

# Magischer Realismus als *verdeckte* Schreibweise, am Beispiel von Erika Mitterer und Gabriel García Márquez

## Motto:

„Nicht was wir gelebt haben, ist das Leben,  
sondern das, was wir erinnern und wie  
wir es erinnern, um davon zu erzählen“

**Gabriel García Márquez**

**Maria SASS<sup>1</sup>**

**Abstract:** This study deals with two works, from the perspective of “magic realism”: *Cronica unei morți anunțate* by Gabriel García Márquez and *Der Fürst der Welt* by Erika Mitterer. Magic realism is mostly associated with Latin American literature, especially with the style of Gabriel Garcia Márquez, the 1982 Nobel Prize laureate in Literature. Magic realism techniques are used by the Viennese author Erika Mitterer in the above-mentioned historical novel too, in order to render a “camouflaged” writing for avoiding the National Socialist censorship.

**Keywords:** Erika Mitterer, Gabriel Garcia Márquez, *magic realism*, myth, superstition, occultism, oneiric visions

## 1. Einleitung

Die Idee zu dieser Studie entstammt einem Erika-Mitterer-Projekt, das sich mit dem Hauptwerk der österreichischen Autorin, dem umfangreichen Roman *Der Fürst der Welt* befassen sollte. Das Thema des Projekts war die Untersuchung mythologischer Elemente in Mitterers erwähntem Roman, der mich zu dem Magischen Rea-

---

<sup>1</sup> Prof. dr. Lucian-Bлага-Universität Sibiu/Hermannstadt. sass\_maria@yahoo.co.uk

lismus führte, eine literarische Tendenz, die *sine qua non* mit lateinamerikanischer Literatur und natürlich mit dem berühmten Nobelpreisträger von 1982, Gabriel García Márquez, in Verbindung gebracht wird. Die Wiener Autorin **Erika Mitterer** greift in dem oben erwähnten, zur inneren Emigration gehörenden, historischen Roman zu Techniken des Magischen Realismus und zum Mythos, um der nationalsozialistischen Zensur zu entkommen.

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, zwei Werke aus der Perspektive des magischen Realismus zu untersuchen: *Chronik eines angekündeten Todes* von Gabriel García Márquez und *Der Fürst der Welt* von Erika Mitterer.

## **2. Der magische Realismus: zum Begriff**

Der Magische Realismus wird meistens mit der lateinamerikanischen Wiedergabe der Realität gleichgesetzt. Die Verbindung zwischen „magisch“ und „realistisch“ scheint einen Widerspruch in sich zu bergen, doch das Zusammenwirken von Alltagserfahrung und magischer Wirklichkeitsdarstellung und -deutung ist ein Merkmal dieser Literatur. Die Einflechtung von Mythen, imaginären Weltanschauungen und deren Verschmelzung mit der wahrgenommenen Realität machen den Magischen Realismus zum bekanntesten Markenzeichen der lateinamerikanischen Literatur. Die Realität entpuppt sich dem Leser als ein Kaleidoskop, das, wie man es dreht, Einblick und Perspektive verändert. Gabriel García Márquez beschrieb die lateinamerikanische Realität wie im folgenden Zitat:

In Lateinamerika und in der Karibik brauchten die Schriftsteller noch nie eine große Erfindungsgabe; sie standen eher vor dem Problem, das, was sie in der Wirklichkeit fanden, glaubwürdig zu machen. Das war von Anfang an so (...) Wir lateinamerikanischen und karibischen Schriftsteller müssen – Hand aufs Herz – anerkennen, dass die Wirklichkeit ein viel besserer Schriftsteller ist als wir. Unser Schicksal und vielleicht unser Ruhm besteht darin, sie mit aller gebührenden Bescheidenheit und so gut wir können, nachzuahmen.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Gabriel García Márquez (1982): *Phantasie und Dichtung in Lateinamerika*. In: Nicaragua, vor uns die Mühen der Ebene. Wuppertal, S. 158-161.

Der Begriff wurde erstmals 1923 vom deutschen Kunstkritiker Franz Roh (1890-1965) verwendet, der damit die nachexpressionistische Bewegung der abendländischen Malerei definierte. Später wurde der Terminus auch auf die Literatur übertragen. Als bedeutendes Element gilt „das Denken in Bildern“, eine Fusion von „wirklicher Wirklichkeit“ und „magischer Wirklichkeit“ ohne lineare Zeitvorstellung<sup>3</sup>. Dazu äußerte sich Johannes Scheffel folgendermaßen:

Zwischen der Realität, die man eigentlich die *reale Realität* nennen müsste, und der *magischen Realität*, wie die Menschen sie erleben, gibt es eine dritte Realität, und diese andere Realität ist nicht das Produkt des Sichtbaren und Greifbaren, nicht nur der Halluzination und des Traums, sondern ist Ergebnis der Verschmelzung dieser beiden Elemente.<sup>4</sup>

