

Wolfgang Theile/Mannheim

DIE LEGITIMITÄT MODERNER ERZÄHLLITERATUR:
 "CIEÑ ANOS DE SOLEDAD"

VON GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

I. Der „Regionalismus“ des lateinamerikanischen Romans

Nach einer Reihe bemerkenswerter Publikationen¹ über die — so erfährt man von Leo Pollmann (S. 8) — ungestüm zum weltliterarischen „Höhenkamm“ drängende lateinamerikanische Romanliteratur scheint es so, als sei, nach einer Phase der Dekadenz und Sterilität abendländischer Romanentwicklung, endlich in Lateinamerika die große Dimension des Romans wiederentdeckt worden. Nicht zuletzt sind es lateinamerikanische Autoren selbst, die so argumentieren, offensichtlich aus Verärgerung darüber, daß sie von einer auf europäische oder nordamerikanische Romantendenzen fixierten europäischen Literaturkritik bisher nicht gebührend gewürdigt worden sind². Ihr Prophet in Deutschland ist Günter W. Lorenz. In einem Akt falsch verstandener Entwicklungshilfe wird in seinen Büchern die lateinamerikanische Literatur als eine „Literatur der Zukunft“ hochstilisiert, um den Lateinamerikanern über ihren Minderwertigkeitskomplex gegenüber einem angeblichen hochmütigen Traditionsstolz Europas hinwegzuhelfen.

Wie dieses Problem auch anders gesehen werden kann, erhellt eine kürzlich erschienene, höchst anregende Studie von Gustav Siebenmann über die Erzählperspektive von Gabriel García Márquez' *Cien años de soledad* (1967)³. Der Titel dieser Untersuchung — „Die

¹ Leo Pollmann, *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*, Stuttgart 1968. — Rudolf Großmann, *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*, München 1969. — Günter W. Lorenz, *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika*, Tübingen 1971.

² Dazu vor allem die von Günter W. Lorenz veranstalteten, schon interviewtechnisch aufschlußreichen Autorenbefragungen in G. W. Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*, Tübingen 1970.

³ „Die wiedergewonnene Allmacht des Erzählers (Baustein zu einem kritischen Verstehen von *Cien años de soledad*, dem Meisterroman von G. G. Márquez)“, in: *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern-München 1973, S. 603—623.

wiedergewonnene Allmacht des Erzählers“ — ist bezeichnend. Der Autor erkennt in dem Roman die Wiederherstellung eines in neuerer Zeit bedauerlicherweise verlorengegangenen Zustandes: der allwissenden, allgegenwärtigen, das naive Unterordnungsbedürfnis des Lesers befriedigenden Macht des Erzählers, „die seit je ein Privileg des Epikers gewesen war“ (S. 622); und dies „allen Unkenrufen zum Trotz“ — gemeint und genannt als Unken werden Flaubert, Gide, Sarraute, Butor, d. h. jene Traditionsreihe theoriebewußter Romanciers, deren poetologische Praxis zu jenen „zwei Jahrzehnten der selbstquälerischen Bußübung“ (a. a. O.) geführt hat, die Siebenmann mit dem Wirken des „nouveau roman“ gleichsetzt.

Die Aussagen enthalten einen kaum verhüllten Protest gegen den Theoriwillen und den intellektuellen Anspruch vieler zeitgenössischer Romanschriftsteller, insbesondere eben der höchst aktiven „nouveaux romanciers“. Die in der modernen Literatur spürbare Tendenz zur poetologischen — auch immanent vorgetragenen — Selbstreflexion wird als überspitzter, unschöpferischer Rationalismus verstanden, der den großen Strom der Erzählkunst unweigerlich zum Versiegen bringen muß. Dagegen hilft offenbar nur jener wuchtige Schuß selbstbewußter Erzählfülle und kraftvoller Konkretheit des Erzählstoffs, wie man ihn von dem angeblich noch erd- und wirklichkeitsverbundenen lateinamerikanischen Romanschaffen erhofft.

Tatsächlich geht nun besonders García Márquez mit den Grundsätzen der neueren Romantheorie recht eigenwillig, ja rücksichtslos um, was den Eindruck des antirationalistischen und antieuropäischen Affekts bestätigen könnte. Alles, was der moderne Roman seit Flaubert durch den Verzicht auf die auktoriale Perspektive, auf den alles bindenden Helden, auf die ungebrochene, nahtlos geschlossene Romanwelt an Wirklichkeitsnähe gewonnen hatte, wird in den *Cien años de soledad* respektlos vernachlässigt. Der Roman wimmelt von Anzeichen auktorialer Willkür — von der Namenssymbolik über surreale Vorgänge bis zur wunderbaren Himmelfahrt —, die hier aufzuzählen nicht lohnt⁴. Und die Begrenzung, die sich charakteristische moderne Romane seit Joyce hinsichtlich der „erzählten Zeit“

⁴ Dazu der gut gegliederte Personen- und Handlungskatalog bei Siebenmann.

aufgelegt haben, um den geringsten Moment der Lebenswirklichkeit in seiner Komplexität und Fülle auf breitem erzählerischen Raum ausschöpfen zu können, diese Begrenzung wird in *Cien años* rigoros gesprengt. Der Roman läßt ganze Generationen auf wenige Seiten zusammenschnurren und rollt über hundert Jahre hinweg.

