

Übungen in exotischer Phantasie –

Texte von Gabriel García Márquez als Material für die Annäherung an eine außereuropäische Literatur

Der Text wurde zuerst veröffentlicht in Heft 123 (1992) der Zeitschrift „*Diskussion Deutsch*“. Thema war im Jahr der 500-Jahrfeiern der Entdeckung Amerikas „*Lateinamerikanische Literatur im Deutschunterricht*“. „*Exotismus und Kulturwandel*“ war der Einleitungstext.

von Thomas Lange

"Ich habe großen Respekt und vor allem eine große Zuneigung zum Beruf des Lehrers, und darum schmerzt es mich, wenn auch sie Opfer eines Schulsystems werden, das sie dazu bringt, Unsinn zu reden."
Gabriel García Márquez [1]

1. Literatur einer "wunderbaren Wirklichkeit"

Nichts scheint besser geeignet, um sich den Eurozentrismus, den kolonialen Blick abzugewöhnen, als die Beschäftigung mit lateinamerikanischer Literatur. Denn diese Literatur will anders sein, sie definiert sich widersprüchlich und provokativ als eine fremde, nicht-europäische Literatur. Die selbstgewählten Markenzeichen heißen: "realismo mágico" und "real maravilloso". Mit einem "magischen Realismus" wird eine andere, eine "wunderbare Wirklichkeit" beschrieben. In den Worten von Miguel Angel Asturias:

"Zwischen der Realität, die man eigentlich die 'reale Realität' nennen müsste, und der magischen Realität, wie die Menschen sie erleben, gibt es eine dritte Realität und diese andere Realität [...] ist Ergebnis der Verschmelzung dieser beiden Elemente. Es ist ein wenig so, wie die Surrealisten um Breton es wollten, und es ist das, was wir den magischen Realismus nennen können." [2]

Den Surrealismus, der in Europa am Ende einer langen Tradition realistischer Literatur stand und dort als eine Endphase empfunden wurde, sehen lateinamerikanische Autoren als geradezu ur-amerikanisch an:

"Der magische Realismus hat natürlich eine direkte Beziehung zur ursprünglichen Mentalität der Indios. Der Indio denkt in Bildern, er sieht die Dinge nicht in den Vorgängen selbst, sondern überträgt sie in immer andere Dimensionen, in denen wir das Reale verschwinden und den Traum aufscheinen sehen, in denen Träume sich in greifbare und sichtbare Wirklichkeiten verwandeln." [3]

Diese selbstbewußte "Andersheit" entsteht parallel zum Streben nach politischer Autonomie:

"Jahrhundertlang kannten wir keine eigene Kultur und keine Menschlichkeit. Wir waren Gesellschaften nach dem Muster von Wirtschaftsunternehmen, in denen Menschen verschlissen werden, um Zucker, Gold oder Kaffee zu produzieren." [4]

Die Kolonialkultur der mestizischen Mischbevölkerung war nur ein Abklatsch der europäischen Herrenkultur. Erst mit der Einsicht des 20. Jahrhunderts, daß "unsere Rückständigkeit [...] von außen in Gang gesetzt" ist, begann ein Kampf um Identität und selbstbewußte "Lateinamerikanität". Als Literaturprogramm bedeutet das eine bewußte Herausarbeitung jener Züge, die dem europäisch-rationalen Begreifen widerstreben, also ein Rückgang auf die vorkolonialen Wurzeln. Klassisch formuliert hat diese Wirklichkeitssicht der kubanische Schriftsteller Alejo Carpentier nach einem Aufenthalt in Haiti:

"Das wunderbar Wirkliche findet sich auf Schritt und Tritt im Leben der Menschen, die die Geschichte des Kontinents machten [...] Was ist denn Amerikas Geschichte anderes als eine Chronik des wunderbar Wirklichen?" [5]

Scheinbar unverändert haben sich in den sozialen Unterschichten die offiziell unterdrücken, zumindest ausgegrenzten afrikanischen und indianischen Traditionen als Subkulturen erhalten. Sie repräsentieren in der Gegenwart lebendige kulturelle Ungleichzeitigkeit. Alejo Carpentier hat in seinem Roman "Die verlorenen Spuren" (1953) eindrucksvoll beschrieben, wie Reisen in Lateinamerika zu Zeitreisen in vergangene Kulturen werden:

"Plötzlich wurde mir klar, daß zwischen der Messe, die hier abgehalten wurde, und der Messe, die die Eroberer Eldorados vor vierhundert Jahren in ähnlich abgelegenen Gegenden gehört hatten, kein Unterschied bestand. Die Zeit ist um vierhundert Jahre zurückgedreht. Dies ist die Messe der eben erst an namenlosem Ufer gelandeten Entdecker, die vor den erstaunten Maismenschen das Zeichen ihrer Sonnenwanderung nach Westen aufpflanzen. [...] Die Jahre nehmen ab, zerfließen, lösen sich im schwindelerregenden Rücklauf der Zeit in Rauch auf. Wir sind im Mittelalter." [6]

Eine "magische Wirklichkeitsauffassung" prägt das Bewußtsein vor allem der sozialen Unterschichten. Bis zu 60% der jeweiligen Landesbevölkerung werden dazugerechnet und sie bilden die Mehrheit jener zwei Drittel der Bevölkerung, die in manchen Staaten Lateinamerikas in Städten leben (in Argentinien, Chile, Uruguay: 85%); z.T. lebt sogar ein Drittel der Gesamtbevölkerung in einem städtischen Ballungszentrum. [7] Bei diesen Menschen findet sich noch ein animistisches, zyklisches Denken, das auf die vorkolonialen Kulturen zurückgeht. Aus einem "Grundgefühl existentieller Schutzlosigkeit" nehmen sie zu vor-industriellen, "atavistischen Formen seelischer Daseinsbewältigung" [8] Zuflucht. Am ausgeprägtesten ist das in den spiritistischen, afrobrasilianischen Kulturen (Candomblé, Macumba) der Fall, die jährlich Millionen Brasilianer sogar von der katholischen Kirche abziehen. [9]

Diese kulturellen "pattern" lassen sich nahtlos mit der spanischen Literaturtradition verbinden, in der die hispanoamerikanischen Autoren sprachlich stehen. Denn jene geht direkt auf den ersten europäischen Einfluß zur Zeit der Conquista zurück. Bis heute ist die spanische Literatursprache entscheidend vom spanischen Barock mit den dunklen, gesuchten Metaphern des "conceptismo" beeinflusst, trotzdem das Kastilische mittlerweile "amerikanisiert" worden ist. [10] Das Spanien des 16. Jahrhunderts bedeutete die tiefe Gläubigkeit der Gegenreformation, geprägt von antiker Mythologie und christlich-jüdischer Mystik: mit vielen Zügen war es noch mehr dem Mittelalter und dessen späten Ritterromanen verbunden als der Neuzeit mit Rationalität und Naturwissenschaft. Diese - notwendig verkürzte - Darstellung sollte darauf hinweisen, daß die lateinamerikanischen Autoren eine entschieden "fremde" Literatur schreiben. Allerdings muß betont werden: diese fremde Literatur ist nicht naturwüchsiger Ausdruck einer antipodischen Weltsicht, sondern ein Produkt höchst differenzierter Kunst. Auch ein Autor wie Gabriel García Márquez, der sich so betont als Nicht-Intellektuellen bezeichnet, [11] ist natürlich höchst belesen, und seine frühe Begegnung mit Kafkas "Verwandlung" (und anderen Autoren der Weltliteratur) hat sein Werk entscheidend beeinflusst. [12] Manche Interpreten gehen daher so weit, in seinen Büchern eine "manieristisch angelegte Literatur" zu sehen, die sich nicht mit der "sogenannten 'Wunderbaren Wirklichkeit' Lateinamerikas", sondern nur mit "Literaturen" auseinandersetzt: ein Kunstprodukt, von Literatur gezeugt, an Literatur (oder Literaten) gerichtet. [13]

