 4.2.4.3.

<sup>829</sup> Das Wunderbare an der Rede des Verrückten Żółtoskrzydły manifestiert sich vor allem in der Tatsache, dass dieser normalerweise nur stottert, auf dem Dach jedoch nicht nur laut und deutlich spricht, sondern in einer Art Singsang regelrecht predigt, wobei er sich einer sehr biblischen Ausdrucksweise bedient. Vgl. WD 118ff.

gen erneut vor eine Herausforderung gestellt. Hier reagieren sie jedoch ganz kindlich-intuitiv und retten den Verfolgten in die eben von ihnen verlassene Krypta, während die Erwachsenen teils hilflos, teils aggressiv auf die Rede reagieren, die sie offenbar als Bedrohung empfinden.<sup>830</sup> Die geheimnisvolle Verbundenheit der Jungen mit *Żółtoskrzydły*, die nicht zufällig erneut das Bild einer Jüngerschaft um einen Propheten evoziert, trennt die Gruppe der „Initiierten“ von der Welt der Erwachsenen, was die Jungen jeweils schmerzlich durch eine Tracht Prügel zu spüren bekommen (vgl. WD 122).

Doch auch die später folgenden Explosionen mit Farbsubstanzen, die Dawid Weiser im Tal hinter dem Schießplatz veranstaltet, sind gewissermaßen ein Initiationsereignis, das zwischen dem kindlichen Kriegsspiel und dem späteren tatsächlichen Aufruhr vom Dezember 1970 angesiedelt ist, in dem Piotr zu Tode kommt. Aber auch wenn die Explosionen zunächst eher an Kriegshandlungen erinnern, so werden sie vom Erzähler als Zauberstück beschrieben, das die jugendlichen Protagonisten durch seine Schönheit in Staunen versetzt:

Byliśmy absolutnie zachwyceni i tylko Weiser kręcił głową, jakby mu coś nie wyszło. [...] [B]yliśmy jak garstka profanów wpuszczona do pełnej retort, tygli i płonących palników pracowni alchemika. [...] Szymek trącił mnie w bok i powiedział: – Jezu, jakie to piękne [...] (WD 84ff.).<sup>831</sup>

Weiser zeigt den Jungen das Schöne, er eröffnet ihnen gewissermaßen den Blick für das Ästhetische. Und auch wenn die Vorbereitung und Durchführung dieser Explosionen vom Erzähler in der Rückschau als nachvollziehbar und sogar als nicht kompliziert (vgl. WD 85) erachtet wird, so ist es für die Kinder von damals doch ein unerklärliches Ereignis, da sie – besonders noch unter dem Eindruck von Weisers Levitation – Dawid schließlich als „Zauberkünstler“ („*czudotwórca*“) anerkennen (vgl. ebd.). Diese Faszination kann bei den Jungen weder durch die sonntäglichen Gottesdienstrituale des Weihrauchschwenkens von Pfarrer Dudak noch vom Biologielehrer M-ski, der im Nachbartal lebendige Schmetterlinge fängt, noch durch die Begeisterung der Erwachsenen für den neuen politischen Führer Władysław Gomułka oder den späteren Mitbegründer der Solidarnośćbewegung, Lech Wałęsa, hervorgehoben werden. Weisers einfache Taten, die die kindliche Faszination wecken, werden hier wesentlichen Bereichen des polnischen gesellschaftlichen und politischen Lebens gegen-

---

<sup>830</sup> Die apokalyptische Rede des Verrückten und die Überreaktion von Miliz und Krankenpflegern aus der psychiatrischen Klinik darauf kann natürlich auch als unterschwellige Kritik an der übermäßigen Einflussnahme staatlicher Macht im Bereich der Religions- und Redefreiheit im kommunistischen Polen der fünfziger Jahre gelesen werden.

<sup>831</sup> „Wir waren völlig begeistert, und nur Weiser schüttelte den Kopf, als wäre ihm etwas nicht gelungen. [...] [W]ir waren wie eine Handvoll Laien, denen man Zugang zu einer Alchimistenküche voller Retorten, Tiegel und flammender Brenner gewährte. [...] [Szymek] stupste mich [...] in die Seite und sagte: ‚Jesus, ist das schön‘ [...].“ Weiser, S. 110ff. Der Vergleich des Einblicks in die Alchimistenküche rekurriert einmal mehr auf das Initiationsmotiv in dieser Szene, werden die Jungen doch gleichsam in ein Geheimnis eingeweiht.

übergestellt, wobei letztere in ihrer Bedeutung – zumindest für den Erzähler – in den Hintergrund rücken.

Die Ereignisse des Sommers 1957, die in *Weiser Dawidek* geschildert werden, lassen sich somit auf zwei Ereignisebenen unterscheiden. Auf der ersten finden Naturereignisse wie das Fischsterben und die Dürre mit den entsprechenden Reaktionen – beispielsweise der Bittgottesdienst – oder auch politische Ereignisse wie die Einsetzung des neuen Parteivorsitzenden Gomułka statt. Auf der zweiten Ebene sind die wundersamen Begebenheiten um Weiser Dawidek angesiedelt, die jedoch im Bewusstsein der Jungen, dargestellt aus der Sicht des inzwischen erwachsenen Erzählers, in ihrer Bedeutung schwerer wiegen. Gerade auf dieser Ebene ist das Motiv der Initiation untrennbar mit den übernatürlichen Ereignissen verbunden, geht doch die Initiation als Einweihung in die Geheimnisse Weisers mit den Wundern, die die Jungen um Heller erleben, einher.

#### 4.2.3.3 Die narrative Ebene

Die Erinnerungen an den Sommer 1957 sind offensichtlich so weitreichend und eindrücklich und haben sich im Bewusstsein des heranwachsenden Erzählers derart manifestiert, dass das Aufschreiben der Begebenheiten mit Weiser auf den ersten Blick als eine Art psychologische Aufarbeitung geschieht.

Auf der Ebene des erzählenden Ichs kommentiert der inzwischen erwachsene Erzähler den Prozess des Erzählens respektive Aufschreibens dieser Ereignisse immer wieder, wobei er jedoch gleichzeitig negiert, dass ein solches Buch über Weiser entstanden sei (vgl. WD 19 und 43). Zeitgleich verweist das erzählende Ich auf die Notwendigkeit der Einhaltung einer Reihenfolge der Ereignisse im Prozess des Erzählens, da es sich trotz allem um eine „wahre Erzählung“ handle. Der Erzähler unterstreicht damit den fiktionalen Charakter seiner Darlegungen, wobei er wieder auf das Mittel der Metafiktion zurückgreift: „Ale uprzędzam fakty, tymczasem historia ta, jak każda prawdziwa opowieść, musi mieć swój ustalony porządek“ (WD 15).<sup>832</sup> Und an späterer Stelle meldet er sich wieder, um metafikcional den Gegenstand dieser seiner „Erzählung“ einzugrenzen respektive darauf hinzuweisen, was alles nicht berichtet wird:

Tak, to nie jest pisanie książki o Weiserze, ani o nas sprzed kilkudziesięciu lat, ani o naszym mieście z tamtego czasu, ani o szkole, ani tym bardziej o M-skim i epoce, w

---

<sup>832</sup> „Aber ich greife den Ereignissen vor, indessen muß diese Geschichte, wie jede wahre Erzählung, ihre festgefügte Ordnung haben.“ *Weiser*, S. 19f.

której był najważniejszym po dyrektorze człowiekiem – nic mnie to nie obchodzi [...] (WD 26).<sup>833</sup>

Vielmehr sei der Anlass seines Schreibens, der detaillierten Dokumentation seiner Erinnerungen und der Recherchen, die ihn bis nach Deutschland führen, die offensichtliche Verbindung von Weiser mit etwas „Unerklärlichem“:

[...] jeśli postanowiłem zapisać wszystko, przypomnieć sobie zapach tamtego lata, kiedy zupa rybna wypełniła plażę zatoki, to przecież tylko ze względu na Weisera. [...] Bo w takich przypadkach drobiazg okazuje się czasem kluczem otwierającym wrota i każdy kto choć raz zetknął się z czymś niewytłumaczalnym, wie o tym dobrze (WD 26).<sup>834</sup>

Die Koinzidenz von Weisers Handlungen mit den unerklärlichen Ereignissen sieht der Erzähler inzwischen als die geheimnisvolle Verbindung aller Ereignisse jenes Sommers an, deren Sinn ihm und seinen Freunden damals jedoch verborgen geblieben war:

Nikt z nas nie połączyłby wtedy zupy rybnej z obłokiem kadzidlanego dymu wypuszczonego przez proboszcza Dudaka w Boże Ciało, kiedy śpiewaliśmy „Bądźże pozdrowiona, Hosty-jo ży-wa“, nikt nie pomyślałby nawet, że susza tego roku nie była taką sobie zwykłą suszą i nikt nie przypuszczał, że wybuchy Weisera przygotowywane w dolince za strzelnicą miały jakiś związek z tym, co robił w piwnicy nieczynnej cegielni albo z lśniącym kadłubem Iła 14, który podnosił czerwoną sukienkę Elki i całe jej ciało w krzakach żarnowca (WD 40).<sup>835</sup>

Und so ist das Anliegen des inzwischen zwanzig Jahre älteren Erzählers denn auch der Versuch einer Aufklärung dieses verborgenen Sinns, wenn er schreibt, er versuche endlich zu verstehen, was ihm bis dato unerklärlich geblieben sei:

[...] że wreszcie zrozumieję, czego zrozumieć nie mogę, że wreszcie ujrzę, czego wcześniej nie zauważyłem. Że oddzielę ład od chaosu albo w chaosie objawi się jakiś inny, zupełnie nieznanym ład. Tak, o to właśnie chodzi (WD 96).<sup>836</sup>

Hier wird besonders deutlich, dass es eben nicht um die empirische Erklärung der damaligen Ereignisse geht, sondern um die Herstellung einer Ordnung, die Erkenntnis einer Wahrheit, die eine neue, bis dahin unbekannte „Ordnung“ und mithin ein anderes Weltbild zulässt. Diese

---

<sup>833</sup> „Ja, ich schreibe weder ein Buch über Weiser noch über uns, noch über unsere Stadt in jener Zeit, noch über die Schule, und noch viel weniger über M. und die Epoche, in der er der wichtigste Mensch nach dem Direktor war – das geht mich nichts an.“ *Weiser*, S. 35.

<sup>834</sup> „Und wenn ich beschlossen habe, alles niederzuschreiben, mir den Geruch des Sommers ins Gedächtnis zu rufen, als die Fischsuppe die Strände der Bucht füllte, dann nur um Weisers Willen. [...] Denn in solchen Fällen erweist sich eine Kleinigkeit manchmal als Schlüssel, der Tore öffnen kann, und jeder, der auch nur ein einziges Mal mit etwas so Unerklärlichem in Berührung gekommen ist, weiß das genau.“ *Weiser*, S. 35.

<sup>835</sup> „Keiner von uns hätte damals die Fischsuppe mit der Weihrauchwolke in Verbindung gebracht, die Pfarrer Dudak an Fronleichnam verströmen ließ, als wir ‚Wahrer Leib, o sei ge-grü-Bet‘ sangen, niemand wäre auch nur auf den Gedanken gekommen, daß die Dürre jenes Jahres nicht einfach eine gewöhnliche Dürre war, und niemand hätte vermutet, daß Weisers Explosionen im Tal hinter dem Schießplatz in irgendeinem Zusammenhang standen mit dem, was er im Keller der stillgelegten Ziegelei machte, oder mit dem glänzenden Rumpf der Il 14, der in den Ginsterbüschen Elkas rotes Kleid und ihren ganzen Körper emporhob.“ *Weiser*, S. 53.

<sup>836</sup> „[...] daß ich endlich verstehe, was ich nicht verstehen kann, daß ich endlich sehe, was ich vorher nicht bemerkt habe. Daß ich die Ordnung vom Chaos trenne oder daß sich mir im Chaos eine andere, ganz unbekanntes Ordnung offenbart. Ja, eben darum geht es.“ *Weiser*, S. 125.

fast schon faustisch anmutende Erkenntnissuche wird jedoch nicht mithilfe eines Teufelspaktes eingeleitet, sondern unter anderem durch einen erzähltechnischen Kunstgriff.

Die zwiegespaltene Rolle des Erzählers, der ständig zwischen den drei Ebenen des Sommers und des Verhörabends im Jahr 1957 sowie der Erzählgegenwart wechselt und dabei immer wieder widersprüchlich wirkt, da er angeblich gar kein Buch schreibt (vgl. WD 95), ruft das Prinzip des unzuverlässigen Erzählens auf den Plan, das Huelle hier offenbar – wenn auch versteckt – einsetzt. Die sich widersprechenden Aussagen eines unzuverlässigen Erzählers, wie sie häufig beispielsweise bei Nabokov vorkommen, wirken verwirrend auf den Leser, da sie mit der von demselben Erzähler erschaffenen Logik der fiktiven Welt nicht kompatibel sind.<sup>837</sup> Dabei ist jedoch zu beachten, dass die Präsenz eines unzuverlässigen Erzählers generell nur in Texten zu finden ist, die an sich eine „stabile und eindeutig bestimmbare erzählte Welt“<sup>838</sup> aufweisen, die in vielen Texten der Moderne und Postmoderne gar nicht mehr existiert. In *Weiser Dawidek* ist solch eine nach Martinez/Scheffels Definition stabile Welt<sup>839</sup> durchaus gegeben, es handelt sich darüber hinaus aber um eine heterogene Welt, da sich realistischer Kontext und phantastische Ereignisse durchmischen.<sup>840</sup> Die Stabilität der erzählten Welt in *Weiser Dawidek* wird in erster Linie durch die vom Erzähler geschilderten Ereignisse aus der Vergangenheit, also aus einer kindlichen Perspektive heraus geschaffen und aufrechterhalten. Dabei machen gerade die kindliche, phantasiereiche Vorstellungskraft und die Unbefangenheit des kindlichen erlebenden Ichs die besondere Glaubwürdigkeit der dargestellten Geschehnisse aus. Der erwachsene Erzähler – oder das erzählende Ich – hingegen wirkt oft nicht glaubwürdig, sondern seine Kommentare verunsichern den Leser sogar, etwa wenn er behauptet, dass er gar nicht wisse, wie es zu dem Verhör gekommen sei (vgl. WD 5).

Diese Unzuverlässigkeit wird hier gewissermaßen zur Voraussetzung für die Heterogenität, also die Durchmischung zweier innerfiktionaler Wirklichkeitssysteme, denn indem der Erzähler so tut, als löse er das Rätsel auf – also den Widerspruch zwischen der glaubhaften und der „unglaubwürdigen“ Welt –, kreiert er ja erst die rätselhafte Welt in *Weiser Dawidek*. Auf diese Besonderheit rekurriert auch der polnische Literaturwissenschaftler Antoni Libera,

---

<sup>837</sup> Der Begriff der ‚Unzuverlässigkeit des Erzählers‘ (‚unreliability of the narrator‘) wurde 1961 vom amerikanischen Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth geprägt und ist seitdem eine zentrale Kategorie der Erzählanalyse. Vgl. Martinez, Matias; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2000, S. 100.

<sup>838</sup> Ebd., S. 103.

<sup>839</sup> Martinez/Scheffel zählen beispielsweise Kafkas *Verwandlung* zu einem Text mit stabiler Welt, da von Anfang an die Heterogenität zwischen Phantastischem und Realistischem bestehe und im Verlauf des Textes bestehen bleibe. Anders sei es bei phantastischen Erzähltexten, die nach dieser Definition „instabile Welten“ aufzeigen, da der Leser sich in ihnen immer wieder die Handlung erklären und zwischen verschiedenen Deutungsmöglichkeiten entscheiden müsse. Vgl. ebd., S. 128f.

<sup>840</sup> Vgl. ebd.

der in der Inkonsequenz des Erzählers den wesentlichen Schlüssel zur Interpretation des Romans sieht:

Ta niezgodność czy niekonsekwencja nie jest jednak niedopatrzaniem czy pomyłką Autora [sic], stanowi ona przemyślny chwyt, w którym kryje się klucz do interpretacji całości. Cóż bowiem z tych wewnętrznych sprzeczności i niekonsekwencji wynika? Otóż wynika z nich jedno (podobnie zresztą jak w słynnej powieści Nabokova *Blady ogień*): że narrator nie jest w pełni wiarygodny, że deklaruje jedno, a robi drugie, że jego pisanie służy w istocie czemu innemu, niż rozwikływaniu zagadki z przeszłości, że służy, paradoksalnie, jej tworzeniu i utrwaleniu, a nie odwrotnie!<sup>841</sup>

Mit anderen Worten – anstelle wie angekündigt das Geheimnis zu lösen, erschafft der Erzähler dieses erst, und um das Geheimnis herum entsteht die spezifische, magisch-realistische Welt von *Weiser Dawidek*.

Ein weiterer Hinweis auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers sind seine Unterhaltungen mit dem toten Piotr an dessen Grab (vgl. WD 96f. und 212ff.). Indem der Ich-Erzähler auf das aus der phantastischen oder unheimlichen Literatur bekannte Verfahren des Gesprächs mit einer Person aus dem Jenseits<sup>842</sup> zurückgreift, durchbricht er ganz bewusst den realistischen Rahmen der Romanhandlung. Aber auch wenn die Gesprächssituationen mit dem tödlich verunglückten Piotr am Grab als Dialoge in direkter Rede gestaltet sind, lassen sie sich doch durchaus ebenso als Phantasien des Erzählers lesen, der sich seinen Gesprächspartner so stark herbeisehnt, dass diese Dialoge in seinem Kopf entstehen. So schafft der Erzähler auch hier eine Lücke zwischen dem Erklärbaren und dem Wunderbaren – und diese Lücke stellt im Magischen Realismus keinen Riss, sondern eine Möglichkeit dar.

Die Figur Piotr dient dabei als verlässlicher Zeuge der damaligen Erlebnisse, wenn er das Manuskript, das der Erzähler ihm am Grab lässt, liest und kommentiert, und anders als Szymek ist ihm die Detailgenauigkeit bei der Beschreibung der Ereignisse sehr wichtig. Piotr verfügt offensichtlich über mehr Wissen als die noch lebenden Protagonisten. Die Tatsache, dass der tote Freund aus dem Jenseits bei der Wahrheitssuche behilflich ist, unterstützt die Feststellung, dass der vom Erzähler gesuchten Wahrheit eben nicht mit den Mitteln des durchschnittlichen menschlichen Verstandes auf die Spur zu kommen ist, sondern nur auf einer höheren, transzendentalen Ebene. Offenbar ist Piotr im Besitz dieser Wahrheit, teilt sie aber seinem „irdischen“ Freund Heller nicht mit, als dieser ihn fragt:

- A Weiser?
- Co – Weiser?
- Co byś powiedział o nim? [...] Oszukiwał nas. Gdzie on teraz jest?

---

<sup>841</sup> Libera, „O Weiserze Dawidku Huellego“, o. S.

<sup>842</sup> Dieses besonders in der Gespenster- und Schauerliteratur beliebte Verfahren findet sich beispielsweise in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Serapionsbrüder* (1819-1821) oder Leopold von Sacher-Masochs Erzählung „Die Toten sind unersättlich“ (1875).



- Napisałeś i nie wiesz?
- Wiem więcej, niż wiedziałem, ale nie wszystko. Dlatego przychodzę do ciebie. Muszę znać prawdę. [...]
- Już i tak rozmawiamy za długo (WD 215).<sup>843</sup>

Auf diese Weise verschränken sich im Roman wiederum zwei Ebenen: Auf der intradiegetischen Ebene ist der Erzähler der gesuchten Wahrheit über Weiser zwar näher gekommen, hat sie aber nicht ganz begreifen können. Auf der extradiegetischen Ebene liegt ein Erzähltext vor, der die Geschichte einer Erkenntnissuche beinhaltet und dabei eine Welt mit einer ihr inhärenten Ordnung entstehen lässt, die der Erzähler schließlich zu finden hoffte, als er nach einer anderen, unbekannteren Ordnung suchte. Und auch der Leser findet sich unversehens in einer ähnlichen Position wie der Erzähler wieder: Anstelle die für einen Kriminalroman logisch erscheinende Ursache des Verschwindens von Weiser in einem Verbrechen, Selbstmord oder – wie es die Ermittler in der Romanhandlung tun – einem Unfall zu sehen, ist er bereit oder gar überzeugt davon, die Übernatürlichkeit des Geschehens in *Weiser Dawidek* als ganz natürlich hinzunehmen. Damit positioniert sich der Leser automatisch anders zu Weisers Verschwinden, als er es in der außerfiktionalen Wirklichkeit täte, in der die Schlussfolgerung der drei untersuchenden Ermittler durchaus naheliegender wäre. So bleibt in *Weiser Dawidek* trotz der unterschiedlichen möglichen Lesarten als Kriminal-, Initiations- oder autobiografisch geprägter Roman der Aspekt der magisch-realistischen Perspektivierung letztlich dominant.

---

<sup>843</sup> „Und Weiser? ‚Was – Weiser? ‚Was würdest über ihn sagen? [...] Er hat uns alle reingelegt. Wo ist er jetzt?‘ ‚Du hast das geschrieben und weißt es nicht?‘ ‚Ich weiß mehr als vorher, aber nicht alles. Deshalb komme ich zu dir. Ich muß die Wahrheit wissen.‘ [...] Wir reden sowieso schon zu lange.“ *Weiser*, S. 280f.

#### 4.2.4 Olga Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*

Z punktu widzenia nauki taka granica  
jest niemożliwa.<sup>844</sup>

Der dritte Roman der 1962 geborenen polnischen Schriftstellerin Olga Tokarczuk, *Prawiek i inne czasy*<sup>845</sup>, war zugleich ihr literarischer Durchbruch. Er erschien im Jahr 1996 und wurde bald in mehrere Sprachen übersetzt, unter anderem ins Französische, Dänische, Tschechische und Deutsche.<sup>846</sup>

Tokarczuks frühe Prosawerke, zu denen neben *Prawiek* unter anderem die Romane *Podróż ludzi Księgi* (1993) und *E.E.* (1995) zählen, werden laut Dörte Lütvogt, die sich in ihrer Dissertation mit den Kategorien Zeit und Raum in *Prawiek* auseinandergesetzt hat, von manchen Kritikern als polnische Spielart des Magischen Realismus angesehen.<sup>847</sup> Lütvogt selbst bezeichnet den Roman als eine „Mischung aus realistischem Roman und metaphysischem Märchen“<sup>848</sup>, vermutlich in Anlehnung an die Autorin selbst, die ihre Texte allgemein als „philosophische Parabeln“ und den Roman *Prawiek* als „metaphysisches Märchen“ charakterisiert.<sup>849</sup> Jerzy Jarzębski verortet *Prawiek* hingegen trotz seiner im Kielcer Umland angesiedelten Handlung in der „Welt des literarischen Märchens“ („w świecie literackiej baśni“)<sup>850</sup> respektive „des Mythos“ („mit[u]“)<sup>851</sup> und verweist auf den Dualismus, der Tokarczuks Roman in die Nähe von beispielsweise Miłosz’ *Dolina Issy* oder einigen von Konwickis Werken rücke, in denen Fiktion und Phantastik sich vermischen:

[...] *Prawiek* narysowany jest delikatną kreską, zawieszony gdzieś pomiędzy faktograficzną, trzymającą się ziemi i historycznych zdarzeń relacją, a fantastycznymi historiami o mieszkańcach lasu.<sup>852</sup>

<sup>844</sup> Tokarczuk, Olga: *Prawiek i inne czasy*, Kraków 2007, S. 191.

