

Prof. Dr. Michael Scheffel

***Magischer Realismus in Malerei und Literatur:  
Ein Konzept und seine Geschichte.***

---

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Kolleginnen und Kollegen,

Anders als mein Vorredner spreche ich hier primär nicht als Kunsthistoriker – Kunstgeschichte habe ich vor langer Zeit nur als Magister-Nebenfach studiert –, sondern als Philologe, und als ein solcher bin ich zuallererst ein Vertreter der – so lässt sich das aus dem Griechischen abgeleitete Wort ‚Philologie‘ ja übersetzen – ‚Liebe zur Sprache‘. Und in diesem Sinne möchte ich hier also – nachdem von der Sache eines Magischen Realismus schon die Rede war – vor allem etwas zur Wortverbindung und der Begriffsbildung ‚magischer Realismus‘ und ihrer Geschichte sagen. Diese Geschichte ist etwas kompliziert, aber auch, so werden Sie hoffentlich mitverfolgen können, spannend und nicht zuletzt auch deshalb interessant, weil sie eine ganze Reihe von, wie ich finde, zum Teil durchaus überraschenden geistesgeschichtlichen Zusammenhängen offenbart. Und natürlich werde ich bei dieser Gelegenheit nicht nur vom Begriff, sondern auch vom Konzept, genauer gesagt, den verschiedenen Konzepten einer Kunst mit Namen ‚Magischer Realismus‘ sprechen. Dabei werden Sie sehen, dass es solche Konzepte sowohl aus Sicht der Malerei als auch aus Sicht der Literatur gegeben hat – ganz abgesehen davon, dass diese Konzepte nicht nur aus der Zeit, so der Untertitel des Essener Symposiums, „Zwischen den Kriegen“, und auch nicht nur aus Italien und Deutschland, ja nicht einmal nur aus Europa stammen.

Aber beginnen wir von vorne – wobei ich eine kleine persönliche Anekdote an den Anfang stellen möchte. In den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts war ich als wissenschaftliche Hilfskraft bei einem Professor für neuere deutsche Literatur an der Universität Göttingen tätig. Eines von dessen Spezialgebieten war die Neuere Deutsche Literatur nach 1945, über deren Geschichte er immer wieder Vorlesungen hielt, und in diesem Rahmen war er auf einen ihm merkwürdig erscheinenden Ausdruck gestoßen.

Tatsächlich haben unmittelbar nach dem Ende des 2. Weltkriegs verschiedene jüngere Autoren in Deutschland davon gesprochen, dass man jetzt vor einem ‚Nullpunkt‘, einer ‚tabula rasa‘ stehe und eine, so etwa Alfred Andersch, „Erneuerung des deutschen geistigen Lebens (...) vollbringen“ müsse. Und in diesem Zusammenhang war dann auch davon die Rede, dass man sich „der Wirklichkeit“ nach den ideologischen Verblendungen der Vergangenheit einerseits mit ernüchtertem und klarem Kopf neu stellen und andererseits, so z.B. Andersch an anderer Stelle, den „großen uralten Zauber der Welt“ wiederentdecken müsse. In Verbindung mit diesem Gedanken trat dann wiederholt die von einer Reihe von Autoren erhobene programmatische Forderung nach einer neuen Art von Realismus auf, einem Realismus, den z. B. Hans Werner Richter, der Begründer und langjährige ‚Leiter‘ der die westdeutsche Nachkriegsliteratur für mindestens zwei Jahrzehnte prägenden sogenannten Gruppe 47, einen ‚magischen Realismus‘ nannte. Mein damaliger Chef, Manfred Karnick, war nun auf diesen Sachverhalt gestoßen, er hatte in seiner aktuellen Vorlesung zur Nachkriegsliteratur vom Magischen Realismus nach 1945 gesprochen und er hatte dann, wie man das als ein unter Zeitdruck stehender Professor so macht, anschließend ein wenig weiter recherchiert. Ergebnis: Was ein solcher ‚Magischer Realismus‘ nach 1945 eigentlich sein sollte, war bei näherem Hinsehen alles andere als

Prof. Dr. Michael Scheffel, Bergische Universität Wuppertal  
*Magischer Realismus in Malerei und Literatur:  
 Ein Konzept und seine Geschichte.*