Die "exotische Phantasie" der lateinamerikanischen Literatur kann also kaum genutzt werden für eine unmittelbare Literatur-Erfahrung, wie sie neuerdings wieder unter Berufung auf "Exoten" propagiert wird, wo Schamanen oder Mantras helfen sollen, wieder zu einer "unmittelbaren" Wahrnehmung innerer Bilder zu gelangen. [14] Wenn man sich auf diese Ebene (vermeintlicher) Unmittelbarkeit begeben will, dann müßte man die höchst kunstvollen Produkte lateinamerikanischer Nobelpreisträger meiden und zur "eigentlichen", authentischen Literatur in Lateinamerika greifen, nämlich der mündlich überlieferten "Oralliteratur" der Indianer. [15] Doch auch hier wäre distanzloses Aufnehmen wieder nur eurozentrisch. Denn die hier tradierte mythische Weltsicht ist nur eine schriftlose Form einer Intellektualität, die sehr bewußt mit verschiedenen Genres auf einer recht hohen Abstraktionsstufe spielt. [16]

2. Einführung in die exotische Phantasie: Schreiben wie Márquez

Das Werk von Gabriel García Márquez, des vierten unter den fünf lateinamerikanischen Nobelpreisträgern, [17] und des gegenwärtig weltweit erfolgreichsten lateinamerikanischen Autors scheint mit seiner "tropischen Phantasie", seinem "eigenen Schwerkraftgesetz" [18] ein besonders gutes Beispiel der ganz elementaren exotischen Phantasie zu sein. Trotz aller Bekundungen des Autors -

"Ich betrachte mich als einen reinen Realisten, der alltägliche Ereignisse katalogisiert, die später phantastisch erscheinen" [19] -

gelingt es ihm ja offensichtlich, jene "zweite Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit" so zu beschreiben, daß deutsche Journalisten auf teuren Reisen "die Märchenwelt des großen Zauberers" [20], den "Mythos Macondo" [21] aufsuchen wollen, also jenes Dorf Aracataca, das, wie jetzt alle Welt weiß, Vorbild für "Macondo" gewesen ist. Am Ort, beim Anblick von ein "paar Hütten, die in Schlamm und Schmutz und Armut versinken", empfinden sie dann eine "merkwürdige Trostlosigkeit" [22], sind enttäuscht, daß die schäbige Wirklichkeit des armen Tropendorfs Aracataca so gar nicht der farbig aufgeladenen mythischen Bedeutsamkeit jenes "Macondo" entspricht, zu dem Márquez sein Heimatdorf in seinem epochemachenden Roman "Hundert Jahre Einsamkeit" (1967) erhoben hat.

Márquez selbst warnt vor einer krampfhaften Suche nach zuviel Bedeutung. Er teilt die Aversion vieler Autoren vor "schulmäßiger" Interpretation, - sie führe nur zu "Stilblüten, mit denen schlechte Literaturlehrer die Kinder verderben": [23]

"Einer meiner Söhne hat eine englische Schule besucht. Und die Fragebögen für die jeweiligen Examina kamen in einem versiegelten Umschlag aus London. Eine der Fragen lautete: Was stellt der Hahn in dem Roman 'Der Oberst hat niemanden, der ihm schreibt' dar? Mein Sohn, der natürlich wußte, daß ich mich immer über die deutungswütigen Kritiker amüsiere, die versuchen, alles in Symbole umzusetzen, hat dann geantwortet: Durch ausführliche Gespräche mit dem Autor kann ich versichern, daß der Hahn überhaupt kein Symbol ist, sondern ausschließlich ein Hahn sein soll. Mein Sohn ist durchgefallen. Aber er hatte natürlich recht. Der Hahn ist einfach ein Hahn! Wenn ich einem Buch von einer Kuh spreche, dann meine ich eine Kuh." [24]

Vielleicht ist zur Annäherung an diesen Autor, der über sich sagt, sein Leben sei dazu bestimmt "alles zu erzählen" [25], der Nachvollzug des Erzählprozesses am besten geeignet. [26]

Márquez findet den Anfang zu einem Roman, einer Erzählung immer in einem "einfachen Bild", einer Gestalt, einer Szene. Er führt sogar seinen komplexesten Roman, "Hundert Jahre Einsamkeit", auf die Sprechweise seiner Großmutter zurück: [27]

"Erzählen ist ein Problem der Glaubwürdigkeit. [...] Meine Großmutter [hatte] irgendeine Methode, die Geschichte glaubwürdig zu machen. Ich habe sehr viele Jahre darüber nachgedacht: Welcher besonderen Erzählweise war meine Großmutter fähig? Ein bestimmter Ton, ein bestimmter Stil! Und als ich diesen Stil gefunden hatte, diese Weise, Unglaubliches glaubhaft zu machen, da hatte ich alles gelöst." [28]

Es käme also darauf an, Zugang ins Innere der "exotischen Phantasie" von Márquez zu finden, z. B. mit der Methode des literarischen Rollenspiels (Fragen an Figuren stellen) oder aber "verzögert" zu lesen. [29]

In einem Kurs [30] der Jahrgangsstufe 11 mit dem Thema "Phantastische Literatur" wurden Schülererfahrungen mit Horror- und Science Fiction-Stoffen in Filmen und Büchern zum Ausgangspunkt genommen, um die Entfaltung von phantastischen Motiven als "Reaktion auf den Zusammenbruch tradierter Ordnungsmuster" zu interpretieren. [31] Beispiele waren Bürgers "Lenore" und Goethes "Braut von Korinth" mit ihren der Volkssage entnommenen Wiedergänger- und Vampirmotiven sowie Heines "Seegespenst", das die biedermeierliche Mittelalter-Romantik ironisiert. Die symbolische Dimension phantastischer Literatur wurde erarbeitet an E.T.A. Hoffmanns "Sandmann" und Günter Kunerts "Lieferung frei Haus": im Phantastischen enthüllt sich spiegelbildlich das Grauen des biedermeierlichen oder

biedermännischen Alltags. Phantastik als Gesellschaftskritik: Hoffmann gestaltet Entfremdung in Motiven des Wahnsinns, der Ich-Spaltung, des Doppelgängers oder des Automaten. Bei Kunert wird die totale Verflochtenheit der Gesellschaft, die Anonymität der Handelnden als das Schuldigwerden von allen in das Bild des "frei Haus" gelieferten Sarges gefaßt.