Weitere Eigenschaften des „magischen“ Realismus sind:

- es ist keine phantastische Literatur, wo die Beziehung zur konkreten Wirklichkeit und Politik fehlt;
- Zwischen Mythos und Geschichte gibt es nur eine verschwommene Abgrenzung, es ist nicht genau festzustellen, was faktisch und was fiktional ist;
- Der magische Realismus dient zur Manipulation der Öffentlichkeit in diktatorisch regierten Ländern;
- Magisches, dem Mythos Verhaftetes, akausales Wirklichkeitsverständnis (onirische u. magische Bilder);
- Barocke Fabulierfreude und ein besonderer Hang zum Übernatürlichen;
- Die Zeitabfolge ist nicht mehr linear wie im realistischen Roman, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vermengen sich und laufen manchmal auch simultan ab;

---

<sup>3</sup> Scheffel, Michael (1990): *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg Colloquium.

<sup>4</sup> *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Bd. 21, 1979, S. 448.

### 3. Die beiden Autoren

#### 3.1. Gabriel García Márquez

Gabriel García Márquez wurde am 6. März 1927 in Arataca/Kolumbien geboren und wuchs bei seinen Großeltern mütterlicherseits in einem kleinen Dorf aus der Provinz Magdalena auf. Ein Stipendium, das er im Alter von 12 Jahren erhielt, ermöglichte ihm den Besuch des Jesuitenkollegs in Zipaquirá (in der Nähe von Bogotá). Auf Wunsch seiner Eltern begann er 1946 das Jurastudium an der *Universidad Nacional de Colombia* in Bogotá. 1950 gab er das Jurastudium auf und begann sich intensiv mit Literatur (Dazu gehören Autoren wie Ernest Hemingway, James Joyce, Virginia Woolf und William Faulkner) zu beschäftigen. Sein Werk umfasst Romane, Memoiren, Drehbücher, Reportagen, Kolumnen, Kurzgeschichten und Erzählungen.

Der Durchbruch als Schriftsteller gelang ihm mit dem Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* (1967, dt. 1970). Er wurde mit mehreren Preisen gekrönt, der bedeutendste war der Nobelpreis von 1982.

Politisch ist Gabriel García Márquez sehr aktiv, sowohl in der Gestaltung von politischen Themen, als auch in politischen Reden; bekannt ist auch seine Freundschaft mit dem kubanischen Präsidenten Fidel Castro. Zu seinen bedeutendsten Werken, die auch ins Deutsche übertragen worden sind, gehören: *Laubsturm* (Roman, 1955), *Bericht eines Schiffsbrüchigen* (Roman, 1955, dt. 1982), *Der Oberst hat niemand, der ihm schreibt* (Roman, 1961), *Hundert Jahre Einsamkeit* (Roman, 1967, dt. 1970), *Die unglaubliche und traurige Geschichte von der einfältigen Eréndira und ihrer herzlosen Großmutter* (Kurzgeschichte, 1972), *Chronik eines angekündeten Todes* (Roman 1981, dt. 1981), *Das Abenteuer des Miguel Littin – Illegal in Chile* (Reportage, 1986), *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* (Roman, 1985, dt. 1987), *Leben, um davon zu erzählen* (Autobiografie, 2002), *Das Licht ist wie das Wasser – Geschichten von der Liebe und anderen Dingen* (Erzählungen, 2006) und viele andere, die noch nicht ins Deutsche übertragen wurden.

Der Ausgangspunkt für den Roman *Chronik eines angekündeten Todes* ist eine wahre Begebenheit. Es geht um ein Geschehen von

1951 aus einem Dorf: es passiert ein Mord, der die Ehre einer „berührten“ Braut wiederherstellen soll. Márquez wollte eine Reportage darüber schreiben, doch die Lokalzeitung, für die er arbeitete, hatte kein Interesse an dem Thema. Eine literarische Behandlung des Themas gibt er auf den Wunsch der Mutter auf, die der Meinung war, er solle darüber nur dann schreiben, wenn alle Beteiligten an dem Geschehen verstorben seien. Dreißig Jahre später kommt er auf das Thema zurück; der Roman wird 1981 veröffentlicht: gleichzeitig in Barcelona, Bogotá und Buenos Aires.