---

klar – und außerdem schien die Wendung auch gar nicht neu, sondern aus einer Zeit lange vor 1945 zu stammen – und im Übrigen galt: Je mehr man suchte, desto verwirrender wurde die Sache, denn – wir befinden uns noch in der Zeit vor der Verbreitung des Internets – je nach Nachschlagewerk, das man konsultierte, schien es mehrere, z.T. sehr verschiedene sogenannte ‚magische Realismen‘ zu geben – und das auch noch weit über die Grenzen der deutschsprachigen Nachkriegs, ja, der Literatur überhaupt hinaus. Das Bild einer Art Hydra mit vielen unterschiedlichen Köpfen, auf denen aber jeweils nur ein Name, nämlich ‚magischer Realismus‘ stand, das war nun der Moment, einen Rechercheauftrag an eine wissenschaftliche Hilfskraft zu vergeben – und aus dieser Recherche ist dann seinerzeit ein ganzes Buch, nämlich meine Promotion zum Thema ‚Magischer Realismus‘ erwachsen.

Aber damit genug der persönlichen Geschichte und des Rückblicks in eine längst vergangene Zeit. Was ich Ihnen jetzt erzählen möchte, geht in wesentlichen Punkten auf meine dann 1990 publizierte Studie zurück – aber nicht nur, denn natürlich haben in der Folge etliche andere Personen und auch ich selbst immer wieder zu diesem Thema gearbeitet und zum Teil auch neue Dinge entdeckt – und so entsprechen meine folgenden Ausführungen also im Wesentlichen dem, was man heute – soweit ich es jedenfalls überblicke – über einen ‚magischen Realismus‘ weiß, wobei ich dieses Wissen hier selbstverständlich nur in wenigen groben Zügen darstellen kann.

‚Magischer Realismus‘ als Wortverbindung ist das einerseits, wie der französische Schriftsteller Julien Green einmal bemerkte, eine „ungewöhnlich geglückte Formulierung“, andererseits handelt es sich hier um die Kombination von zwei Worten aus semantischen Feldern, die, jedenfalls nach abendländisch aufgeklärtem Verständnis, eigentlich nicht zusammengehören, nämlich von ‚Magie‘ (also etwas, das mit Zauberei, einem irgendwie Wunderbaren und jedenfalls Irrationalen zu tun hat) und ‚Realismus‘ (also etwas, das sich seit der Zeit der Aufklärung auf eine gewissermaßen entzauberte und jedenfalls im Ansatz rational zu erklärende Wirklichkeit bezieht); einer solchen Spannung entsprechend hat man im Blick auf die Wendung denn auch sogar von einem Oxymoron, also einer rhetorischen Figur gesprochen, die aus einander widersprechenden oder sich gar gegenseitig ausschließenden Begriffen gebildet wurde.

Sucht man nun nach einem historischen Ursprung für eine solch spannungsvolle Wortverbindung, die gewissermaßen programmatisch eine Verbindung von Wunderbarem und Wirklichkeit schafft, so liegt es nahe, zunächst einmal dort zu schauen, wo man erstmals systematisch gegen den rationalen Geist der Aufklärung und ihre Folgen revoltiert, also im Kontext der Deutschen Romantik um 1800. Tut man das und durchsucht man die Texte der Autoren dieser Zeit nach der entsprechenden Wortverbindung, so wird man allerdings nicht fündig. Oder besser gesagt: Man wird fündig, aber nicht ganz im gesuchten Sinne. Denn natürlich spielen das Wunderbare, das Irrationale und auch etwa die Figur des Zauberers im Diskurs der Romantik eine wichtige Rolle. Und bei dem Dichter Novalis, (also dem Autor des *Heinrich von Ofterdingen* und dem Schöpfer der berühmten Sehnsucht nach einer blauen Blume), findet man sehr wohl die Rede von einem ‚magischen Idealismus‘, nicht aber die von einem ‚magischen Realismus‘.