Natürlich wird Literatur mit derartigen Entschlüsselungsoperationen auf "Interpretationsmuster" festgelegt, bei denen unter den Lernzielen von "Reflexion" und "Distanz" die "ästhetische Sensibilisierung" ("Vergnügen und Genuß") in den Hintergrund gedrängt wird. [32] Die Begegnung mit Márquez' exotischer Phantasie kann dazu beitragen, die eigenen Interpretationsmuster bewußt zu machen und die Schüler zugleich für die "Themen" oder "pattern" fremder Kulturen [33] zu sensibilisieren. Um die Wirkungsweise von Interpretationsmustern und Phantasie-Symbolen an sich selbst zu erfahren, kann man Schüler phantasievoll handeln, d.h. Literatur schreiben lassen. Geeignet dazu ist etwa die Aufgabe, Márquez' Erzählung "Ein alter Herr mit riesengroßen Flügeln" nach der Lektüre der ersten Seite zu Ende zu erzählen. [34]

Es überrascht nicht, daß die aus Märchen und volkstümlichen religiösen Vorstellungen gängigen Assoziationen zu "Engel" aufgegriffen und fortgeführt werden. [35] Überwiegend ist es ein jugendlich-positiv gezeichneter Schutzengel, der helfend eingreift. Die dazu so seltsam kontrastierende Gestalt eines "Kahlkopfs" und "Lumpensammlers" bei Márquez wird sehr moralisch erklärt:

"Der Engel hatte eine sehr lange Reise hinter sich. Er wurde von seinem Herren gesandt, um auf der Erde Freude einzubringen, den Menschen in ihrer Not zu helfen. Wenn ihm diese Aufgabe gelingt, so wird ihm sein jugendhaftes Gesicht wieder zurückgegeben und er kann wieder in den Himmel emporsteigen."(M.J.) - "Engel altern auf der Erde. Je weniger an sie geglaubt wird, desto mehr." (A.B.)

In dieser Wunschwelt ist das arme Ehepaar hilfsbereit und dankbar und der Engel hat auch nur gute Absichten:

"Da sie aber sahen, daß der alte Mann noch hilfebedürftig war und sie ein gutes Herz hatten, nahmen sie ihn mit in ihr Haus und pflegten ihn. [...] Aber er war ja geschickt worden, um diesen Menschen zu helfen." (C.D.)

Bei der Szenerie der engelhaften Hilfeleistung für das kranke Kind wird die Schülerphantasie deutlich von filmischen Science-Fiction-Vorbildern beeinflusst:

"Das ganze Zimmer war verdunkelt durch die Gewitterwolken, die sich draußen rund um das Haus gebildet hatten, nur das kleine Bettchen stand in einem Schein aus schimmerndem Blau und schien alles magisch anzuziehen." (B.S.)

Diese Anklänge an Märchentraditionen werden verstärkt durch Erzählschlüsse, in denen dem Kind eine Art Engel-Zukunft vorhergesagt wird: "Doch anstatt irgendeinen Zauber anzuwenden, spannte er seine Flügel und flog mit dem Kind auf und davon." (S.Z.)

Negative Versionen sind seltener: da entpuppt sich der Engel als Teufel, der sich mit Hilfe des Neugeborenen erlösen will, oder aber es wird ein Engel geschildert, der durch den Anblick menschlichen Elends - Menschen in Slums, verdreckte Flüsse - so altert, daß auch er dem Kind nicht mehr helfen kann:

"Langsam humpelte er in Richtung des Kinderzimmers. Doch er erreichte das Zimmer niemals, denn sobald er die Türklinke der Zimmertür nach unten drücken wollte, zerfiel er zu Staub. 'Gott hat die Welt nun endgültig verlassen', rief die alte Nachbarin." (F.L.)

Die zu Ende geführte Lektüre des Márquez-Textes konfrontierte die Schüler dann mit Unerwartetem: der gänzlichen Bedeutungslosigkeit des Engels für das Kind; der Lieblosigkeit, mit der er wie alles Geflügel in den Hühnerstall gesperrt wird; der Sensationslust, mit der er kommerziell vermarktet wird. Diese Momente fordern eine "Übernahme fremder Perspektiven" zumindest probeweise und fördern damit die "Fähigkeit des Fremdverstehens" [36]. Nicht der Engel, der zwar Wunder tut (allerdings grotesk falsche) ist das "wunderbar" Andere. Er scheint den Menschen selbstverständlich zu sein, die ihn mit der landläufigen Rücksichtslosigkeit

behandeln (ihm etwa "Federn ausreißen, um ihre Gebrechen damit zu bestreichen"). "Anders" und "wunderbar" ist vielmehr die Tarantelfrau. Diese - "eine ungeheure Tarantel von der Größe eines Hammels und mit dem Kopf einer traurigen Jungfer" - ist Attraktion eines karibischen Wanderjahrmarkts und gewinnt schließlich in der "Konkurrenz des Wunderbaren": niemand steht mehr Schlange, um den Engel zu sehen.

Die Analyse dieser "einfachen Bilder" fördert zutage, daß "Wunder" sehr diesseitig erklärbar sind. Die "Tarantelfrau" wurde zwar mit Donnerschlag und Schwefelblitz in eine Spinne verwandelt, doch geschah dies aus einer sehr irdischen, fast banalen Ursache: sie war ungehorsam gegen ihre Eltern, hatte sich "aus ihrem Elternhaus auf einen Ball gestohlen und [...] die ganze Nacht ohne Erlaubnis getanzt".

"Eine solche Erscheinung, beladen mit so viel menschlicher Wahrheit und derart abschreckender Beispielhaftigkeit, mußte ungewollt die eines hochmütigen Engels übertrumpfen, der sich kaum dazu herabließ, die Sterblichen anzublicken."

Im Gegensatz zum Engel ist die "Spinnenfrau" ja sehr menschlich: sie beantwortet Fragen der Besucher und gehorcht wie diese offensichtlich dem menschlichen Moralkodex. Damit können die "Wunder-Touristen" mehr anfangen als mit dem Engel, der unverständlich ("Altnorwegisch"?) spricht und in seiner Unnahbarkeit arrogant wirkt. In der abschreckenden Beispielhaftigkeit der "Spinnenfrau" liegt reale Irrealität, ebenso aber auch in der Gläubigkeit der Menschenmassen, für die ein Wunder immer auch etwas Praktisches haben muß: es soll sie zumindest in ihrer Moral bestätigen.

"Wunderbares" in diesem Sinn einer "Realität des Irrealen" läßt sich auch bei uns, im Europa des 20. Jahrhunderts finden. In der Diskussion im Kurs wurden sowohl die Massenversammlungen vor wundertätigen Heiligenbildern (etwa S. Gennaro in Neapel) genannt, wie auch die Autoschlangen auf den Autobahnen dort, wo sich auf der Gegenfahrbahn schwere Unfälle ereignet haben. Vielleicht wäre die Methode der Elisenda - die Straße zu sperren und Eintritt zu verlangen - auch hier erfolgreich.

Die "Exotik" der exotischen Phantasie stellt sich als eine Methode der Wirklichkeitsdarstellung heraus. Die Exotisierung findet durch die Erzählweise statt; Márquez erinnert sich:

"daß meine Großmutter mir die grauenhaftesten Dinge erzählte, ohne jede Rührung, wie wenn es etwas war, was sie gerade gesehen hatte. Damals entdeckte ich, daß es diese unerschütterliche Ruhe und dieser Reichtum an Bildern, mit denen meine Großmutter erzählte, waren, die ihren Geschichten Glaubhaftigkeit verliehen." [37]

Das Entscheidende ist ein episches Element in der Erzähltechnik, "das Zurücktreten des Ereignishaften hinter die Situation, des Handelns hinter die Handlung". [38] Dieser Stil geht vielleicht weniger auf die "Großmutter" von Márquez zurück - sie ist wohl nur eines der "einfachen Bilder", mit denen er uns Kompliziertes mitteilen will - sondern man kann die jahrzentelange journalistische Übung von Márquez als Quelle entdecken. Dabei lernte er, Alltagshandlungen einen monumentalen, zugleich symbolischen und aufregenden Charakter zu geben. Daß mit dieser Methode auch Europa "exotisiert" werden kann, kann man in Márquez' Reportagen aus Osteuropa nachlesen.