Doch so sehr *Cien años* auch geeignet sein mag, mit solchen Eigenwilligkeiten Lesepublikum, Kritiker und Autoren zu verwirren, so sehr dieser „größte lateinamerikanische Verkaufserfolg aller Zeiten“⁵ sich mit seinem scheinbar chaotischen, überdimensionalen Erzählpathos dagegen sperrt, in seinem derzeitigen Stellenwert auch nur annähernd abgeschätzt zu werden, dürfte denn alles das die Literaturhistoriker dazu berechtigen, ihre theoriemüde Heilserwartung auf ein Buch zu projizieren, nur weil dessen fremdartige Schönheit die exotische Fremdheit eines ganzen Kontinents widerzuspiegeln scheint? Darf man ein Werk der Weltliteratur derart aus dem weltliterarischen Zusammenhang herauslösen und damit die Idee eines ewig wirksamen „Regionalismus“ bzw. „Soziologismus“ unterstützen, die bei konsequenter Anwendung dazu führen müßte, das Bezugsfeld des Literarischen in eine Vielzahl selbstbezogener Einzelheiten zu zerstäuben? Als gattungsbewegende Kräfte wären demzufolge nach Irland (Joyce), dem amerikanischen Deep South (Faulkner) nun wohl einmal die südamerikanische Pampa oder ähnlich charakteristische Regionen an der Reihe. Einer solchen Sicht literaturgeschichtlicher Evolution ist entschieden zu widersprechen.

Doch es bleibt ein anderes Problem. Sobald man nämlich erfährt, wie wenig bewußt intellektuelle Beziehung zur Literatur García Márquez sich selbst zuerkennt⁶, könnte man ihn und sein Werk tatsächlich für einen einmaligen Naturausbruch halten, bei dem sogar die Gattungsfrage zu versagen scheint⁷. Aber man urteile nicht zu rasch. Auch Asturias und Cortázar beispielsweise scheinen mit ihren

⁵ G. W. Lorenz, *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika*, S. 217.

⁶ „Ich rede nie über Literatur, denn ich weiß nicht, was das ist“, zitiert bei Lorenz, *Die zeitgenössische Literatur . . .*, S. 214.

⁷ Lorenz, op. cit., S. 217: „Ob dieses Buch freilich ein ‚Roman‘ ist, sei dahingestellt.“

Themen, Stoffen und ihren jeweiligen Darbietungssystemen weit voneinander entfernt zu stehen. Und doch eint sie in ihrem Kunstwillen das Bemühen — ein typisch jetztzeitliches Bemühen übrigens —, über die erzählimmanent befragte und in Frage gestellte Poetik der Werke Einsicht in Erkenntnisformen und Erkenntnisvorgänge zu gewinnen, die sich bei literarischer Auseinandersetzung mit Lebenswirklichkeit bilden und vollziehen, sei es nun bei produktivem wie rezeptivem Umgang mit Literatur. Nicht nur an der Strukturschöpfung ihrer Werke ist diese auf die Bewußtseinswirklichkeit gerichtete poetologische Tätigkeit ablesbar. Sie ergibt sich auch — wie in modernen literarischen Formen in zunehmendem Maße üblich — aus entsprechenden wirkungsorientierten Assoziationssignalen, aufgrund derer der Rezipient auf das poetologische Geschehen aufmerksam werden soll ⁸.

Eben solch ein Signal aber zeigt auch *Cien años de soledad* an. García Márquez mag als Praktiker von literaturtheoretischen Auslassungen nichts halten oder nichts verstehen wollen; von dem Vorgang aber, sich im künstlerischen Akt notwendigerweise mit dem strukturierenden Zugriff auf die verstandene Wirklichkeit auseinandersetzen zu müssen, versteht er sehr viel. Und das genügt, um auch von seinem Werk ein erhebliches Gewicht des theoretischen Anspruchs erwarten zu dürfen, worauf die erwähnte Signalstruktur der *Cien años* hindeutet.

II. Chroniklektüre und Chronologie der Wirklichkeit

Der in vieler Hinsicht bemerkenswerte Ausgang des Romans ist aufschlußreich. Nach 100 Jahren kommt die Geschichte der Familie Buendía zum Ende. Der Ort Macondo verschwindet von der Erdoberfläche. Mehrere erzähldynamisch verwendete Prophezeiungen bewahrheiten sich: nach mehrere Generationen dauernder Inzucht wird ein Mensch mit einem Schweineschwanz geboren; gleichzeitig wird dieser Letzte seines Stammes von den Ameisen gefressen. Aber

⁸ Die traditionsreichsten und gängigsten Formen sind das „Spiel im Spiel“, das „Buch im Buch“.

nach 100 Jahren entdecken die Buendías endlich auch die Liebe. Und schließlich werden auch nach vielen vergeblichen Versuchen die geheimen Schriften des Magiers Melquíades entziffert.

Die Zentralfigur in diesem letzten Akt ist Aureliano Babilonia, der Erste und Letzte der Buendías, der zusammen mit seiner Tante Amaranta Úrsula die echte Liebe findet. Er ist aber auch derjenige, dem die Lektüre der vielfach verschlüsselten Niederschriften des Melquíades keine Schwierigkeit mehr bereitet. Damit vollzieht er den letzten, entscheidenden Akt selbst. Denn die Schrift, die eine Chronik der Familie Buendía und des Ortes Macondo ist, trägt die gesamte hundertjährige Vergangenheit in die Gegenwart, gibt selbst der Zukunft Raum und erhebt in diesem letzten Augenblick, da der Wind der Zerstörung schon über Macondo rast, alle Zeitkategorien in die Gleichzeitigkeit⁹.