<sup>845</sup> Verwendete Ausgabe: Tokarczuk, Olga: *Prawiek i inne czasy*, Kraków 2007. Im Folgenden zitiert als *Prawiek* (Kurz zitation Pic). Verwendete deutsche Ausgabe: Tokarczuk, Olga: *Ur und andere Zeiten*, aus dem Polnischen von Esther Kinsky, Berlin 2000. Im Folgenden zitiert als *Ur*.

<sup>846</sup> Vgl. Stelmaszyk, Natasza: *Polonica nova. Die polnische Literatur der Nachwendzeit und ihre Situation im deutschsprachigen Raum seit 1989*, Siegen 2008, S. 96.

<sup>847</sup> Vgl. Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 13. Vgl. dazu auch Stelmaszyk, *Polonica nova*, S. 97 und 103, Górnicka-Boratyńska, Aneta: *Olga Tokarczuk*, Autorenheft für die Frankfurter Buchmesse, aus dem Polnischen von Andreas Volk, Kraków 2000, S. 4 sowie Ebert, *Literatur in Osteuropa*, S. 208.

<sup>848</sup> Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 16. Tokarczuk werde darüber hinaus als „traditionalistische Postmodernistin“ bezeichnet, da sie eine spannende Fabel und ein „altmodisches, archaisches Fluidum“ einerseits sowie das Spiel mit der Fiktion und einen Hang zur Fragmentierung andererseits zu verbinden verstehe. Vgl. ebd., S. 13f.

<sup>849</sup> Vgl. Stelmaszyk, *Polonica nova*, S. 96 und 100. Natasza Stelmaszyk charakterisiert Tokarczuks Werk, ähnlich wie Lütvogt, als eine Mischung aus „intellektuellen Abhandlungen“ und „poetisch-literarische[n] Märchen, in denen Mythen und Träume eine tragende Rolle spielen“. Ebd., S. 96.

<sup>850</sup> Jarzębski, *Apetyt na Przemianę*, S. 135.

<sup>851</sup> Ebd.

<sup>852</sup> Ebd. Im selben Kapitel dieses Buches diskutiert Jarzębski die Zugehörigkeit Tokarczuks zur „bäuerlichen Strömung“ („nurt chłopski“, vgl. auch Kap. 4.2), wobei er sowohl Argumente für als auch gegen diese

Dieser Dualismus zwischen faktografischen und phantastischen Elementen,<sup>853</sup> der so typisch für den Magischen Realismus ist, findet sich in mehreren Prosatexten Tokarczuks, jedoch wird immer wieder *Prawiek* als der paradigmatische Text genannt.<sup>854</sup> Lütvogt erwähnt zwar auch den Rückgriff auf die magisch-realistische Erzählweise in einigen Texten aus Tokarczuks jüngerem Erzählband *Gra na wielu bębenkach* aus dem Jahr 2001,<sup>855</sup> im Folgenden soll es hier jedoch um den Magischen Realismus im Roman *Prawiek* gehen, über den es im *Leksykon powieści polskich XX wieku* aus dem Jahr 2002 heißt:

*Prawiek* to powieść, w której pierwiastki realistyczne przemieszane są z elementami fantastyczno-magicznymi, a zastosowana przez autorkę metoda konstrukcji na poły obiektywnego, na poły fikcyjnego i magicznego świata przedstawionego przywodzi na myśl utwory J. Borgesa czy głośną powieść G.G. Marqueza [sic] *Sto lat samotności*.<sup>856</sup>

Die Nähe zu García Márquez' *Cien años de soledad* manifestiert sich unter anderem in der Gestaltung des Handlungsortes als Mikrokosmos. Die Handlung in Tokarczuks Roman entfaltet sich fast vollständig in dem fiktiven Land Prawiek, in dessen Zentrum sich das gleichnamige Dorf befindet. Der Name ‚Prawiek‘ (dt. ‚Urzeit‘) verweist zwar auf eine zeitliche Komponente, bezeichnet aber dennoch einen topographisch näher bestimmbareren fiktiven Ort in der Nähe von Kielce.<sup>857</sup> Ähnlich wie die fiktive Siedlung Macondo<sup>858</sup> in García Márquez' Roman wird Prawiek über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten hin geschildert, in dem das Leben dreier Generationen vor dem Hintergrund tatsächlicher historischer Ereignisse und

---

Charakterisierung anbringt. Gegen die Zuordnung des Romans *Prawiek* zum „nurt chłopski“ spreche vor allem die Stellung der Autorin als „Kreatorin“ eines ganzen Kosmos, und nicht als Bewohnerin der von ihr erschaffenen Welt. Vgl. Jarzębski, *Apetyt na Przemianę*, S. 136f.

<sup>853</sup> Marta Kijowska spricht in dem Zusammenhang von „halb reale[n], halb fantastische[n] Züge[n]“, die Tokarczuk in *Prawiek i inne czasy* der Gegend von Kielce und in *Dom dzienny, dom nocny* der Gebirgslandschaft bei Nowa Ruda in Niederschlesien verleihe. Kijowska, Marta: *Polen, das heißt nirgendwo*, München 2007, S. 197.

<sup>854</sup> Vgl. Kap. 4.2. Eine Ausnahme bildet Aneta Górnicka-Boratyńska, die Tokarczuks folgenden Roman, *Dom dzienny, dom nocny*, als den am augenscheinlichsten mit dem Magischen Realismus verbundenen bezeichnet, sie spricht jedoch auch *Prawiek* eine magisch-realistische Komponente nicht ab: „Diese sowohl realistische wie magisch-märchenhafte Erzählung [sic] versucht, einen Mythos zu konstruieren [...]“. Górnicka-Boratyńska, *Tokarczuk*, S. 4 und 6.

<sup>855</sup> Vgl. Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 22. Vgl. dazu auch die Rezension von Jarosław Klejnocki in der *Gazeta Wyborcza*, in der er schreibt: „I znów opowiadania, takie jak „Żurek“, „Glicynia“ czy „Życzenie Sabiny“, porażają drobiazgowością realistycznego opisu, ale jednocześnie ze względu na swą niesamowitą atmosferę mogą być uznane za baśń.“ Klejnocki, Jarosław: „Gra na wielu bębenkach. Tokarczuk, Olga“, *Gazeta Wyborcza, Kultura* (31.1.2002), in: <<http://wyborcza.pl/1,75517,678426.html>>.

<sup>856</sup> Bernacki/Dąbrowski, *Leksykon powieści polskich XX wieku*, S. 477.

<sup>857</sup> *Prawiek* lässt sich geografisch nur ungefähr verorten. Zwar gibt es konkrete Ortsangaben wie Taszów, Wola, Jeszkotle oder Kielce, diese Orte liegen auf der tatsächlichen Landkarte Polens jedoch weit voneinander entfernt. Lütvogt hat in einem Gespräch mit Tokarczuk selbst sehr konkrete Hinweise zur Genese der „Landkarte“ von *Prawiek* bekommen. Demnach hatte Tokarczuk bei der Schaffung *Prawieks* den Geburtsort ihrer Mutter vor Augen, das Dorf Zagrody bei Kielce. Jeszkotle hingegen habe nur wegen des schön klingenden Namens Eingang in die Romanwelt gefunden. Vgl. Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 103f. Zur Topographie von *Prawiek* vgl. ausführlicher ebd., S. 98-105.

<sup>858</sup> Zur Bezeichnung von *Prawiek* als „polnisches Macondo“ vgl. Górnicka-Boratyńska, *Tokarczuk*, S. 5 und Czapliński, Przemysław; Śliwiński, Piotr: *Literatura polska 1976-1998, Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2002, S. 251.

deren Wirkung auf die Einwohner des Dorfes beschrieben wird.<sup>859</sup> Und ähnlich wie García Márquez' Macondo oder Faulkners Yoknapatawpha County stellt das kleine Dorf in Zentralpolen und die es umgebende Landschaft eine eigene Welt mit klar umrissenen Grenzen dar.<sup>860</sup>

#### 4.2.4.1 Das Land Prawiek und seine Grenze

Die Grenzen des Landes Prawiek ähneln nicht üblichen Landes- oder Staatsgrenzen, sie sind undurchlässig für alles Böse, da sie von vier Erzengeln bewacht werden. Gleichzeitig sind sie auch unüberwindbar für die Bewohner von Prawiek selbst, wie das Mädchen Ruta ihrem Freund, dem behinderten Izydor, darlegt:

- Tutaj kończy się Prawiek, dalej już nic nie ma.
- Jak to nie ma? A Wola, a Taszów, a Kielce? Tu gdzieś powinna być droga na Kielce. [...] Co ty za bzdury opowiadasz? Przecież niektórzy ludzie jeżdżą do Kielc. Mój ojciec jeździ do Kielc. Przywieźli Misi meble z Kielc. Paweł był w Kielcach. Mój ojciec był w Rosji.
- Wszystkim im tak się tylko wydawało. Wyruszają w podróż, dochodzą do granicy i tutaj nieruchomieją. Chyba im się śni, że jadą dalej, że są Kielce i Rosja. Matka pokazała mi kiedyś takich skamieniałych ludzi. Stoją na drodze do Kielc. Są nieruchomi, mają otwarte oczy i wyglądają strasznie. Jakby umarli. Potem, po jakimś czasie, budzą się i wracają, a swoje sny biorą za wspomnienia (Pic 127f.).<sup>861</sup>

Bis zu dieser Textstelle könnte man noch annehmen, das phantasiebegabte Mädchen schwindele Izydor an, klingen ihr Bericht über erstarrte Menschen außerhalb der Grenze doch sehr unwahrscheinlich, und zählt Izydor doch einige „Beweise“ für die Existenz außerhalb von Prawiek auf. Aber kurz darauf spürt Izydor die Grenze am eigenen Leib, als er Ruta von der Nichtexistenz derselben überzeugen will:

---

<sup>859</sup> Dörte Lütvogt schreibt dazu: „Prawiek‘ erlebt den Einmarsch der Deutschen, die Ermordung der Juden von Jeszkotle, Partisanenkämpfe, die russische Gegenoffensive, die Errichtung eines neuen politischen Systems, die zunehmende Abwanderung seiner Bewohner und schließlich die entfernten Echos der Streiks und Proteste der Solidarność-Zeit. Die Dorfbewohner, von denen sich kein einziger wirklich für Politik interessiert, stehen den historischen Umwälzungen weitgehend passiv und zumeist auch verständnislos gegenüber.“ Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 18.

<sup>860</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>861</sup> „Hier hört Ur auf, dahinter ist nichts mehr.“ ,Was heißt das – dahinter ist nichts mehr? Und Wola und Taszów und Kielce? Hier irgendwo muss die Straße nach Kielce sein. [...] Was redest du für einen Unsinn? Die Leute fahren doch nach Kielce. Misias Möbel sind aus Kielce gebracht worden. Paweł ist in Kielce gewesen. Mein Vater ist in Russland gewesen.“ ,Das haben sie sich alle eingebildet. Sie machen sich auf die Reise, dann kommen sie an die Grenze, und hier erstarren sie. Sie träumen sicher, dass es Kielce und Russland gibt. Meine Mutter hat mir mal solche versteinerten Leute gezeigt. Sie stehen an der Straße nach Kielce. Sie sind ganz starr, ihre Augen sind offen, und sie sehen schrecklich aus. Wie Tote. Nach einiger Zeit wachen sie auf und kehren zurück, und ihre Träume halten sie für Erinnerungen.“ *Ur*, S. 140.

Cofnął się kilka kroków i zaczął biec w stronę miejsca, gdzie według Ruty była granica. Potem nagle zatrzymał się. Sam nie wiedział dlaczego. Coś tu było nie tak. Wyciągnął przed siebie ręce i opuszki palców zniknęły (Pic 128).<sup>862</sup>

Auf das Verschwinden von Izydors Fingerspitzen folgt eine Verdoppelung seiner Person, von der aber nicht deutlich ist, ob sie nur eine Einbildung Izydors ist, oder aber „tatsächlich“ stattfindet:

Izydorowi *wydawało się*, że rozpękał się w środku na dwóch różnych chłopców. Jeden z nich stał z wyciągniętymi do przodu rękami, którym wyraźnie brakowało czubków palców. Drugi chłopiec był obok i nie widział ani pierwszego chłopca, ani tym bardziej braku palców. Izydor *był* dwoma chłopcami równocześnie (Pic 128, Hervorhebung R.W.).<sup>863</sup>

Da die „Verdoppelung“ zunächst an der Figur Izydors und dann an der auktorialen Erzählinstanz fokalisiert wird, und nicht deutlich wird, ob Ruta diesen Vorgang überhaupt bemerkt, sind zwei Lesarten dieser Situation möglich. Entweder man liest sie als bloße Einbildung Izydors, die so stark ist, dass er sich kurzzeitig als zwei Personen empfindet, während Ruta diese Verdoppelung äußerlich jedoch nicht wahrnimmt, oder es findet tatsächlich ein phantastisches Ereignis statt und Izydor besitzt kurzzeitig einen Doppelgänger, ohne dass Ruta beunruhigt oder verstört reagiert. Offensichtlich muss der Leser hier aber keine Entscheidung treffen, beide Möglichkeiten – die mit einem realistischen sowie die mit einem wunderbaren Realitätssystem kompatibel – passen sich in das fiktionsinterne Weltbild von *Prawiek* ein.

Auch anhand der Grenze von *Prawiek* wird der märchenhafte respektive magische Gehalt der Romanhandlung unterstrichen: Ihre Existenz ist ein Geheimnis (vgl. Pic 127), das Ruta Izydor eröffnet, woraufhin er die magische Beschaffenheit der Grenze am eigenen Körper erlebt. Andererseits jedoch scheint die Grenze für andere Romanfiguren wie beispielsweise Izydors Vater mühelos überschreitbar zu sein, denn schließlich war er fünf Jahre lang in Russland im Krieg. Aber auch Rutas Erklärung, dass alle Reisen außerhalb von *Prawiek* nur gedacht und geträumt seien, ist innerhalb der fiktiven Welt von *Prawiek* denkbar.<sup>864</sup> Dem Le-

---

<sup>862</sup> „Er trat ein paar Schritte zurück und lief dann in die Richtung, in der Rutas Meinung nach die Grenze war. Plötzlich blieb er stehen. Er wusste selbst nicht, warum. Irgendetwas stimmte hier nicht. Er streckte die Hände aus, und seine Fingerspitzen verschwanden.“ *Ur*, S. 140f.

<sup>863</sup> „Izydor hatte das Gefühl, als spalte er sich innerlich in zwei Jungen. Der eine stand mit ausgestreckten Armen da, denen ganz eindeutig die Fingerspitzen fehlten. Der andere Junge stand daneben und sah den ersten Jungen gar nicht, von den fehlenden Fingerspitzen ganz zu schweigen. Izydor war zwei Jungen gleichzeitig.“ *Ur*, S. 141.

<sup>864</sup> Auf die „Unwirklichkeit“ der Realität außerhalb von *Prawiek* verweist auch die Bemerkung, dass Michał während seiner Rückkehr nach *Prawiek* die Erlebnisse des Krieges im Moment des Überschreitens der Brücke verdrängt: „[...] ale ponieważ cokolwiek istnieje poza granicami Prawieku, jest zamazane i płynne jak sen, Michał nie myślał już o tym, wchodząc na most“ (Pic 43). („[...] aber weil alles außerhalb der Grenzen von *Ur* unklar und fließend wie ein Traum ist, dachte Michał nicht mehr daran, sobald er die Brücke betrat.“ *Ur*, S. 46). Ähnlich wie Michał erlebt seine Enkeltochter Adelka Jahre später ihre Rückkehr aus Kielce nach *Prawiek*: „Adelka wysiadła z kieleckiego autobusu na Gościńcu i miała wrażenie, że się obudziła. Że spała i śniła swoje życie w jakimś mieście, z jakimiś ludźmi, wśród pomieszanych i niejasnych wydarzeń“ (Pic 293). (Adelka stieg aus dem Bus aus Kielce und hatte ein Gefühl, als sei sie gerade aufgewacht. Als hätte sie bisher geschlafen und

ser bieten sich also zwei Deutungsmöglichkeiten an, die ihn jedoch nicht vor einen ernsthaften Zwiespalt stellen. Die einfachste Erklärungsmöglichkeit, die sich dem Leser eröffnet, ist die, dass die Grenze nur für einige Menschen aus Prawiek überschreitbar ist, für andere jedoch nicht. Zu den zweiten zählen Izydor, aber auch Kłoska sowie Florentynka oder Paweł Boskis Schwester Stasia Papugowa. Während in einem realistischen Erzähltext solch eine ambivalente Grenze unmöglich wäre, da für alle Figuren schließlich dieselben Naturgesetze gelten müssten, wäre sie in einem Text mit wunderbarem Realitätssystem wie etwa einem Märchen denkbar, würde dann aber von allen Figuren gleicherart als magisch empfunden werden. In einem magisch-realistischen Roman ist die unterschiedliche Wahrnehmung dieser Grenze als entweder geheimnisvoll oder aber gar nicht existent hingegen durchaus akzeptabel. Die Grenze unterliegt jedoch Veränderungen, denn an späterer Stelle im Roman ereilen Ruta Zweifel an der Undurchlässigkeit gegenüber Fremden und allem Bösen, nachdem sie selbst Opfer eines brutalen Überfalls durch deutsche und sowjetische Soldaten geworden ist. Wieder ist sie mit Izydor im Wald, als sie abermals auf die Grenze zu sprechen kommt:

- Pamiętasz, jak kiedyś dawno temu pokazałam ci granicę?  
Skinął głową.
- Mieliśmy ją kiedyś zbadać. Ja czasem nie wierzę w tę granicę. Wpuściła obcych...
- Z punktu widzenia nauki taka granica jest niemożliwa (Pic 190f.).<sup>865</sup>

Izydors Reaktion, der kurze Satz, dass die Grenze aus wissenschaftlicher Sicht nicht möglich sei, deutet auf seine Unsicherheit gegenüber ihrer Existenz hin. Die Betonung der wissenschaftlichen Seite der Erfahrung impliziert die Möglichkeit einer weiteren, „unwissenschaftlichen“, nach der die Grenze sehr wohl existieren kann. Und so ist es Izydor, der diese Grenze schließlich akzeptiert und Ruta von ihrem Weggang aus Prawiek abzuhalten versucht, nachdem er bei ihrem ersten Treffen an der Grenze noch vorgeschlagen hatte, die Grenze nach einem Durchlass abzusuchen (Pic 129). Am Ende ist es Ruta, das Mädchen, das die vielen Geheimnisse des mythischen Ortes Prawiek kennt<sup>866</sup> und diese nach und nach Izydor anvertraut hat, die mit ihrem auf mythischem Wissen gegründeten naturverbundenen Leben bricht und sich auf die Suche nach dem Leben außerhalb dieser Welt macht, von dem sie selber sagt, dass es nur erträumt ist:

---

ihr Leben in irgendeiner Stadt, mit irgendwelchen Menschen inmitten wirrer und undeutlicher Geschehnisse geträumt.“ *Ur*, S. 330).

<sup>865</sup> „„Weißt du noch, dass ich dir einmal die Grenze gezeigt habe?“ Er nickte. „Wir sollten sie mal untersuchen. Manchmal glaube ich nicht, dass es sie gibt. Sie hat doch Fremde hereingelassen...“ „Wissenschaftlich betrachtet ist diese Grenze unmöglich.““ *Ur*, S. 214.

<sup>866</sup> Ruta kennt etwa das Geheimnis des Pilzgeflechts, das mit Leben erfüllt ist, da es ein schlagendes Herz hat und in der Lage ist, die Zeit zu verlangsamen: „Kiedy [Ruta] leży dłużej, zaczyna czuć grzybnięć jeszcze inaczej – grzybnia bowiem spowalnia czas“ (Pic 190). („Wenn sie länger dort liegt, beginnt sie, das Pilzgeflecht auch noch auf andere Weise zu spüren, nämlich durch die Verlangsamung der Zeit, die es bewirkt.“ *Ur*, S. 213).

Ruta podeszła do granicy Prawieku, odwróciła się, stanęła twarzą do północy i odnalazła w sobie to uczucie, które pozwala przejść przez wszelkie granice, zamknięcia i bramy (Pic 220).<sup>867</sup>

Anders als Ruta kann Izydor diese Grenze jedoch nicht überwinden, und er bleibt der mythischen Welt von Prawiek verhaftet:

Izydor z roku na rok coraz bardziej zdawał sobie sprawę, że nigdy nie wyjedzie z Prawieku. Przypomniwał sobie granicę w lesie, ów niewidzialny mur. Ta granica była dla niego. Może Ruta umiała ją przejść, on nie miał ani siły, ani chęci (Pic 270).<sup>868</sup>

Er bleibt, ähnlich wie etwa Kłoska, Florentynka oder Stasia Papugowa, ein integraler Bestandteil von Prawiek. Anders als die anderen Figuren, die zeitlebens in Prawiek bleiben, ist sich jedoch einzig Izydor dieser Grenze und ihres mythischen Charakters bewusst.

#### 4.2.4.2 Die Figuren des Landes Prawiek

Das Figurenensemble in *Prawiek i inne czasy* besteht zum größten Teil aus den Mitgliedern dreier Familien – der Familie Niebieski, der Familie Boski und der Familie Popielski. Zur Familie Niebieski, die die Mühle von Prawiek betreibt, gehören Genowefa und Michał sowie deren Kinder Misia und Izydor. Daneben gibt es die Familie Boski mit dem alten Dachdecker Boski und seiner Frau sowie den Kindern Stasia, Tosia, Zosia und Paweł. Durch die Heirat von Paweł Boski und Misia Niebieska werden die beiden Familien vereint und es kommen die Kinder Antek, Adelka, Witek, Lila und Maja hinzu. Die Familie des Freiherrn Popielski mit Kindern und Dienstboten verkörpert die Schicht der adligen Gutsbesitzer. Dazu kommen weitere Figuren wie die Kräuterfrau Kłoska, ihre Tochter Ruta, die alte Florentynka, Eli, der Pfarrer, der Böse Mann und andere Bewohner von Prawiek sowie Soldaten der deutschen und der sowjetischen Armee.

Das Personal lässt sich aber auch untergliedern in „realistische Figuren“, die keine besonderen oder übernatürlichen Fähigkeiten besitzen, in Figuren, die über solche verfügen sowie in Zwischenwesen, die nicht nur menschlicher Art sind, sondern entweder in das Tierreich, das Reich der Geister oder in himmlische Gefilde gehören.<sup>869</sup> Vor allem diejenigen

---

<sup>867</sup> „Ruta ging bis an die Grenze von Ur, drehte sich um, stellte sich mit dem Gesicht nach Norden und fand in ihrem Innern das Gefühl wieder, das sie alle Grenzen, Sperren und Tore überwinden ließ.“ *Ur*, S. 249.