In der Beschreibung der Zöllner am "Eisernen Vorhang" zur (damaligen) DDR wird deutlich, daß hier eine Macht so unsicher ist, daß sie sich mit Grobheit - der Zolldirektor dachte "in einem gepanzerten Deutsch" - schützen muß und selbst einen schäbigen Speisesaal mit Maschinenpistolen bewacht. ("Ich erinnerte mich an die Dörfer in Kolumbien, an die Amtsgerichte, die nachts für die im Kino verabredeten Stelldicheins dienen.") Das Volk dagegen macht in einer Mitropa-Autobahnraststätte in der DDR aus dem schlichten Essen eine Art Protesthandlung: "Ich hatte noch nie so viel konzentriertes Pathos bei einer so einfachen Handlung des täglichen Lebens wie dem Frühstück gesehen". Auf diese Weise gelingt es Márquez, die Mentalität der DDR atmosphärisch dicht einzufangen. [39]

Schüler können mit eigenen Texten in exotischer Phantasie "ungerührte" Beschreibungen von Alltagshandlungen verfassen; also mit der Methode "... à la Márquez' Großmutter" die "Exotik der Nähe" entdecken.

3. Literatur als Mittel zum Kulturvergleich: die Hinrichtung eines Macho

Die exotische Faszination der lateinamerikanischen Literatur rührt für den europäischen Leser auch von der Berufung auf scheinbar Ursprüngliches her: da werden Mythen zitiert, die noch unverbraucht sind, die weder bis in den letzten Winkel analysiert, noch in allen möglichen Varianten schon durch künstlerische Adaptionen erschöpft sind. Göttermythen indianischen oder afrikanischen Ursprungs tragen wesentlich die Handlung in Romanen wie Mario de Andrades "Macunaima" (1928), in Carpentiers "Reich von dieser Welt" (1949) oder Asturias' "Maismenschen" (1949). Auch gegenwärtig neu sich bildende "Volksmythen", die eine eigene "kollektive Wirklichkeit" repräsentieren, werden literaturfähig. [40] Márquez nutzt solche Mythen in Erzählungen wie "Das Leichenbegängnis der großen Mama" oder, kombiniert mit dem Archetypus der "mythischen Reise", im "Bericht eines Schiffbrüchigen".

In diesen Mythen begegnet uns ein anderer kultureller Hintergrund, den man als "Mentalität" beschreiben kann. Mentalitäten, sind "Sinnstrukturen kollektiver Wirklichkeitsdeutung"; sie sind nicht Eigenschaften von Menschen, auch nicht "Ursachen ihres Verhaltens, sie bezeichnen lediglich Tendenzen und Dispositionen, bestimmte Situationen, die ein Verhalten auslösen". [41] Die Geschichtswissenschaft hat fiktionale literarische Texte schon lange als Quellen der Mentalitätsgeschichte entdeckt und genutzt. Die Literaturwissenschaft müßte erst einen Paradigmenwechsel vollziehen, um diesen Ansatz für sich fruchtbar zu machen. [42] Für die Schule gälte es, Weltliteratur nicht nur unter dem Aspekt der "Grundfragen menschlichen Daseins" [43] zu lesen, sondern kulturkontrastiv zu arbeiten, andere Mentalitäten im Vergleich der literarischen Motive und Formen bewußt zu machen.

So läßt sich der Kurzroman "Chronik eines angekündigten Todes" von Márquez als Variation weltliterarischer Motive von Liebe und Eifersucht begreifen, wie sie auch Themen der Unterrichtslektüren "Leiden des jungen Werther" und "Effi Briest" sind. [44] Als Grundmuster des Konflikts von Individuum und gesellschaftlicher Rollenerwartung werden an diesen Texten Kursthemen wie "Selbsterfahrung und Identität" behandelt. Die dabei angestrebte "Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Gesellschaft" [45] ist natürlich an einem europäisch-neuzeitlichen Kontext orientiert. Gerade in großstädtischen Schulklassen mit ethnisch heterogenen Lerngruppen kann dieser Roman dazu dienen, kulturell differente moralische Vorstellungen unter dem Gesichtspunkt des Lernziels "Toleranz" zum Thema zu machen. [46]

Zur Einführung in kulturkontrastives Arbeiten können deutsche Amerika-Stereotypen dienen. Die typischen Motive von "natürlicher Freiheit" oder "fortschrittlicher Neuheit" variieren auf klassische Weise J.G. Seume und J.W. Goethe. Seume polemisierte in seinem Gedicht "Der Wilde" (1793) ganz rousseauistisch gegen "Europens übertünchte Höflichkeit": "Wir Wilden sind doch bessere Menschen". Goethe prognostizierte den Vereinigten Staaten eine hellere Zukunft als dem alten Europa: "Amerika, du hast es besser" (1831), denn ohne Traditionsballast ("unnützes Erinnern"), kann es der Aufforderung nachkommen: "Benutzt die Gegenwart mit Glück". - Von Lateinamerika aus sah man das schon um 1900 anders. Rubén Darío ordnet in seinem Gedicht "An Roosevelt" (1905) zwar den USA Reichtum, Freiheit, Fortschritt, zugleich aber auch den "Kult des Mammon" und eine "barbarische Seele" zu. Das "wohlriechende Amerika" aber ist das "spanische" und "katholische" Lateinamerika, zu dem Licht, Feuer, Liebe, Pan und Bacchus gehören. [47] Der kulturelle Gegensatz von Vernunft vs. Gefühl, Fortschritt vs. Kultur, Zukunft vs. Geschichte besteht also nicht nur zwischen Europa und (einem undifferenziert gesehenen) Amerika, sondern auch zwischen dem angelsächsischen und dem romanischen Amerika.

Die "Chronik eines angekündigten Todes" scheint in einer typisch "südlichen" Welt von Leidenschaft und Männerehre angesiedelt zu sein. Diese "Chronik" berichtet vom Mord an Santiago Nasar, der von den Brüdern der Angela Vicario vor den Augen fast des ganzen Dorfes nicht nur getötet, sondern bestialisch abgeschlachtet wird. Denn Angela war am Morgen nach ihrer Hochzeitsnacht von ihrem Gatten Bayardo San Roman zur Familie zurückgebracht worden, weil sie nicht mehr unschuldig war; ohne weiteren Beweis nannte sie Santiago als

"Täter", was genügte, um bei ihren Brüdern die "Mannespflicht" in dieser "Ehrensache" in Gang zu setzen. [48] Erzählt wird das alles von einem Freund Santiagos, der selbst die Tat nicht gesehen hat und sie aus Akten und Aussagen rekonstruiert. Obwohl der Erzählfluß durch Vor- und Rückverweise ständig unterbrochen und eigentlich auch keine gerade Linie in der erzählten Zeit eingehalten wird, bleibt doch die Chronologie des Ablaufs vom ersten Satz - "An dem Tag, an dem sie Santiago Nasar töten wollten, stand er um fünf Uhr dreißig morgens auf" - bis zum letzten - "und fiel in der Küche [tot] aufs Gesicht" - erhalten. Der "Chronist" tritt trotz seinen Kommentaren und Gedanken hinter das Ereignis zurück; eigentlicher Gegenstand der Erzählung ist allerdings weniger der Mord, als die Frage, warum er passieren mußte; denn fast jeder Dorfbewohner behauptet, daß er (oder sie) "es" eigentlich hätte verhindern wollen.