Einer derartigen Erzählstrategie liegt ein bestimmtes poetologisches Verständnis zugrunde. Die in dem Generationsroman leitmotivisch verwendeten Geheimpergamente, die die Zukunft der Buendías und Macondos vorhersagen, erweisen sich als identisch mit der Familienchronik, die der Leser auf der letzten Seite des Romans zu Ende gelesen hat. Am Schluß der Lektüre steht für uns, die Leser, das Wissen um die Seinsweise des vorliegenden Buches: es ist ein „Geschichtsbuch“, ein Buch, das zum Verständnis geschichtlichen Lebens, zum geschichtlichen Verstehen geschrieben worden ist und dessen Erzählstruktur in einer bestimmten Auffassung von Geschichte und Wirklichkeit wurzelt. Ein Buch jedoch auch, das mit seinem Sosein eine Auffassung über das Verhältnis von literarischer Fiktion und Geschichte als geistigen Verfestigungen gelebter Realität verwirklicht. Aureliano Babilonia aber ist einer von uns; er ist ein

⁹ „Macondo war bereits ein von der Wut des biblischen Taifuns aufgewirbelter wüster Strudel aus Schutt und Asche, als Aureliano elf Seiten übersprang, um keine Zeit mit allzu bekannten Tatsachen zu verlieren, und begann, den Augenblick zu entziffern, den er gerade durchlebte, und enträtselte ihn, während er ihn erlebte, und sagte sich im Akt des Entzifferns selber die letzte Seite des Pergaments voraus, als sähe er sich in einem sprechenden Spiegel.“ (S. 314; hier und im folgenden zitiert nach der von Curt Meyer-Clason für Kiepenheuer & Witsch übersetzten, als Taschenbuch bei Rowohlt [1972] herausgegebenen deutschen Ausgabe.)

Entzifferer, ein Leser, der allerdings, im Gegensatz zum aktuellen Romanleser, mitten im erzählten Geschehen selbst steht und deshalb gleichzeitig mit ihm verschwindet. Aureliano Babilonia trägt somit Merkmale eines „Lesers“ von „Literatur“ an sich, die ihn, handlungsintern gesehen, zur Verlebendigung und Aktualisierung der chronistisch-literarischen Buchwirklichkeit befähigen, die aber zugleich für den Romanleser und damit in wirkungsorientierter Funktion als Impulse zur interpretatorischen Berücksichtigung „immanenter Poetik“ dienen.

Die Frage nach dem stofflichen und strukturellen Niederschlag einer derartigen Konzeption in dem gesamten Roman läßt mehrere Möglichkeiten sichtbar werden. Ein wichtiger Erzählimpuls der *Cien años de soledad* besteht in der Erinnerung, wodurch der Rahmen der Erzählwirklichkeit immer wieder Erweiterungen erfährt. Der Roman beginnt so:

„Viele Jahre später sollte der Oberst Aureliano Buendía sich vor dem Erschießungskommando an jenen fernen Nachmittag erinnern, an dem sein Vater ihn mitnahm, um das Eis kennenzulernen“ (S. 7).

Dieser rückschauende Erzähleinstieg wird nochmals wiederholt (S. 18), verwandelt sich in eine in die Erzählzukunft verweisende Erinnerung des Chronisten¹⁰, geht dann nahezu unmerklich auf den Enkel Arcadio über¹¹, trifft in der folgenden Generation auf eine weitere Gestalt¹² und wird schließlich zur „Erberinnerung“ (S. 144), die Aureliano Segundo zunächst nur befähigt, Melquíades wiederzuerkennen, ohne ihn je gesehen zu haben. Aber erst im vorletzten Buendía, im „Leser“ Aureliano wird diese Erberinnerung zur Voraussetzung für

¹⁰ „(Aureliano) trug die gleiche Mattigkeit und den gleichen hellsichtigen Blick zur Schau, den er Jahre später vor dem Erschießungskommando zur Schau tragen sollte.“ (S. 44); dasselbe später abgewandelt auf den S. 50, 66, 78.

¹¹ „Jahre später sollte Arcadio sich vor dem Erschießungskommando der schauernden Stimme erinnern, mit der Melquíades ihm einige Seiten aus seiner unergründlichen Schrift vorlas“ (S. 60); abgewandelt S. 73, 91: „Wenige Monate später sollte Arcadio vor dem Erschießungskommando wieder die irrenden Schritte im Klassenzimmer durchleben.“

¹² „Jahre später sollte sich Aureliano Segundo auf seinem Sterbebett jenes regnerischen Juninachmittags erinnern, an dem er ins Schlafzimmer trat, um seinen ersten Sohn zu begutachten“ (S. 142).

die Entzifferung der Chronik, da sie ihm als einzigem in umfassender Weise zur Verfügung steht und ihn in die Lage setzt, die gesamte Vergangenheit der Familie und Macondos wie in einem Buche zu lesen¹³.

Von dieser verpflichtenden Befähigung nun leitet sich in dem Roman von García Márquez zweierlei her: erstens — handlungsimmanent — der Leseschlüssel für die Chronik des Melquíades; und zweitens — leserorientiert — das charakteristische Darbietungs- und Wirkungssystem des Romans. Melquíades hatte seine prophetische Chronik vielfach verschlüsselt. Nicht nur war sie in Sanskrit geschrieben, sondern zur weiteren Verhüllung des Sinnes hatten ihm außerdem der „Privatschlüssel des Kaisers Augustus“ sowie „lazedämonische Militärschlüssel“ (S. 313) gedient, wechselweise angewendet auf die gleichen und ungleichen Verse des Buches.