### 3.2 Erika Mitterer

Die österreichische Gegenwartsautorin Erika Mitterer (geboren 1906 in Wien, gestorben 2001 in Wien), hat sich als Epikerin<sup>5</sup>, Lyrikerin<sup>6</sup> und Dramenautorin<sup>7</sup> mit den Phänomenen der Zeit – den Entwicklungen, den Bedrohungen, den Irrwegen des 20. Jahrhunderts – auseinandergesetzt. Sie schuf ihr umfangreiches Werk nicht als außenstehende Beobachterin oder als moralisierende Anklägerin, sondern als Betroffene, als Suchende und Scheiternde. „Sozial

---

<sup>5</sup> **Epische Werke:** *Höhensonne* (E., 1933); *Der Fürst der Welt* (R., 1940); *Begegnung im Süden* (R., 1941); *Die Seherin* (E. 1942); *Wir sind allein* (R. 1945); *Die nackte Wahrheit* (R. 1951); *Wasser des Lebens* (E., 1953); *Kleine Damengröße* (R., 1953); *Tauschzentrale* (R. 1958); *Alle unsere Spiele* (R., 1977).

<sup>6</sup> **Lyrische Werke:** *Dank des Lebes* (G., 1930); *Gesang der Wandernden* (G. 1935); *Zwölf Gedichte 1933-1945* (G., 1946); *R.M. Rilke, Briefwechsel in Gedichten mit Erika Mitterer* (G. 1950); *Gesammelte Gedichte* (G., 1956); *Klopfsignale* (G., 1970); *Entsühnung des Kain* (G., 1974); *Das verhüllte Kreuz* (G., 1985); *Bibelgedichte* (G., 1994); *Die Welt ist reich und voll Gefahr* (Gedichte und Erzählungen, 1964); *Weihnacht des Einsamen* (Gedichte und Erzählungen, 1968); *Kehr nie zurück* (G., posthum, 2004).

<sup>7</sup> **Dramatische Werke:** *Armer Teufel* (D., 1954); *Wofür halten Sie mich* (Lustspiel, 1957); *Verdunkelung* (Schauspiel, 1958); *Wähle die Welt* (D., 1959); *Ein Bogen Seidenpapier* (D., 1960); *Jemand muss sprechen* (D., 1962); posthum: *Dramen I* (*Verdunkelung, Ein Bogen Seidenpapier*; Edition Doppelpunkt, Wien 2001); *Dramen II* (*Wähle die Welt, Wofür halten Sie mich?*, Edition Doppelpunkt, 2002); *Dramen III* (*Charlotte Corday, Arme Teufel*, Edition Doppelpunkt 2003).

*engagiert, psychologisch begabt und persönlich nicht käuflich durch die Umstände der Zeit, widerspiegelt ihr Werk die politischen und sozialen Krisen, die Katastrophen des 20. Jahrhunderts.*”<sup>8</sup>

In der Zeitspanne 1912-1923 besuchte Erika Mitterer die Volks- und Bürgerschule der Lehrerinnenbildungsanstalt und des Privatlyzeums Luithlen. Während dieser Zeit befasste sie sich intensiv mit der Weltliteratur und entdeckte neben dem Genie Goethes, die russische Literatur, vor allem die Romanautoren Tolstoi und Dostojewski, die für sie Vorbildfunktion erhielten. Ab 1924 machte sie auch eine Ausbildung als Fürsorgerin und arbeitete bis zum Tod ihrer Mutter (1930) im sozialen Bereich. Danach übernahm sie den Haushalt des Vaters, unternahm Reisen nach Italien und Griechenland und widmete sich ausschließlich dem Schreiben. Aus ihrem Tagebuch kann Folgendes entnommen werden:

Schließlich merkte ich aber auch, daß ein sozialer Beruf nicht nur die ganze Zeit, sondern auch die ganze Aufmerksamkeit eines Menschen beansprucht. Im Jahr 1930 starb meine Mutter, von da an blieb ich zuhause, führte meinem Vater die Wirtschaft und – schrieb. In diesen Jahren, vor meiner Heirat 1937, habe ich auch längere Reisen gemacht, zunächst nach Italien, dann nach Griechenland. (...) Die alten Götter wurden mir lebendig; Homer, Aischylos hatten mich darauf vorbereitet. Meine Liebe zu Griechenland wurde später auch von meinem Mann geteilt; (...) – und sogar auf unsere Kinder hat sie sich vererbt!<sup>9</sup>

Sie ist mit Autoren wie Rainer Maria Rilke, Karl Jaspers, Friedrich Gundolf, Theodor Däubler, Stefan Zweig, Felix Braun, Ricarda Huch, Hans Carossa, Reinhold Schneider u.a. befreundet. Mit Rainer Maria Rilke führte sie einen interessanten Briefwechsel in Versform:

Am Anfang stand wohl ihre Korrespondenz mit Rainer Maria Rilke, dem die junge Lyrikerin mit 18 Jahren ein Gedicht gesandt hatte, das der große Dichter ebenfalls mit einem Gedicht beantwortete. (...) Ebenfalls zum väterlichen Freund für Erika Mitterer wurde Hans Carossa. Sein Foto

---

<sup>8</sup> Der literarische Zaunkönig, Nr. 2/2004.