Die von Stil und Konstruktion her sehr raffinierte "Chronik" bereitet bei der Hauslektüre den Schülern wenig Schwierigkeiten. Trotzdem die dauernden Perspektivwechsel die Leseridentifikation mit einer Person erschweren, wird der Text überwiegend mit "spannend" und: "man kann sich hineindenken" und: "man hofft, daß doch kein Mord passiert" beurteilt. Die von Márquez gewählte Gattungsbezeichnung "Chronik" knüpft an die früheste lateinamerikanische Literaturtradition an, jene Erobererberichte, die "Chroniken" sein wollen, aber in den staunenerregenden Abenteuern, die sie zu berichten hatten, eher den Ritterromanen gleichen, durch die ihre Autoren - biedere Soldaten und Priester - literarisch sozialisiert worden sind. [49] Die stilistische Raffinesse von Márquez besteht vor allem in der Erzählstruktur, die im unruhigen Perspektivwechsel mit Schnitt und Gegenschnitt geradezu filmisch arbeitet. Der Vergleich mit filmischen Sehgewohnheiten wurde von den Schülern zwanglos assoziiert und bestätigt Márquez' Modernität: er löst ein, was Alfred Döblin schon 1928 als das Eindringen des Kinos in die Literatur konstatierte. [50]

Methodisch nähert man sich dem Roman am besten durch eine Leitfrage, die aus den Leseerfahrungen und ersten Deutungshypothesen der Schüler gewonnen werden kann. Das kann etwa die Klärung der moralischen Vorstellungen sein, denen die einzelnen Personen folgen oder die ganz handlungsorientierte Frage, wer denn nun (und aus welchen Gründen) Santiago Nasar gewarnt - oder nicht gewarnt - habe. In jedem Fall kann mit solchen Fragen, die als Einzel- oder Gruppenarbeiten am Text geklärt werden müssen, Übersicht in die Fülle der ca. 40 Personen des Romans gebracht werden. - Wenn man sich auf die Handlung konzentriert, nachvollzieht, was der Erzähler über das Verhalten der Dorfbewohner quasi detektivisch recherchiert, dann ist das Ergebnis der Überprüfung, daß die meisten Bewohner nichts getan, dafür aber eine breite Variation von Ausreden haben:

"Niemand stellte überhaupt die Frage, ob Santiago Nasar gewarnt worden war, weil es allen unmöglich erschien, daß es nicht der Fall sein könnte." [51]

Genau besehen läuft alles auf eine Entschuldigung der eigenen Nicht-Aktivität hinaus. Dies ist um so grotesker, als die beiden Mörder, die durch die in ihrer Mutter personifizierte Familienehre getrieben werden, "alles Erdenkliche" taten, "damit jemand sie von ihrer Tat abhielt". [52] Je genauer man den Text untersucht, desto mehr stellt sich heraus, daß es zwar Opfer und Täter gibt, aber eigentlich keinen Schuldigen: "Wir haben ihn mit Absicht getötet, aber wir sind unschuldig", [53] sagt einer der Mörder. Mit dieser paradoxen Selbstdeutung treibt Márquez natürlich auf die Spitze, was für ihn die wichtigste Aussage des Textes ist: "Alles war vermeidbar, und der soziale Verhaltenskodex, nicht das Schicksal, war der Grund dafür, daß es nicht verhindert werden konnte." [54] Márquez wollte ein "Drama ... der kollektiven Verantwortung" schreiben:

"Die 'Chronik eines angekündigten Todes' geht auf eine wirkliche Begebenheit zurück, die sich in Kolumbien 1950 genau so zugetragen hat, wie es in dem Buch erzählt ist [...] Meine Arbeit bestand darin, die fast unendliche Reihe winziger und miteinander verketteter Berührungspunkte zu entdecken und ans Licht zu bringen, die in einer Gesellschaft wie der unsrigen dieses absurde Verbrechen ermöglicht haben." [55]

Márquez stellt das Verhalten der Dorfbewohner als gesteuert von gesellschaftlichen Mechanismen dar; es sind moralische Vorstellungen von männlicher und weiblicher Ehre, die sich zu einer Mentalität zusammenfügen, in der die gesellschaftliche Rolle mehr das Verhalten

bestimmt als der eigene Wille. Indem Márquez dies herausarbeitet, distanziert er sich auch von Deutungen, die in dem scheinbar zwanghaften Ablauf so etwas wie die Verpflanzung der antiken Schicksalstragödie nach Lateinamerika sehen:

"dies ist kein Drama des Schicksals, sondern der Verantwortung. Ich glaube sogar, das Buch endet damit, daß der Mythos des Schicksals ungläubwürdig wird, weil es nämlich Stück für Stück dessen grundsätzliche Bestandteile auseinandernimmt und zeigt, daß wir selbst die alleinigen Herren unseres Geschickes sind." [56]

Die Schüler haben meist keine Schwierigkeiten, die gesellschaftskritische Intention des Romans relativ klar und handfest zu beschreiben:

"Márquez verkleidet seine gesellschaftskritischen Meinungen mit Hilfe eines recht spannenden Kriminalfalles, um somit alle Teile der Bevölkerung zu erreichen und sie zum Nachdenken zu animieren." (Dirk M.) - "Vielleicht wollte der Schriftsteller die Gesellschaft so darstellen, daß sich jeder nur um seine eigenen Interessen kümmert und keinerlei für den Mitmenschen unternimmt. Was ja auch oft in unserer Gesellschaft zu sehen ist." (Helga E.)

Das Handeln der Personen wird an unseren geschlechtsrollenspezifischen Normen gemessen und damit - was nicht verwundern kann - eurozentrisch bewertet. gerade dies kann aber der Ausgangspunkt sein, an einer anderen Mentalität sich über die eigene klar zu werden oder zumindest das Vorhandensein unterschiedlicher Mentalitäten zu akzeptieren. Zunächst fällt den Schülern die andersartige Rolle der Frau auf, die Passivität, zu der sie verurteilt scheinen:

"In der heutigen Zeit ist die Frau dem Mann in den westlichen Ländern weitgehend gleichberechtigt (ob zum Vorteil, sei dahingestellt) und Frauen können gewissermaßen all das tun, was der Mann schon immer durfte. Diese Veränderungen gesellschaftlicher Ordnung sind in dörflichen Gegenden wohl noch nicht ganz durchgekommen. Viele halten an Tradition und religiösen Vorstellungen fest, was dem Prozeß der Gesellschaftsentwicklung hemmend entgegenwirkt. Márquez versucht also, auf diese Mißstände aufmerksam zu machen und die anderen Leute aufzurütteln." (Marc T.)