Wesentlich wichtiger aber für unser poetologisches Anliegen ist die von García Márquez erdachte Fähigkeit zur Aufschlüsselung der „letzten Schutzschicht“. Denn sie besteht in einem interessanten Erlebniszustand, nämlich dem Vergessen der zeitlichen Abfolge, der in der Romanhandlung dem Menschen im Zustand der Liebe widerfährt¹⁴, der aber ebensogut an jenen zeitlichen Schwebzustand erinnert, in den der Leser oder Zuschauer eines fiktionalen Literaturtextes zu geraten vermag. Zu der Zeit, da sich Aureliano Babilonia von der Liebe zu Amaranta Úrsula „verwirren“ ließ, da begann er plötzlich zu durchschauen:

¹³ Neben enormer „Sprachbegabung“ und „umfassendem Wissen“ ist es „seine seltene Gabe, sich an Einzelheiten von Tatsachen und entlegenen Orten zu erinnern, ohne sie zu kennen“ (S. 307 f.), die ihn verpflichtet, die Vergangenheit in sich wieder aufleben, in der Gegenwart wirksam und selbst Gegenwart werden zu lassen: „in diesem Blitz der Hellsicht wurde ihm bewußt, wie unfähig seine Seele war, die erdrückende Last von so viel Vergangenheit zu ertragen“ (S. 313).

¹⁴ Diese Wahrheit demonstriert der letzte Aureliano mit seinem Leben. Ihm und seiner Geliebten war die menschliche Zeit abhanden gekommen, so daß Aureliano, nach Amaranta Úrsulas Tod, die altgewohnte Umgebung Macondos nicht wiedererkennt. „Auf der Suche nach einem Rückweg in die Vergangenheit“ (S. 311) findet er eine Schreinerei statt einer Apotheke, die längst aus dem Gedächtnis der Leute verschwunden ist; auch seine Bekannte Mercedes ist inzwischen überall in Vergessenheit geraten.

„daß Melchiades die Fakten *nicht in der althergebrachten Zeit der Menschen* angeordnet, sondern daß er ein Jahrhundert alltäglicher Episoden vereinigt hatte, so daß sie alle *gleichzeitig* existierten“ (S. 313; Hervorhebung vom Vf.).

Dieses Prinzip der Gleichzeitigkeit nun, das von Melquiades als geheimnisvoller und verrätselnder Darbietungsmodus benutzt worden war, erweist sich im charakteristischen Erzählverfahren von *Cien años de soledad* als eines der auffälligsten und intensivsten Wirkungselemente. „Kein Aspekt unseres Romans“, so erklärte Gustav Siebenmann, „fällt so rasch und so stark in die Augen wie die Vielzahl der primären Figuren und die Verwirrung, die der Verfasser noch vor der Halbzeit des Romans damit beim Leser anrichtet“ (S. 604). Gemeint ist das zielstrebige Vorgehen des Autors, eine breite Skala gleichgerichteter Darbietungsfaktoren zusammensetzen, deren Haupteffekt der Verlust des Chronologiebewußtseins ist.

Die auffällige klangliche und optische Ähnlichkeit der Namen (Aureliano — Aureliano José — José Arcadio — Arcadio Segundo — Aureliano Segundo; Remedios — Rebeca — Renata) hatte schon Siebenmann hervorgehoben. Zu den Mitteln, die Leseerinnerung zu verwirren und die Verwechslung zu fördern, gehört auch die Angewohnheit, wichtige Familienmitglieder über lange Zeit aus der Erzählung verschwinden, plötzlich aber an irgendeiner Stelle wieder auftauchen und in die Handlung eingreifen zu lassen, als habe sich inzwischen kaum etwas geändert (José Arcadio, der Sohn; Rebeca). Oder aber es gehen ganze Generationszeiträume über ständig präsente Gestalten hinweg (Úrsula; Amaranta; Santa Sofía de la Piedad; Pilar Ternera), so daß man sich bei ihren späteren Aktivitäten, die teilweise noch jugendlichen Anstrich haben, kaum mehr eine Vorstellung von ihrem tatsächlichen Alter machen kann. So empfängt der Leser beispielsweise den Eindruck, daß Amaranta und Pilar Ternera selbst in einem überaus reifen Alter noch sexuell aktiv sind. Und die Stamm-mutter Úrsula, die bis gegen Ende des Romans vollkommen zeitent-hoben erscheint, bringt mit stets jugendlicher Kraft ihre Familie un-ermüdlich und immer von neuem in Bewegung.

Derartige Funktion im Erzählverlauf erhält aber auch der immer wieder vermittelte Eindruck menschlicher Gleichförmigkeit. Diese erzählerisch vollzogene Demonstration geschieht an einzelnen Per-

sonen ebenso einleuchtend¹⁵ wie an handlungsbeherrschenden Situationen¹⁶. Solche auch erzählstrukturell dargebotene Gleichförmigkeit der Denk- und Verhaltensweisen geben Úrsula — und dem Leser — das „Gefühl, die Alltagswirklichkeit entgleite ihren Händen“ und künden von einem „fortschreitenden Verschleiß der Zeit“ (S. 188). Und als Úrsula einiger Ungereimtheiten des Lebens gewahr wird, z. B. daß womöglich früher die Kinder zum Heranwachsen viel mehr Zeit brauchten und daß sie selbst, Úrsula, in einem Zeitraum mehr hatte leisten können, da schreibt sie das nicht ihrer Altersschwäche und ihrem Altersbewußtsein zu, sondern bezog es auf „die schlechte Beschaffenheit der Zeit“ (S. 189), auf „ein Versagen der Zeit“ (S. 192).