<sup>868</sup> „Mit jedem Jahr wurde es Izydor klarer, dass er Ur nie verlassen würde. Ihm fiel die Grenze im Wald wieder ein, diese unsichtbare Mauer. Für ihn gab es diese Grenze. Vielleicht hatte Ruta sie überwinden können, er hatte weder die Kraft noch den Willen dazu.“ *Ur*, S. 305.

<sup>869</sup> Dörte Lütvogt bietet eine Unterscheidung in Dorfbewohner und „Figuren, die ein Schattendasein am Rande der dörflichen Gesellschaft führen“, aber dennoch integraler Bestandteil dieser Dorfgemeinschaft seien, an. Zu diesen „Randfiguren“ zählt sie Kłoska, Florentynka, Izydor, den Gutsherrn Popielski sowie den Bösen Mann. Außerdem treten phantastische Wesen, die Gottesmutter von Jeszkotle und schließlich sogar Gott selbst auf. Vgl. Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 17.

Figuren, die in *Prawiek* übernatürliche Fähigkeiten besitzen, sowie die Zwischenwesen sollen hier von besonderem Interesse sein, verweisen sie doch am stärksten auf die Präsenz magischer Elemente im Roman.

Zu den Figuren, die über besondere, teilweise sogar übernatürliche Fähigkeiten verfügen, zählt der wasserköpfige Izydor. Er führt Rutas mythisches Wissen weiter, indem er die Fähigkeit entwickelt, überall Vierheiten zu entdecken, welche ihm ein gewisses seelisches Gleichgewicht verschaffen. Ausschlaggebend für seine Suche nach Vierheiten war die Erfahrung, am Mittelpunkt von *Prawiek* auf die Statue des heidnisch-slawischen Gottes Świątowit<sup>870</sup> zu treffen, dessen vier Seiten respektive Gesichter man niemals gleichzeitig sehen kann. Vierheiten, die für Izydor die fehlende Ganzheit wieder herstellen, findet er beispielsweise in den vier Himmelsrichtungen und Jahreszeiten, in Pflanzen (Wurzel, Stängel, Blüte, Frucht), aber auch in der Bibel und anderen Büchern (vgl. Pic 273ff.).

Aber auch Rutas Mutter Kłoska<sup>871</sup> ist mit besonderen Fähigkeiten gesegnet, als sich ihre Brüste auf wunderbare Weise mit Milch füllen, die auf die Einwohner von *Prawiek* heilende Wirkung hat. Das Wunder wird aber bereits auf der auktorialen Erzählebene, anders als etwa Rutas besondere Fähigkeiten, eindeutig als gottgemacht charakterisiert:

Bóg niepokoił Kłoskę także cieleśnie. Był obecny w jej piersiach, które nagle i cudownie wypełniły się mlekiem. Kiedy dowiedzieli się o tym ludzie, przychodzili ukradkiem do Kłoski i podstawiali pod sutek chore części ciała, a ona strzykała na nie białym strumyczkiem. Mleko wyleczyło zapalenie oczu młodego Krasnego, kurzajki na dłoniach Franka Serafina, wrzód u Florentynki, liszaj u żydowskiego dziecka z Jeszkotli (Pic 131).<sup>872</sup>

Ebenso wunderbar, wie die göttliche Heilung durch Kłoska auf die Menschen übertragen wird, ereilt dieselben Menschen im Krieg alle der Tod, was wiederum auf Gottes Willen zurückgeführt wird: „Wszyscy wyleczeni zginęli w czasie wojny. Tak właśnie przejawia się Bóg“ (Pic 131).<sup>873</sup> Hier wird das Wunder zwar als religiös motiviert erklärt, dennoch hat die Art und Weise der Heilung durch Kłoska als Medium durchaus magischen Charakter. Kłoska ist auf besondere Weise mit der Natur verbunden, seit sie in einem Traum eine ähnliche „Heilung“ erlebt hat. Nach der Totgeburt ihres ersten Kindes, das sie allein im Wald zur Welt gebracht hat, erscheint ihr im Traum eine riesige Frau, die Kłoska auf den Arm nimmt, sie an der Brust trinken lässt und durch ihre Berührungen unsterblich macht (vgl. Pic 23). Das

---

<sup>870</sup> Vgl. Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 117.

<sup>871</sup> Der Name Kłoska wird in der deutschen Übersetzung mit „Ähre“ wiedergegeben (von poln. kłos – Ähre).

<sup>872</sup> „Gott versetzte Ähre auch körperlich in Unruhe. Ihre Brüste füllten sich plötzlich und auf wunderbare Weise mit Milch. Als die Leute davon hörten, kamen sie heimlich zu Ähre, sie hielten ihre kranken Körperteile unter ihre Brustwarzen, und Ähre ließ einen weißen Strahl darauf fließen. Die Milch heilte den jungen Krasny von seiner Augenentzündung, Franek Serafin von den Warzen auf seinen Händen, Florentynka von einem Geschwür und ein jüdisches Kind aus Jeszkotle von der Schuppenflechte.“ *Ur*, S. 143f.

<sup>873</sup> „Alle, die so Heilung fanden, kamen im Krieg um. Denn auf diese Weise offenbart sich Gott.“ *Ur*, S. 144.



Traumbild der Riesin ist eine Personifizierung der Mutter Erde, sie hat schwarzes krauses Haar und riecht nach Tierfell, Kamille und Raute (vgl. ebd.). Im Anschluss an den Traum hat Kłoska eine vitalistische Vision,<sup>874</sup> in der ihr die Welt als riesiger Organismus erscheint und sie die „organische Einheit alles Seins“<sup>875</sup> schaut:

Wszystko wokół Kłoski było jednym ciałem i ona sama była częścią tego wielkiego ciała – ogromne, wszechmocne, niewyobrażalnie potężne. W każdym ruchu, w każdym dźwięku przejawiała się jego potęga, która samą wolą stwarza coś z niczego i przemienia coś w nicłość. [...] Widziała siłę, która przenika wszystko, rozumiała jej działanie. Widziała zarysy innych światów i innych czasów, rozpostarte nad i pod naszymi. Widziała też rzeczy, których nie można nazwać słowami (Pic 24f.).<sup>876</sup>

Kłoska ist seit diesem Ereignis so eng mit der Natur verbunden, dass sie nicht nur mit verschiedenen Tieren in ihrer Hütte im Einklang lebt, sondern sich sogar – wenn auch im Traum – körperlich mit einem jungen Mann, der Personifizierung einer Engelwurz-Pflanze, vereint (vgl. Pic 72ff.). Obwohl die Erklärung naheliegt, dass das bald darauf geborene Kind Ruta von dem Bösen Mann ist, mit dem Kłoska regelmäßig schläft, verweist der Geruch nach Engelwurz in Kłoskas Hütte nach Rutas Geburt (vgl. Pic 79) auf die Vaterschaft eben jener Pflanze, die Kłoska im Traum erschienen ist. Somit bietet sich die Deutungsmöglichkeit an, dass Ruta nicht auf natürliche Weise gezeugt wurde und demnach ein „übernatürliches“ Wesen ist.<sup>877</sup> Allerdings gibt es bis auf die wundersame Zeugung Rutas und ihre umfassende Kenntnis der Natur von Prawiek auch Züge, die sie der ersten Gruppe von Bewohnern von Prawiek zugehörig werden lässt, den „realistischen“, die unter anderem dazu in der Lage sind, die unsichtbare Grenze zu überschreiten. Nach der Vergewaltigung durch deutsche und sowjetische Soldaten entwickelt sich Ruta mehr und mehr zu einem Menschen, der die Bindung an den mythischen Ort Prawiek verloren hat, und ihre Sehnsucht, Prawiek zu verlassen, lässt sie schließlich die Flucht antreten.

Eine weitere Figur, die mit übernatürlichen Begabungen ausgestattet ist, ist die alte Florentynka. Auch sie hat, ähnlich wie Kłoska und Ruta, ein besonders enges Verhältnis zur Natur und nimmt im Laufe der Romanhandlung die Rolle der Mutter von Kłoska und Groß-

---

<sup>874</sup> Vgl. dazu ausführlicher Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 119-126.

<sup>875</sup> Ebd., S. 124.

<sup>876</sup> „Alles um Ähre herum war ein Körper, und ihr Körper war Teil dieses großen Körpers, der riesig, allgewaltig und unvorstellbar mächtig war. In jeder Bewegung, in jedem Klang trat seine Macht hervor, die durch bloßen Willen etwas aus dem Nichts erschafft und etwas in Nichts verwandelt. [...] Sie sah die Kraft, die alles durchdringt, sie verstand ihr Wirken. Sie sah die Schatten anderer Welten und anderer Zeiten, die über und unter der unseren ausgebreitet sind. Sie sah auch Dinge, die man nicht mit Worten benennen kann.“ *Ur*, S. 24f.

<sup>877</sup> Vgl. dazu ausführlicher Lütvogt, die auf die Verbindung zwischen der lateinischen Bezeichnung des Gewächses (*Angelica archangelica*), Michał Niebieski und dem Erzengel Michael sowie auf denselben Tag der Geburt von Ruta und Izydor hinweist, woraus sie auf die gemeinsame Vaterschaft des Erzengels Michael schließt. Vgl. Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 122f. Nach Lütvogts Auslegung gilt also auch für Izydor, dass er ein Mensch mit überirdischer Herkunft ist.

mutter von Ruta an.<sup>878</sup> Anders als Kłoska und Ruta werden Florentynka aber erst durch eine Art Erscheinung, deren wunderbarer Charakter vom Narrator angekündigt wird, übernatürliche Fähigkeiten zuteil: „Ale którejś nocy wydarzyło się coś dziwnego“ (Pic 61).<sup>879</sup>

Von den Dorfbewohnern als wahnsinnig angesehen, spricht Florentynka mit dem Mond und ist nach einer Epiphanie, in der sie den Mond verdoppelt und die Erde verändert sieht, in der Lage, die Welt neu wahrzunehmen:

Było w tym niebo i dwa księżycy, jeden obok drugiego. Była rzeka – zimna, radosna. Były domy – pociągające i straszne zarazem. Linia lasu – widok pełen dziwnego podniecenia. Na trawie leżały patyki, kamienie, liście wypełnione obrazami, wspomnieniami. Obok nich – biegły jak ścieżki smugi pełne znaczeń. Pod ziemią – ciepłe, żywe korytarze. Wszystko było inne. Tylko zarysy świata pozostały te same (Pic 62).<sup>880</sup>

Die überdeutliche Darstellung der Gegenstände und der Naturerscheinungen enthält eine fühlbare Parallele zu Darstellungen der dinglichen Welt in magisch-realistischen Gemälden,<sup>881</sup> und ist gleichzeitig Verweis auf die besondere Wahrnehmung von Wirklichkeit gleichsam durch ein Brennglas, wie sie Ernst Jünger beschrieb.<sup>882</sup> Darüber hinaus ist Florentynkas neue Art zu sehen aber nicht nur eine übergenaue, sondern auch eine übernatürliche, da sie beispielsweise unterirdische Gänge erblickt. Florentynka ist nicht nur in der Lage, die „Beseelung der gesamten kreatürlichen Umwelt“<sup>883</sup> zu sehen, sie nimmt auch an ihr teil, indem sie mit ihren Hunden und Katzen spricht, wobei der Sprechprozess in Bildern stattfindet:

Rozmowy polegały na wysyłaniu obrazów. To, co wyobrażały zwierzęta, nie było tak zwarte i konkretne jak mowa ludzi. Nie było tam refleksji. Były za to rzeczy widziane od środka, bez tego ludzkiego wyobcowania. Świat wydawał się przez to bardziej przyjazny (Pic 63).<sup>884</sup>

---

<sup>878</sup> Vgl. Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 127. Lütvogt verweist auf die Tatsache, dass die drei Frauen ihrem Alter entsprechend unterschiedlich ein besonderes Verhältnis zur Natur und somit ein tieferes Verständnis der kreatürlichen Umwelt haben, welches von keiner männlichen Romanfigur entsprechend erreicht wird. Vgl. ebd., S. 129.

<sup>879</sup> „Aber eines Nachts geschah etwas Sonderbares.“ *Ur*, S. 65.

<sup>880</sup> „An einem Himmel standen zwei Monde, einer neben dem anderen. Da war ein Fluss, der kalt und fröhlich war. Und Häuser, anziehend und schrecklich zugleich. Die Silhouette des Waldes war ein seltsam erregender Anblick. Im Gras lagen Stöckchen, Steine, Blätter, angefüllt mit Bildern und Erinnerungen. Daneben verliefen wie Pfade bedeutungsvolle Streifen. Unter der Erde zogen sich warme, lebendige Gänge hin. Alles war anders. Nur in den Umrissen war die Welt dieselbe geblieben.“ *Ur*, S. 66f.

<sup>881</sup> Vgl. Kap. 1.

<sup>882</sup> Vgl. zum „stereoskopischen Blick“ von Ernst Jünger in Kap. 4.2. Michael Scheffel hat diese Technik der besonderen Sehschärfe beispielsweise in Horst Langes Erzählung „Der Sohn der Hauptmannswitwe“ nachgewiesen. Vgl. Scheffel, Michael: „Die poetische Ordnung einer heillosen Welt. Magischer Realismus und das ‚gespaltene Bewußtsein‘ der dreißiger und vierziger Jahre“, in: Martinez, Matias (Hg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*, Paderborn usw. 1996, S. 163-180, hier besonders S. 176f.

<sup>883</sup> Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 128; Hervorhebung im Original.

<sup>884</sup> „Diese Gespräche bestanden darin, dass sie Bilder aussandte. Das, was sich die Tiere vorstellten, war nicht so präzise und konkret wie die Sprache der Menschen. Sie reflektierten nicht. Aber dafür wurden die Dinge von innen gesehen, ohne diese menschliche Distanziertheit, die das Gefühl der Entfremdung mit sich bringt. Dadurch erschien die Welt freundlicher.“ *Ur*, S. 67.

Die Welt erscheint Florentynka in den Gesprächen mit den Tieren freundlicher, und sie findet zu einem gewissen seelischen Gleichgewicht zurück. Ähnlich wie Izydor, der die verlorene Ganzheit in der Vierheit der Dinge sieht, findet Florentynka sie in der anderen, „tierischen“ Sichtweise der Wirklichkeit, die vom Verstand unabhängig ist und sich den anderen, „normalen“ Bewohnern als Verrücktheit präsentiert.

Zu den Bewohnern von Prawiek, denen ein metaphysisches Geheimnis zuteil wird, zählt außerdem der Gutsherr Popielski.<sup>885</sup> Als ihm ein Rabbiner ein mysteriöses Spiel schenkt, ändert sich auch für Popielski die Sicht auf die Wirklichkeit und er lebt fortan in diesem Spiel, das eine Art Miniaturausgabe von Prawiek darstellt.<sup>886</sup> Popielski wird mithilfe des Spiels im Herbst 1939 eine Traumvision aus der Perspektive eines Hundes zuteil, die als Vorausdeutung auf die kommenden Kriegereignisse gesehen werden kann:<sup>887</sup>

Biega po rynku w Jeszkotlach i czegoś szuka, sam nie wie czego. Wygrzebuje spod sklepu Szenberta jakieś ogryzki, ochłapy i zjada je ze smakiem. Pociąga go zapach końskiego gnoju i ludzkie odchody w krzakach. Świeża krew pachnie jak ambrozja (Pic 134).<sup>888</sup>

Ähnlich wie Florentynka übernimmt Popielski kurzzeitig die Hundeperspektive, allerdings beschränkt sich bei ihm diese Fähigkeit nur auf den Traumzustand und Popielski selbst erscheint der Traum als irrational und unsinnig.<sup>889</sup> In einem weiteren Traum zeigt sich Popielski eine noch deutlichere apokalyptische Zukunftsvision von Prawiek, ohne dass er jedoch begreift, dass es sich um einen prophetischen Traum handelt:

Prawiek nie istnieje. Nawet nie powstał, bo przez ziemię, gdzie mógłby go ktoś założyć, nieustannie ciągną ze wschodu na zachód hordy wygłodniałych wojsk. Nic nie ma nazwy. Ziemia jest dziurawa od bomb, obie rzeki, chore i poranione, toczą zmaconą wodę i trudno je odróżnić. Kamienie rozsypują się w palcach głodnych dzieci (Pic 135).<sup>890</sup>

---

<sup>885</sup> Dörte Lütvogt stellt Popielski mit Izydor auf eine Stufe, da diese beiden Figuren als einzige versuchen, dem metaphysischen Sinn der sie umgebenden Welt auf den Grund zu gehen. Vgl. Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 18. Die beiden Figuren werden dabei durch die Bücher verbunden, die sie lesen. Izydor liest nach Rutas Flucht die Reste der Bibliothek des Freiherrn Popielski, die inzwischen in Staatseigentum übergegangen ist und aus den Buchstaben L bis Z besteht, was Izydor schmerzlich als unvollständig empfindet (vgl. Pic 274f.).

<sup>886</sup> Nach Lütvogt stellt das Spiel ein Miniaturmodell des literarischen Kosmos von Prawiek dar, ebenso wie der literarische Kosmos von Prawiek als ein Miniaturmodell des realen Kosmos gesehen werden kann. Vgl. Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 18.

<sup>887</sup> Der Traum erscheint ihm außerdem an dem Morgen, an dem die Deutschen bei ihm im Schloss auftauchen.

<sup>888</sup> „In dem Traum lief er auf dem Marktplatz in Jeszkotle herum und suchte etwas, er wusste selbst nicht, was. An Szenberts Laden scharrte er abgenagte Knochen und Abfall aus und fraß sie mit Genuss. Der Geruch der Pferdeäpfel und die menschlichen Exkremete in den Büschen zogen ihn magisch an. Frisches Blut roch wie Ambrosia.“ *Ur*, S. 147.

<sup>889</sup> „To nieracjonalne, niedorzeczne – pomyślał [...]“ (Pic 134). („Das ist doch irrational, das ist absurd“, dachte er [...].“ *Ur*, S. 147).

<sup>890</sup> „Ur existiert nicht. Es hat es nie gegeben, denn über die Stelle, an der es jemand hätte gründen können, ziehen unentwegt Horden ausgehungert Soldaten von Osten nach Westen. Nichts hat einen Namen. Die Erde ist von Bomben durchlöchert, beide Flüsse sind krank und verwundet, sie führen trübes Wasser und lassen sich nur mit Mühe unterscheiden. Die Steine zerbröckeln in den Fingern hungriger Kinder.“ *Ur*, S. 148.

Die Traumsequenzen unterstreichen die zwiegespaltene Rolle des Gutsherrn. Innerhalb des Spiels ist er in der Lage, sich in einen Hund zu verwandeln und prophetische Visionen zu haben, außerhalb des Spiels jedoch ist er ein Bewohner Prawieks mit allen menschlichen Schwächen, der angesichts der politischen Entwicklung resigniert. Er verkörpert neben Izydor am deutlichsten die gleichzeitige Zugehörigkeit zu zwei Welten – zur fiktion-internen realen Welt von Prawiek und seiner Geschichte sowie zur phantastischen Welt, in die er mithilfe des Spiels eintritt. In dieser Welt kann er die Gestalt und die Empfindungen eines Hundes annehmen und es werden ihm überzeitliche Geheimnisse zuteil, die sich in der realen Welt von Prawiek auf verschiedene Weise nur bestimmten Personen und Wesen erschließen – eben jenen Figuren mit besonderen Fähigkeiten oder den Zwischenwesen.

Zu den Zwischenwesen in Prawiek lassen sich die Engel, von denen lediglich Misias Engel näher beschrieben wird, der Böse Mann oder auch der Geist des Bauern Pluszcz zählen. Im Unterschied zu den vier Erzengeln, die die Grenzen von Prawiek bewachen, jedoch nicht als handelnde Figuren im Roman auftreten,<sup>891</sup> wird ein Engel näher beschrieben. Zugleich wird aber die Allgemeingültigkeit der Aussagen über diesen für alle Engel betont sowie ihre Fähigkeit, das Wesen der Welt zu erkennen (vgl. Pic 13). Misias Engel, der ihr von Gott bei ihrer Geburt zugewiesen wurde, hat keine körperliche Gestalt, schaut aber dem Kind in die Augen und zeigt es danach den anderen Engeln und Gott:

Kiedy dziecko otworzyło oczy, anioł stróż podziękował Najwyższemu. Potem wzrok anioła i wzrok człowieka spotkały się po raz pierwszy i anioł zadrzał, tak jak może zadrzeć anioł, który nie ma ciała (Pic 13).<sup>892</sup>

Allein dieser Satz impliziert die „Zwischenstellung“ des Engels zwischen Mensch und übernatürlichem Wesen, eine rein körperlose Erscheinung könnte schließlich keinem Menschen in die Augen schauen oder erschauern, auch wenn der Erzähler explizit auf die Körperlosigkeit des Engels verweist. Neben übermenschlichen Eigenschaften wie Bedürfnis- und Instinktlosigkeit sowie einem umfassenden Wissen von der Welt besitzt Misias Engel aber auch sehr menschliche Züge. Zum einen ist dies das Mitgefühl, das jedoch sehr viel intensiver ausgeprägt ist als beim Menschen und gleichzeitig das einzige Gefühl ist, zu dem Engel in der Welt von *Prawiek* fähig sind. Zum anderen manifestieren sich die menschlichen Züge in der Eigenschaft, unstet und gedanklich abwesend zu sein. Und auch wenn der Engel in der Lage ist, Gott zu sehen, so ist er doch kein gottgleiches Wesen:

---

<sup>891</sup> Sie sind in dem Sinne keine handelnden Figuren des Romans, als sie kein eigenes Kapitel haben, so wie alle anderen, denen jeweils ein oder mehrere Kapitel unter dem Titel „Czas ...“ gewidmet ist.

<sup>892</sup> „Als das Kind die Augen aufschlug, dankte der Schutzengel dem Höchsten. Dann trafen sich der Blick des Engels und der Blick des Menschen zum ersten Mal, und der Engel erschauerte, soweit ein Engel ohne Körper erschauern kann.“ *Ur*, S. 13.

[Anioł Misi] [w]idział ogromną drabinę bytów, niezwykłą budowlę i zawarte w niej Osiem Światów, i widział Stworzyciela uwikłanego w tworzenie. Lecz myliłby się ten, kto by myślał, że anioł Misi oglądał oblicza Pana. Anioł widział więcej niż człowiek, ale nie wszystko (Pic 15).<sup>893</sup>

Hier wird noch einmal deutlich auf die Zwischenstellung zwischen himmlischer und irdischer Sphäre verwiesen, wobei die Acht Welten, die der Engel sich anschaut, mit den Acht Welten, die der Freiherr Popielski in seinem Spiel durchläuft, korrelieren. Auch in ihnen agiert der Schöpfer selbst, und es werden darüber hinaus alttestamentarische Stoffe zitiert und variiert.<sup>894</sup> Misias Engel zeigt Misia Jahre später, als sie selbst in den Wehen liegt, eine Vision der Heiligen Stadt, in der sie eine Begegnung mit Jesus hat (vgl. Pic 115ff.). Dieses Ereignis kann vom Rezipienten als ein durchaus nicht übernatürliches gelesen werden, nämlich als medizinisch erklärbare, von den Wehen ausgelöste Halluzination. Die Detailgenauigkeit, mit der die Eindrücke Misias von Jerusalem wie etwa der Geruch des Leintuches Jesu beschrieben werden sowie die Titelüberschrift, die eben nicht „Czas Misi“, sondern „Czas anioła Misi“ lautet, deuten jedoch auf die Tatsache hin, dass Misias Zeitreise mithilfe des Engels möglich wurde.<sup>895</sup> So wird bei dieser Begebenheit also eher das wunderbare Realitätssystem aufgerufen als das realistische, auch wenn beide Wirklichkeitssysteme auf der intradiegetischen Ebene mitgedacht werden können.