Gegenüber diesem äußerlich anderen Verhalten wird bei genauerem Lesen allerdings klar, daß es ja eine Frau ist, nämlich Pura Vicario, die Mutter Angelas, die ihre Söhne zum Mord antreibt. Márquez hat außerdem eigens eine Frauenfigur erfunden, Clotilde Armenta, die als Gegenspielerin des "sozialen Verhaltenskodex" wirken soll:

"Die Figur Clotilde Armenta, die es in Wirklichkeit nicht gab, habe ich erfunden, weil sie mir als Erwiderung auf die Mutter Angela Vicarios notwendig schien. Ich entwickelte sie Schritt für Schritt beim Schreiben, und bei jedem Schritt machte ich mir klar, daß das einzige, was sie tun konnte, um das Verbrechen zu verhindern, darin bestand, andere um Hilfe zu bitten, und zwar fast immer Männer. Das galt nicht nur für die Erzählung, sondern auch für die wirklichen sozialen Bedingungen des Dorfes. Auf dem Höhepunkt des Dramas mußte ich selbst wie durch Erleuchtung entdecken, worin Clotilde Armentas Ohnmacht, das Verbrechen zu verhindern, ihre Wurzeln hat, und ich ließ sie ausrufen: "Mein Gott, wie einsam sind wir Frauen in der Welt!" Erst damals wurde ich mir dessen bewußt, aber dabei wurde mir klar, daß ich es eigentlich seit langen Jahren wußte, ohne es mir selbst erklären zu können." [57]

In dem Ausruf der Clotilde - "wie einsam sind wir Frauen in der Welt" - wird nicht nur die Unterdrückung des weiblichen Geschlechts, seine Abhängigkeit und Hilflosigkeit formuliert, sondern auch mit dem Motiv der "soledad", der "Einsamkeit" eines der ganz zentralen Motive lateinamerikanischer Literatur aufgegriffen.

An der Figur der Clotilde Armenta wird die Interpretation der deutschen Schüler insofern irritiert, als hier die gerade Linie der Gesellschaftskritik durchbrochen scheint.

"Man hat den Eindruck, daß Clotilde Armenta jede Schuld von sich weist, da sie versuchte, das Verbrechen zu verhindern. Sie selbst ist nur eine Frau und kann dieses nicht verhindern. Ich denke, daß dies sehr wohl gesellschaftskritisch ist, weil eine Frau genau die gleiche Möglichkeit und Macht hat, so ein Verbrechen zu verhindern." (Tanja S.)

Das eigene Deutungsmuster wird zwar aufrechterhalten - Frauen haben die gleichen Möglichkeiten - , doch spricht dagegen im Roman die Erfahrung der Clotilde Armenta, daß diese Möglichkeiten an einer Realität scheitern, die durch den "machismo" bestimmt wird.

Dieser "machismo", der Männlichkeitswahn, gibt als einzige Richtschnur männlichen Verhaltens sexuellen Erfolg vor. Basis ist eine Gesellschaft, in der die Geschlechtsrollen verfestigt und betont gelebt werden:

"Die Brüder wurden erzogen, um Männer zu werden. Die Mädchen waren ausgebildet worden, um zu heiraten." [58]

Allerdings ist Márquez der "Überzeugung, daß dieser 'machismo' ein Produkt matriarchalischer Gesellschaften ist." [59] Aktiv befördern das "männliche" Verhalten im Roman denn ja auch vor allem die Frauen: die Mutter der verstoßenen Braut wie auch die Verlobte des einen Mörders, die bekräftigt, daß sie diesen "nie geheiratet" hätte, wenn er nicht seine "Mannespflicht" erfüllt hätte. [60] Die Mörder selbst wirken demgegenüber sehr passiv (bis auf jene letzten, schrecklichen Minuten). Dem entspricht, daß auch die beiden Männer, der "Verführer" und der Ehemann, die sonst als ausgesprochene "machos" auftreten, letztlich durch Passivität gekennzeichnet sind. Santiago Nasar, der (angebliche) Verführer, behält bis zum Schluß "die Ratlosigkeit der Unschuld" und Bayardo San Roman, der gekränkte Ehemann, gilt auch im Dorf allgemein als "Opfer". [61] Das Bild von der Passivität des "macho" läßt sich bestätigen durch jenes Porträt, das Gilberto Freyre von dem typischen Vertreter der brasilianischen Landaristokratie zeichnet: auch er ist vor allem "lau, schlaff, langsam, geruhsam [...] bis auf die Sexualfunktion". [62]

Nun ist die Dominanz des sexuellen Erfolgsstrebens aber kein Selbstwert innerhalb dieser Gesellschaft. Wenn Santiago Nasar der Tochter seiner Köchin nachstellt, so ist das weniger sinnliche Begierde als selbstverständliche Inbesitznahme eines (sozusagen) lebenden Inventars (wie ja denn schon sein Vater dies Herrenrecht an der Mutter des Mädchens ausübte). Auch Bayardo San Roman wirbt ja nicht eigentlich um die zwar schöne, aber "geistig arme" Angela: er will ihre Familie und das übrige Dorf beeindrucken, "sein Glück mit dem ungewöhnlichen Gewicht seiner Macht und seines Vermögens" erkaufen. [63] Mit einer rein psychologischen Herangehensweise kann diese Dimension des Romans nicht erkannt werden.

Während deutsche Schülerinnen und Schüler sich einfach nur wundern oder es mit der "Zurückgebliebenheit" der Verhältnisse entschuldigen, daß so etwas wie die "Ehre" der Jungfernschaft solch eine Tragik auslöst, können Schülerinnen aus einem anderen Kulturkreis - in diesem Fall aus der Türkei - sich sehr viel genauer auf diesen Konflikt einlassen. So etwas wie die "Wiederherstellung einer Ehre" - bis zum Totschlag - gehört durchaus zu der Wertewelt, in die sie hineinwachsen. Die Lösung eines Ehekonflikts durch eine, womöglich beidseitig einverständige Scheidung, wie sie zum Erfahrungsfeld deutscher Schülerinnen und Schüler gehört, ist im Rahmen traditionaler Gesellschaftsstrukturen unmöglich. Denn hier kommt es nicht auf die subjektiven Absichten und Gefühle an, sondern auf die Handlungen als solche. Handlungen drücken das aus, was sie sind. Es gibt kein Handeln als Symbol für etwas, wie einen Wert oder einen psychischen Komplex, sondern die Handlung ist dieser Wert. Wenn die Ehre zerstört wurde, ist ihre Wiederherstellung und die Tötung des Verursachers ein- und dasselbe. Eine türkische Schülerin arbeitete sehr klar heraus, daß die Werbung des Bayardo San Roman um Angela Vicario vor allem ein Machtkampf vor der Dorfföfentlichkeit ist:

"Er feiert ein Fest, an dem das ganze Dorf teilnimmt. Das verschwenderische Fest soll seine Macht beweisen. Seine Frau, die soll nur ihm gehören und unberührt sein. Enttäuscht schickt er seine Braut zurück, weil seine Macht in Verruf kommen könnte." (Gülnaz P.)