<sup>9</sup> Erika Mitterer: *Verschiedenes: Tagebücher und Arbeitsnotizen 1917-1966*; 23 Hefte, Aus erster Jugend – Erinnerungen einer Fünfzehnjährigen, III. Krieg.

hing immer über Erikas Schreibtisch(...) Von Hermann Hesse besaß Erika Mitterer ein Gedicht mit Widmung und ein signiertes Foto.<sup>10</sup>

Der berühmte Briefwechsel in Gedichten mit Rilke ist am Anfang ihrer Schriftstellerkarriere anzusetzen (1924/1925), dauerte bis zu Rilkes Tod (1926) und war für die Heranreifung der jungen Dichterin ausschlaggebend, denn bei Rilke findet sie nicht nur Anerkennung für ihre lyrische Begabung, sondern auch die Ermutigung zur Prosa: „(...) versuchte auch Prosa zu schreiben, wozu mich Rilke ermutigte.“<sup>11</sup>

Der historische Roman *Der Fürst der Welt* stellt ihr Hauptwerk dar, da dieser mit seinen 707 Seiten nicht nur seitenmäßig überragt, sondern auch ein Beweis jahrelanger Vorarbeit (um dem historisch-religiösen Kontext treu zu bleiben) und einer „verdeckten“ Schreibweise (aufgrund der herrschenden Zeitverhältnissen) ist. Dass dieser Roman mitten im Krieg (1940) erscheinen konnte und zudem noch – trotz seiner Ausmaße oder gerade deswegen – zum Bestseller wurde, spricht für die Qualität des Buchs, der allegorischen Schreibweise, durch die Kritik am Nationalsozialismus geübt wurde, ohne diesen direkt zu nennen, so dass es dadurch zu den bedeutendsten deutschsprachigen Romanen der inneren Emigration gehört. Der Roman verzeichnete auf dem deutschen Markt einen großen Erfolg, es folgte eine Übersetzung ins Norwegische, die zum Verbot von Mitterers Roman führte, denn als „ein norwegischer Rezesent die Analogie von Methoden des NS-Staates mit jenen der Inquisition ausdrücklich hervorhob, war Schluß mit der Papierzuteilung, in Norwegen wie in Deutschland.“<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Helga Scholz-Michelitisch: *Wer war Erika Mitterer?. Die neue Wanderausstellung ist von großem kulturhistorischen Interesse.* In: Der literarische Zaunkönig: Nr. 1/2004, S. 30.

<sup>11</sup> Erika Mitterer: *Selbstporträt.* In: *Modern Austrian Literature.* 1988, 21, H.2, S.78.

<sup>12</sup> ebenda, S.81.

## **4. Die Werke**

### **4.1. *Chronik eines angekündeten Todes* von Gabriel García Márquez**

#### **4.1.1 Inhalt**

Ein Chronist erforscht fast 30 Jahre später in einem kolumbianischen Dorf die genauen Umstände eines Mordfalls, der dort stattgefunden hatte und lässt das Erinnerungsnetz all derer entstehen, die damit etwas zu tun hatten. Im Mittelpunkt des Geschehens befindet sich die Hochzeit des reichen und gutaussehenden Bayardo San Román, eines in das Dorf Zugereisten, mit Angela Vicario, der Tochter einer armen, aber sehr religiösen Familie. Die Hochzeitsfeier ist so pompös, dass ein anderes, für die Gemeinschaft wichtiges Ereignis, der Besuch des Bischofs, in den Hintergrund rückt. Doch in der Hochzeitsnacht muss Bayardo feststellen, dass Angela nicht mehr Jungfrau ist, und er bringt sie ins Elternhaus zurück. Angela Vicario gibt Santiago Nasar als den Mann an, der sie entjungfert haben soll. Deshalb wollen ihre Zwillingsbrüder Pedro und Pablo Nasar ermorden und die Ehre der Schwester wieder herstellen.

Mit ihren Schlachtmessern bewaffnet und maßlos betrunken, machen sich die beiden Schweinemetzger auf die Suche nach Santiago Nasar, um ihn zu töten. Allen Leuten, die sie treffen, verkünden sie Nasars Tod. Rasch spricht sich dies im Dorf herum, doch kein Mensch unternimmt etwas, um den Mord zu verhindern. Manche Dorfbewohner halten die beiden für zu betrunken, um den Mord durchzuführen, andere gehen davon aus, dass Nasar von jemandem gewarnt werde, doch niemand sieht sich dafür verantwortlich.