Der Wassermann Pluszcz (Topielec Pluszcz) ist hingegen ein phantastisches Wesen, das, anders als Misias Engel, früher Teil eines gewöhnlichen Menschen war. Der Wassermann ist die Seele des Bauern Pluszcz, der durch ein Unglück zu einem Zwischenwesen wurde, das sich nun zwischen der menschlichen „Welt der Materie“ und der überirdischen „Welt des Geistes“ befindet:

Przybiera różne postaci. Wchodzi w przedmioty i zwierzęta, czasem nawet w mało przytomnych ludzi, ale nigdzie już nie potrafi zagrześć miejsca. W świecie materii jest wygnanym, nie chce jej też świat ducha (Pic 90).<sup>896</sup>

Die wandernde Seele des Bauern wird zum Geist, der die Wut über seine Lage durch das Erschrecken von Menschen und Tieren kompensiert und der in seiner Boshaftigkeit das Gegen-

---

<sup>893</sup> „Er sah die riesige Treppe der Lebewesen, ein sonderbares Bauwerk, in dem die Acht Welten enthalten waren, und er sah den Schöpfer, der dabei war, zu erschaffen. Doch wer jetzt meint, Misias Engel sähe das Antlitz des Herrn, der hat sich geirrt. Ein Engel sieht mehr als ein Mensch, aber nicht alles.“ *Ur*, S. 15.

<sup>894</sup> Lütvoigt verweist auf die „Schlechtigkeit“ der Acht Welten, welche wiederum mit den Entwicklungsstufen von Prawiek korrespondierten. Vgl. Lütvoigt, *Raum und Zeit*, S. 18.

<sup>895</sup> Nach Misias Tod tritt ihr Engel noch einmal auf, der auf der „linken Seite der Welt“ auf sie wartet. Vgl. Pic 284.

<sup>896</sup> „Sie nimmt verschiedene Formen an. Sie schlüpft in Dinge und Tiere, manchmal sogar in Menschen, die nicht ganz bei Bewusstsein sind, aber nirgendwo wird sie heimisch. In der Welt der Materie ist sie eine Vertriebene, und die Welt des Geistes will sie auch nicht haben.“ *Ur*, S. 98.

stück zu den mitfühlenden Engeln darstellt. Mit der Zeit lernt er, seine Gedanken zu steuern und sich mit ihrer Hilfe die Naturgewalt des Nebels zu unterwerfen:

[Topielec] odkrył, że może się poruszać szybciej, niżby ktokolwiek mógł przypuszczać, samą myślą. O jakimkolwiek miejscu pomyślał, zaraz mógł się tam znaleźć. W okamgnieniu. Odkrył też, że słucha go mgła, że może nią rządzić, jak chce (Pic 92).<sup>897</sup>

Jedoch ist der Geist des Bauern Pluszcz neben seinen übernatürlichen Fähigkeiten nach wie vor von menschlichen Bedürfnissen gekennzeichnet, er ist neugierig und voller Tatendrang, sucht die Nähe der Menschen und Tiere und erhofft sich Aufmerksamkeit und Gesellschaft in seinem Spiel mit ihnen (vgl. Pic 89ff. und 171ff.).

Ein ähnliches Zwischenwesen mit menschlichen und nicht-menschlichen Eigenschaften ist der Böse Mann (Zły Człowiek), der im Wald von Prawiek lebt und regelmäßig zu Kłoska kommt. Er ist jedoch ein Wesen, das nicht der „Welt des Geistes“ angehört, sondern sowohl äußerlich als auch in seinem Verhalten zwischen Mensch und Tier angesiedelt ist:

[Zły Człowiek] był ciemny, na twarzy miał cień drzew, który nigdy nie znikał. W jego włosach błyszczały pajęczyny, po brodzie wędrowały mu skorki i małe chrabąszcze – to brzydziło Kłoskę. I pachniał inaczej. Nie jak człowiek, ale jak drzewo, jak mech, jak sierść dzika, jak futro zająca. [...] To nie był człowiek mimo ludzkiej postaci, mimo dwóch czy trzech ludzkich słów, które umiał powiedzieć (Pic 195).<sup>898</sup>

Ähnlich wie beim Wassermann Pluszcz wird die Entwicklung des Bösen Mannes zum tierischen Wesen in einem eigenen Kapitel (vgl. Pic 25ff.) ausführlich berichtet und gewissermaßen empirisch erklärt. Sein Verirren und langjähriges Leben im Wald mündet in eine körperliche und geistige Metamorphose, die sich beispielsweise in der übermenschlichen Fähigkeit, Gerüche auf weite Entfernungen hin zu wittern, offenbart. Seine Verbindung zu den Menschen reißt jedoch nicht vollends ab, was sich in dem Verlangen äußert, mit einer Frau zu schlafen (vgl. Pic 71 und 195) oder aber in seinem Interesse an den „angenehmen“ Gerüchen von menschlicher Nahrung wie Milch, Zichorienkaffee oder Roggenkörnern (vgl. Pic 163). Schließlich rekurriert auch die konsequente Bezeichnung als „Böser Mann“ auf seine noch latent vorhandene menschliche Seite. Er ist jedoch im engsten Sinne ein Zwischenwesen, wie anhand der Empfindung von Złotys, Kłoskas Schlange, deutlich wird: „Czuł, że Zły Człowiek jest obcy i ludziom, i zwierzętom“ (Pic 71).<sup>899</sup>

---

<sup>897</sup> „Dann entdeckte er, dass er sich allein durch einen Gedanken schneller fortbewegen konnte, als man es jemals vermuten würde. Wenn er nur an einen Ort dachte, befand er sich im selben Augenblick schon dort. Er entdeckte auch, dass der Nebel ihm gehorchte, und dass er ihn nach Belieben beherrschen konnte.“ *Ur*, S. 99.

<sup>898</sup> „[Der Böse Mann] war dunkel, auf seinem Gesicht lag der Schatten der Bäume, der nie verschwand. In seinen Haaren schimmerten Spinnweben, in seinem Bart krabbelten Ohrwürmer und kleine Käfer, das fand Ähre abstoßend. Und er roch anders – nicht wie ein Mensch, sondern wie ein Baum, wie Moos, wie das Fell eines Wildschweins, wie der Pelz eines Hasen. [...] Trotz seiner menschlichen Gestalt, trotz der zwei, drei Worte, die er sprach, war das kein Mensch.“ *Ur*, S. 219.

<sup>899</sup> „Er [d.i. Złotys, R.W.] spürte, dass der Böse Mann den Menschen und Tieren fremd war.“ *Ur*, S. 77.

Mithilfe von Zwischenwesen wie Misias Engel, dem Wassermann Pluszcz und dem Bösen Mann sowie von Personen mit besonderen oder gar übernatürlichen Fähigkeiten wie Kłoska, Florentynka, Izydor, Popielski und – mit Einschränkungen – auch Ruta wird der magisch-realistische Gehalt des Romans evoziert respektive aufrecht erhalten. Durch ihre Interaktionen mit „normalen“ Personen, wie etwa Genowefa, Misia und Michał Niebieski, Paweł Boski, Stasia Papugowa oder Ukleja stellen sie gleichsam eine Verbindung zwischen der empirisch nachvollziehbaren Wirklichkeit und einer Rezeption der fiktiven Welt von Prawiek dar, die auf einem wunderbaren oder märchenhaften Verständnis gründet.

#### 4.2.4.3 Phantastische Ereignisse

Neben dem mythischen Ort Prawiek, der von einer magischen Grenze umgeben ist und dem Figurenpersonal des Romans, das sich in realistische Figuren, solche mit übernatürlichen Fähigkeiten und in Wesen, die zwischen zwei verschiedenen Sphären angesiedelt sind, unterteilen lässt, gibt es jedoch auch eindeutig übernatürliche Ereignisse, die sich vor einer realistischen Folie nicht erklären lassen. Solche phantastischen Begebenheiten sind beispielsweise die Erscheinung der Stimme der Muttergottes oder das Motiv der Seelenwanderung, aber auch die Verdoppelung von Izydor an der unsichtbaren Grenze von Prawiek<sup>900</sup> kann als phantastisches Ereignis gelten.

Die Stimme der Muttergottes von Jeszkotle erscheint dem Küster, als dieser voller Wut Florentynkas Hund losbinden will, den diese während der Weihung der Osterspeisen unter dem Bildnis der Muttergottes angebunden hat: „Chwycił sznurek i drżącymi ze zgrozy rękami rozplątywał węzeł. I wtedy od obrazu dobiegł go cichy głos: – Zostaw tego psa! [...]“ (Pic 109).<sup>901</sup> Florentynka hatte jedoch vorher ein Lächeln auf dem Gesicht der Muttergottes erblickt und an ihr göttliches und somit größeres als das menschliche Verständnis für Menschen *und* Tiere appelliert, und sie gebeten, auf den Hund aufzupassen, während sie beten geht. Diese vorherige Ansprache an die Muttergottes unterstreicht den phantastischen Charakter der Erscheinung, denn anders als eine bloße Halluzination des Küsters, als die sie sich auch erklären ließe, ist die Stimme eine direkte Reaktion auf Florentynkas Bitte, in der die Kommunikation zwischen den beiden bestätigt wird: „Pilnuję go Florentynce z Prawieku“ (Pic 109).<sup>902</sup> Weitere phantastische Geschehen sind etwa die schon erwähnte wundersame

---

<sup>900</sup> Vgl. Kap. 4.2.4.1.

<sup>901</sup> „Er packte die Schnur und entwirrte den Knoten mit wutzitternden Händen. In dem Augenblick hörte er eine leise Frauenstimme, die von dem Bild an sein Ohr drang: ‚Lass den Hund in Ruhe! [...]‘“ *Ur*, S. 119.

<sup>902</sup> „Ich passe für Florentynka aus *Ur* auf ihn auf.“ *Ur*, S. 119.

Milchbildung bei Kłoska, die zunächst eine heilende Wirkung hat, oder Rutas Wahrnehmung der verlangsamten Zeit in der Nähe des Pilzgeflechtes.<sup>903</sup>

Mehrere phantastische Erscheinungen haben mit dem Sterben oder dem Tod zu tun. So sieht etwa der Wassermann Pluszcz – selbst ein phantastisches Wesen – die Seelen der getöteten Soldaten in den Himmel aufsteigen. Die Seele des Bauern Pluszcz ist selbst dazu nicht in der Lage, da sie noch auf der Erde gefangen ist, sie nimmt aber den Vorgang der Seelenwanderung wahr, der für menschliche Wesen normalerweise nicht sichtbar ist (vgl. Pic 171ff.). Somit haben wir es in dem Kapitel „Czas Topielca Pluszcza“, in der die Seelenwanderung stattfindet, eigentlich mit einem phantastischen Romanausschnitt zu tun, da hier ein sogenannter „Riss“ zwischen zwei Seinsebenen durch das Geschehen geht. Sowohl die Figur des Wassermanns als auch die sichtbaren Seelen der Toten gehören einem wunderbaren Realitätssystem an, einzig die Umgebung von Prawiek und der Hund, den der Wassermann erschreckt, gehören noch zum realistischen Realitätssystem. Die Wahrnehmung des Lesers wird jedoch auf die übernatürlichen Ereignisse gelenkt, was besonders durch die Fokalisierung an der Figur der untoten Seele des Bauern Pluszcz unterstrichen wird. Die Tatsache, dass das Kapitel in zwei eher wirklichkeitskompatible Kapitel eingebettet ist, in denen der bodenständige und fürsorgliche Michał die Hauptfigur ist, wirkt einer Zuweisung des gesamten Werkes zum phantastischen Genre jedoch entgegen.

In einem anderen Kapitel wird auch eine Verbindung mit der jenseitigen Welt geschildert, diesmal allerdings aus der Sicht Genowefas, einer Romanfigur, die zu den realistischen gezählt werden kann. Als sie selbst schon kurz vor dem Tode steht, sieht sie eine Prozession toter Menschen an sich vorbeiziehen:

Były ich tysiące. Maszerowali nierównymi, łamiącymi się szeregami. Szli w lodowatej ciszy, szybkim krokiem. Byli szarzy, jakby pozbawieni krwi (Pic 180).<sup>904</sup>

Es sind die Juden aus Prawiek, und Genowefa entdeckt unter ihnen Franek Serafin. Als sie ihn anspricht, wendet dieser sich ihr zu:

– Franek – wyszeptła.

Odwrócił głowę i, nie zwalniając kroku, spojrział na nią. Wyciągnął do niej rękę. Jego usta poruszyły się, ale Genowefa nie usłyszała żadnego słowa (Pic 181).<sup>905</sup>

Das Ereignis lässt sich schwerlich als bloße Einbildung Genowefas abtun, da es nicht nur einseitig ist, sondern Genowefa mit dem Blick Franeks eine direkte Reaktion auf ihren Ausruf

---

<sup>903</sup> Vgl. Kap. 4.2.4.2.

<sup>904</sup> „Es waren Tausende. Sie marschierten in ungleichmäßigen, ungeordneten Reihen. Sie gingen in eisiger Stille mit schnellem Schritt. Sie waren grau, als hätten sie alles Blut verloren.“ *Ur*, S. 201.

<sup>905</sup> „Franek“, stieß sie flüsternd hervor. Er dreht sich um und sah sie an, ohne seinen Schritt zu verlangsamen. Er streckte die Hand nach ihr aus. Seine Lippen bewegten sich, aber Genowefa hörte kein einziges Wort.“ *Ur*, S. 202.



erhält. Ähnlich wie Florentynka, die die Stimme der Muttergottes von Jeszkotle durch ihre Bitte heraufbeschworen hat, ist Genowefa durch ihr Zutun direkt in die Erscheinung, die sie hat, involviert. Andererseits spielt sich die Szene – anders als die Seelenwanderung der toten Soldaten – vor einem realistischen Hintergrund ab und entspricht somit eher dem für den Magischen Realismus typischen Verfahren der Verkettung von natürlichen und übernatürlichen Ereignissen innerhalb eines Realitätssystems, welches durch diese Verbindungen „kontaminiert“, also in sich dauerhaft gebrochen ist.<sup>906</sup>

Ein weiteres phantastisches Motiv ist die Schilderung der Gedanken des alten Boski nach seinem Tod in der „Zeit der Toten“, in der die „falsch“ Verstorbenen die Erkenntnis vom Geheimnis des Lebens erlangen:

Kiedy Boski umarł, zrozumiał zaraz, że popełnił błąd, że umarł źle, nieważnie, że pomylił się w umieraniu i że będzie musiał jeszcze raz to wszystko przejść. Zrozumiał też, że jego śmierć jest snem, podobnie jak życie. [...] Po śmierci [zmarli] odkrywali tajemnicę życia, i było to odkrycie daremne (Pic 218).<sup>907</sup>

Die an dem gerade verstorbenen Boski fokalisierte Erzählung ist eindeutig ein übernatürliches Geschehen, denn selbst ein auktorialer Erzähler könnte in einem realistischen Text nicht die Perspektive einer verstorbenen Figur einnehmen.

Auch das Spiel,<sup>908</sup> das Popielski vom jüdischen Rabbiner bekommen hat, und die damit im Zusammenhang stehenden Träume des Freiherrn werden von phantastischen Ereignissen begleitet. Den deutlichsten Hinweis auf die Bedeutung des Spiels für Popielski gibt der auktoriale Erzähler: „Dziedzicowi Popielskiemu Bóg przejawiał się poprzez Grę, którą dał mu mały rabin“ (Pic 131).<sup>909</sup> Die Sonderbarkeit des Spiels zeigt sich zunächst in der Anleitung, einem Büchlein mit dem Titel „Ignis fatuus, czyli Pouczająca gra dla jednego gracza“, in dem die Acht Welten beschrieben werden, die das Spiel beinhaltet, und in der grundsätzliche Fragen zur Existenz Gottes und der Schöpfung des Menschen aufgeworfen werden (vgl. Pic 97f). Der Freiherr kann das Spiel jedoch nicht beginnen, da er dazu eine Eins würfeln müsste, was ihm aber das gesamte Frühjahr 1939 über nicht gelingt. Dabei ist nicht so sehr die Anweisung verwunderlich, sondern die Tatsache, dass Popielski entgegen der mathematischen Wahr-

---

<sup>906</sup> Vgl. Scheffel, „Die poetische Ordnung“, S. 171 und 179.

<sup>907</sup> „Sobald Boski gestorben war, begriff er, dass er einen Fehler begangen hatte, dass er falsch und unachtsam gestorben war, dass er sich im Sterben geirrt hatte und jetzt noch einmal alle durchmachen musste. Er verstand auch, dass sein Tod, ähnlich wie das Leben, ein Traum war. [...] Nach dem Tod entdeckten sie [d.i. die Toten, R.W.] das Geheimnis des Lebens, aber es war eine vergebliche Erkenntnis.“ *Ur*, S. 245f.

<sup>908</sup> Das Spiel nimmt einen großen Stellenwert im Roman ein, werden ihm doch mehrere eigene Kapitel gewidmet („Czas Gry“). Außerdem wird das polnische Wort für Spiel – ‚gra‘ – hier groß geschrieben, was die Bedeutung noch stärker hervorhebt, da in den slawischen Sprachen in der Regel nur Eigennamen und ‚Gott‘ groß geschrieben werden.

<sup>909</sup> „Dem Freiherrn Popielski offenbarte sich Gott in dem Spiel, das der Rabbiner ihm gegeben hatte.“ *Ur*, S. 145.

scheinlichkeit immer eine Acht würfelt<sup>910</sup> (vgl. Pic 132). Die nächsten Spielanweisungen sind nicht mehr nur sonderbar, sondern tragen einen übernatürlichen Charakter, da sie vom Freiherrn verlangen, dass er in einem Traum als Hund erscheint, um weiterspielen zu können. Tatsächlich geht das Spiel weiter, nachdem Popielski einen Traum hat, in dem er ein Hund ist. Hier wird der realitätskompatible Rahmen der Handlung gebrochen, denn die Verbindung zwischen Popielskis Traum und dem Funktionieren des Spiels ist deutlich wunderbarer Natur, was darüber hinaus in einem krassen Gegensatz zu den realen Ereignissen des Kriegsausbruchs steht. Die Acht Welten, die der Freiherr mithilfe des Spiels nach und nach für sich eröffnet, beschreiben die Schaffung des Menschen durch Gott und die darauf folgende Abwendung des Menschen von ihm. Gleichzeitig wird immer wieder auf den übernatürlichen Gehalt des Spieles hingewiesen, da es dem Spieler gelegentlich bekannt vorkommt:

Dziwna jest „Poucżąca gra dla jednego gracza“ i dziwne są jej reguły. Czasami gracz ma wrażenie, że wszystko to już kiedyś poznał, że bawił się kiedyś w coś podobnego albo że zna Grę ze snów czy może z książek jakiejś gromadzkiej biblioteki, którą odwiedzał, gdy był dzieckiem (Pic 245f.).<sup>911</sup>

Das Spiel ist also offensichtlich mehr als ein Spiel im herkömmlichen Sinn, es ersetzt das reale Leben des Gutsherrn Popielski und lässt sich damit als eine Parallelwelt zu seinem Leben lesen, das ihm bis dahin als unvollständig erschienen war. Es beinhaltet die Geschichte der Schaffung der Welt und der Menschheit und somit ein Geheimnis, das zu verstehen ein Mensch ohne Bereitschaft zur Transzendenz nicht in der Lage ist. Der Verweis auf die Bekanntheit einiger Spielzüge aus Träumen oder aus frühester Kindheit rekurriert denn auch auf die Tatsache, dass in dem Spiel ein Geheimnis angesprochen wird, das nicht mit dem Verstand zu begreifen ist, so wie es der Freiherr jahrelang erfolglos versucht hatte. Das Einlassen auf dieses geheimnisvolle Spiel verlangt vom Spieler die Aufgabe vernunftgesteuerter Verhaltensweisen, was dem Freiherrn das Attribut „geistesgestört“ einbringt. Die Tatsache, dass das Spiel offenbar nur bei demjenigen funktioniert, der so wie Popielski bereit ist, sich von seinem empirischen Verständnis der Welt loszusagen, zeigt sich in der Beschreibung der Tochter Popielskis, die sich nach dessen Tod den Spielkasten angesehen hat und darin nur unbrauchbare Dinge entdecken konnte:

Kawalek starego płótna, kostkę z drzewa i różne figurki: zwierząt, ludzi i przedmiotów, jakby dziecinne zabawki. I zniszczoną książeczkę, jakieś niezrozumiałe bzdury.

---

<sup>910</sup> Das legt natürlich die Interpretation nahe, dass sich der Gutsherr noch zu sehr in seiner gegenwärtigen Welt, die im Spiel die Achte Welt ist, verankert ist, als dass er das Spiel in der Ersten Welt, also am Beginn der Schöpfung, beginnen könnte.

<sup>911</sup> „Sonderbar ist das *Lehrreiche Spiel für einen Spieler*, und seine Spielregeln sind ebenfalls sonderbar. Manchmal gewinnt der Leser den Eindruck, dass er das alles schon einmal erlebt, dass er schon einmal etwas ganz Ähnliches gespielt hat, oder das Spiel aus seinen Träumen kennt oder aus den Büchern in der Gemeindebücherei, die er als Kind besucht hat.“ *Ur*, S. 277.

Wysypaliśmy to z mamą na stół i nie mogliśmy uwierzyć, że te zabaweczki były dla niego tak cenne (Pic 263).<sup>912</sup>

Das Unverständnis der Tochter über die Bedeutung dieses Spiels für den Vater unterstreicht die Tatsache, dass das Spiel seine magischen Fähigkeiten nur unter gewissen Umständen besaß, aus der Perspektive der restlichen Familie Popielski, mithin im realistischen Wirklichkeitssystem, ist es einfach nur eine Ansammlung aus Miniaturfiguren. Diese doppelte mögliche Lesart des Spiels als einerseits phantastisches Geschehen, andererseits als nur übernatürlich in der Phantasie des Gutsherrn Popielski, ist wiederum ein typischer Kunstgriff des magisch-realistischen Schreibens. Da im Erzählstrang des Spiels jedoch die Sicht des auktorialen Erzählers, der den außergewöhnlichen und magischen Charakter des Spiels unterstreicht, sehr in den Vordergrund rückt und darüber hinaus das Geschehen die meiste Zeit an der Figur des Gutsherrn Popielski fokalisiert wird, übernimmt der Leser automatisch die Position desjenigen, der das Spiel als übernatürlich begreift. Das geht soweit, dass die Äußerung der Tochter Popielskis über die Unbrauchbarkeit des Spiels und ihr Unverständnis vom Leser als naiv oder gar beschränkt wahrgenommen wird. Diese so evozierte Haltung, die der Leser in der außerfiktionalen Welt höchstwahrscheinlich nicht einnimmt – sondern vielmehr die Perspektive der Tochter Popielskis –, fußt auf der für den Magischen Realismus typischen Erweiterung des Wirklichkeitsverständnisses des Lesers.