Prof. Dr. Michael Scheffel, Bergische Universität Wuppertal  
*Magischer Realismus in Malerei und Literatur:  
 Ein Konzept und seine Geschichte.*

---

Erstmals finden und belegen lässt sich diese Wendung dann rund hundert Jahre später bei einem seinerzeit sehr bekannten und auch aus heutiger Sicht bedeutenden Germanisten, nämlich Fritz Strich (1882–1963). Dieser Fritz Strich, zwischen 1910 und 1929 Dozent und außerplanmäßiger Professor in München, veröffentlichte 1922 eine vielbeachtete literaturhistorische Monographie mit dem sprechenden Titel *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*. Ein Buch, in dem er die Bewegungen von Klassik und Romantik im Rückblick voneinander abzugrenzen sucht und in dem er einleitend den magischen Idealismus eines Novalis dem, wie er das nennt, ‚magischen Realismus‘ eines Friedrich Schiller gegenüberstellt. Strich selbst gebraucht die von ihm geprägte Wendung dann allerdings nicht weiter.

Aufgegriffen wird die Formel dann nur wenig später in folgenreicher Weise, und zwar von dem zu dieser Zeit ebenfalls in München lebenden und als Dozent an der LMU tätigen jungen Kunsthistoriker Franz Roh (1890–1965). In einem 1923, also nur ein Jahr nach Strichs Buch erschienenen, später leider kaum noch beachteten Aufsatz zu den Bildern des Münchner Malers Karl Haider (1846–1912) spricht Roh von einer neuen, seit etwa 1920 zu beobachtenden Bewegung in der europäischen Malerei, die sich dadurch auszeichne, dass sie „gewisse metaphysische Bezüge des Expressionismus“ beibehalte, sich „andererseits aber zu etwas durchaus Neuem“ wandle. Diese, der Sache nach nachexpressionistische Bewegung ließe sich, so Roh, mit dem Begriff „magischer Realismus“ treffend bezeichnen und ihre Stilprinzipien kündigten sich schon in der Landschaftsmalerei eines Karl Haider an. Schon in dessen Bildern sieht Roh eine Reihe von ebenso spannungsvollen wie typischen Widersprüchen verwirklicht. Im Einzelnen handele es sich hier, so führt Roh am Beispiel eines Bildes von Haider mit dem Titel ‚Herbstlandschaft‘ aus, um eine Verbindung, ein ‚Magisch Simultanes‘ von „fast geometrischer Abstraktion“ und „reinsten Gegenständlichkeit in minutiöser Zeichnung“, von „Verschränkung (...) des Makro- und des Mikrokosmos“, verbunden mit einem insgesamt statischen Bildeindruck. Der Maler selbst werde auf diese Weise, so Roh, zu einem „Zauberer, der uns geheime Bindung von Gegensätzen, die uns auseinanderfielen, lehrt (...). Ein Meister, der uns seine Sicht gibt, weit in die Ferne und – durch das Mikroskop. Der uns ins unendlich Große leitet und das Unendliche des Kleinsten in die Tafel zaubert. Der uns liebend ins Idyll führt und dennoch nicht verschweigt: auch hier wartet – als die Leere und das Nichts – der Tod.“

Tatsächlich also meint der Begriff ‚Magischer Realismus‘ bei Roh nunmehr also eine Form der gegenständlichen Darstellung in der Malerei, die eine besondere Sicht der Welt zum Ausdruck bringt. Von dem nicht in der Rolle eines selbstvergessenen Porträtisten oder Fotografen, sondern in der Rolle eines ‚Zauberers‘ gesehenen Künstler wird hier nach Roh auf magische Weise im Prinzip Gegensätzliches zu einer neuen – Groß und Klein, Makro- und Mikrokosmos verschmelzenden – Totalität zusammengebunden.

Und erst später, zwei Jahre nach Erscheinen seines Haideraufsatzes stellt Roh eine umfassende Darstellung der – so der Untertitel – ‚Probleme der neuesten europäischen Malerei‘ unter die programmatische Überschrift *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus*. Diese 1925

Prof. Dr. Michael Scheffel, Bergische Universität Wuppertal  
*Magischer Realismus in Malerei und Literatur:  
 Ein Konzept und seine Geschichte.*

---

erschienene Monographie wird noch heute viel zitiert – auch hier, im Rahmen der Ausstellung und im Katalog wird sie ja wiederholt erwähnt – und sie hat, rückblickend betrachtet, entscheidend zur Popularisierung der entsprechenden Wendung beigetragen – und zwar ungeachtet der Tatsache, dass Roh selbst die Rede von einem ‚magischen Realismus‘ in dieser Monographie nur noch zurückhaltend verwendet, weil es ihm in seiner auch dem Gegenstand nach breit angelegten Studie letztlich um eine sehr viel allgemeiner gehaltene Gegenüberstellung zweier Malrichtungen geht: Hier die Bewegung des Expressionismus und dort, auf der anderen Seite, ein nunmehr neuer, diese Bewegung ablösender Malstil, den er schlicht ‚Nachexpressionismus‘ oder dann eben auch ‚Magischen Realismus‘ nennt.