So ist die Familie Buendía im Verlauf ihrer Geschichte sehr oft vom Verlust der Zeit, der Vergangenheit und der Erinnerung bedroht und damit vom Verlust alles dessen, was dereinst Aureliano Babilonia zum Entschlüsseln der Chronik notwendig brauchen wird. Was in menschlicher Routine, Passivität und einer die Zeit kürzenden Hetze des täglichen Lebens an Zeit- und Wirklichkeitsbewußtsein verlorengeht, das gewinnt erst Aureliano Babilonia in einer zeitverschlingenden Liebe wieder, die ihn so vollständig in der Gegenwart leben läßt, daß die Zeit stillzustehen scheint. Erst in diesem Zustand aktiver, nämlich

¹⁵ Als die Stammutter Úrsula in hohem Alter erblindet, muß sie, um von ihrem Zustand nichts merken zu lassen, neue Verhaltensmethoden entwickeln. Erinnerung sowie schärfste Überwachung der Mitmenschen mittels Geruchs- und Gehörsinn helfen ihr dabei. Nach einiger Zeit der Übung aber fiel ihr auf, „daß jedes Familienmitglied tagtäglich, ohne es zu merken, die gleichen Gänge, die gleichen Verrichtungen und zur gleichen Stunde fast die gleichen Wörter wiederholte. Erst wenn sie von dieser kleinlichen Routine abwichen, liefen sie Gefahr, etwas zu verlieren“ (S. 189).

¹⁶ Beispielsweise zu der Zeit, als das ganze Dorf unter der Schlaflosigkeitskrankheit und totalem Erinnerungsverlust gelitten hatte. Damals waren von den Buendías verschiedene Methoden entwickelt worden, um das Zeiterlebnis und die Erinnerung an die Wirklichkeit zu erhalten (S. 41 f.). Es bedurfte „großer moralischer Stärke“, um gegen die sich verbreitende Apathie der Menschen anzugehen; und es zeigte sich, „daß viele dem Zauber einer eingebildeten, selbsterfundnen Wirklichkeit anheimfielen, die sie weniger praktisch als tröstlich anmutete. Pilar Ternera trug am meisten zur Verbreitung dieser Vernebelung bei, als sie den Kunstgriff ersann, die Vergangenheit in den Karten zu lesen“ (S. 42).

liebender Zeitentbundenheit wird es möglich, das Zeiterleben auf einer höheren Stufe, die auch Zukünftiges einschließt, fortzuführen, die Vergangenheit zu aktualisieren, zwischen Erinnerung und Gegenwart Gleichzeitigkeit herzustellen und somit die Chronik zu lesen. Es ist dies genau jener zuletzt von W. Iser beschriebene Zustand des affizierten, des gefesselten Lesers, der mit jedem gelesenen Wort versuchen muß und versucht, den in der Erzählvergangenheit liegenden Erzählstoff vor seinem eigenen Erfahrungs- und Erlebnishorizont aktuell und gegenwärtig werden zu lassen¹⁷.

In den Rahmen dieser thematisch gewordenen erfahrungstheoretischen Zielvorstellung gehört als ein Nebenmotiv das Bewußtsein einer ständigen Wiederkehr des Vergangenen im Menschen. Symbolisch stehen dafür in *Cien años de soledad* die als Geister im lebendigen Umkreis der Familie verbleibenden Toten: Prudencio Aguilar, Melquíades, der Urvater José Arcadio Buendía. Nicht nur die monoton gleichbleibenden Namen der vielen Aurelianos und Arcadios deuten auf die Wiederholbarkeit des Lebens. Es sind auch die geistigen und charakterlichen Anlagen sowie die jeweils deutlich herausgestellten Lebenswerke der Nachfahren, die den Eindruck vermitteln, „als drehe sich die Welt im Kreise“ (S. 226). Besonders Úrsula, die Überhundertjährige, registriert diese scheinbar ständige Rückkehr zum Anfang an den geradezu erbgesetzmäßig auftretenden Aktionen der männlichen Familienmitglieder¹⁸.

¹⁷ Wolfgang Iser (*Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz 1971) spricht im Zusammenhang literarisch gegebener Unbestimmtheiten von „Normalisierung“ (S. 12 f.), die ein Sonderfall rezeptiver Aktualisierung ist. Sie gehört in den Rahmen der von García Márquez thematisierten Beziehung zwischen Geschichte, Fiktion und Bewußtseinswirklichkeit, die u. a. bewirkt, „daß wir bei der Lektüre von Werken vergangener Epochen oft das Gefühl haben, uns in historischen Zuständen so zu bewegen, als ob wir dazugehörten oder als ob das Vergangene wieder Gegenwart sei“ (Iser, S. 7 f.).

¹⁸ Das zeigt sich, als Aureliano Triste, einer der siebzehn Söhne des Obersten Aureliano, „im Randbezirk des Dorfs die Eisfabrik (einrichtete), von der José Arcadio Buendía [der Urvater] in seinem Erfinderwahn geträumt hatte“ (S. 168). Das zeigt sich noch handgreiflicher an dem von Aureliano Triste gezeichneten Entwurf einer Eisenbahnlinie nach Macondo, „der ein unmittelbarer Nachfahre der Aufrisse war, mit denen José Arcadio Buendía den Sonnenkrieg geplant hatte“ (S.

Aufgrund solcher und ähnlicher Themen und Erzählformen könnte es wohl als das Nächstliegende angesehen werden, den gattungsgeschichtlichen Bezug zum traditionellen Generations- oder Familienroman herzustellen. Den Gedanken an eine mögliche Verwandtschaft der *Cien años* mit den *Rougon-Macquart*, den *Buddenbrooks*, der *Forsyte Saga*, den *Thibault* hatte allerdings schon Siebenmann dahingehend abgewandelt, daß es sich bei García Márquez wohl eher um eine polemische Bezugnahme auf die theoretische Grundlegung des Generationsromans handelt¹⁹.