Inzwischen legt das Schiff mit dem Bischof an, das ganze Dorf läuft zum Hafen, um diesen zu empfangen. Auf dem Heimweg wird Nasar, den niemand vorgewarnt hatte, mit Bestialität erstochen. Die ganze Dorfgemeinschaft wird Augenzeuge des Mordes und die Vicario-Brüder betrachten ihre Pflicht als erfüllt. Die Zwillinge werden freigesprochen und „die Mehrzahl derer, die etwas zur Verhinderung des Verbrechens hätten tun können und dennoch nichts taten, trösteten sich mit dem Vorwand, dass ehrenrührige



Angelegenheiten geheiligte Bereiche sind, zu denen nur die Herren des Dramas Zugang haben.”<sup>13</sup>

Bayardo Roman verlässt das Dorf als gebrochener Mann. Erst nachdem er weg ist, wird sich Angela ihrer Liebe zu ihm bewusst. Die nächsten zwanzig Jahre schreibt sie ihm Briefe, ohne je eine Antwort zu bekommen, bis er einmal plötzlich wieder vor ihr steht.

#### 4.1.2 Handlungsstruktur und Erzählperspektive

Der Roman ist in fünf etwa gleich lange Kapitel aufgebaut, eine Struktur, die an die in fünf Aufzügen gegliederte klassische Tragödie erinnert. Der Titel lässt den Leser eine *Chronik*<sup>14</sup> erwarten, doch während der Lektüre wird deutlich, dass die Chronologie nicht eingehalten wird und verschiedene Handlungsstränge miteinander verknüpft sind.

Die Handlung setzt mit dem Todestag von Santiago Nasar ein, vom Erwachen bis zu seiner Ermordung. Das zweite Kapitel beginnt sechs Monate vor dem Todestag des Protagonisten und berichtet über folgende Geschehnisse: die Ankunft des Bayardo San Román im Dorf, seine Verlobung mit Angela Vicario, das pompöse Hochzeitsfest, das Zurückbringen der Braut zu ihren Eltern. Im dritten Kapitel werden die Ereignisse vor und nach dem Mord erzählt. Das zeitlich umfangreichste Kapitel ist das vierte: die erzählte Zeit setzt einige Stunden nach dem Mord ein und endet über 20 Jahre danach. Das fünfte Kapitel umfasst die Reaktionen der Dorfbewohner auf die Tat, die dargebotene Sicht ist eine aus der Erinnerung, also etwa 23 Jahre nach dem Mord.

Die Erzählsituation des Romans ist homodiegetisch, der Narrator ist selbst Figur in seiner Geschichte, die er aber aus einem extradiegetischen Blickwinkel erzählt, nämlich die Erzählung eines Geschehens. Der Erzähler wechselt zwischen einer auktorialen und einer personalen Perspektive. Direkte Rede ist nur in Form von wiedergegebenen Zeugenaussagen anzutreffen.

<sup>13</sup> Garcia Márquez, Gabriel (2001): *Chronik eines angekündeten Todes*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 121.

<sup>14</sup> Chronik (lat. Chronika, von *chrónos* = Zeit) ist eine geschichtliche Darstellung, in der die Ereignisse in zeitlich genauer Reihenfolge aufgezeichnet werden. In: Duden, Universalwörterbuch A-Z. Mannheim/Wien/Zürich/ 1989, S. 305.

Die Handlung erstreckt sich über etwas mehr als 27 Jahre erzählte Zeit. Schon von Beginn des Romans an wird es deutlich, dass der Erzähler das Geschehene von einem viel späteren Zeitpunkt her rekonstruiert.

„Er träumte immer von Bäumen“, sagte mir Plácida Linero, seine Mutter, während sie siebenundzwanzig Jahre später die Einzelheiten jenes unglückseligen Montages beschwor.<sup>15</sup>

In allen Kapiteln kann ein komplexes System der Zeitverflechtung festgestellt werden, wie im oben angeführten Beispiel. Die Narrationsgegenwart ist 27 Jahre nach dem Mord anzusetzen, während das Erzählte von 5,30 bis 7,10 Uhr an einem Montagmorgen im Februar, das Jahr wird nicht angegeben, abläuft.

An dem Tag, an dem sie Santiago Nasar töten wollten, stand er um fünf Uhr dreißig auf, um den Dampfer zu erwarten, mit dem der Bischof ankam.<sup>16</sup>

Der Schauplatz ist ein ungenanntes Dorf an der kolumbianischen Küste, in dessen Zentrum der Marktplatz liegt, wo sich alle wichtigen Ereignisse abspielen. Auf diesem Marktplatz versammeln sich die Dorfbewohner, um den Mord zu sehen.

Die vom Hafen zurückkehrenden, von den Schreien gewarnten Menschen nehmen auf dem Platz Aufstellung, um dem Verbrechen beizuwohnen.<sup>17</sup>

Im Unterschied zu dem freien Marktplatz, wo alle Neugierigen gaffen, werden die Häuser, die Innenräume allgemein, als Sicherheitsorte betrachtet, doch im Moment des Mordes ist die Haustür Santiago Nasars verriegelt. Nachdem er mehrmals erstochen wird, schleppt er sich mit letzter Kraft durch den Hintereingang in die Küche, um dort in der Sicherheit seines Hauses zu sterben: „Dann betrat er sein

---

<sup>15</sup> Garcia Márquez, Gabriel: *Chronik eines angekündigten Todes*. a.a.O., S. 9.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 135.