#### 4.2.5 Zwischenresümee

Die hier untersuchten Werke der drei polnischen Schriftsteller Bruno Schulz, Paweł Huelle und Olga Tokarczuk weisen eine Verbindung auf, die sie in zahlreichen Enzyklopädien und Nachschlagewerken zur polnischen Literatur unter dem Stichwort *realizm magiczny* vereint.<sup>913</sup> Der Bezug der beiden jüngeren Autoren – Huelle und Tokarczuk – zu Bruno Schulz' Schaffen ist dabei sicherlich nicht zufällig, sieht sich doch zumindest Tokarczuk ausdrücklich von Schulz beeinflusst.<sup>914</sup>

---

<sup>912</sup> „Ein altes Stück Leinwand, einen Holzwürfel und kleine Figuren: Tiere, Menschen, Gegenstände, wie Kinderspielzeug. Und ein ganz zerlesenes Buch, irgendein unverständlicher Unfug. Wir haben alles auf dem Tisch ausgebreitet und konnten nicht fassen, dass ihm diese kleinen Spielsachen so viel bedeutet hatten.“ *Ur*, S. 296.

<sup>913</sup> Vgl. Kap. 4.2.

<sup>914</sup> Vgl. Lütvoigt, *Raum und Zeit*, S. 69. Olga Tokarczuk ist überdies am Schulz-Festival 2015 in Wrocław beteiligt. Vgl. <<http://brunoschulz.dybook.pl/goscie.html?start=30>>.

In Tokarczuku Prosa, besonders in *Prawiek*, geht, ähnlich wie in Schulz' *Sklepy* und *Sanatorium*, ein mythisches Zeitverständnis<sup>915</sup> mit dem Entwurf eines räumlichen Mikrokosmos einher, der im Prozess der Auflösung begriffen ist<sup>916</sup> und in dem phantastische Ereignisse ganz alltäglich auftreten. Auflösung und Zerfall sind auch Motive in Schulz' literarischem Kosmos. So kann der Zerfall als ein Element im Prozess des Erschaffens einer „symbolischen Ganzheit“<sup>917</sup> gelten, was besonders in der Erzählung „Ulica Krokodyli“ deutlich wird:

Rzeczywistość rozpada się, dominuje w niej pustka rozsypująca się w nicłość. [...] *Ulica Krokodyli* staje się poprzez swój apokaliptyczny język obrazem świata chylącego się ku upadkowi, stojącego nad przepaścią.<sup>918</sup>

Lütvogt verweist in diesem Zusammenhang auf weitere Parallelen in Schulz' und Tokarczuku Prosa wie der „Kreation von Mythen mit dem Material von Wirklichkeit und Traum, im Operieren mit den ästhetischen Kodes der Poesie und im beständigen Vorstoß ins Metaphysische“,<sup>919</sup> entdeckt aber auch einen wesentlichen Unterschied in der Konsequenz, die aus der unabwendbaren Agonie gezogen wird:

Die Reaktion auf eine Welt, deren unerbittlicher Zerfall und zunehmende Kommerzialisierung ein Reifen im Sinne von Erwachsenwerden als unbefriedigend erscheinen lassen, ist bei Schulz jedoch das Reifen zum Kind – während es im zerfallenden Mikrokosmos von „*Prawiek*“ durchaus Figuren gibt, bei denen die Desillusionierung in ein Reifen zum Sinn mündet.<sup>920</sup>

---

<sup>915</sup> Auch wenn der mythischen Zeit bei Tokarczuk hier kein eigener Analyseteil gewidmet wird, ist doch davon auszugehen, dass in *Prawiek* neben dem linearen ein zyklisches Zeitverständnis existiert, was Dörte Lütvogt in ihrer Monographie zu Raum und Zeit in Tokarczuku Roman neben vielen anderen Zeitaspekten untersucht (vgl. besonders Kap. 5.2.6.3). Zwei Beispiele seien hier dennoch genannt: Zum einen entdeckt Izydor in der Mitte des Landes „*Prawiek*“ unter einer Eiche verschiedene Eicheln in unterschiedlichen Reifestadien, was auf eine „zeitlose[] Sicht von Zeit“ hinweist. Vgl. Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 335f. Noch deutlicher zeigt sich an anderer Stelle, dass in *Prawiek* am Beispiel der heidnischen Gottheit Świętowit eine göttliche Zeit angesprochen wird, die im Unterschied zur menschlichen zu einer Gleichzeitigkeit respektive „Zeitlosigkeit“ verschiedener Blickwinkel fähig ist: „Was für den zeitlosen göttlichen Ugrund gilt, gilt offenbar auch für die Welt, die in *Prawiek* ja immer wieder als Spiegel des Göttlichen aufgefaßt wird. Denn die Gestalt des *schauenden* viergesichtigen Świętowit, der alle Winkel der Lichtung gleichzeitig sehen kann, ohne sich dafür in einem zeitlichen Nacheinander um die eigene Achse drehen zu müssen, veranschaulicht nicht zuletzt den außerzeitlichen Blick auf die Welt: Aus diesem Blickwinkel bestehen alle gegensätzlichen Facetten des Seins zeitlos nebeneinander.“ Ebd., S. 337; Hervorhebungen im Original.

<sup>916</sup> Vgl. Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 449.

<sup>917</sup> Vgl. Bolecki et al., *Słownik schulzowski*, S. 402: „Jedną z zasadniczych cech twórczości Schulza jest dążenie do stworzenia symbolicznej ‚całości‘.“

<sup>918</sup> Ebd.; Hervorhebung im Original. Laut Anna Mrozińskas Eintrag „Upadek świata“ im *Słownik schulzowski* beruht Schulz' Darstellung des Verfalls auf dem kabbalistischen Prinzip *Schvirat ha-Kelim* des Mystikers Isaak Luria. Nach Lurias Theorie passierte bei der göttlichen Schöpfung des Kosmos eine Art „Schöpfungsunfall“. Aufgrund der überbordenden göttlichen Energie wurden die äußeren Formen (Gefäße) gesprengt und die Welt entstand gleichsam als ein Nebenprodukt. Die Welt sei daher stets vom Bösen dominiert und beruhe auf ungeordneten und schadhafte Strukturen. Vgl. ebd., S. 402f.

<sup>919</sup> Lütvogt, *Raum und Zeit*, S. 449.

<sup>920</sup> Ebd.

Aber auch der Danziger Erzähler Paweł Huelle beschäftigt sich mit dem Erbe des galizischen Autors der *Sklepy cynamonowe*.<sup>921</sup> So erwähnt er Bruno Schulz in seinem Kurzroman *Mercedes Benz*, in dem Huelle aber auch seiner Faszination für den tschechischen Schriftsteller Bohumil Hrabal Ausdruck verleiht, wobei er beiden Vorbildern ein ganz besonderes Talent zuerkennt:

[...] Bohumil Hrabal klecił z najmniejszych ułomków, ze strzępów zdań, z resztek obrazów, tapet, fotografii, dźwięków i zapachów absolutnie niepowtarzalne frazy, zdumiewające konstrukcje, feerie światów i opowieści [...], któż tak jak on potrafił, niczym sztukmistrz, podnieść zwykłą rzecz ze śmietnika naszej historii, naszej wspaniałej cywilizacji i niczym Bruno Schulz ze strzępu starej gazety uczynić z niej stronę Księgi, stronę płonąca własnym, a nie odbitym blaskiem?<sup>922</sup>

Ein ganzes literarisches Feuilleton widmet Huelle seinem literarischen Vorbild Bruno Schulz in der Feuilletonsammlung *Verschollene Kapitel*. Darin ist ein Text mit „19. November 1942“ übertitelt, dem Todestag von Schulz. Huelle rekonstruiert hier gleichsam die letzten Gedanken des galizischen Schriftstellers kurz vor seiner Ermordung, und nimmt dabei auch auf Schulz' Einstellung zur „wunderbaren Wirklichkeit“ Bezug: „Er hatte es nicht mehr geschafft, Anna zu sagen, dass das phantastischste, das ungeheuerlichste, blendendste und gleichzeitig dunkelste Rätsel die sichtbare Wirklichkeit selbst war.“<sup>923</sup> An einer weiteren Stelle in diesem Text gibt Huelle gewissermaßen durch Schulz' Mund Auskunft über dessen magisch-realistischen Schreibstil, wobei diese Aussage zugleich auch für Huelle selber gelten kann:

Ja, viele Dinge hatte er Anna damals nicht mehr erklären können. Zum Beispiel das Problem der Überwindung des Realismus in seinem literarischen Schaffen. Warum ihm Traumbilder, phantasmagorische Visionen des Vaters oder der Krokodilgasse näher waren als Beschreibungen wie bei Thomas Mann. „Allein die Überwindung des Realismus“, hatte er ihr eines Tages erklärt, „ist kein Verdienst. Alles hängt davon ab, was dadurch erreicht worden ist.“<sup>924</sup>

Auch wenn beide Schriftsteller eine besondere Vorliebe für Thomas Mann verbindet,<sup>925</sup> vereint sie doch in der Überwindung des Realismus eine größere Nähe zueinander als zu ihrem literarischen Vorbild.<sup>926</sup>

---

<sup>921</sup> So trat Huelle etwa auf dem Bruno-Schulz-Festival 2013 in Wrocław mit einem Vortrag über Schulz' verschollenen Messias-Roman auf. Siehe <<http://brunoschulz.dybook.pl/>>.

<sup>922</sup> Huelle, Paweł: *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Kraków 2001, S. 131f. („[...] Bohumil Hrabal [...] machte aus den schäbigsten Bruchstücken, aus Satzketten, aus Resten von Bildern, Tapeten, Fotografien, Lauten und Gerüchen völlig unnachahmliche Phrasen, erstaunliche Konstruktionen, Märchenoper, er baute ganze Welten auf [...], wer außer ihm hätte wie ein Zauberer ein gewöhnliches Ding aus dem Mülleimer unserer Geschichte, unserer wundervollen Zivilisation herausholen können und wie Bruno Schulz aus einem alten Zeitungsfetzen eine Seite aus dem Buch der Bücher machen, eine Seite, die mit eigenem Licht leuchtet, nicht als Spiegelung?“ Huelle, *Mercedes-Benz. Aus den Briefen*, S. 153).

<sup>923</sup> Huelle, Paweł: *Verschollene Kapitel. Literarische Feuilletons*, Hamburg 1999, S. 167.

<sup>924</sup> Ebd., S. 166f.

<sup>925</sup> So schickte Bruno Schulz eine auf Deutsch verfasste Erzählung an Thomas Mann (vgl. Kap. 4.2.2.3) und Paweł Huelle benennt seinen Roman *Castorp* (2004) nach dem Protagonisten aus dem *Zauberberg*, wobei er die Information aus Manns Roman aufgreift, dass Hans Castorp ein Semester in Danzig verbracht habe.

Die vielleicht deutlichste Verbindung zwischen Paweł Huelle und Bruno Schulz zeigt sich in der Gestaltung des „Kindheitsmythos“, der sowohl *Weiser Dawidek* als auch den Bänden *Sklepy cynamonowe* und *Sanatorium pod Klepsydrą* – wenn auch ganz unterschiedlich gestaltet – zu Eigen ist. Aber auch Olga Tokarczuk legt den Fokus in *Prawiek i inne czasy* auf eine kindliche Perspektive, schließlich sind die Hauptfiguren Izydor und Ruta nur im Kindesalter in der Lage, ihre Umgebung ganz selbstverständlich als wunderbar und dennoch real wahrzunehmen, was Ruta im Zuge des Erwachsenwerdens verlernt. Ähnlich ist es bei Schulz und Huelle – anhand der Fokalisierung an kindlichen Figuren respektive mithilfe des kindlichen Erzählers wird die magisch-realistische innerfiktionale Welt evoziert.

Eine letzte hier genannte Gemeinsamkeit zwischen Schulz', Huelles und Tokarczuks Poetik in den vorgestellten Werken ist die detailgenaue Beschreibung des Ortes, die eine Heraufbeschwörung eines spezifischen Klimas in sich birgt.<sup>927</sup> Die Schaffung dieses „Mikrokosmos“ erleichtert dem Leser das Sich-Hineinversetzen in die literarische Welt mit ihren spezifischen wundergläubigen Figuren sowie den übernatürlichen Ereignissen an sich. In der polnischen Literatur fußen die innerliterarischen Welten darüber hinaus häufig auf der historischen Erfahrung von Vielvölkerschaft auf engem Raum respektive der Bevölkerungsverschiebung und den Folgen der Entvölkerung und Neubesiedlung, wobei sich letzteres seit Ende der 1980er Jahre im Konzept der „Literatur der kleinen Heimaten“ („literatura małych ojczyzn“) spiegelt. Von den vier untersuchten Werken gehören Schulz' Prosatexte zu der Richtung, in der das Zusammenleben verschiedener Kulturen und Religionen eine – wenn auch untergeordnete – Rolle einnimmt, während in *Weiser Dawidek* und *Prawiek i inne czasy* deutlich Züge des Konzeptes der kleinen Heimaten auszumachen sind, auch wenn der Ort Prawiek im Gegensatz zu Huelles Gdańsk nicht eindeutig geografisch verortet werden kann.

Somit liegt es nahe, anhand der vier präsentierten Werke, die allesamt magisch-realistische Züge tragen, von einem „polnischen Magischen Realismus“ zu sprechen, der durch bestimmte Spezifika charakterisiert ist. Gerade in der Popularität des „polnischen Magischen Realismus“ – ob man ihn nun so nennt, lediglich eine Nähe zum Magischen Realismus feststellt oder ganz andere Bezeichnungen verwendet wie beispielsweise Czaplinski mit „mitobi-

---

<sup>926</sup> Wobei an dieser Stelle erwähnt werden muss, dass ja auch Thomas Mann wunderbare Elemente in seine realistische Erzählweise einfließt, man denke nur an die Schneesturmszene im *Zauberberg*.

<sup>927</sup> „[Die] Handlung [von *Sanatorium pod Klepsydrą*, R.W.] spielte [...] in derselben rätselhaften Welt, die teils Kindheitserinnerung, teils traumatische Vision war. Auch diesmal also machte die Realität einen fragmentarischen Eindruck, die Natur nahm ungewöhnliche Formen an, und der jugendliche Ich-Erzähler sah seinen Wohnort als ein Universum voller phantastischer Bilder und grotesker Gestalten.“ Kijowska, Marta: „Juna“, in: *NZZ* vom 26.05.2011.

ografia<sup>928</sup> – liegt nun auch eine mögliche Antwort auf die Frage, die Waław Walecki Ende der neunziger Jahre formuliert:

Für welche Daseinsstrategie werden sich die polnischen Schriftsteller entscheiden, angesichts dessen, daß ihre Erfahrungen allmählich denen ihrer westlichen Kollegen gleichen werden? Wird die polnische Literatur, wenn diese Erfahrungen nicht mehr außergewöhnlich sein werden, auch selbst ihre Außergewöhnlichkeit verlieren? Wird schließlich das polnische Kulturangebot die Leser des vereinten Kontinents anziehen können?<sup>929</sup>

Möglicherweise bietet das globale literarische Konzept des Magischen Realismus mit seiner polnischen Spezifik der Darstellung „kleiner Heimaten“ eine Chance zur literarischen Neuorientierung.

---

<sup>928</sup> Vgl. Czaplinski, *Ślady przelomu*, S. 208.

<sup>929</sup> Walecki, *Polnische Literatur*, S. 254.

## 5. Schlussbetrachtung

Das ästhetische Konzept des Magischen Realismus ist auch in den postkommunistischen Ländern Ost- und Mitteleuropas längst kein Novum mehr. Auffällig ist, dass dieses „Produkt“ der Globalisierung nicht erst nach dem Fall des Eisernen Vorhangs in Gang gekommen ist, sondern deutlich früher auf verschiedenen Wegen Eingang in die Literaturen des ehemaligen Ostblocks fand. So zählen zu den häufig genannten frühen Vertretern des Magischen Realismus – je nach Definitionsansatz – neben Bruno Schulz und Michail Bulgakov auch Andrej Platonov, Čingiz Ajtmatov und Fazil’ Iskander, der jugoslawische Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger Ivo Andrić, Mircea Eliade aus Rumänien oder der in der Tschechoslowakei gebürtige Milan Kundera.

Für diese Schriftsteller gilt, dass ihre Werke erst im Nachhinein als magisch-realistisch etikettiert wurden und nicht davon ausgegangen werden kann, dass sie sich bewusst mit dem Konzept des Magischen Realismus auseinandergesetzt und identifiziert hätten – umso weniger, als dieses erst in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts durch den „Boom“ der lateinamerikanischen Literatur populär wurde und dann sukzessive in die literaturtheoretische Debatte vor allem der achtziger und neunziger Jahre einging. Für die späteren Vertreter eines Magischen Realismus in den ost- und ostmitteleuropäischen Ländern – etwa Jurij Bujda aus Russland, Paweł Huelle, Olga Tokarczuk oder Magdalena Tulli aus Polen, Daniela Hodrová, Jiří Kratochvíl oder Michal Ajvaz aus der Tschechischen Republik und Zaharia Stancu aus Rumänien – kann hingegen eine Beeinflussung durch andere Werke des Magischen Realismus, vor allem aus der lateinamerikanischen Literatur, angenommen werden. Ob und inwiefern sich die sechs herangezogenen russischen und polnischen Autorinnen und Autoren untereinander beeinflussten, ist fraglich. Als gesichert anzunehmen ist jedoch, dass die Schriftsteller der jüngeren Generation mit den Werken ihrer „großen“ Vorgänger Bulgakov und Schulz aus ihren jeweiligen Nachbarländern vertraut sind.<sup>930</sup> Neben Bulgakov und Schulz ist auch Fazil’ Iskander außerhalb seiner Heimat bekannt geworden, seine Werke wurden unter ande-

---

<sup>930</sup> Bulgakovs Bekanntheitsgrad in den Ländern Ostmitteleuropas ist unbestritten groß – so ist *Master i Margarita* beispielsweise nach wie vor Pflichtlektüre im Literaturunterricht an polnischen Oberschulen. Auch Schulz’ Popularität ist vor allem in gebildeten Kreisen durchaus nicht gering. So äußerten sich Schriftsteller wie Bohumil Hrabal, Danilo Kiš oder John Updike begeistert von dem galizischen Schriftsteller, und Bruno Schulz und sein literarisches und künstlerisches Werk wurden Gegenstand weiterer literarischer Werke – etwa Cynthia Ozicks Roman *The Messiah of Stockholm* oder Maxim Billers *Im Kopf von Bruno Schulz* – und Filmbearbeitungen. Vgl. <<http://culture.pl/pl/tworca/bruno-schulz>>. Schulz’ Erzählbände *Sklepy cynamonowe* und *Sanatorium pod Klepsydrą* wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt, unter anderem ins Tschechische (1968), Russische (1993) und Ukrainische (1989), jedoch scheinen sie – vor allem im Vergleich zu Bulgakov – eher einem kleinen Leserkreis bekannt zu sein. Eine Übersicht über alle Übersetzungen von Schulz’ Werken findet sich auf <<http://www.brunoschulz.org/wydania.htm>>.



rem ab 1969 ins Polnische übersetzt und erfreuen sich dort bis heute großer Beliebtheit.<sup>931</sup> Der jüngste der vorgestellten russischen Autoren, Jurij Bujda, hat allein durch die räumliche Nähe seiner Heimat in der Kaliningrader oblast' zum Nachbarland Polen eine besondere Beziehung zu diesem Land.<sup>932</sup> Seine Erzählungen kreisen denn auch thematisch um das mehrfach ent- und neu besiedelte Ostpreußen,<sup>933</sup> wobei er gelegentlich weit in die Geschichte zurückgeht und dabei in der Erzählung „Vojnovo“ auch auf Spuren russisch-polnischen Zusammenlebens trifft.<sup>934</sup> Bujda schafft also gleichsam einen Konnex zwischen den beiden kulturellen Welten Russlands und Polens, indem er seinen literarischen Kosmos an der geografischen Schnittstelle zwischen beiden Ländern ansiedelt. In *Master i Margarita* und *Sandro iz Čegema* finden sich hingegen nur latente Verweise auf Polen. So vermutet Bezdomny in dem an den Patriarchenteichen aufgetauchten Unbekannten zunächst einen Engländer und später einen Polen, und in Iskanders Erzählung „Rasskaz mula starogo Chabuga“ erwähnt der unbedarfte Förster Omar, der im Ersten Weltkrieg in der Wilden Division gekämpft hat, dass er in Polen war und dort Juden gesehen hätte.

In den polnischen Werken thematisieren Olga Tokarczuk und Paweł Huelle durchaus Bezüge zu Russland, wenn in *Prawiek i inne czasy* Michał aus dem Krieg aus Russland zurückkehrt oder in *Weiser Dawidek* die Sowjets für das Fischsterben in Gdańsk verantwortlich gemacht werden. Einzig in Schulz' Erzählwelt, die – ähnlich wie Bujdas Kleinstadt im ehemaligen Ostpreußen oder Iskanders abchasische Bergwelt – in einer gemischt besiedelten Region verankert ist, werden derartige außerliterarische Bezüge zum russischen Nachbarn nicht explizit aufgerufen; hingegen finden sich Anhaltspunkte aus der Lebenswelt der österreichisch-ungarischen Monarchie.

Ein Wermutstropfen mit Blick auf Bruno Schulz' Schaffen bleibt die Lücke, die sein nach wie vor unauffindbares Romanmanuskript *Mesjasz* bildet. Das Auffinden des in den Wirren von Krieg und Besatzung verloren gegangenen Manuskripts würde nicht nur einen Meilenstein in der Schulz-Forschung markieren, sondern darüber hinaus den Ausgangspunkt

---

<sup>931</sup> Vgl. <<http://angelus.com.pl/2014/07/iskander-nagrodzony-szkoda-ze-przez-putina/>>.

<sup>932</sup> Bujda hat polnische und weißrussische Vorfahren (vgl. <<http://magazines.russ.ru/druzhiba/1999/9/kurb.html>>), sein Nachname hat polnische Wurzeln. Vgl. Ageev, „Černaja babočka“, o. S. *Prusskaja nevesta* wurde 2012 ins Polnische übersetzt (*Pruska narzeczona*), eine Übersetzung ins Deutsche steht hingegen noch aus.

<sup>933</sup> Auch in Iskanders Erzählung „Djadja Sandro i rab Chazarat“ wird eine längere Episode eingeflochten, die sich am Ende des Zweiten Weltkriegs in Ostpreußen zutrug, jedoch kommen darin keine Polen, sondern nur Deutsche vor. Vgl. SiC 478-483.