Nun fällt es allerdings schwer, angesichts der Pertinenz derjenigen thematischen und strukturellen Signale, die auf eine weitergehende poetologische Ausdeutung verweisen, diesem engeren gattungsgeschichtlichen Gedankengang zu folgen. Sicherlich ist es richtig, daß der Autor mit seiner sehr eigenwilligen Familienchronik die Grenzen des einst sehr populären und sehr ernst genommenen Experimentalromans überspielt; sicherlich auch „bewußt“ — im weitesten Sinne des Wortes. Jedoch scheint mir damit das Bezugsfeld, in dem das Thema, der besondere Darstellungsmodus sowie die Bewußtseins- und Wirklichkeitserfahrung des Autors anzusiedeln sind, keineswegs befriedigend umrissen zu sein. Ebenso wenig übrigens durch den Rückbezug dieser „Romanwelt“ auf die konkrete politische, die Zivilisations- und Gesellschaftsgeschichte Kolumbiens, wie es von G. W. Lorenz angedeutet wird²⁰. Alles das ist zwar in der Buendía-Geschichte enthalten und wird in den auf historischen Ablauf verweisenden „cien años“ abgehandelt. Jedoch greift die von dem Roman anvisierte Wirklichkeit weit über die Gegebenheiten der Entstehungs-

171). Und als José Arcadio Segundo das Wahnsinnsunternehmen einer Schiffbarmachung des Flusses beginnt, gibt es für Ursula keinen Zweifel mehr: „Auch das kenne ich auswendig, schrie Ursula. Es ist, als mache die Zeit kehrt, als seien wir zum Anfang zurückgekehrt“ (S. 151).

¹⁹ „GGM überspielt damit bewußt die Grenzen, die sich der Experimentalroman mit seinen wissenschaftlichen Ambitionen gesetzt hatte“ (S. 617).

²⁰ „Für den Kenner der columbianischen Geschichte ist es nicht schwer, die literarische Fiktion mit politischen Ereignissen zu identifizieren“ (*Die zeitgenössische Literatur*, S. 219).

realität hinaus. Das zeigt sich in der distanzierenden Erzählstrategie eines vermittelnden und vermittelten Lektüreakts, einer Strategie, die wirkungsästhetisch überhaupt nur als fiktionales Geschehen realisierbar ist. Der Akt dieser Vermittlung selbst affiziert den Leser weit mehr als es das Objekt der Vermittlung vermag.

III. Immanente Poetik und Wirklichkeit

In literarischen Texten bildet die untrennbare Einheit von poetologischer Aktivität und analysierendem Wirklichkeitsbewußtsein den Kern jeder wirklichkeitskonstituierenden Verfahrensweise. Im vorliegenden Fall ist die gegenseitige Immanenz von Poetik und Wirklichkeit gegeben in dem Gedanken von der Potentialität der Geschichte, — sei es nun Familiengeschichte oder Werkgeschichte. Das ist eine wirkungsgeschichtliche Erfahrung von erkenntnistheoretischem Wert.

Geschichte ist in jedem Fall Suche, nämlich suchende Bemühung um Verstehen der Vergangenheit in der Gegenwart, wie es von jeder Generation der Buendías mit den Anstrengungen um ein Verständnis der Geheimpapiere des Melquíades demonstriert wird. Nur das gibt die Impulse für weitere Aktivitäten, für das Weiterleben und somit für den zukuntorientierten Vollzug von Geschichte. So wie die gegenwärtige Wirklichkeit, der Mensch und alles vom Menschen Gemachte von der Vergangenheit und diese wiederum in ihnen lebt, so kann die Gegenwart und das gegenwärtige Buch auch nur durch den Geschichtsablauf entziffert werden. Das durch den vorletzten Buendía, Aureliano Babilonia, repräsentierte absolute Verstehen ohne Rest aber, d. h. die Rückkehr zur vorbabylonischen Einheit und Eindeutigkeit der Sprache, das bedeutet in dieser geschichtsbedingten Wirklichkeitsauffassung absolute Auflösung, totalen Untergang, nämlich das Gegenteil von Geschichte. Deshalb werden Macondo, das Haus Buendía und mit ihnen Aureliano Babilonia „vom Wind vernichtet und aus dem Gedächtnis der Menschen in dem Augenblick getilgt (...), in dem Aureliano Babilonia die Pergamente endgültig entziffert“ haben wird (S. 314). Der Anspruch Dámaso Alonsos auf unteilbares, absolutes Verstehen der Werke wäre in seiner Erfüllung das Ende der

Geschichte und somit die Verneinung der Kunst, die, um das zu werden, was sie (potentiell) ist, die Geschichte unbedingt braucht²¹.

Verständlicherweise enthüllt sich darum für G. W. Lorenz in *Cien años de soledad* ein „schauerlich-grandioser Beweis für die Wiederholbarkeit der Geschichte, in den einzelnen Gestalten — von Namen bis Verhaltensweisen — auch für die Wiederholbarkeit des Menschen, der nicht anders kann als nachzuvollziehen, was vor ihm, und von ihm als falsch durchaus erkannt, schon einmal verhängnisvoll getan worden war“²². Doch ist diese Erkenntnis sicherlich nicht das wichtigste Ergebnis des Romans. Wesentlicher scheint mir das im Lektüreakt sich vollziehende wirkungsästhetische Verfahren zu sein, mit dem diese Erkenntnis übermittelt und im Leser dynamisiert wird: das vom Roman verwirklichte und in Aureliano Babilonia verkörperte Prinzip der Gleichzeitigkeit. Die erzählstrategische Radikalität, mit der der Leser unaufhaltsam in den Zustand der „Gleichzeitigkeit“ gedrängt wird, ist absolut neu, überzeugend und geschieht in bestimmter Absicht.