In der Diskussion bestätigten türkische Schülerinnen das Weiterwirken solch traditionaler Gesellschaftsstrukturen, in denen Heirat ein Gabentausch zwischen Familien zwecks engerer Verbindung ist. Die "Ungültigkeit" solch einer Gabe würde mehr erschüttern als nur das Vertrauensverhältnis zwischen zwei Einzelpersonen. An einem Text, der einen realen Fall von (nach unseren Begriffen) Gewaltkriminalität zwischen Türken und Deutschen aus Frankfurt/M analysiert, konnte der "Fall" aus der Karibik insofern erläutert werden, daß Ähnlichkeiten des

Verhaltens nach Normen traditionaler Gesellschaften herausgearbeitet wurden. [64] Die Unterrichtsdiskussion führte hier auf den Unterschied der Wertesystem und damit auf die Andersartigkeit von Gesellschaften: während "Ehre" in unserer modernen, tendenziell egalitären Industriegesellschaft nur noch in wenigen Fällen des "Persönlichkeitsrechts" einklagbares Rechtsgut ist, verbindet sie in traditionellen Gesellschaften untrennbar Person und Öffentlichkeit.

Es liegt nahe, aus der Konfrontation gegensätzlicher Wertewelten auf das Lernziel der Toleranz, der gegenseitigen Anerkennung von Verschiedenartigkeit zuzusteuern. Das wird nicht ohne heftige moralische Wertungen abgehen wie auch nicht ohne Aussagen zu evolutionstheoretischen Überzeugungen. Europäisches Nützlichkeitsdenken einerseits wie aufklärerisches Bewußtsein von einem linearen Fortschritt dürften dabei ausgesprochen und vielleicht auch ein wenig in Zweifel gezogen werden. Ebenso bietet sich aber auch der Vergleich solcher "ungleichzeitigen" Kulturen der Gegenwart mit den in literarischen Zeugnissen überlieferten Kulturen der europäischen Vergangenheit an. Da gibt es die subtilen Reflexionen des Barons Insetten in Fontanes "Effi Briest" über die nicht mehr fraglos hingegenommene "Ehre"; die sehr geradlinige Gewinnung von "Ehre" durch ritterlich-männlichen Kampf bei Hartmann von Aue "Irec", aber auch im "Nibelungenlied" der Triumph der Kriemhild über ihre Standesrivalin Brunhild vermittlels der stärkeren "Männlichkeit" ihres Gatten: alles Gelegenheiten, Mentalität und ihren Wandel zum Thema zu machen.

- [1] In: Die Poesie in Reichweite der Kinder. (1982) In: Tom Koenigs (Hg.): Mythos und Wirklichkeit. Materialien zum Werk von Gabriel García Márquez. Köln 1985, S. 293-296; hier: S. 296
- [2] Asturias zit. bei: Hans Joachim Müller: Die lateinamerikanische Literatur. In: Klaus von See (Hrsg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 21, Wiesbaden 1979, S. 443-486; hier: S. 447
- [3] ebd.
- [4] Darcy Ribeiro: Unterentwicklung, Kultur und Zivilisation: Ungewöhnliche Versuche. Frankfurt/M: ed. suhrk. 1018, S. 55 f.
- [5] Alejo Carpentier: "Über die wunderbare Wirklichkeit Amerikas." Vorwort zu seinem Roman "Das Reich von dieser Welt" (1949). Zit.n.: Mechthild Strausfeld (Hrsg.): Materialien zur lateinamerikanischen Literatur. Frankfurt/M: Suhrkamp st 341, 1976, S. 326-330
- [6] Alejo Carpentier: Die verlorenen Spuren (1953). Frankfurt/M: Suhrkamp 1979, S. 225; ein ähnliches Thema beschreibt Mario Vargas Llosa: Der Geschichtenerzähler (1987). Frankfurt/M: Suhrkamp 1990
- [7] Informationen zur politischen Bildung Nr. 226: Lateinamerika. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1990, S. 21 ff., 41 f.
- [8] Dieter Janik: Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts. Geschichtliches Erbe und kulturelle Tendenz. Tübingen 1976, S. 19, 26 - Vgl. zu den Motiven auch: Leo Pollmann: Geschichte des lateinamerikanischen Romans. Bd. I: Die literarische Selbstentdeckung (1810-1929). Berlin 1982, S. 140
- [9] Vgl. z. B. den Bericht angesichts des Papstbesuches in Brasilien: "Kirche und Gesellschaft in Brasilien haben sich verändert." In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.10.1991
- [10] S.5. Müller, Literatur S. 454 ff.; vgl. Octavio Paz: Land und Sprache in der lateinamerikanischen Literatur. In: Curt Meyer-Clason (Hrsg.): Lateinamerikaner über Europa. Frankfurt/M 1987 (ed. suhrk. 1428), S. 181-194
- [11] Interview mit G.G. Márquez in: DIE WELT, Nr. 8, 11.1.1988, S. 7
- [12] Oscar Collazos: Gabriel García Márquez. Sein Leben und sein Werk (span.: 1983). Köln 1987, S. 27
- [13] Hans Felten: "El ahogado m s hermoso del mundo". Pluralidad de lecturas eines García Márquez Textes. In: Die Neueren Sprachen, Bd. 86, 1/1987, S. 2-13; hier: S. 11
- [14] Vgl. Paula Meckling: Kraftsuche - Selbstheilung mit Literatur. In: Diskussion Deutsch, H. 118, 1991, S.192-208
- [15] Schon 1930 gab Miguel Angel Asturias "Leyendas de Guatemala" heraus (dt.: Frankfurt/M 1982). Vgl. Birgit Scharlau / Mark Münzel: Qellqay. Mündliche Kultur und Schrifttradition bei den Indianern Lateinamerikas. Frankfurt/M - New York 1986.
- [16] Münzel, Qellqay, S. 163 ff.; zur Vertiefung dieser hier nur angedeuteten Zusammenhänge s. a.: Mark Münzel (Hg.): Mythen sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas. Frankfurt/M: Museum für Völkerkunde (Ausstellungskatalog), 2. Bde. 1988
- [17] Lateinamerikanische Nobelpreisträger für Literatur waren: Gabriela Mistral (Chile, 1945); Miguel Angel Asturias (Guatemala, 1967); Pablo Neruda (Chile, 1971); Gabriel García Márquez (Kolumbien, 1982), Octavio Paz (Mexiko, 1990)
- [18] D. E. Zimmer: Der Held in der Hängematte (Rez. von G. G. Márquez "Der General in seinem Labyrinth", in: DIE ZEIT, Nr. 23, 2.6.1989); Fritz J. Raddatz: Auf der Suche nach Gabriel García Márquez, in: ZEITmagazin Nr. 41, 2.10.1987, S. 52
- [19] "Mein Leben ist dazu bestimmt, alles zu erzählen." Gabriel García Márquez im Gespräch mit Peter B. Schumann. In: Frankfurter Rundschau, 24.1.1987, S. ZB 2.
- [20] Raddatz, Suche, ebd., S. 42
- [21] Jens Glüsing: Aracataca und der Mythos Macondo. In: FAZ, Nr. 276, 26.11.1988
- [22] Raddatz, Suche, Teil 2: ZEITmagazin Nr. 42, 9.10.1987, S. 60
- [23] Márquez, Poesie (wie Anm. 1), S. 294