<sup>934</sup> In der kurzen Erzählung berichtet die Nonne Evfimija die Geschichte von der unglücklichen Liebe ihres Großvaters, eines russischen Ikonenmalers, zu einer polnischen Katholikin. Das Dorf Vojnovo ist eine zu Beginn des 19. Jahrhunderts gemeinsam von polnischen Katholiken und lettischen Altgläubigen errichtete Siedlung, in der Erzählgegenwart befindet sich dort ein Altgläubigenkloster auf polnischem Boden. Vgl. Pn 291f.

für eine komparatistische Analyse der beiden Lebenswerke von Bulgakov und Schulz bilden.<sup>935</sup>

Trotz gemeinsamer Erfahrungen in totalitären Regimen lässt sich also für die literarischen Beziehungen der postkommunistischen Länder untereinander eine gewisse Zurückhaltung in Bezug auf eine tatsächliche Interaktion konstatieren:

In spite of great moments of communication, the Eastern European literatures have been rather separated and looking at the faraway center, forgetting about their neighbors, though they all shared different repatterning of the great „-isms“ of the nineteenth and twentieth centuries and a rash and superficial, incomplete **modernization**.<sup>936</sup>

Diese schnelle und oberflächliche, jedoch unkomplette Modernisierung manifestiert sich in der grundlegenden Übernahme auch des „-ismus“ Magischer Realismus, allerdings bildete dieser keine eigenständige Strömung in den einzelnen slawischen Literaturen und schon gar nicht in einem übergreifenden, „slawischen“ oder osteuropäischen Kontext. Vielmehr lassen sich bisher nur einzelne Ausprägungen beobachten, die jedoch sowohl in formaler Hinsicht als auch inhaltlich einige Gemeinsamkeiten aufweisen.

Die meisten Schnittpunkte zwischen dem polnischen und dem russischen Magischen Realismus, die festgestellt wurden, gelten jedoch gleichzeitig für alle weltweiten Ausprägungen des Konzepts. Die Gemeinsamkeiten betreffen in erster Linie das zyklische Zeitkonzept und die Verwendung grotesker Darstellungsweisen. Dazu wiederum sind Metamorphosen zu zählen, die sich vor allem in Bulgakovs, Schulz' und Bujdas Erzählwelten ereignen. Aber auch die Verarbeitung historisch-politischer Ereignisse ist ein Moment, das alle untersuchten Texte – wenn auch in unterschiedlicher Intensität – vereint. Darin wird der Dimension des Magischen Realismus als politische Äußerung Rechnung getragen, die vor allem im Zuge postkolonialistischer Herangehensweisen Berücksichtigung findet. Die Dichotomie kolonisiertes Volk – kolonisierende Machthaber kommt in den analysierten Texten vor allem in Iskanders Erzählzyklus, Paweł Huelles Roman und Jurij Bujdas Erzählband zum Tragen. Zwar handelt es sich nicht um Kolonien im klassischen Verständnis von entfernten Besitztümern in Übersee, sondern eher um von sowjetischer Herrschaft oder Einflussnahme abhängige Gebiete mit primär nicht-russischer Bevölkerung – im Mittelpunkt steht jedoch ebenso das politische Abhängigkeitsverhältnis der dargestellten Gemeinschaft.

Das Motiv der kleinen Gemeinschaften führt zum Motiv der Kindheit, das in fast allen untersuchten Texten aufgegriffen wird. Den Kindern als zukünftigen Trägern dieser Gemein-

---

<sup>935</sup> Jedoch scheint diese Recherche, ebenso wie die Suche nach Schulz' graphischem Werk, das teilweise verschollen ist, aussichtslos zu sein, zumal der langjährige Schulz-Biograph Jerzy Ficowski 2006 verstorben ist.

<sup>936</sup> Hawley, John C. (Hg.): *Encyclopedia of Postcolonial Studies*, Westport 2001, S. 154; Hervorhebung im Original.

schaften kommt eine wesentliche Rolle zu.<sup>937</sup> Darüber hinaus ist das Kind ein besonderer Indikator für die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit, die bereits Schiller zum Gegenstand seiner poetologischen Überlegungen gemacht hat:

Besonders stark und am allermeisten äußert sich diese Empfindsamkeit für Natur auf Veranlassung solcher Gegenstände, welche in einer engeren Verbindung mit uns stehen und uns den Rückblick auf uns selbst und die Unnatur in uns näher legen, wie z. B. bei Kindern und kindlichen Völkern. [...] In dem Kinde ist die Anlage und Bestimmung, in uns ist die Erfüllung dargestellt, welche immer unendlich weit hinter jener zurückbleibt. Das Kind ist uns daher eine Vergegenwärtigung des Ideals, nicht zwar des erfüllten, aber des aufgegebenen, und es ist also keineswegs die Vorstellung seiner Bedürftigkeit und Schranken, es ist ganz im Gegenteil die Vorstellung seiner reinen und freien Kraft, seiner Integrität, seiner Unendlichkeit, was uns rührt.<sup>938</sup>

Mithin kann das Verfahren der Verfremdung, das durch die kindliche Perspektive besonders effektiv eingesetzt werden kann, im Magischen Realismus als Verstärkung dieser Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit ausgemacht werden.

Sowohl für die russische als auch für die polnische Literatur gilt, dass in ihnen jeweils Manifestationen des Magischen Realismus existieren, die jedoch unterschiedliche Ausprägungen erfahren. Sind in den untersuchten Texten aus der russischen Literatur vor allem groteske und satirische Ausdrucksmittel prägnant, zeichnen sich die polnischen magisch-realistischen Werke primär durch eine kindliche Perspektive aus und können immer auch vor dem Hintergrund fundamentaler gesellschaftlicher und politischer Umwälzungen gelesen werden.

Welchen Weg der Magische Realismus in Russland in der Zukunft einschlagen wird – ja, ob er überhaupt eine Zukunft in der russischsprachigen Literatur hat, bleibt abzuwarten. Schließlich scheinen die eng mit dem Erzählstil des Magischen Realismus verbundenen Themen vorrangig in der Geschichte Russlands zu liegen und nicht so sehr im zeitgenössischen Alltag.<sup>939</sup> Aber vielleicht liegt der Schlüssel zum Erfolg des Magischen Realismus in der russischen Literatur nach wie vor in dem bewährten Prinzip der Schaffung einer alternativen, „heilen“ innerliterarischen Welt als Gegenüberstellung zum realen Leben. Als eine Art Gegenentwurf zum vorherrschenden Wirklichkeitsverständnis bietet sich die Darstellung einer kleinen, exotischen Welt, in der Wunder möglich sind, schließlich besonders gut an.

---

<sup>937</sup> Diese Rolle wird vor allem in *Sandro iz Čegema* aber auch in *Prusskaja nevesta* herausgearbeitet. In Schulz' Texten sowie in *Weiser Dawidek* und *Prawiek i inne czasy* wird hingegen der Fokus stärker auf die besondere Wahrnehmungsperspektive des Kindes gelegt.

<sup>938</sup> Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, S. 26f.

<sup>939</sup> Auch Haber verweist darauf, dass Magie in der zeitgenössischen russischen Literatur primär mit uralten Legenden in Verbindung gebracht wird: „In the more traditional or folkloric version of magical realism, for instance, in contemporary Russian literature, the magic exists as myth or legend that has been passed on for generations.“ Haber, *The Myth of the Non-Russian*, S. 16.

Die von Walecki angesprochene „Außergewöhnlichkeit“ der polnischen Literatur,<sup>940</sup> die sich aus dem bis ins 20. Jahrhundert hinein thematisch dominierenden Trauma der jahrhundertelangen politischen Fremdbestimmung sowie der literaturpolitischen Indoktrinierung durch den Sozialistischen Realismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts speist, war sicherlich nicht nur ein positiver Faktor, sondern gerade mit Blick auf die polnische Teilungsgeschichte und die damit verbundene thematische Hermetik auch ein Hemmschuh. Vielleicht liegt ein mögliches Potenzial der polnischen Prosaliteratur zum Abstreifen dieses Hemmschuhs genau hier – in der Kombination aus eigenen und „westlichen“, vor allem lateinamerikanisch geprägten literarischen Konzepten. Während letztere eine „wunderbare Wirklichkeit“ der durchaus von Widersprüchen und nationalen Konflikten geprägten umgebenden außerliterarischen Realität in die literarischen Welten einfließen lassen, ist in der polnischen Literaturlandschaft eine spezifische, teilweise aus kindlicher Perspektive fokussierte Gestaltung literarischer Räume im ehemaligen oder neu entstandenen Polen zu beobachten. Und offenbar ist es gerade diese Kombination, die der polnischen Literatur schon seit geraumer Zeit eine gewisse Anziehungskraft auch außerhalb Polens verleiht und ihr in Zukunft auf dem „vereinten Kontinent“ weiterhin Gehör verschaffen könnte.

Es bleibt also festzuhalten, dass zwar sowohl von einem polnischen als auch von einem russischen Magischen Realismus die Rede sein kann, hingegen für die Existenz eines „slawischen Magischen Realismus“ bisher ausreichend Anhaltspunkte fehlen – anders als dies etwa in den skandinavischen Literaturen der Fall ist.<sup>941</sup>

Generell gilt jedoch für alle sieben untersuchten Werke, dass sie eine Absage an ein vorherrschendes oder auch nur konventionelles Literaturverständnis transportieren. Die Skala reicht dabei von einem „barocken“ Schreibstil bei Schulz, der zum Teil als eskapistisch abgetan und sogar verunglimpft wurde, über das Aufgreifen von vormals unzulässigen Themen und Verfahren in der politischen Umbruchsituation der achtziger und neunziger Jahre bei Huelle, Tokarczuk und Bujda, bis zu einer Auflehnung gegen die sozialistisch-realistische Doktrin bei Bulgakov und Iskander, die in der Folge mit Zensurmaßnahmen sanktioniert wurden.

Die aufgezeigte Entwicklung des Magischen Realismus in enger Beziehung zum Surrealismus, die Nähe zur Phantastik, die ihn gelegentlich nur schwer von dieser unterscheiden lässt und die Positionierung des Magischen Realismus innerhalb der Postmoderne lässt ihn zu einem nicht mehr wegzudenkenden Bestandteil der Literaturdebatte auch in den ost- und mit-

---

<sup>940</sup> Vgl. Walecki, *Polnische Literatur*, S. 254.

<sup>941</sup> Vgl. Kap. 3.2.

telosteuropäischen Ländern werden. Die Tatsache, dass dieses Erzählverfahren, das teilweise schon die Relevanz als eigenständiges Genre erlangt hat,<sup>942</sup> auch in der russischen und polnischen Literatur seinen festen Platz hat, stellt auch die jeweiligen „heimischen“ Literaturtheoretiker vor die Aufgabe, sich mit diesem Komplex auseinanderzusetzen – gerade in der russischen Literaturdebatte ist dies bisher jedoch vor allem „westlichen“ Literaturforschern überlassen worden.

Vor dem Hintergrund der erfolgten Untersuchung zum Magischen Realismus in der polnischen und russischen Literatur stellt sich aber auch die Frage, was zu tun bleibt. Die gefundenen Antworten werfen neue Fragen auf, die den Blick öffnen könnten auf weitere slawische Literaturen, die mit der polnischen und der russischen im engen Kontakt stehen – etwa die tschechische oder die ukrainische Literatur. Gerade in der tschechischen Literatur eröffnen sich etwa mit Daniela Hodrovás Romantrilogie *Trýznivé město* (1991/1992) und Michal Ajvaz' Roman *Druhé město* (1993 und 2005) mögliche Untersuchungsfelder, da sie mit den hier analysierten Werken Schnittstellen aufweisen und in einen ähnlichen Entstehungszeitraum fallen.<sup>943</sup> Zu Karel Čapek böte sich eine Untersuchung seiner Werke als frühe Beispiele eines Magischen Realismus in Tschechien an. Weitere tschechische Schriftsteller, die gelegentlich mit dem Magischen Realismus assoziiert werden, sind Jiří Kratochvil oder Jáchym Topol.<sup>944</sup>

Denkbar und von nicht geringer Relevanz wäre auch ein komparatistischer Ansatz in Kombination mit nicht-slawischen europäischen Literaturen. So wäre ein deutsch-polnisch-russischer Vergleich hinsichtlich des Themenkomplexes „verlorene Heimat“ und Neubesiedlung unter postkolonialer Perspektive reizvoll – neben Paweł Huelle und Jurij Bujda könnten etwa Werke von Günter Grass und Stefan Chwin Berücksichtigung finden. Aufschlussreich

---

<sup>942</sup> Für die untersuchten Texte lässt sich Magischer Realismus grundsätzlich für Jurij Bujdas *Prusskaja nevesta* als Genrebezeichnung anwenden. Auch für Olga Tokarczuks *Prawiek i inne czasy* lässt sich Magischer Realismus als Genrezuordnung einsetzen, obgleich ihr Roman zusätzlich in die mythische Vorstellungswelt abhebt. Für alle anderen untersuchten Werke kann Magischer Realismus hingegen „nur“ als Erzählverfahren neben anderen festgestellt werden.

<sup>943</sup> Beide Schriftsteller vereint die Thematik der Stadt, insbesondere Prag, als Zentrum ihrer von Magie und Mythen umwobenen Romanhandlungen. Daniela Hodrová verfasste eigens einen Beitrag zum „magischen städtischen Fußgänger“ im Sammelband von Johann Biedermann. Vgl. Hodrová, Daniela: „Magiczny miejski przechodzień“, in: Biedermann, *Realizm magiczny*, S. 181-195. Zu Michal Ajvaz heißt es in einer Internetdatenbank zur tschechischen Literatur nach 1945: „Pražské reálie se tu prostupují s magickými vizemi, s groteskními a nadpřirozenými scénériemi, zabydlenými zvířecími postavami i dalšími literárními a historickými rekvizitami.“ In: <<http://www.slovnikeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1204>>.

<sup>944</sup> Zu Jiří Kratochvil – sowie zu weiteren tschechischen Schriftstellern – vgl. die Diplomarbeit *Magický realismus v české literatuře a jeho afinita z literaturou světovou* von Andrea Starostková aus dem Jahr 2006. In: <[http://is.muni.cz/th/64828/ff\\_m/magicky\\_realismus.pdf](http://is.muni.cz/th/64828/ff_m/magicky_realismus.pdf)>. Zu Jáchym Topol als Magischer Realist vgl. Engelking, Leszek: „Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczość, mity oraz postać trickstera w powieści *Nocna praca*“, in: Biedermann, *Realizm magiczny*, S. 217-247.

wäre aber auch eine Fokussierung auf die Darstellung von Gemeinschaften in dezentralen Regionen und deren Verhältnis zum Zentrum respektive zur Macht.

Allerdings ist in der gegenwärtigen Zeit eine Neuorientierung zu beobachten, die vermutlich auch in der nahen Zukunft in der Literatur ein Umdenken nach sich ziehen wird. Globalisierung, Kommerzialisierung, Wertpluralismus und religiöse Vielfalt sind zunehmend bedeutendere Faktoren geworden als das Verhältnis Staat – Mensch, das im 20. Jahrhundert in den kommunistisch regierten Ländern den gesellschaftlichen und den literarischen Diskurs dominierte.

So ist in der russischen und polnischen Literatur ein gesteigertes Interesse an grundlegenden Themen wie der Suche nach innerer und äußerer Heimat oder der Suche nach Gott zu verzeichnen, die nicht mehr nur im nationalen Rahmen behandelt werden können. Diese Themen spiegeln sich formalästhetisch im häufig mosaikartigen Aufbau der Romane, wobei die Handlungen sich von einem europäischen Ausgangsort hin zu Schauplätzen auf der ganzen Welt erstrecken, so etwa in Ljudmila Ulickajas *Daniël' Štajn, perevodčik* (2006) oder Olga Tokarczuks *Bieguni* (2007). Noch populärer – zumindest was die Leserschaft angeht – sind die modernen Fantasy- und Science-Fiction-Texte, deren Sujets in zeitlich oder räumlich aus der gegenwärtigen Welt ausgelagerten Parallelwelten verortet sind, so etwa in den verschiedenen Romanreihen von Sergej Lukjanenko oder auch in den Fantasyromanen des polnischen Schriftstellers Andrzej Sapkowski, dessen Erzählwelten weit in die europäisch-slawische Geschichte zurückreichen.

Italo Calvino hat in seinem Vorlesungsskript *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*<sup>945</sup> unter dem Punkt „Anschaulichkeit“ Überlegungen für die Zukunft der Phantastik aufgestellt, die einen Gedanken zum Wunderbaren und somit im weitesten Sinne auch zum Magischen Realismus implizieren:

Wird die phantastische Literatur im nächsten Jahrtausend noch möglich sein, angesichts einer wachsenden Inflation von vorgefertigten Bildern? Zwei Wege stehen uns, scheint mir, von jetzt an offen: 1. Ein Recycling der verbrauchten Bilder in einem neuen Kontext, der ihre Bedeutungen verändert. Die Postmoderne läßt sich als die Tendenz betrachten, einen ironischen Gebrauch von den Bilderwelten der Massenmedien zu machen; oder auch den Sinn für das Wunderbare, wie wir ihn aus der literarischen Tradition ererbt haben, in narrative Mechanismen einzubauen, die seine Fremdheit betonen. 2. Tabula rasa und totaler Neubeginn. Samuel Beckett hat die ungewöhnlichsten Resultate erzielt, indem er die visuellen Elemente und die Sprache auf ein Minimum reduzierte, wie in einer Welt nach dem Weltuntergang.<sup>946</sup>

---

<sup>945</sup> Calvino, Italo: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen (Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio)*, 1988), aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, Frankfurt/M. 2012.

<sup>946</sup> Ebd., S. 118.

Neben der Beckett'schen „Tabula rasa“ wird in dieser Zukunftsvision also die Möglichkeit für einen Neubeginn des Phantastischen mit Emphase auf dem Wunderbaren gesehen.

In dieser Überlegung Calvinos sowie im Ergebnis der Untersuchung der sieben Texte aus der polnischen und russischen Literatur bestätigt sich also gleichsam Dostoevskijs Aussage, dass im Realismus allein keine Wahrheit sei. Und auch wenn Calvino – entgegen dem Gebot des Magischen Realismus – dessen „Fremdheit“ betont und er somit stärker auf die Konstellation des Wunderbaren innerhalb der Phantastik rekurriert, erkennt er doch zumindest das Wunderbare an sich als wesentlich für eine zukunftsweisende Literatur an.





## Literaturverzeichnis

### 1. Primärliteratur

Bujda, Jurij: *Prusskaja nevesta*, Moskva 1998.

Bulgakov, Michail: *Master i Margarita*, in: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, T. 5: *Master i Margarita. Pis'ma*, sost. A. Ninov, redkol. G. Goc et al. Moskva 1990.

Bulgakow, Michail: *Der Meister und Margarita*, aus dem Russischen von Thomas Reschke, Berlin <sup>6</sup>1988.

Huelle, Paweł: *Weiser Dawidek*, Gdańsk 1987.

Huelle, Paweł: *Weiser Dawidek*, aus dem Polnischen von Renate Schmidgall, Frankfurt/M. 1999.

Iskander, Fazil': *Sandro iz Čegema*, Moskva 1990.

Iskander, Fasil: *Onkel Sandro aus Tsche gem*, München 1976.

Iskander, Fasil: *Der Hüter der Berge oder Das Volk kennt seine Helden*, aus dem Russischen von Fredeke Arnim, Frankfurt/M. 1988.

Iskander, Fasil: *Belsazars Feste. Aus dem Leben des Sandro von Tsche gem*, aus dem Russischen von Rosemarie Reichert, Frankfurt/M. 1994.

Schulz, Bruno: *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą, Kometa*. Mit einem Vorwort von A. Sandauer („Rzeczywistość zdegradowana“), Kraków 1957.

Schulz, Bruno: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, herausgegeben und kommentiert von J. Jarzębski, Wrocław usw. 1989.

Schulz, Bruno: *Die Zimtläden*, aus dem Polnischen von Doreen Daume, München 2008.

Schulz, Bruno: *Das Sanatorium zur Sanduhr*, aus dem Polnischen von Doreen Daume, München 2011.

Tokarczuk, Olga: *Prawiek i inne czasy*, Kraków 2007.

Tokarczuk, Olga: *Ur und andere Zeiten*, aus dem Polnischen von Esther Kinsky, Berlin 2000.

### 2. Weitere Primärliteratur

Bujda, Jurij: *Vor, špion i ubijca*, Moskva 2013.

Erofeev, Viktor: *Chorošij Stalin*, Moskva 2004.

García Márquez, Gabriel: *Hundert Jahre Einsamkeit (Cien años de soledad, 1967)*, aus dem Spanischen von Curt Meyer-Clason, Köln <sup>2</sup>2001.

- Huelle, Paweł: *Verschollene Kapitel. Literarische Feuilletons*, Hamburg 1999.
- Huelle, Paweł: *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, Kraków 2001.
- Huelle, Paweł: *Mercedes-Benz. Aus den Briefen an Hrabal*, aus dem Polnischen von Renate Schmidgall, München 2005.
- Kudrjavickij, Anatolij (Hg.): *Žužukiny deti, ili Pritča o nedostojnom sosede. Antologija korotkogo rasskaza. Rossija, 2-ja polovina XX v.*, Moskva 2000.
- Schulz, Bruno: *Księga listów*, hrsg. von Jerzy Ficowski, Kraków 1973.
- Schulz, Bruno: „Mityzacja rzeczywistości“, in: Ders.: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, herausgegeben und kommentiert von J. Jarzębski, Wrocław usw. 1989, S. 365-368.
- Tokarczuk, Olga: *Bieguni*, Kraków 2007.
- Ulickaja, Ljudmila: *Daniël' Štajn, perevodčik*, Moskva 2006.
- Witkiewicz, Stanislaw Ignacy: *Unersättlichkeit*, München 1966.

### 3. Sekundärliteratur

- Abraškin, Anatolij; Makarova, Galina: *Tajnopis' «Mastera i Margarity». Meždu strok velikogo romana*, Moskva 2006.
- Adamczewska, Izabella: „Powieść realizmu magicznego“, in: *Zagadnienia rodzajów literackich* 52:1-2 (103-104) (2009), S. 259-267.
- Ageev, Aleksandr: „Černaja babočka snovidenij“, in: *Znamja* 7 (1999) (veröffentlicht in: <http://buida.ru/prussian-bride/>).
- Ajtmatov, Čingiz: „Kirpičnoe mirozdanie ili ěnergija mifa?“, in: *Literaturnaja Gazeta* 29.3.1978, S. 5.
- Alas, Katrin: *Von Schneewittchen bis zum Sohn des Pilzkönigs. Märchen- und Mythenstrukturen in den Werken Marie Hermansons*, Wien 2009, in: [http://othes.univie.ac.at/7640/1/2009-11-04\\_9108835.pdf](http://othes.univie.ac.at/7640/1/2009-11-04_9108835.pdf).
- Amian, Katrin: *Rethinking Postmodernism(s). Charles S. Peirce and the Pragmatist Negotiations of Thomas Pynchon, Toni Morrison, and Jonathan Safran Foer*, Amsterdam und New York 2008.
- Arutjunov, Lev: „Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung der künstlerischen Kultur und Erfahrungen der multinationalen Sowjetliteratur“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift. Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 29:5 (1980), S. 427-436.
- Bachtin, Michail: „Slovo v romane“, in: Ders., *Voprosy literatury i ěstetiki. Issledovanija raznych let*, Moskva 1975, S. 72-233.

- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt/M. 1990.
- Balasubramanian, Radha: „The Similarities Between Mikahil [sic] Bulgakov’s *The Master and Margarita* and Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*“, in: *International Fiction Review* 22 (1995), S. 37-46.
- Barck, Karlheinz: *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch*, Leipzig 1990.
- Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig <sup>5</sup>1993.
- Barié, Paul: *Mircea Eliade: Das Heilige im Profanen oder: wie real ist die Realität?* Annweiler am Trifels 2002.
- Bauer, Gerhard: „„Prachtvolle Lästerungen gegen diese Welt“: Die Obsession des Provisorischen in Bruno Schulz’ Zimtläden“, in: Bauer, Gerhard; Stockhammer, Robert (Hg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2000, S. 184-199.
- Bauer, Gerhard; Stockhammer, Robert (Hg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2000.
- Beitz, Willi: „Čingiz Ajtmatov im Kontext junger Literaturen“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift. Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 29:5 (1980), S. 437-443.
- Beraha, Laura: „The Oral Illusion in Fazil’ Iskander’s *Sandro iz Čegema*“, in: *RLJ* 49:162-164 (1995), S. 177-191.
- Berg, Sharon Louise: *Magic in the north: Magical Realism in contemporary Scandinavian fiction*, Washington 2005, in: <<http://gradworks.umi.com/31/78/3178061.html>>.
- Bergmann, Stefanie: *Elemente des Magischen Realismus in Ib Michaels „Den tolvte rytter“*, Essen 2002.
- Bhabha, Homi K. (Hg.): *Nation and Narration*, London 1995 [repr. 1990].
- Biała, Alina: *W kręgu polskich mitów literackich XX wieku. Józef Wittlin, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Kazimierz Brandys, Wisława Szymborska*, Piotrków Trybunalski 2000.
- Biedermann, Johann et al. (Hg.): *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007.
- Biedermann, Johann: „Wygnanie. „Magisch-reales“ [sic] u autora i w utworach Stefana Chwina, Pawła Huellego, Olgi Tokarczuk – miejsca i rzeczy“, in: Ders. et al. (Hg.): *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007, S. 319-328.
- Bocheński, Tomasz: „Imitacje magiczności w polskiej prozie współczesnej. Tokarczuk i Stasiuk, czyli jaki umysł kryje się pod peruką“, in: Biedermann, *Realizm magiczny*, S. 329-342.

- Bogdal, Klaus-Michael: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*, Berlin 2013.
- Bolecki, Włodzimierz: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982 (= *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, 60).
- Bolecki, Włodzimierz: „The Critical Reception of Bruno Schulz’ Prose“, in: *Literary Studies in Poland IX* (1983), S. 129-140, in: <[http://www.bolecki.eu/artykuly\\_przetlumaczone](http://www.bolecki.eu/artykuly_przetlumaczone)>.
- Bolecki, Włodzimierz et al. (Hg.): *Słownik schulzowski*, Gdańsk 2003.
- Bonarius, Gerhard: *Zum Magischen Realismus bei Keats und Novalis*, Gießen 1950.
- Bowers, Maggie Ann: *Magic(al) Realism*, London 2004.
- Breton, André: „Erstes Manifest des Surrealismus“, in: Barck, Karlheinz: *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch*, Leipzig 1990, S. 82-120.
- Briker, Boris; Dal’gor, Per: „Sandro iz Čegema i magičeskij realizm Iskandera“, in: *Scando-Slavica* 30 (1984), S. 103-115.
- Brittnacher, Hans; May, Markus (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2013.
- Brodzka, Alina; Żabicki, Zbigniew (Hg.): *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, Tom drugi: *Literatura międzywojenna*, Warszawa 1965.
- Brown, Russell E.: *Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz*, München 1991.
- Burkot, Stanisław: *Literatura polska w latach 1986-1995*, Kraków 1997.
- Burlingame, Helen P.: „The Prose of Fazil Iskander“, in: *RLT* 14 (1976), S. 123-165.
- Buznik, V. V.; Groznova, Natal’ja (Hg.): *Tvorčestvo Michaila Bulgakova. Issledovanija i materialy*. Kniga 2, Sankt-Peterburg 1994.
- Caillois, Roger: „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction“, in: Zondergeld, Rein A. (Hg.): *Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt/M. 1974, S. 44-83.
- Calvino, Italo: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen (Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, 1988)*, aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber, Frankfurt/M. 2012.
- Carpentier, Alejo: „On the Marvelous Real in America“, übersetzt von Tanya Huntington und Lois Parkinson Zamora, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 75-88.
- Chanady, Amaryll: „The Origins and Development of Magical Realism in Latin American Fiction“, in: Hinchcliffe, Peter; Jewinski, Ed (Hg.): *Magic Realism and Canadian Literature. Essays and Stories*. [...] Waterloo 1986, S. 49-60.

- Chanady, Amaryll: *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York und London 1985.
- Chrobak, Małgorzata: *Realizm magiczny w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2010.
- Chwin, Stefan: „Schulz a Leśmian“, in: Jarzębski, Jerzy (Hg.): *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci*, Kraków 1994, S. 108-126.
- Colville, Georgiana M. M.: „Between Surrealism and Magic Realism: The Early Feature Films of André Delvaux“, in: Conley, Katharine; Taminiaux, Pierre (Hg.): *Surrealism and Its Others*, New Haven 2006 (= Yale French Studies, 109), S. 115-128.
- Conley, Katharine; Taminiaux, Pierre (Hg.): *Surrealism and Its Others*, New Haven 2006 (= Yale French Studies, 109).
- Cooper, Brenda: *Magical Realism in West African Fiction: Seeing with a Third Eye*, London 1998.
- Čudakova, Mariëta: „Tvorčeskaja istorija romana M. Bulgakova «Master i Margarita»“, in: *Voprosy literatury* 1 (1976), S. 218-253.
- Čuprinin, Sergej: *Russkaja literatura segodnja. Žizn' po ponjatijam*, Moskva 2007.
- Čuprinin, Sergej: *Russkaja literatura segodnja. Novyj putevoditel'*, Moskva 2009.
- Curtis, Julie (Hg.), *Manuskripte brennen nicht. Michail Bulgakow. Eine Biographie in Briefen und Tagebüchern*. Frankfurt/M. 1991.
- Cywińska, Marta: *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007.
- Czapliński, Przemysław: *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997.
- Czapliński, Przemysław; Śliwiński, Piotr: *Literatura polska 1976-1998, Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 2002.
- Dalgaard, Niels: „Mod en socialpostmodernisme? Fantastik, science fiction og satire in Kjartan Fløgstads *Det 7. klima*“, in: Haugen, Torgeir (Hg.): *Litterære skygger. Norsk fantastisk litteratur*, Oslo 1998, S. 201-218.
- Dedecius, Karl (Hg.): *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bd. 4: *Porträts. Lebensläufe, Werkbeschreibungen, Bibliographien*, Zürich 2000.
- Dedecius, Karl (Hg.): *Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bd. 5: *Panorama. Ein Rundblick zu Texten und Tendenzen*, Zürich 2000.
- Delbaere-Garant, Jeanne: „Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English“, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 249-263.

- Dostoevskij, Fëdor: *PSS v 30-ti tomach*. T. 24: *Dnevnik pisatelja za 1876 god. Nojabr'-Dekabr'*, Leningrad 1982.
- Dubowik, Henryk: *Fantastyka w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1999.
- Düring, Michael: *Šarik, Voland, Tichomirov und Čonkin im Land der gähnenden Höhen*, Hamburg 1994.
- Durix, Jean-Pierre: *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism*, Basingstoke usw. 1998.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin 2007.
- Durst, Uwe: *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „Magischen Realismus“*, Berlin 2008 (= Literatur, 13).
- Ebert, Christa: *Literatur in Osteuropa. Russland und Polen*, Berlin 2010.
- Ěpštejn, Michail: *Postmodern v ruskij literature*, Moskva 2005.
- Erickson, Daniel: *Ghosts, metaphor, and history in Toni Morrison's Beloved and Gabriel García Márquez's One hundred years of solitude*, New York 2009.
- Erickson, John: „Magical Realism and Nomadic Writing in the Maghreb“, in: Hart, Stephen M.; Ouyang, Wen-chin (Hg.): *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge 2005, S. 247-255.
- Erickson, John: „*Metoiki* and Magical Realism in the Maghrebian Narratives of Tahar ben Jelloun and Abdelkebir Khatibi“, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 427-450.
- Faris, Wendy B.: „Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction“, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 163-190.
- Faris, Wendy B.: „The Question of the Other. Cultural Critiques of Magical Realism“, *Janus Head* 5:2 (2002).
- Ficowski, Jerzy (Hg.), *Bruno Schulz. Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. Aufsätze und Briefe*, München 2000.
- Ficowski, Jerzy: *Bruno Schulz. 1892-1942. Ein Künstlerleben in Galizien*, München 2008.
- Flores, Angel: „Magical Realism in Spanish American Fiction“, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 109-117.
- Foster, John Burt; Froman, Wayne: *Thresholds of Western Culture: Identity, Postcoloniality, Transnationalism*, New York und London 2002.
- Foucault, Michel: „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig<sup>5</sup> 1993, S. 34-46.

- Freise, Matthias: *Slawistische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Tübingen 2012.
- Gebser, Jean: *Gesamtausgabe Band II: Ursprung und Gegenwart*. Erster Teil: *Die Fundamente der aperspektivischen Welt*, Schaffhausen 1978.
- Gebser, Jean: *Gesamtausgabe Band III: Ursprung und Gegenwart*. Zweiter Teil: *Die Manifestationen der aperspektivischen Welt*, Schaffhausen 1978.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 1998.
- Gerhardt, Dietrich et al. (Hg.): *Forschung und Lehre*, Hamburg 1975.
- Gibb, Robert: *The Life of the Soul: William Kennedy, Magical Realist*, Ann Arbor 1986.
- Glauser, Jürg (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*, Stuttgart 2006.
- Gombrowicz, Witold: „Wir waren unser drei“, Nachwort zur deutschen Ausgabe von: Witkiewicz, Stanislaw Ignacy: *Unersättlichkeit*, München 1966, S. 592-596.
- Gombrowicz, Witold: „Gęba i twarz“, in: Ders., *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Kraków 1999, S. 293-302.
- Gombrowicz, Witold: *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Kraków 1999.
- Górnicka-Boratyńska, Aneta: *Olga Tokarczuk*, Autorenheft für die Frankfurter Buchmesse, aus dem Polnischen von Andreas Volk, Kraków 2000.
- Goślicki-Baur, Elisabeth: *Die Prosa von Bruno Schulz*, Bern 1975.
- Gudkova, Violetta: „Kogda otšumeli spory. Bulgakovedenie poslednego desjatiletija“, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 91 (2008), S. 363-378.
- Gugnin, Aleksandr: „Magičeskij realizm i socialističeskij realizm. (Neskol’ko tezisov dlja sopostavitel’nych issledovanij)“, in: Kurennaja, Natalija (Hg.): *Znakomyj neznakomec. Socialističeskij realizm kak istoriko-kul’turnaja problema*, Moskva 1995, S. 76-90.
- Haber, Erika: *The Myth of the Non-Russian. Iskander and Aitmatov’s Magical Universe*, Lanham usw. 2003.
- Hamacher-Lubitz, Kerstin: *The discovery of the extraordinary: Magischer Realismus in englischsprachigen südafrikanischen Romanen der Postapartheid*, Essen 2009.
- Hancock, Geoff: „Magic or Realism: The Marvellous in Canadian Fiction“, in: Hinchcliffe, Peter; Jewinski, Ed (Hg.): *Magic Realism and Canadian Literature. Essays and Stories*, Waterloo 1986, S. 30-48.
- Hardy Jr., James D.; Stanton, Leonard: „Magical Realism in the Tales of Nikolai Gogol“, in: *Janus Head* 5:2 (2002), S. 126-139.
- Hart, Stephen M.; Ouyang, Wen-chin (Hg.): *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge 2005.
- Haugen, Torgeir (Hg.): *Litterære skygger. Norsk fantastisk litteratur*, Oslo 1998.

- Hawley, John C. (Hg.): *Encyclopedia of Postcolonial Studies*, Westport 2001.
- Hegerfeldt, Anne: „Contentious Contributions. Magic Realism goes British“, in: *Janus Head* 5:2 (2002), S. 62-86.
- Hegerfeldt, Anne: *Lies that Tell the Truth. Magical Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, Amsterdam und New York 2005.
- Henn, David: „History and Fantastic in José Saramago’s Fiction“, in: Hart, Stephen M.; Ouyang, Wen-chin (Hg.): *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge 2005, S. 103-113.
- Hinchcliffe, Peter; Jewinski, Ed (Hg.): *Magic Realism and Canadian Literature. Essays and Stories*, Waterloo 1986.
- Hornfeck, Susanne: „Magie und Grotteske. Ein Nachwort“, in: Yan, Mo: *Trockener Fluss und andere Geschichten*, Dortmund 1997.
- Hülsewig-Johnen, Jutta (Hg.): *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, Bielefeld 1990.
- Hülsewig-Johnen, Jutta: „Wie im richtigen Leben? Überlegungen zum Porträt der Neuen Sachlichkeit“, in: Dies.: *Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus*, Bielefeld 1990, S. 8-24.
- „Ich will (...) nicht über den Krieg schreiben.“ Interview mit Fasil Iskander“, in: *Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen* 2 (1996), S. 87-89.
- Irmijaeva, Tat’jana: „Jurij Bujda, Prusskaja Nevesta“ [Rezension], in: *Russkij Žurnal* vom 28.12.1998 (veröffentlicht in: <<http://buida.ru/prussian-bride/>>).
- Ivanova, Natal’ja: *Smech protiv stracha, ili Fazil’ Iskander*, Moskva 1990.
- Jarzębski, Jerzy (Hg): *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci*, Kraków 1994.
- Jarzębski, Jerzy: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997.
- Jones, Stephanie: „Of Numerology and Butterflies: Magical Realism in Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*“, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 256-266.
- Jünger, Ernst: „Sizilianischer Brief an den Mann im Mond“, in: Ders., *Werke*, Bd. 7: *Essays III. Das Abenteuerliche Herz*, Stuttgart 1961, S. 9-23.
- Kagarlizki, Juli: *Was ist Phantastik? Ein Essay*, Berlin 1977.
- „Kaliningradzki magiczny realizm“, Interview mit Jurij Bujda, geführt von Emil Majuk, in: <<http://www.pk.org.pl/artykul.php?id=121&krajePage=2>>.
- Kaniewska, Bogumiła et al.: *Literatura polska XX wieku*, Poznań 2005.
- Kasack, Wolfgang: „Obériu. Eine fast vergessene literarische Vereinigung“, in: Gerhardt, Dietrich et al. (Hg.): *Forschung und Lehre*, Hamburg 1975, S. 292-298.



- Kassek, Dagmar; Rollberg, Peter (Hg.): *Michail Afanas'evič Bulgakov. 1891-1940. Text und Kontext*, Berlin usw. 1992.
- Katzmann, Volker: *Ernst Jüngers magischer Realismus*, Hildesheim 1975.
- Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Tübingen 2004 [repr. 1957].
- Kijowska, Marta: *Polen, das heißt nirgendwo. Ein Streifzug durch Polens literarische Landschaften*, München 2007.
- Kijowska, Marta: „Juna“, in: *NZZ* vom 26.05.2011.
- Kirchner, Doris: *Doppelbödiges Wirklichkeit. Magischer Realismus und nicht-faschistische Literatur*, Tübingen 1993.
- Kislicyn, Konstantin: „Magičeskij realizm“, in: *Znanie. Ponimanie. Umenie* 1 (2011), S. 274-277.
- Klejnocki, Jarosław: „Gra na wielu bębenkach. Tokarczuk, Olga“, *Gazeta Wyborcza, Kultura* (31.1.2002), in: <<http://wyborcza.pl/1,75517,678426.html>>.
- Klonowska, Barbara: *Contaminations: Magic Realism in Contemporary British Fiction*, Lublin 2006.
- Koebner, Thomas (Hg.): *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Stuttgart 1971.
- Koebner, Thomas (Hg.): *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*, 2., neuverf. Aufl., Stuttgart 1984.
- Kolbe, Hannelore: *Horst Lange – Leben und Werk. Ein Autor im Zwischenreich*, Bielefeld 2010 (= Chironeia, 5).
- Kowalczykowa, Alina: „Die Jahre 1918-1939“, in: *Zehn Jahrhunderte polnischer Literatur*, aus dem Polnischen von Birgit Sekulski, Warszawa 2007, S. 247-282.
- Krappmann, Jörg: „Magischer Realismus“, in: Brittnacher, Hans; May, Markus (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2013, S. 529-537.
- Kudrjavickij, Anatolij: „Ot sostavitelja“, in: Ders. (Hg.), *Žužukiny deti, ili Pritča o nedostojnom sosede. Antologija korotkogo rasskaza. Rossija, 2-ja polovina XX v.*, Moskva 2000, S. 621-625.
- Kurbatov, Valentin: „Gde ne vychodjat gazety...“, in: *Družba narodov* 9 (1999) (veröffentlicht in: <<http://buida.ru/prussian-bride/>>).
- Kurennaja, Natalija (Hg.): *Znakomyj neznakomec. Socialističeskij realizm kak istoriko-kul'turnaja problema*, Moskva 1995.
- Lalak, Mirosław (Hg.): *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, Szczecin 1993.

- Latchinian, Adelheid: „Der Zusammenhang zwischen Humanismus und Realismus im Schaffen Čingiz Ajtmatovs“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift*. Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 29:5 (1980), S. 453-461.
- Leal, Luis: „El realismo mágico en la literatura hispanoamericana“, erschienen in: *Cuadernos americanos* 43:4 (1967), S. 230-235.
- Leal, Luis: „Magical Realism in Spanish American Literature“, übersetzt von Wendy B. Faris, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 119-123.
- Lejderman, Naum; Lipoveckij, Mark: *Russkaja literatura XX veka (1950-1990-e gody, T. 2: 1968-1990*, Moskva 2010.
- Lejderman, Naum; Lipoveckij, Mark: *Sovremennaja russkaja literatura: 1950 – 1990-e gody. V dvuch tomach, T. 2: 1968 – 1990*, Moskva 2006.
- Levin, Volker: *Das Grotleske in Michail Bulgakovs Prosa. Mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij*, München 1975 (= Arbeiten und Texte zur Slavistik, 6).
- Libera, Antoni: „O Weiserze Dawidku Huellego“, in: <<http://www.antoni-libera.pl/node/70>>.
- Lipoveckij, Mark: *Russkij postmodernizm. Očerki istoričeskoj poëtiki*, Ekaterinburg 1997.
- „Literaturpreis. Brüche ohne Nenner“, in: DER SPIEGEL 48/1953 vom 25.11.1953, S. 38f., in: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1953-48.html>>.
- Lotman, Jurij: *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970.
- Lovecraft, H.P.: *Die Literatur des Grauens. Ein Essay*, Linkenheim 1985.
- Lütvogt, Dörte: *Raum und Zeit in Olga Tokarczuks Roman Prawiek i inne czasy (Ur- und andere Zeiten)*, Frankfurt/M. 2004 (= Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, 53).
- Mann, Heinz H.: „Die Welt im Nebengleis. Zu Bruno Schulz' Prosa“, in: Thomsen, Christian W.; Fischer, Jens Malte (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, S. 299-313.
- Marchewka, Anna: „Umowa o dzieło“, in: <<http://tygodnik.onet.pl/33,0,35524,4,artykul.html>>.
- Marciszuk, Piotr: *Literatura, filozofia, mit*, Warszawa 2008.
- Markowski, Michał Paweł: *Polska Literatura Nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Martin, Gerald: „On ‘magical’ and social realism in García Márquez“, in: McGuirk, Bernard; Cardwell, Richard: *Gabriel García Márquez. New Readings*, Cambridge 2009 (= Cambridge Iberian and Latin American Studies), S. 95-116.
- Martinez, Matias (Hg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*, Paderborn usw. 1996.

- Martinez, Matias; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2000.
- Masdeu, Paola: „Övernaturaliga Vardagar: En studie av det övernaturliga i svensk litteratur som medel för social kritik“, in: <<http://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:15480/FULLTEXT01>>.
- Maurer Queipo, Isabel: „Surrealismus“, in: Brittnacher, Hans; May, Markus (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar 2013, S. 561-568.
- McGuirk, Bernard; Cardwell, Richard (Hg.): *Gabriel García Márquez. New Readings*, Cambridge 2009 (= Cambridge Iberian and Latin American Studies).
- Merivale, Patricia: „Saleem Fathered by Oskar: *Midnight's Children*, Magic Realism, and *The Tin Drum*“, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 329-345.
- Milne, Lesley (Hg.): *Bulgakov. The Novelist-Playwright*, Amsterdam 1998.
- Mizerkiewicz, Tomasz: „Weiser Dawidek i współczesne doświadczenie mityczne“, in: *Polonistyka* 1 (1999), S. 18-23.
- Moked, Gabriel: „Dwie galaktyki późnego modernizmu“, in: Jarzębski, Jerzy (Hg.): *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci*, Kraków 1994, S. 85-94.
- Moravkova, Alena: „Diaboliad – Kafkiad?“ In: Milne, Lesley (Hg.): *Bulgakov. The Novelist-Playwright*, Amsterdam 1998, S. 211-216.
- Morris, Mark: „Magical Realism as Ideology: Narrative Evasions in the Work of Nakagami Kenji“, in: Hart, Stephen M.; Ouyang, Wen-chin (Hg.): *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge 2005, S. 199-209.
- Müller, Claudia: *Magischer Realismus in ausgewählten Werken von Zadie Smith und Salman Rushdie*, München 2011.
- Müller, Hans-Joachim: „Zu den Beziehungen des Magischen Realismus der neueren latein-amerikanischen Literatur mit dem französischen Surrealismus“, in: *Sprachkunst* 10 (1979), S. 109-122.
- Napier, Susan J.: „The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction“, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 451-475.
- Neumeister, Sebastian: „Die Auflösung der Phantastik. Epistemologische Anmerkungen zu Gabriel García Márquez' 'Cien años de soledad'“, in: Thomsen, Christian W.; Fischer, Jens Malte (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980, S. 369-384.
- Novalis (Friedrich Freiherr von Hardenberg): *Schriften. Band 3: Das philosophische Werk*, hrsg. von R. Samuel und P. Kluckhohn, Stuttgart 1983.
- Nowaczewski, Artur: „20 lat z Weiserem“, in: *Przegląd polityczny* 83 (2007), S. 62-65.
- Nycz, Ryszard: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.