Ziemlich genau zur gleichen Zeit (und nicht etwa vorher, wie im Katalog der Essener Ausstellung zu lesen ist), nämlich im Sommer 1925 (14. Juni bis 18. September), hat ein anderer bedeutender Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher, Gustav Friedrich Hartlaub, zu dieser Zeit Direktor der Mannheimer Kunsthalle, ebendort eine erste große Ausstellung nachexpressionistischer gegenständlicher Malerei organisiert – und diese Ausstellung, die dann übrigens als Wanderausstellung noch in vielen anderen Städten zu sehen war (Dresden, Chemnitz, Erfurt, Dessau), hat er bekanntlich (wie Olaf Peters bereits ausgeführt hat) unter den Titel „Neue Sachlichkeit“ gestellt (*Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*). Vor allem dieser, ein weit verbreitetes Schlagwort der zwanziger Jahre aufgreifende Name bürgerte sich dann schnell als Epochenbezeichnung für die Kunst des Nachexpressionismus ein. Mit der Etablierung des Hartlaubschen Begriffes war die ursprünglich ja direkt konkurrierende Rohsche Formel vom ‚magischen Realismus‘ aber eben nicht vom Tisch der kunstgeschichtlichen Diskussion – und im Anschluss an Hartlaubs Ausstellung finden sich dann zahlreiche Studien und auch Ausstellungen, die – anders als Roh – ‚Neue Sachlichkeit‘ und ‚Magischen Realismus‘ nun ihrerseits mehrheitlich nicht gleichsetzen, sondern auf eine im Einzelnen durchaus unterschiedliche Weise voneinander abzugrenzen versuchen. In diesem Zusammenhang werden dann immer wieder auch bestimmte Richtungen der spanischen, der italienischen, der niederländischen oder auch der amerikanischen Malerei teils der 1920er und 1930er Jahre, teils aber auch der Nachkriegszeit bis hinein in die Gegenwart und das 21. Jahrhundert mit dem Etikett ‚magischer Realismus‘ versehen.

Und bei aller Heterogenität gibt es hier doch auch so etwas wie eine Art größten gemeinsamen Nenner, der sich nutzen lässt, um zumindest eine gewisse Grundvorstellung von dem zu entwickeln, was sinnvollerweise unter einem magischen Realismus zu verstehen ist, d.h. was zumindest den Grundzügen nach zu einem Kunststils gehört, der sich dann wirklich zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen findet – bemerkenswerterweise übrigens auch in der aktuellen chinesischen Malerei, wie ich vor gar nicht langer Zeit beim Besuch einer Ausstellung in Peking feststellen konnte. Bevor ich darauf zu sprechen komme, möchte ich aber noch kurz in wenigen, sehr groben Schritten die Geschichte der Wendung ‚magischer Realismus‘ und der entsprechenden Konzepte verfolgen.

Prof. Dr. Michael Scheffel, Bergische Universität Wuppertal  
*Magischer Realismus in Malerei und Literatur:  
 Ein Konzept und seine Geschichte.*