Haus durch die Hintertür, die seit sechs Uhr offen stand, und fiel in der Küche aufs Gesicht.“<sup>18</sup>

Weitere Innenräume dienen dem Schutz anderer Gestalten: die Zwillinge suchen nach dem Mord Zuflucht in der Kirche und der Narrator im Bordell: „in Mária Alejandrina Cervantes’ apostolischem Schoß“.<sup>19</sup> Das Zusammenbringen der beiden Anstalten als Refugien weist auf die subtile Ironie des Autors.

#### 4.1.3 Hauptthemen und durchgängige Motive: *Chronik eines angekündeten Todes*

Was mich gut 30 Jahre lang interessierte, ohne dass ich mich dazu entschloss, darüber zu schreiben, war die kaum glaubliche Tatsache, dass das ganze Dorf wusste, dass Santiago Nasar getötet werden sollte, und er der einzige war, der es nicht wusste. Dies brachte mich dazu [...] eine tiefere Analyse der Gesellschaft, in der ich lebe, zu versuchen.<sup>20</sup>

Aus dem angeführten Zitat geht hervor, dass sich der Autor eine eingehende Analyse der kolumbianischen Gesellschaft vorgenommen hat. Die bedeutendsten Motive des Romans sind zweifelsohne **die Gewalt** und **die Schuld**, dabei ist die Problematik der **Verantwortung** das Hauptthema. Weil der dargestellte Mord hätte verhindert werden können, muss man sich die Frage nach dem eigentlichen Verantwortlichen stellen. Es kann hier nicht wie in der griechischen Tragödie von Schicksal gesprochen werden, der Autor selbst lehnt das ab; nicht das Schicksal war der Grund dafür, dass der Mord nicht verhindert wurde, sondern der Verhaltenskodex der Dorfgemeinschaft. Es ist

(...) kein Drama des Schicksals, sondern der Verantwortung. Mehr noch: der kollektiven Verantwortung. Ich glaube sogar, das Buch endet damit, dass der Mythos des Schicksals unglaubwürdig wird, weil es nämlich Stück für Stück dessen grundsätzliche Bestandteile auseinander nimmt und zeigt, dass wir selbst die alleinigen Herren unseres Geschicks sind.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Ebenda, S. 149.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 11.

<sup>20</sup> *García Márquez, Gabriel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* dargestellt von Dagmar Ploetz. Reinbeck: Rowohlt, 1992, S. 13.

Márquez war von der Idee fasziniert, dass die beiden Zwillingbrüder – obwohl sie nicht töten wollen und alles tun, was in ihrer Macht steht, dass sie jemand davon abhält – trotzdem morden, weil der soziale Druck, die Ehre der Schwester wieder herzustellen, zu groß ist. Wie schon erwähnt, geht der Roman auf eine wahre Begebenheit zurück, die sich etwa 1950 in Kolumbien abgespielt hat. Während der Recherchen für sein Buch spricht Márquez mit vielen, die damals bei dem Geschehen anwesend waren, und in allen „habe ich Angst gespürt“.<sup>22</sup> Der Autor ist der Ansicht, dass die „Teilnehmer“ an dem Geschehen, eher unbewusst als bewusst, das rituelle Verbrechen als moralisch „legitimiert“ betrachteten, obwohl die „Schuld“ Santiago Nasars nie bewiesen wurde:

Wer, wie und wann, der wahre Urheber ihres Schadens war, weil niemand glaubte, es sei in Wirklichkeit Santiago Nasar gewesen. Sie gehörten zwei unterschiedlichen Welten an. Niemand hatte sie je in der Öffentlichkeit zusammen gesehen und schon gar nicht in der Zweisamkeit. Santiago Nasar war viel zu stolz, um einen Blick auf sie zu werfen.<sup>23</sup>

Der Erzähler macht seine Sicht über die Schuldproblematik innerhalb des Romans bekannt:

Als er außerdem im letzten Augenblick erfuhr, dass die Brüder Vicario auf ihn warteten, um ihn zu töten, war seine Reaktion nicht Panik, wie so oft behauptet worden ist, sondern eher die Ratlosigkeit der Unschuld. Mein persönlicher Eindruck ist, dass er starb, ohne seinen Tod zu verstehen.<sup>24</sup>

Während der ganzen Handlung wird auf eine „kollektive Schuld“ hingewiesen, weil man gelähmt und sensationsgierig zugesehen hat, ohne eine so grauenvolle Tat zu verhindern. Die Schuld geht Hand in Hand mit der Gewalt, die in Südamerika alltäglich ist, und

---

<sup>21</sup> Ebenda, S. 102.