Die Befassung mit gegenwärtiger Wirklichkeit zeigt, daß Gegenwart und gegenwärtiger Mensch — aber auch gegenwärtige Kunst — die Vergangenheit nicht nur wiederholen. Das würde der Prozeßhaftigkeit und konstruktiven, ja antizipierenden Dynamik menschlich-geschichtlichen Geschehens nicht Rechnung tragen. Mensch und geschichtliche Gegenwart *sind* vielmehr die Vergangenheit. Mensch und Geschichte repräsentieren die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, ein Prinzip, das jedem gegenwärtigen Zustand und jedem Menschen seinen Anteil Eigendynamik, Vorausstreben und Antizipation beläßt.

²¹ Dámaso Alonso, *Spanische Dichtung. Versuch über Methoden und Grenzen der Stilistik*, Bern-München 1962, insbesondere des Kap. „Die zweite Erkenntnisweise des dichterischen Werkes: Funktion der Kritik“, S. 80—89.

²² Lorenz, *Die zeitgenössische Literatur...*, S. 219. — Interessant ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf die Verknüpfung von Geschichtsauffassung und Tempusgebrauch, der, „ungewöhnlich für einen Roman Hispanoamerikas, nicht das passé défini, noch das historische Präsens, sondern ein ‚fließendes‘, ‚kreisendes‘, kaum faßbares Imperfekt ist, wie es in alten Chroniken angetroffen werden kann, mitunter im Märchen, das den Charakter des Unaufhaltbaren sehr deutlich ausdrückt“ (a. a. O.).

Derselbe Grundsatz herrscht in der Kunst und ihrer Geschichte. Neben dem, was dunkel, unverständlich, aber immer „wahr“ und (potentiell) richtig ist — wie in der immer wieder vergeblich angegangenen Chronik des Melquíades —, enthält die Kunst, aber auch das menschliche Leben insgesamt, Momente, die uns surrealistisch, zauberisch, lügnerrisch, fiktiv erscheinen.

Beispielhaft dafür stehen in den *Cien años* die zahlreichen „Entgrenzungen der ‚Wirklichkeit‘“ (Siebenmann, S. 621) — die fliegenden Teppiche, die Zauberkunststücke der Zigeuner, die geheimnisvoll wandernden Gegenstände, die Gespenster, die „Verwirrung in der Natur“ (S. 259) bei Úrsulas Tod, die Himmelfahrt der Remedios, der Blütenregen beim Tod des Urvaters José Arcadio —, Erzählelemente also, mit denen die Kritik wenig anzufangen weiß²³. Sie erhalten aber ein anderes Aussehen, wenn man sich nach dem bisher Gesagten klarmacht, daß dies alles als „gelesene“ Realität entsteht und existiert, als eine Realität, die man wie ein Buch entziffern, interpretieren und verstehen muß. Denn es handelt sich ja bei García Márquez nicht um die unmittelbare Beschreibung von Familiereignissen, Generationskonflikten, Verwandtschaftsproblemen u. ä. Solche stofflichen Partien gibt es, aber sie werden eben nicht als konkrete, ablaufende Handlung beschrieben, sondern als Akte der Lektüre vermittelt. Und zwar ist diese Lektüre des Aureliano Babilonia notwendigerweise rückblickend, aber in diesem Rückblick gleichzeitig auf Verstehen und vorausschauende Entzifferung der Familienchronik angewiesen. Hier zeigt sich das Leben als Lebenslektüre und wird als ständige Interpretation dargestellt. Was aber in dieser abschließenden Lektüre an früherer, längst vergangener Interpretation, d. i. Welt- und Lebensverständnis, enthalten ist, erscheint jetzt vergrößert, vergrößert, verzerrt, übertrieben, reduziert, wahnhaft, mystisch, zauberisch — alles in allem: fiktiv, dichterisch.

Um nun gerade dieses Verhältnis zur eigenen Existenz zu erhalten, wird der Leser durch wirkungsästhetische Impulse in die literarische Analogie eingesponnen. Er wird in *Cien años* in ein chaotisch erschei-

²³ Siebenmann (S. 621 f.) deutet sie symbolisch (z. B. den wandernden Blutfaden als Blutband zwischen Mutter und Sohn) oder als Selbstironie des Erzählers. Lorenz (S. 218) erkennt in ihnen „irreale Realität“, „totale Realität“.

nendes Netz von Verwechslungen, Täuschungen, Wirrungen getrieben, so daß ihm unter der Wirkung dieses Verfahrens die zeitlichen Stufungen bald nicht mehr erkennbar bleiben und er in einen Zustand der Gleichgültigkeit gegenüber Einzelheiten, Individuellem, Vielfältigem verfällt. Die Dinge und Ereignisse der Erzählung rücken zusammen, überschneiden oder decken sich. Die „Romanwelt“ präsentiert sich der Vorstellungskraft des Lesers als Synopsis. Das Ungleichzeitige verläuft gleichzeitig.