---

Folgt man Roh und der unmittelbaren Rezeption seiner Monographie, so führt uns diese Geschichte nun allerdings zunächst nicht nach Italien, sondern in eine andere, interessanterweise ebenfalls romanische Kultur und dann sehr schnell auf einen anderen Kontinent. Schon 1927, also nur zwei Jahre nach Publikation der Originalausgabe, erscheint Rohs Nachexpressionismusstudie unter dem Titel „Realismo Mágico“ in der Reihe einer spanischsprachigen Zeitschrift, nämlich der von Ortega y Gasset herausgegebenen ‚Revista de Occidente‘, die zu dieser Zeit eines der wichtigsten geistigen Bindeglieder zwischen den Kulturen von Europa und Lateinamerika bildet. Der Ausdruck „realismo mágico“, durch die verkürzende Titelübersetzung (bzw. die Vertauschung von Ober- und Untertitel) nunmehr in eine zentrale Position gerückt, dieser Ausdruck wird in den stark unter europäischem Einfluss stehenden Intellektuellenkreisen von Buenos Aires schnell aufgegriffen, diskutiert und bald auch auf die Literatur angewandt. Ich zeichne das jetzt nicht im Einzelnen nach, sondern weise in diesem Zusammenhang nur auf folgendes Phänomen hin: Im Unterschied zu den anderen Verwendungsweisen des Begriffs in Europa – von einigen wird gleich noch die Rede sein – im Unterschied dazu beruft man sich in Lateinamerika bald auf eine kulturbedingte Besonderheit der eigenen Lebenswirklichkeit als spezifische Voraussetzung für eine als ‚magischer Realismus‘, als ‚realismo mágico‘ zu etikettierende Literatur. Ein wichtiges Stichwort in diesem Zusammenhang ist der von dem kubanisch-französischen Schriftsteller Alejo Carpentier erstmals gebrauchte Ausdruck und das von ihm popularisierte Konzept des „Real maravilloso“, des realen Wunderbaren; eine Vorstellung, die fortan dazu dient, eine kulturelle Differenz zwischen Neuem und Altem Kontinent zu benennen. Und zwar auf der Basis des folgenden Gedankens: Im Gegensatz zum abendländisch-aufgeklärten Europa sei innerhalb der lateinamerikanischen Kulturen, so Carpentier und nach ihm dann auch viele andere Autoren, das ‚Wunderbare‘, das „maravilloso“ ein fester Bestandteil der alltäglichen Lebenswelt. Mit der Literatur eines auch das Wunderbare als selbstverständlichen Teil der menschlichen Lebenswirklichkeit einbeziehenden „realismo mágico“, mit dieser Art von Literatur haben die unter besonderen historischen und anthropologischen Voraussetzungen gewachsenen Kulturen des ‚Schmelztiegels‘ Lateinamerikas insofern ein eigenes, ein „authentisches“ Ausdrucksmittel für das gefunden, was z.B. der aus Guatemala stammende Nobelpreisträger Miguel Angel Asturias, „die Einbeziehung der kompletten nicht nur der halben Realität“ nennt. Und die unter dem Titel ‚realismo mágico‘ verbreitete (und verkaufte) Literatur von Garcia Marquez, Isabell Allende, Vargas Llosa und vielen anderen hat dann bekanntlich auf der ganzen Welt große Erfolge gefeiert – und zwar nicht zuletzt deshalb, weil die Verbindung von ‚Wunderbarem‘ und ‚Realem‘ hier auf besondere Weise nicht als das Produkt intellektueller Reflexionen und Programme – wie etwa im Kontext des Surrealismus –, sondern als ‚natürlich‘ und ‚authentisch‘ erscheint – oder doch zumindest so dargestellt wird.

Aber kehren wir nach Europa zurück. Ich hatte vorhin gesagt ‚folgt man Roh‘; im Blick auf den Ursprung der Wendung kann man aber auch noch den Weg zu einer anderen Quelle gehen und der führt uns nun nach Italien, wenn auch nicht gleich zur Malerei. Denn wohl unabhän-

Prof. Dr. Michael Scheffel, Bergische Universität Wuppertal  
*Magischer Realismus in Malerei und Literatur:  
 Ein Konzept und seine Geschichte.*

---

gig von dem deutschen Kunsthistoriker und in einem anderen kulturellen Kontext als dieser gelangt Mitte der zwanziger Jahre auch der italienische Schriftsteller und Publizist Massimo Bontempelli (1878–1960) zu dem Begriff eines ‚magischen Realismus‘.