<sup>22</sup> *Mythos und Wirklichkeit: Materialien zum Werk von Gabriel García Márquez*. Dt. und mit einem Vorwort von Tom Koenigs. Kiepenheuer und Witsch, 1985, S. 133

<sup>23</sup> García Márquez, Gabriel: *Chronik eines angekündigten Todes*. a.a.O., S. 111.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 156.

die im vorliegenden Roman explizit angesprochen wird. Vor allem in der Schlusszene, in der die Schilderung des Verbrechens steht, erreicht die extreme Gewalttätigkeit einen finalen Höhepunkt:

Santiago Nasar krümmte sich nach dem dritten Messerstich, verschränkte die Arme über den Bauch, gab einen Klagelaut wie ein Jungstier von sich und versuchte, ihnen den Rücken zu kehren.<sup>25</sup>

In dieser Zeit sieht das ganze Dorf zu:

„Scheiße, Vetter“, sagte Pablo Vicario zu mir, „du kannst dir nicht vorstellen, wie schwierig es ist, einen Menschen zu töten!“ Um ein für alle Mal Schluss zu machen, zielte Pedro Vicario auf sein Herz, aber er zielte dabei fest auf die Achsel, wo es die Schweine haben [...] Verzweifelt versetzte Pablo Vicario ihm einen waagerechten Schnitt in den Bauch, und die Eingeweide spritzten wie eine Explosion vollständig heraus. Pedro Vicario wollte das gleich machen, aber sein Handgelenk krümmte sich vor Entsetzen, und er traf ihn nur am Schenkel. Santiago Nasar stand noch eine Sekunde an die Tür gelehnt, bis er seine eigenen Weichteile in der Sonne sah, sauber und blau, und brach dann in die Knie.<sup>26</sup>

Der Tod von Santiago Nasar hebt noch einmal die von Gewalt geprägte Gesellschaft hervor. Im Roman sind 37 Figuren, jede trägt Schuld mit sich, mit der sie leben muss; Schuldgefühle verspürt eigentlich die ganze Dorfgemeinschaft.

Zwei weitere Motive in den beiden besprochenen Werken von Gabriel García Márquez und Erika Mitterer sind das **der Liebe** und **der Einsamkeit**. An dieser Stelle werde ich mich kurz auf *Cronik eines angekündeten Todes* beziehen. Als Motto zum Roman verwendete der kolumbianische Schriftsteller ein Zitat von Gil Vicente<sup>27</sup> „Liesesjagd ist Falkenjagd“ und meint damit nicht die Jagd des Falken nach Beute schlechthin, sondern einen speziell für Taubenjagd dressierten Falken, wobei die Jagd als Statussymbol für Reichtum und Macht steht. Dazu kommt noch die Deutung der *Taube*, die in

<sup>25</sup> Ebenda, S. 146.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 147.

<sup>27</sup> Vicente, Gil: portugiesischer Dramatiker (1465 – 1536); [http://www.wissen.de/xt/default.do?MENU\\_NAME=Suche&query=gil+vicente](http://www.wissen.de/xt/default.do?MENU_NAME=Suche&query=gil+vicente)

der christlichen Symbolik für Unschuld steht und in *Chronik eines angekündeten Todes* das Nichteinhalten des Prinzips der Liebe als Grundbedingung für die Ehe symbolisiert. Pura Vicario, Angelas Mutter, leitet die Heirat ihrer Tochter aus dem Hintergrund und redet dieser ein, dass die Liebe erlernbar sei. Dieselbe prügelt Victoria bis zur Ohnmacht, als diese in der Hochzeitsnacht zurückgebracht wird, und ermutigt ihre Zwillingsöhne zum Mord, weil sie soziale Ächtung nicht ertragen kann. Beide – Taube und Falke – stehen in der Macht anderer, Mächtigerer. Das Motiv der Einsamkeit des Einzelnen in der Gemeinschaft nimmt Márquez wieder auf. Clotilde Armentas Bemühungen, den Mord zu verhindern, scheitern an der Gleichgültigkeit der Männer: „Mein Gott, wie einsam sind wir Frauen in der Welt!“<sup>28</sup>

## 4.2. *Der Fürst der Welt* von Erika Mitterer

### 4.2.1 Inhalt

Die Handlung könnte kurz folgendermaßen zusammengefasst werden: Der Roman stellt den Lebenslauf der zwei Geschwister, Hiltrud und Therese vom Ried, der wie ein roter Faden im ganzen Roman erkennbar ist, dar. Die eine wird noch vor der Geburt dem Kloster versprochen, die andere wird als Hexe von der Inquisition auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Die vielseitigen Verstrickungen der beiden Protagonistinnen, ihre Begegnung mit zahlreichen Personen, die ihre Leben positiv oder negativ beeinflussen, tragen zur panoramischen Darstellung der Gesellschaft, in die sie hineingeboren wurden und in der sie sich entwickeln, bei. Gattungsmäßig sind hier – neben den von allen Interpreten festgestellten Elementen des historischen Romans – auch Elemente des Entwicklungsromans<sup>29</sup> zu erwähnen.