- [24] Interview in DIE WELT, ebd.
- [25] Interview mit Schumann (Anm. 22)
- [26] Es gibt (1992) noch wenig schulisch verwendbares Material zu Márquez; neben dem zitierten Aufsatz von Felten (Anm. 16), der die Analyse der Erzählung "Der schönste Ertrunkene von der Welt" bis auf eine Ebene antiker Mythologie führt, ist noch der Aufsatz von Ewald Gruber zu nennen: Lateinamerikanische Literatur im Unterricht. In: Lehren und Lernen 3/1986, S. 19-35. Für einen ersten Zugriff empfiehlt sich: Dieter Janik: Gabriel García Márquez, in: Wolfgang Eitel (Hg.): Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Kröner 1978, S. 330-360 sowie: Mechtild Strausfeld: "Hundert Jahre Einsamkeit": ein Modell des neuen lateinamerikanischen Romans. In: dies. (Hg.): Materialien zur lateinamerikanischen Literatur. Frankfurt/M: suhrkamp texte 341, 1976, S. 233-260. – Jetzt auch_ Hans-Otto Dill: Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im Überblick. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1999 (RUB 9738). - Anregende Interpretationen auch bei Koenigs, Mythos (Anm. 1). - Zur Geschichte Kolumbiens: Klaus Meschkat / Petra Rohde / Barbara Töpfer: Kolumbien. Geschichte und Gegenwart eines Landes im Ausnahmezustand. Berlin: Klaus Wagenbach 1980.
- [27] Vgl. Janik, Márquez, S.339, 351
- [28] Márquez, Interview DIE WELT
- [29] Harald Frommer: Verzögertes Lesen. Über Möglichkeiten, in die Erstrezeption von Schullektüre einzugreifen. In. Der Deutschunterricht, Jg. 33, 2/1981, S. 10-27
- [30] Die Unterrichtsbeispiele, über die hier berichtet wird, gehen auf Erfahrungen an der Bertolt-Brecht-Schule, gymnasiale Oberstufenschule, Darmstadt, in den Jahren 1988-90 zurück.
- [31] Winfried Freund: Zum Begriff des Phantastischen. In: ders.(Hg.): Phantastische Geschichten. Stuttgart 1979 (Reclam Arbeitstexte für den Unterricht Nr. 9555), S.75 - 89
- [32] Helmut Fend: Sozialisation durch Literatur. Weinheim u. Basel 1979, S. 146 ff., 176 ff.
- [33] Vgl. die idealistisch gefärbte Wiederaufnahme dieses anthropologischen Begriffs bei Bernd Thum, in seiner Einleitung zu dem von ihm hrsg. Sammelband: Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Länder. München 1985, S. XV - LXVII; hier: S. XXXIII f.; s. dazu auch: Roland Girtler: Kulturanthropologie. München: dtv (Nr. 4311) 1979, S. 243 f.
- [34] Gabriel García Márquez: Un señor muy viejo con unas alas enormes (1968); deutsch in mehreren Erzählungssammlungen, meist bei dtv erhältlich.
- [35] Die in spiritistischen Bewegungen und New-Age-Zirkeln verbreiteten "neuen" (synkretistischen) Engel-Vorstellungen tauchten in den von mir unterrichteten Kursen nicht auf; vgl. zu diesen, auf ihre Art auch "exotischen" Vorstellungen: Ina-Maria Greverus: Neues Zeitalter oder Verkehrte Welt. Anthropologie als Kritik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 139 ff.
- [36] Kaspar H. Spinner: Fremdverstehen und historisches Verstehen als Ergebnis kognitiver Entwicklung. In: Der Deutschunterricht, 4/1989, S. 19-23
- [37] Márquez, zit. bei Janik, Márquez, S. 351
- [38] Janik, ebd. S. 340
- [39] Gabriel García Márquez: Zwischen Karibik und Moskau. Journalistische Arbeiten 1955-1959. Köln 1986. Zitiert werden Reportagen über den Grenzübergang und einen Besuch in Leipzig aus dem Jahr 1959; S. 95, 103.
- [40] Carlos Rincón: Gabriel García Márquez - Mythologie und Wundertäter. In: Koenigs, Mythos (Anm. 1), S. 249-292; hier: S. 272
- [41] Volker Sellin: Mentalität und Mentalitätsgeschichte. In: Historische Zeitschrift Bd. 241, 1985, S. 555-598; hier: S. 588 f.

- [42] Ursula Peters: Literaturgeschichte als Mentalitätsgeschichte? Überlegungen zur Problematik einer neueren Forschungsrichtung. In: Georg Stötzel (Hrsg.): Germanistik - Forschungsstand und Perspektiven. 1. Teil, Berlin / New York 1985, S. 179 ff.
- [43] Kursstrukturpläne Deutsch für die Gymnasiale Oberstufe. Der Hessische Kultusminister, 1984, S. 2.
- [44] Weitere Vergleichsmöglichkeiten bieten sich etwa mit Büchners "Woyzeck" oder mit Kleists "Michael Kohlhaas".
- [45] Hessische Kursstrukturpläne Deutsch, S. 28 ff.
- [46] Ich danke dem Kollegen H. Ohlig von der Carl-Ulrich-Schule, Darmstadt, der mir seinen Bericht über seine Erfahrungen mit einer Unterrichtseinheit zu Márquez überlassen hat, aus dem ich methodische Anregungen gewinnen konnte. In seiner 10. Klasse waren unter 18 Schülerinnen und Schülern 6 Nationalitäten vertreten.
- [47] Den Text des Gedichts s. im Anhang des Aufsatzes von Karin Hopfe
- [48] Gabriel García Márquez: Chronik eines angekündigten Todes (1981). München: dtv Nr. 10564 1986, S. 64, 51
- [49] So Bernal Diaz del Castillo: "Geschichte der Eroberung von Mexiko" (1642), oder die "Schiffbrüche" des Cabeza de Vaca (1536). Dazu: Rincón, S. 291; Ausführlich: German Arciniegas: Kulturgeschichte Lateinamerikas (span. 1965). München 1966, S. 95 ff
- [50] Alfred Döblin: "Ulysses" von Joyce. In: Das deutsche Buch, H. 3/4, 1928, S. 84-86
- [51] Márquez, Chronik, S. 23
- [52] Márquez, Chronik, S. 52
- [53] Márquez, Chronik, S. 51
- [54] Márquez, Das Thema ist das Schicksal..., in: Koenigs, Mythos, S. 232
- [55] Márquez, Das Thema..., S. 232
- [56] Márquez, Das Thema..., S. 232. - Vgl. Rossana Rossanda "Das Thema ist die Verantwortung" und Márquez' Antwort darauf in: Koenigs, Mythos, S. 227 ff.; außerdem: D.E. Zimmer: Autopsie an Frau Ananke. In: DIE ZEIT, Nr.43, 16.10.1981
- [57] Márquez, Das Thema, S. 234 f.
- [58] Márquez, Chronik, S. 33 f.
- [59] Márquez, Das Thema ..., S. 234
- [60] Márquez, Chronik, S. 64
- [61] Márquez, Chronik, S. 101, 84
- [62] Darcy Ribeiro: Gilberto Freyre. Eine Einführung zu 'Casa Grande e Senzala'. - In: Darcy Ribeiro: Unterentwicklung (Anm.4), S. 141-145. Freyres Buch erschien 1933.
- [63] Márquez, Chronik, S. 41

[64] Werner Schiffauer: Die Gewalt der Ehre. Erklärungen zu einem türkisch-deutschen Sexualkonflikt. Frankfurt/M 1983 (suhrkamp taschenbuch 894), S. 65-89; vgl. auch: Ute Frevert: Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München 1990