Dieser Bontempelli, geboren 1878 in Como und gestorben 1960 in Rom, bewegt sich zunächst im Umfeld des Futurismus und kommt dann Anfang der 1920er Jahre in Paris mit Vertretern der französischen Avantgarde und des Surrealismus in Kontakt (zur Erinnerung: André Bretons *Premier manifeste du Surréalisme* stammt von 1924). Bontempelli, der übrigens u.a. mit Luigi Pirandello befreundet war, gründet anschließend 1926 eine vorwiegend literarisch orientierte, vierteljährlich erscheinende Zeitschrift namens ‚900‘ (Novecento), als Redaktionsmitglieder gewinnt er prominente Zeitgenossen wie u.a. immerhin James Joyce. Die Zeitschrift ist als ein „europäischer Versuch“ angelegt, in der Umbruchssituation nach dem 1. Weltkrieg eine neue Literatur zu etablieren, und in ihrem Rahmen entwickelt Bontempelli ein ästhetisches Programm, dem er schließlich 1927 die Überschrift „réalisme magique“, ‚magischer Realismus‘ gibt. Auch Bontempelli spricht davon, dass man wieder ein Wunderbares innerhalb der menschlichen Lebenswirklichkeit ‚sichtbar‘ man müsse und dass man die moderne Welt und das Alltagsleben der Menschen gewissermaßen neu mit Märchen und Mythen zu ‚besiedeln‘ habe – so dass also letztlich, wie der Titel des hiesigen Symposiums es formuliert, die Wirklichkeit als ‚Legende‘ wieder neu sichtbar und erfahrbar werde.

Dabei hebt der Schriftsteller Bontempelli vor allem die Bedeutung des Erzählens von Geschichten hervor und bezieht sich ausschließlich auf die inhaltliche Seite von Literatur. *Wie*, d.h. in welcher Form und Sprache erzählt wird, ist ihm erklärtermaßen gleichgültig, ausdrücklich bekennt er sich zu einer ‚anti-stilistischen Haltung‘. Sprache soll Mittel, nicht Zweck sein. Und um die Beliebigkeit der sprachlichen Form zu verdeutlichen, erscheint die Zeitschrift des Italieners Bontempelli nicht auf Italienisch, sondern in der Fremdsprache Französisch – die meisten ihrer Beiträge sind also definitionsgemäß Übersetzungen und Übersetzbarkeit überhaupt wird für Bontempelli geradezu zum Konstituens eines literarischen Werks der Moderne.

Einen ausdrücklichen Bezug zu den Malern seiner Zeit und zu den Bildern, die wir hier in der Ausstellung sehen, gibt es bei Bontempelli, jedenfalls in den mir bekannten programmatischen Schriften der 1920er Jahre, nicht. Gleichwohl findet sich eine deutliche Brücke, denn ähnlich wie Roh zieht auch Bontempelli Parallelen zu einem bestimmten Stil und einer vergangenen Epoche in der Geschichte der Malerei. Bei der Suche nach historischen Vorbildern für die von ihm angestrebte Art von Literatur stößt er auf die Maler des Quattrocento und nennt u.a. – ähnlich wie auch Roh in seiner Nachexpressionismusstudie – Masaccio, Mantegna und Piero della Francesca. „Par leur réalisme exact“, so schreibt er, „enveloppé d’une atmosphère de stupeur lucide, ils sont étrangement près de nous“. („Durch ihren präzisen Realismus und umhüllt von einer Atmosphäre verblüffender Klarheit sind sie uns seltsam nahe“). Dabei entdeckt Bontempelli ein ähnliches Paradox wie auch Franz Roh: Je mehr und genauer der Maler des Quattrocento die Welt der sichtbaren Erscheinungen zu erfassen versuche, so Bontempelli, desto

Prof. Dr. Michael Scheffel, Bergische Universität Wuppertal  
*Magischer Realismus in Malerei und Literatur:  
 Ein Konzept und seine Geschichte.*

---

weiter dringe er zu einer Welt hinter den Dingen, zu einem unsichtbaren „Surnaturel“, einem „Übernatürlichen“ vor. Und genau an diesem Punkt, nämlich der spannungsträchtigen Verbindung von ‚*précision réaliste*‘ und ‚*atmosphère magique*‘ sieht Bontempelli die beispielhafte Verbindung zu dem von ihm geforderten, wie er später auch selbst auf Italienisch formulierte, ‚*realismo magico*‘ oder auch dem ‚*Novecentismo*‘ in der Literatur. Und auch wenn Bontempelli die hier, in der Essener Ausstellung, versammelten Maler nicht explizit erwähnt, so lässt sich im Rückblick, aus der Sicht des Chronisten, doch feststellen, dass auch ihre Bilder mehrheitlich wohl so ziemlich genau das verwirklichen, was Bontempelli zur etwa gleichen Zeit als Programm einer neuen europäischen Literatur propagiert.