- Ospovat, Lev: „Obajanie mifa, besstrašie smecha. Zametki o novom latinoamerikanskom romane semidesjatyh godov“, in: *Literaturnoe obozrenie* 12 (1981), S. 24-32.
- Otto, Bernd-Christian: *Magie. Rezeptions- und diskursgeschichtliche Analysen von der Antike bis zur Neuzeit*, Berlin 2011.
- Ouyang, Wen-chin: „Magical Realism and Beyond: Ideology and Fantasy“, in: Hart, Stephen M.; Ouyang, Wen-chin (Hg.): *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge 2005, S. 13-22.
- Ouyang, Wen-chin: „From *The Thousand and One Nights* to Magical Realism: Postnational Predicament in *The Journey of Little Gandhi* by Elias Khoury“, in: Hart, Stephen M.; Ouyang, Wen-chin (Hg.): *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge 2005, S. 267-279.
- Pazi, Margarita: „Bruno Schulz – Ähnlichkeit mit Franz Kafka?“ In: Rinner, Fridrun; Zerinschek, Klaus (Hg.): *Galizien als gemeinsame Kulturlandschaft*. Innsbruck 1998, S. 95-104.
- Pohl, Gerhart: „Magischer Realismus?“, in: *Aufbau* 4:8 (1948), S. 650-653.
- Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hg.): *Das Komische*, München 1976.
- Prochorova, Tat'jana: „Roman Jurija Bujdy ‚Sinjaja krov‘: Žizn' kak teatr ili teatr žizni?“, in: *Voprosy literatury* 1 (2013), S. 117-135.
- Prochorowa, Tatiana; Sorokina, Tatiana: „Fantastyczna zwyczajność w zbiorze nowel Jurija Bujdy *Pruska narzeczona*“, in: Biedermann, Johann et al. (Hg.): *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007, S. 289-304.
- Ratner, Tsila: „Not So Innocent – An Israeli Tale of Subversion: Dorit Rabinyan's *Persian Brides*“, in: Hart, Stephen M.; Ouyang, Wen-chin (Hg.): *A Companion to Magical Realism*, Woodbridge 2005, S. 191-198.
- Rinner, Fridrun; Zerinschek, Klaus (Hg.): *Galizien als gemeinsame Kulturlandschaft*. Innsbruck 1998.
- Roberts, Graham: *The last Soviet avant-garde. OBERIU – fact, fiction, metafiction*, Cambridge 1997.
- Roh, Franz: *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, München 1958 (= Deutsche Kunstgeschichte, 6).
- Roh, Franz: „Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus“, in: *Der Cicerone* 15 (1923), S. 598-602.
- Roh, Franz: *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925.
- Roh, Franz: *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, München 1958 (= Deutsche Kunstgeschichte, 6).

- Rzepa, Agnieszka: *Feats and Defeats of Memory. Exploring Spaces of Canadian Magic Realism*, Poznań 2009.
- Samojlik, Czesław: „Groteska – pisarstwo wszechstronnie banalne“, in: Brodzka, Alina; Żabicki, Zbigniew (Hg.): *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, Tom drugi: *Literatura międzywojenna*, Warszawa 1965, S. 266-296.
- Sandauer, Artur: „Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)“, in: Schulz, Bruno: *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod Klepsydrą, Kometa*, Kraków 1957, S. 5-33.
- Šaršun, Sergej (Charchoune, Serge): „Magičeskij realizm“, in: *Čisla. Sborniki literatury, iskusstva i filozofii* 6 (1932), S. 229-231.
- Schäfer, Hans Dieter: *Moderne im Dritten Reich. Kultur der Intimität bei Oskar Loerke, Friedo Lampe und Helmut Käutner*, Stuttgart 2003.
- Scheffel, Michael: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Tübingen 1990.
- Scheffel, Michael: „Die poetische Ordnung einer heillosen Welt. Magischer Realismus und das ‚gespaltene Bewußtsein‘ der dreißiger und vierziger Jahre“, in: Martinez, Matias (Hg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*, Paderborn usw. 1996, S. 163-180.
- Scheffel, Michael: „Magischer Realismus“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: *H-O*, hrsg. von Harald Fricke, Berlin und New York 2007, S. 526f.
- Schiller, Friedrich von: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Hamburg 1947 (= Texte europäischer Literatur, 5).
- Schlott, Wolfgang: *Polnische Prosa nach 1990. Nostalgische Rückblicke und Suche nach neuen Identifikationen*, Münster 2004 (= Analysen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa, 18).
- Schmidhofer, David: *Zugänge zum Magischen Realismus in der flämischen Literatur*, Wien 2005, in: <[www.magischer-realismus.nl-de.com](http://www.magischer-realismus.nl-de.com)>.
- Schoeller, Wilfried F.: *Bulgakow. Bilder und Dokumente*, Berlin 1996.
- Schröder, Ralf: „Einige Bemerkungen zur Diskussion“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift. Karl-Marx-Universität Leipzig. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 29:5 (1980), S. 463-466.
- Schroeder, Shannin: *Rediscovering Magical Realism in the Americas*, Westport 2004.
- Schulz, Christiane: „Geschichtsphilosophische Konstruktion und ästhetische Utopie. Zum ‚phantastischen Realismus‘ bei Bulgakov und Leonov“, in: Kassek, Dagmar; Rollberg, Peter (Hg.): *Michail Afanas'evič Bulgakov. 1891-1940. Text und Kontext*, Berlin usw. 1992, S. 129-138.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: „Calvinos neuestes Leseabenteuer“, in: <<http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-39>>.

- Sinjavskij, Andrej: „Čto takoe socialističeskij realizm“, Paris 1988.
- Siwek, Ryszard: „O europejskich korzeniach realizmu magicznego (Ernsta Jüngera rzeczywistość magiczna)“, in: *Ruch Literacki* 5 (1998), S. 663-677.
- Šklovskij, Viktor: *O teorii prozy*, Leipzig 1977 [repr. Moskva 1929].
- Skoropanova, Irina: *Russkaja postmodernistskaja literatura*, Moskva 1999.
- Skworcow, Artjom: „Niektóre cechy realizmu magicznego w rosyjskiej poezji przełomu tysiącleci“, in: Biedermann, Johann et al. (Hg.): *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007, S. 305-317.
- Slavnikova, Ol'ga: „Obitaemyj ostrov“, in: *Novyj mir* 9 (1999) (veröffentlicht in: <<http://buida.ru/prussian-bride/>>).
- Slemon, Stephen: „Magic Realism as Postcolonial Discourse“, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 407-426.
- Sobieska, Anna: „Realizm magiczny rosyjskich symbolistów (na materiale *Srebrnego gołębia* Andrieja Bielego)“, in: Biedermann, Johann et al. (Hg.): *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007, S. 263-271.
- Sokolov, Boris: *Rasšifrovannyj Bulgakov. Tajny «Mastera i Margarity»*, Moskva 2006.
- Sokolov, Boris: *Bulgakov. Ėnciklopedija. Personaži, prototypy, proizvedenija, druž'ja i vragi, sem'ja*, Moskva 2007.
- Sommerfeld, Beate: *Kafka-Nachwirkungen in der polnischen Literatur*, Frankfurt/M. 2007.
- Stala, Krzysztof: *On the Margins of Reality. The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz' Fiction*, Stockholm 1993.
- Stelmaszyk, Natasza: *Polonica nova. Die polnische Literatur der Nachwendezeit und ihre Situation im deutschsprachigen Raum seit 1989*, Siegen 2008.
- Stepnowska, Tatiana: „Rosyjski realizm magiczny (na przykladzie powieści *Mistrz i Malgorzata* Michaiła Bułhakowa)“, in: Biedermann, Johann et al. (Hg.): *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007, S. 273-287.
- Stewart, Melissa: „Roads of ‚Exquisite Mysterious Muck‘: The Magical Journey through the City in William Kennedy’s *Ironweed*, John Cheever’s ‚The Enormous Radio‘, and Donald Barthelme’s ‚City Life‘“, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 477-495.
- Stolper, Armin: „Meine sehr lebendigen Erfahrungen mit Michail Bulgakows ‚Aufzeichnungen eines Toten‘“, in: Kassek, Dagmar; Rollberg, Peter (Hg.): *Michail Afanas'evič Bulgakov. 1891-1940. Text und Kontext*, Berlin usw. 1992, S. 159-171.
- Svensen, Åsfrid: „Fantastisk litteratur – tradisjoner og teksttyper“, in: *Norsk litterær årbok* (24) 1989, S. 120-133.

- Szewczyk, Małgorzata: „Realizm magiczny: Geneza – terminologia – praktyka literacka“, in: *Przegląd humanistyczny* 3 (2001), S. 31-49.
- Takolander, Maria: *Catching Butterflies. Bringing Magical Realism to Ground*, Bern usw. 2007.
- Terc, Abram, *Čto takoe socialističeskij realizm?*, Paris 1988 [repr. Moskva 1957].
- Thomsen, Christian W.; Fischer, Jens Malte (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1980.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*, München 1972.
- Tokarz, Bożena: „Mimesis – realizm – magia“, in: Biedermann, Johann et al. (Hg.): *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007, S. 5-17.
- Trommler, Frank: „Realismus in der Prosa“, in: Koebner, Thomas (Hg.): *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Stuttgart 1971, S. 179-275.
- Trommler, Frank: „Auf dem Weg zu einer kleineren Literatur. Ästhetische Perioden und Probleme seit 1945“, in: Koebner, Thomas (Hg.): *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*, 2., neuverf. Aufl., Stuttgart 1984, S. 1-106.
- Tschizewskij, Dmitrij: „Satire oder Grotteske“, in: Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hg.): *Das Komische*, München 1976, S. 269-278.
- Vachitova, Tamara M.: „Problema vlasti v romane «Master i Margarita», in: Buznik, V.V.; Groznova, Natal'ja (Hg.): *Tvorčestvo Michaila Bulgakova. Issledovanija i materialy*. Kniga 2, Sankt-Peterburg 1994, S. 74-90.
- Vax, Louis: „Die Phantastik“, in: Zondergeld, Rein A. (Hg.): *Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt/M. 1974, S. 11-43.
- Walecki, Waclaw (Hg.), *Polnische Literatur. Annäherungen. Eine illustrierte Literaturgeschichte in Epochen* (übersetzt von M. Lami und J. Krzysztoforska-Doschek), Krakau und Oldenburg 1999.
- Walker, Steven F.: „Magical Archetypes: Midlife Miracles in *The Satanic Verses*“, in: Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995, S. 347-369.
- Warnes, Christopher: „Avatars of Amadis: Magical Realism as Postcolonial Romance“, in: *The Journal of Commonwealth Literature* 40:3 (2005), S. 7-20.
- Warnes, Christopher: *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*, Basingstoke 2009.
- Wójcik, Tomasz (Hg.): *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze. Leśmian – Witkacy – Schulz – Gombrowicz*, Warszawa 1995.
- Wołowicz, Grzegorz: „Recepcja postmodernizmu w polskiej krytyce i publicystyce literackiej. Wstępne rozpoznanie“, in: *Kultura współczesna* (3-4) 1996, S. 11-25.

- Wright, A. Colin: *Mikhail Bulgakov. Life and Interpretations*, Toronto 1978.
- Yan, Mo: *Trockener Fluss und andere Geschichten*, Dortmund 1997.
- Zaleski, Marek: *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.
- Zamora, Lois Parkinson; Faris, Wendy B. (Hg.): *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham 1995.
- Zamora, Lois Parkinson: „The Visualizing Capacity of Magical Realism: Objects and Expression in the Work of Jorge Luis Borges“, in: *Janus Head* 5:2 (2002), S. 21-37.
- Zelinsky, Barbara: „Michail Bulgakow. Der Meister und Margarita“, in: Zelinsky, Bodo (Hg.): *Der russische Roman*, Düsseldorf 1979, S. 330-353.
- Zelinsky, Bodo (Hg.): *Der russische Roman*, Düsseldorf 1979.
- Zielińska, Barbara: „„Weiser Dawidek‘ i nierozstrzygalniki. Dywagacja postmodernyczna“, in: Lalak, Mirosław (Hg.): *Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej XX wieku*, Szczecin 1993, S. 121-139.
- Zima, Peter: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen und Basel 2001.
- Zehn Jahrhunderte polnischer Literatur*, aus dem Polnischen von Birgit Sekulski, Warszawa 2007.
- Zondergeld, Rein A. (Hg.): *Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt/M. 1974.

#### 4. Nachschlagewerke

- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 7, München 1983.
- Balašova, Tamara V.; Gal'cova, Elena D. (Hg.): *Ėnciklopedičeskij slovar' sjurrealizma*, Moskva 2007.
- Bernacki, Marek; Dąbrowski, Mirosław (Hg.): *Leksykon powieści polskich XX wieku*, Bielsko-Biała 2002.
- Butzer, Günter; Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart 2012.
- Gazda, Grzegorz: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
- Gazda, Grzegorz (Hg.): *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006.
- Gazda, Grzegorz: *Dwudziestolecie międzywojenne. Słownik literatury polskiej*, Gdańsk 2008.
- Głowiński, Michał et al. (Hg.): *Słownik terminów literackich*, Wrocław usw. 1998.



- Głowiński, Michał; Sławiński, Janusz (Hg.): *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 2000.
- Hutnikiewicz, Artur; Lam, Andrzej (Hg.): *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Tom 2: (P-Z), Warszawa 2000.
- Jaworski, Stanisław (Hg.): *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 2007.
- Kindlers Neues Literatur Lexikon (KNLL)*, Bd. 3, hrsg. von Walter Jens, München 1989.
- Kindlers Neues Literatur Lexikon (KNLL)*, Bd. 10, hrsg. von Walter Jens, München 1990.
- Kindlers Neues Literatur Lexikon (KNLL)*, Bd. 14, hrsg. von Walter Jens, München 1991.
- Krzyżanowski, Julian et al. (Hg.): *Literatura Polska. Przewodnik Encyklopedyczny*, T. 2: N-Ż, Warszawa 1985.
- Lauer, Reinhard: *Geschichte der russischen Literatur von 1700 bis zur Gegenwart*, München 2009.
- Lurker, Manfred (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart 1991.
- Makowiecki, Andrzej Z.: *Słownik postaci literackich. Literatura polska*, Warszawa 2004.
- Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart und Weimar 1998.
- Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen*, hrsg. von G. und I. Schweikle, Stuttgart 1990.
- Nikoljukin, Aleksandr (Hg.): *Literaturnaja ěnciklopedija terminov i ponjatij*, Moskva 2001.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: H-O, hrsg. von Harald Fricke, Berlin und New York 2007.
- Ronnberg, Ami; Martin, Kathleen (Hg.): *Das Buch der Symbole. Betrachtungen zu archetypischen Bildern*, Köln 2011.
- Städtke, Klaus (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*, Stuttgart und Weimar 2002.
- Wetzel, Christoph: *Das große Lexikon der Symbole*, Darmstadt 2008.
- Wielka Encyklopedia PWN*, t. 23, Warszawa 2004.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001.
- Zaremba, Joanna: *Moja polska kulturoteka*, in: <[http://issb.info/\\_PDF/Kulturoteka.pdf](http://issb.info/_PDF/Kulturoteka.pdf)>.
- Żurawski, Sławomir (Hg.): *Literatura polska. Encyklopedia PWN. Epoki literackie, prądy i kierunki, dzieła i twórcy*, Warszawa 2007.

## 5. Rezipierte, aber nicht zitierte Literatur

Biller, Maxim: *Im Kopf von Bruno Schulz. Novelle*, Köln 2013.

Branson, Molli: „Polet nad Moskvoy. Vid s vozducha i reprezentacija prostranstva v ‚Mastere i Margarite‘ Bulgakova“, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 76 (2005), S. 173-195.

Burkot, Stanisław: *Proza powojenna 1945-1987*, Warszawa 1991.

Chimič, Vera: *V mire Bulgakova*, Ekaterinburg 2003.

Engelking, Leszek: „Czy Jáchym Topol jest realistą magicznym? Wieloznaczność, mity oraz postać trickstera w powieści *Nocna praca*“, in: Biedermann, Johann et al. (Hg.): *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007, S. 217-247.

Gombrowicz, Witold: „Gęba i twarz“, in: Ders.: *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Kraków 1999, S. 293-302.

Hodrová, Daniela: „Magiczny miejski przechodzień“, in: Biedermann, Johann et al. (Hg.): *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Łódź 2007, S. 181-195.

Janovskaja, Lidija: *Zapiski o Michaille Bulgakove*, Moskva 2002.

Losev, Viktor: *Dnevnik Mastera i Margarity*, Moskva 2012.

Mjagkov, Boris: *Bulgakov na Patriaršich*, Moskva 2008.

Orlov, Vladimir: *Al'tist Danilov*, Moskva 2007.

Ozick, Cynthia: *The Messiah of Stockholm*, New York 1988.

Petelin, Viktor: *Žizn' Bulgakova. Dopisat' ran'se, čem umeret'*, Moskva 2001.

Roussos, Katherine: *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*, Paris 2007.

Sacharov, Vsevolod: *Michail Bulgakov: pisatel' i vlast'. Po sekretnym archivam CK KPSS i KGB*, Moskva 2000.

Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964.

Tatarinov, Aleksej: *Literaturnye apokrify kak religioznofilosofskaja problema sovremennoj kritiki*, Krasnodar 2006.

Varlamov, Aleksej: *Michail Bulgakov*, Moskva 2008.

Varlamov, Aleksej: *Michail Bulgakov*, ins Deutsche übertragen von Susanne Rödel, Bochum 2010.

Wróbel, Szymon: „Trzej muszkietierowie: Witkacy, Schulz, Gombrowicz“, in: *Twórczość* 9:2005, S. 61-90.

## 6. Internetquellen

- <<http://angelus.com.pl/2014/07/iskander-nagrodzony-szkoda-ze-przez-putina/>> (aufgerufen am 15.9.15).
- <<http://brunoschulz.dybook.pl/>> (aufgerufen am 22.7.14).
- <<http://brunoschulz.dybook.pl/goscie.html?start=30>> (aufgerufen am 15.9.15).
- <<http://buida.ru/prussian-bride/>> (aufgerufen am 5.5.14).
- <<http://culture.pl/pl/tworca/bruno-schulz>> (aufgerufen am 15.9.15).
- <[http://fb2.net.ua/load/magicheskij\\_realizm/29](http://fb2.net.ua/load/magicheskij_realizm/29)> (aufgerufen am 8.9.15).
- <<http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-39>> (aufgerufen am 18.12.14).
- <<http://gradworks.umi.com/31/78/3178061.html>> (aufgerufen am 29.9.11).
- <[http://is.muni.cz/th/64828/ff\\_m/magicky\\_realismus.pdf](http://is.muni.cz/th/64828/ff_m/magicky_realismus.pdf)> (aufgerufen am 22.9.15).
- <[http://issb.info/\\_PDF/Kulturoteka.pdf](http://issb.info/_PDF/Kulturoteka.pdf)> (aufgerufen am 20.2.13).
- <<http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/9/kurb.html>> (aufgerufen am 6.1.15).
- <<http://magazines.russ.ru/znamia/2008/10/bu2.html>> (aufgerufen am 9.5.14).
- <<http://magazines.russ.ru/znamia/2011/3/bu2.html>> (aufgerufen am 9.5.14).
- <<http://magazines.russ.ru/znamia/2012/11/b5.html>> (aufgerufen am 9.5.14).
- <<http://magazines.russ.ru/znamia/2013/4/b4.html>> (aufgerufen am 9.5.14).
- <<http://mirf.ru/Reviews/review5346.htm>> (aufgerufen am 9.5.14).
- <<http://modny.spb.ru/articles/nosov-nazbest>> (aufgerufen am 8.9.15).
- <[http://othes.univie.ac.at/7640/1/2009-11-04\\_9108835.pdf](http://othes.univie.ac.at/7640/1/2009-11-04_9108835.pdf)> (aufgerufen am 18.12.14).
- <<http://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:15480/FULLTEXT01>> (aufgerufen am 18.12.14).
- <<http://tygodnik.onet.pl/33,0,35524,4,artykul.html>> (aufgerufen am 2.8.13).
- <<http://vz.ru/culture/2008/3/6/150197.html>> (aufgerufen am 3.9.15).
- <[http://web14.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/m/k0473800.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$3.0](http://web14.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/m/k0473800.xml?f=templates$fn=index.htm$3.0)> (aufgerufen am 9.11.11).
- <<http://www.antoni-libera.pl/node/70>> (aufgerufen am 27.02.13).
- <<http://www.biblionetka.pl/book.aspx?id=9553>> (aufgerufen am 2.3.12).
- <<http://www.biblionetka.pl/reviewsDisplay.aspx?type=EditorsNote&id=2165>> (aufgerufen am 2.8.13).

<[http://www.bolecki.eu/artykuly\\_przetlumaczone](http://www.bolecki.eu/artykuly_przetlumaczone)> (aufgerufen am 5.8.13).

<<http://www.brunoschulz.org/wydania.htm>> (aufgerufen am 15.9.15).

<<http://www.dw.de/kunstvoller-dialog-mit-den-toten/a-16857836>> (aufgerufen am 10.3.15).

<[http://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-buechner-preistraegerin-ziehe-franz-kafka-vor\\_aid\\_1005105.html](http://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-buechner-preistraegerin-ziehe-franz-kafka-vor_aid_1005105.html)> (aufgerufen am 10.3.15).

<<http://www.litkarta.ru/russia/spb/persons/krusanov-p/>> (aufgerufen am 8.9.15).

<<http://www.pk.org.pl/artykul.php?id=121&krajePage=2>> (aufgerufen am 9.5.14).

<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1204>> (aufgerufen am 22.9.15).

<<http://www.spiegel.de/spiegel/print/index-1953-48.html>> (aufgerufen am 21.9.15).

<<http://wyborcza.pl/1,75517,678426.html>> (aufgerufen am 31.7.12).

<[www.forumksiazki.pl](http://www.forumksiazki.pl)> (aufgerufen am 14.9.15).

<[www.magischer-realismus.nl-de.com](http://www.magischer-realismus.nl-de.com)> (aufgerufen am 18.12.14).



WISSENSCHAFTLICHE  
LAUFBAHN

**WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERIN AM INSTITUT FÜR SLAVISTIK,  
CHRISTIAN-ALBRECHTS-UNIVERSITÄT ZU KIEL**

- Promotion zum Thema „Magischer Realismus in der polnischen und russischen Literatur“ bei Prof. Dr. Michael Düring von Oktober 2010 bis Januar 2016
- Lehrtätigkeit im Bereich russische und polnische Literatur seit Oktober 2010
- Koordination des binationalen Double-Degree-Masterstudiengangs „Interkulturelle Studien: Polen und Deutsche in Europa“ seit Oktober 2013

---

LEHRTÄTIGKEIT

**DAAD-SPRACHASSISTENZ IN TOMSK (RUSSISCHE FÖDERATION)**

September 2009 bis Juni 2010

---

AUSBILDUNG

**August 2009 Abschluss des Studiums (Magistra Artium)**

**ab Oktober 2003** Studium der Slawistik, Polonistik und Erziehungswissenschaft an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

**2002/03** Freiwilliges Soziales Jahr in Moskau

**2002** Allgemeine Hochschulreife

---

NATIONALITÄT

Deutsch

---

GEBOREN AM

08.09.1982 in Neubrandenburg