Da im Leser dieses Romans der Sinn für das Konkret-Einzelheitliche durch das charakteristische Erzählverfahren allmählich verdrängt wird, summieren sich die verschiedenen Gestalten und Taten zu etwas Allgemeinerem, Universellerem, das an „Menschheitsgeschichte“ gemahnt²⁴. Dahinter verblassen die einzelnen Kriege, politischen Händel und gesellschaftlichen Wandlungen, die aus der bedrängenden, aber ebenso engen kolumbianischen Geschichte in die Romanhandlung eingegangen sein können. Sie verblassen wie die vielen Arcadios, Aurelianos und ihre, geschichtlich gesehen, kleinlichen Aktivitäten. — Gerade so aber stellt sich auch die Situation des Entzifferers und Lesers Aureliano Babilonia dar. Sein in absoluter Gleichzeitigkeit agierender Intellekt, sein umfassendes Wissen, seine genaue Kenntnis der Dinge, die er noch nie gesehen hat, alles das, was über die bedrängende Alltäglichkeit hinausführt, gibt ihm die Mittel für eine geistige Durchdringung von Vergangenheit und Zukunft in die Hand. Solcherart korrespondieren in *Cien años de soledad* der Darstellungsgegenstand, das eigenwillige Darbietungsverfahren und die Wirkungsintention des Autors miteinander.

Das Ergebnis dieser Untersuchung kann nun deutlicher formuliert werden, nachdem das immanente poetologische Bemühen des Autors beschrieben und mit einer bestimmten Weise des geistigen Zugriffs auf menschliche Wirklichkeit in Zusammenhang gebracht worden ist.

²⁴ Folgerichtig erkennt daher die Kritik am Erzählinhalt vor allem solches Universelle wieder — „ganze Kulturbewegungen“ (Siebenmann, S. 619); „Genesis und Unschuld des Schöpfungstages, Sündenfall, Sintflut, die sieben Plagen“ usf. (Lorenz, S. 219) —, wodurch sich das alltägliche Geschehen auf ein weltgeschichtliches, nationalgeschichtliches oder biblisches Niveau hinsteigern läßt.

Cien años de soledad verwendet Stoff- und Bauelemente des traditionellen Generations- und Familienromans, daran ist nicht zu zweifeln. Aber nicht einmal in der polemischen Bezugnahme gehört García Márquez deswegen primär in die literarhistorische Reihe von Zola, Galsworthy, Th. Mann, Martin du Gard und ähnlichen Autoren. Mit noch weniger Berechtigung aber ist er zu derjenigen einer regionalistischen lateinamerikanischen Tendenz der Romanentwicklung zu zählen, die es sich, in eigensinniger Abgrenzung von europäischen und nordamerikanischen Entwicklungen und damit natürlich gleichzeitig in engstirniger Selbstaussgliederung aus dem Gang der Weltliteratur, etwa zum Ziel gesetzt hätte, eine sich selbst genügende lateinamerikanische Literatur, womöglich auf der Grundlage eines „magischen Realismus“, aufzubauen²⁵.

Seine, García Márquez', Reihe, in der auch der Roman *Cien años de soledad* seine Legitimität als ein „moderner“ Roman findet, ist jene Literatur, die sich selbst thematisiert, die sich selbst im rhetorisch-formalen Vollzug nach ihrer Entstehungs-, Seins- und Wirkungsweise befragt und damit zu gleicher Zeit und im selben Vorgang sich selbst und dem Rezipienten die verschiedensten Formen menschlicher Wirklichkeit und Wirklichkeitserfahrung bewußt machen möchte²⁶. Den engeren weltliterarischen Rahmen dieser Reihe bilden Proust, Joyce, Gide, Th. Mann, Musil, Uwe Johnson, die „nouveaux romanciers“

²⁵ Ginge es, wie Dieter Janik („Der ‚realismo mágico‘ — zur Bedeutung des Magischen und hispanoamerikanischen Gegenwartsroman“, in: *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais*, Tübingen 1972, S. 375—387) die Gedanken von Alejo Carpentier zum „real maravilloso“ (Vorwort zu *El reino de este mundo*, 1949) interpretiert, tatsächlich nur darum, „im Leser von neuem jene ursprünglichen Bewußtseinskräfte anzusprechen, die in der Geschichte, aber auch in kollektiven Ausdrucksformen wie Mythologie und Tanz Amerikas aufgehoben sind“ (S. 379), so ließe sich dieser für den lateinamerikanischen Roman als grundlegend ausgegebene Wirkungstimulus letztlich doch wieder nur auf ein regional eng umgrenztes Leserpotential beschränken.

²⁶ Ganz in diesem erkenntniskritischen Sinne aktiv sind in der zeitgenössischen lateinamerikanischen Romanliteratur auch Miguel Angel Asturias (*Hombres de maíz*) und Julio Cortázar (*Los premios*), was der Vf. in „Poetik und Wirklichkeit im lateinamerikanischen Roman“, *Romanistisches Jahrbuch* 25 (1974), darzulegen gedenkt.

als markante Eckpunkte, also diejenigen Romanschriftsteller, die man einmal als Schöpfer eines „kritischen Romans“ (Käte Hamburger) bezeichnet hat. García Márquez gehört damit zu denjenigen, die die von Hegel konstatierte „Reflektiertheit“ als Grundbedingung gegenwärtigen Bewußtseins und Lebens ²⁷ verwirklichen und zur Erfahrung und Vermittlung von Wirklichkeit anwenden. García Márquez' epischer Rekurs auf die Bedingungen menschlicher Geschichte und Geschichtlichkeit will die Voraussetzungen schaffen für ein Verstehen der Gegenwart, ein Sachverhalt, der — von der wirkungsästhetischen Analyse her zu urteilen — als das große moralische Anliegen dieses Autors für sich und für seine Leser aller Zeiten angesehen werden kann.

²⁷ Dazu Dieter Henrich, „Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart“, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion* (Bd. II der Reihe „Poetik und Hermeneutik“), München 1966, hg. von W. Iser, S. 11—32.