Und wie im Fall von Franz Roh finden sich auch im Fall von Bontempelli dann eine Reihe von Verbindungslinien zu späteren Autoren und Theoretikern. Abgesehen davon, dass sich mehrere der lateinamerikanischen Autoren nicht nur auf Roh, sondern zum Teil auch auf Bontempelli berufen, gibt es so z.B. zwei Flämische Autoren (Johan Daisne und Hubert Lampo), die ihrerseits – ausdrücklich angeregt durch die Lektüre von programmatischen Texten Bontempellis – zwischen den 1940er und 1970er Jahren das Programm eines magischen Realismus, eines „Magisch-realisme“ entwerfen. Von ihnen soll nun aber ebenso wenig mehr die Rede sein, wie von einem Österreicher namens George Saiko, der in den 1940er und 1950er Jahren im Blick auf einen, in diesem Fall von der Psychoanalyse angeregten und von ihm angestrebten sogenannten „Realismus des inwendigen Menschen“, der in diesem Zusammenhang ebenfalls wiederholt von einem ‚magischen Realismus‘ spricht bzw. sprach.

Stattdessen will ich nun, wie versprochen, abschließend versuchen, das Phänomen eines magischen Realismus in der Malerei und auch in der Literatur aus systematischer Sicht noch einmal genauer zu erfassen, wobei ich mich auch hier auf ein paar Grundzüge beschränke. Ein solcher Versuch scheint mir schon deshalb sinnvoll, weil es ja nun offenbar tatsächlich, zumindest im Kern, einen nicht zeit- und kulturgebundenen Kunststil gibt, den wir als eine ‚irgendwie‘ besondere Form von Realismus empfinden.

Hilfreich für die Bedeutung des kunsthistorischen Begriffs ‚magischer Realismus‘ scheint mir eine grundlegende Differenzierung, die als erster Gustav Friedrich Hartlaub vorgenommen hat. Dieser hatte schon 1922 wie folgt zwischen zwei Richtungen innerhalb des ‚Nachexpressionismus‘ unterschieden:

„Ich sehe einen *rechten* und einen *linken* Flügel“ so Hartlaub, „Der eine konservativ bis zum Klassizismus, im Zeitlosen Wurzel fassend, will nach so viel Verstiegtheit und Chaos das Gesunde, Körperlich-Plastische in reiner Zeichnung nach der Natur, vielleicht noch mit Übertreibung des Erdhaften, Rundgewachsenen wieder heiligen. Michelangelo, Ingres, (...) selbst die Nazarener sollen Kronzeugen sein. Der andere linke Flügel, grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig, eher aus Verneinung der Kunst geboren, sucht mit (primitiver Feststellungs-), nervöser Selbstenblößungssucht Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit.“

Prof. Dr. Michael Scheffel, Bergische Universität Wuppertal  
*Magischer Realismus in Malerei und Literatur:  
 Ein Konzept und seine Geschichte.*

---

Sieht man von der eindeutig wertenden Tendenz ab, lässt sich Hartlaubs Unterscheidung nutzen: Auf der einen Seite also die primär eine soziale, zeitbezogene Thematik gestaltenden Bilder eines George Grosz oder Otto Dix, auf der anderen die sich um eine Transzendierung der alltäglichen Wirklichkeit bemühenden Gemälde etwa eines Carl Grossberg, Franz Radziwill oder Anton Räderscheidt.

Der Begriff ‚magischer Realismus‘ gehört dann wohl zweifellos in die zweite Gruppe. Mit ihm lassen sich meines Erachtens Bilder erfassen, die einen „statisch, festgefügtten Bildaufbau“ bevorzugen, die die Spuren des Malprozesses und damit eine individuelle oder auch subjektive Handschrift des Künstlers soweit als möglich zu tilgen versuchen und die eine realistische, das heißt gegenstandsgetreue Darstellung so ‚überziehen‘, dass die dargestellte Wirklichkeit dem gewohnten menschlichen Erfahrungszusammenhang mehr oder minder befremdend gegenübersteht. Eine stumme Bedrohung scheint hier von den Dingen auszugehen, eine ‚unerträgliche Stille‘ zu herrschen. Ferner gehören zu einem entsprechenden Stil eine ‚kristallene Klarheit‘, eine übergroße Dingschärfe, d.h. eine fast schmerzhaft überdeutliche Darstellung‘ von Dingen und Details sowohl im Bildvorder- als auch Hintergrund. Tendenziell fehlt damit in vielen Fällen eine klare Fokussierung auf Bildvorder- oder Hintergrund, so dass diese gleichermaßen scharf dargestellt werden – was wiederum zum Effekt einer gewissen Desorientierung von uns als Betrachtern führt, weil die gemalte Wirklichkeit nicht perspektivisch hierarchisiert, nicht ‚vorsortiert‘ dargeboten wird, so dass wir unser Auge nunmehr selbstständig scharf stellen müssen. ( Eine große Tiefenschärfe: Das ist ein Phänomen, das uns übrigens auch in der zeitgenössischen Fotografie begegnet, etwa in dem 1928 erschienenen Band *Die Welt ist Schön* des ja hier in Essen tätigen großen Fotografen Alfred Renger-Patzsch.)

Kleine Perspektivische Verschiebungen, leichte Veränderungen in den Lokalfarben, seltsame Beleuchtungseffekte, das Zusammenbinden von in der Alltagswelt so nicht zusammengehörenden Motiven geben dieser Art von Realismus eine besondere Form und verleihen ihr eine ‚magische Spannung‘, die sie von den realistischen Bilder eines Wilhelm Leibl oder auch Gustave Courbet unterscheidet. (Interessant wäre hier z.B. ein Vergleich der Frauendarstellungen in Leibls Bild *Drei Frauen in der Kirche*, 1891, und des, wie ich finde, großartigen Bildes von Cagnaccio di San Pietro *La Sera/Il Rosario*, 1932).

Was die Wortbedeutung schließlich angeht, so lässt sich das diese Art von Realismus auszeichnende Beiwort, das Epitheton ‚magisch‘, in diesem Zusammenhang wohl am besten mit zwei leicht verschiedenen Akzentuierungen verstehen: Nämlich sowohl in der Bedeutung von ‚rätselhaft‘ als auch in der von ‚auf geheime Weise Gegensätze zusammenbindend‘.

Eben das, „das Gesetz der Teilhabe“, hat der Philosoph und Ethnologe Lucien Lévy-Bruhl als grundlegend für eine ‚magische Weltanschauung‘, ein magisches Weltbild bezeichnet.



Prof. Dr. Michael Scheffel, Bergische Universität Wuppertal  
*Magischer Realismus in Malerei und Literatur:  
Ein Konzept und seine Geschichte.*

---

Aus historischer Sicht lässt sich noch ergänzen, dass ein entsprechender Stil zumindest in Europa im Kontext der Nachkriegszeit in den 1920er Jahren entsteht und dass zu ihm gehört, dass man Elemente einer modernen, d.h. in diesem Fall in aller Regel der zeitgenössischen ‚neusachlichen‘ Ästhetik, dass man Elemente davon mit Ideologemen der Klassik und Romantik, also letztlich Vorstellungen von Geschlossenheit und Offenheit, einer Kunst der Vollendung sowie des Fragments und der Progression verbindet. Inhaltlich schließlich wendet man sich gegen den modernen positivistischen Glauben an eine rational erfassbare Welt, begreift die ‚magische Denkweise‘ als Vorbild und fordert einen Realismus, der ‚Sachlichkeit‘ und ‚Wunder‘, Rationalität und Irrationalität in programmatisch paradoxer Weise verbindet.

Inhaltlich würde ich sagen – und das jedenfalls gilt für die Kunst des Magischen Realismus in Europa der 1920er und 1930er Jahre – dass wir diese Kunst ihrerseits – auch – als einen Ausdruck zeittypischer Spannungen verstehen können: Die Sehnsucht und das Bedürfnis nach Harmonie und dauerhafter Ordnung finden in diesen Kunstwerken ebenso Ausdruck wie die zeitgenössische Nachkriegs- und bald schon wieder Vorkriegs-Lebenswirklichkeit des Chaos und die Erfahrung einer allgegenwärtigen Zerstörung. Und eine vergleichbare, aus einem, so der Titel einer einschlägigen kultur- und sozialhistorischen Studie von Hans Dieter Schäfer, „gespaltenen Bewusstsein“ resultierende Spannung, lässt sich nun auch in der zeitgenössischen Literatur z.B. eines Ernst Jünger, Wilhelm Lehmann oder Horst Lange finden – das im Einzelnen auszuführen, wäre nun allerdings der Gegenstand eines anderen, eines neuen Vortrags.