---

<sup>28</sup> García Márquez, Gabriel: *Chronik eines angekündeten Todes*. a.a.O., S. 80.

<sup>29</sup> „Roman, der in sehr bewusster und sinnvoller Komposition den inneren und äußeren Werdegang eines Menschen von den Anfängen bis zu einer gewissen Reifung der Persönlichkeit mit psychologischer Folgerichtigkeit verfolgt und der Ausbildung vorhandener Anlagen in der dauernden Auseinandersetzung mit den Umwelteinflüssen in breitem kulturellem Rahmen darstellt.“ Vgl. dazu: Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Kröner Verlag Stuttgart, 6. verbesserte und erweiterte Auflage, 1979, S. 218.

### 4.2.2 Handlungsstruktur und Erzählperspektive

Der Schauplatz der Handlung ist eine namenlose deutsche mittelalterliche Stadt – *Die Stadt ist ein Konstrukt mit Nonnenstift und Bischofsitz*<sup>30</sup>. Die Narration ist in zwei Teile gegliedert: *Das Gelübde* (auch als Vorspiel benannt) und *Die Besiegten* – umfasst vier Kapitel (die im Roman selbst nicht als solche bezeichnet, sondern nur nummeriert werden); angeboten wird die Perspektive eines allwissenden Erzählers, dessen Anwesenheit immer dann deutlich wird, wenn sich die Distanz zum Erzählten verändert und der ganze Erzählraum überblickt oder über bestimmte Probleme reflektiert wird. Die Narration umfasst viele Dialoge, sodass man als Leser den Eindruck gewinnt, Zeuge des laufenden Geschehens zu sein, dass die Vergangenheit vergegenwärtigt und sich in die Zukunft weiter entwickeln wird.

Die Zeit der Handlung wird nicht genau angegeben, doch gibt es viele hinweisende Elemente im Roman, aus denen eine genauere zeitliche Festlegung geschlossen werden kann: es ist das Spätmittelalter und der Übergang zur Neuzeit bzw. Renaissance und Humanismus (dafür stehen als Beleg viele Reflexionen und Darstellungen von wissenschaftlichen Erfindungen, künstlerischen Werken u.a.)<sup>31</sup>.

Die Handlung des I. Teils, *Das Gelübde*, spielt auf der Burg vom Ried, im Vordergrund befindet sich der Ritter Arnold vom Ried – „der am Heiligen Grab zum Ritter geschlagen worden war“ (S. 5) –, der von einem Turnier ziemlich enttäuscht nach Hause kam, denn „es war nicht mehr gewesen wie in den Tagen seiner Jugend, kein ernstes Ringen und kein helles Wagen, kein Kampf von frohen Männern mehr.“ (S. 5). Schon hier klingt der Verfall der „echten“ ritterlichen Welt an, eine patriarchalische Welt, in dem der Vater bzw. der Mann in der Familie das entscheidende Wort hatte.

---

<sup>30</sup> Schmidt-Dengler, Wendelin: *Geschichte ohne Historie. Typologisches zum Roman Der Fürst der Welt*. In: Erika Mitterer – Eine Dichterin – Ein Jahrhundert. Edition: Doppelpunkt 2001, 74.

<sup>31</sup> Nürnberg, das Treffen mehrerer Humanisten: Willibald Pirckheimer (1470-1530), Albrecht Dürer (1471-1528), Johannes Stöffler (1452-1531), Konrad Peutinger (1465-1547), Adam Kraft (1460?-1509), Johann Reuchlin (1455-1522).

Bei seiner Ankunft wird Arnold, „der Jäger und Krieger“, über den Zustand seiner Frau, die nicht entbinden konnte, informiert und er „bat Gott, ihm Hiltrud zu erhalten und lieber das Kind zu sich zu nehmen, wenn ihm nicht beides gegönnt sein sollte in der Dämmerstunde seines Lebens.“ (S.11) Hier liegt schon ein Vorgriff auf die weitere Handlung verborgen, und zwar die Verbindung des Neugeborenen mit dem Kloster. Die Bitte der Frau vom Ried, den Priester mit dem Sterbesakrament herbeizuholen, bringt auch Pater Alexander als Gestalt in die Szene des Romans – „Mittler nur, ohne Gefühl – und ohne Mitgefühl“ (S. 13), der von der Gepeinigten verlangte: „Gib Gott, was Gottes ist, dann darfst du es behalten!“ (S. 13). So wird Hiltrud, im II. Teil die Nonne Maria Michaela, als „wohlgebildetes Mädchen“ geboren, das – in Arnolds Sicht – einen „vorbestimmten Weg hatte“, weil sie „Gott geopfert wurde“ (S. 15). Viele von den weiteren Charaktereigenschaften der Nonne Maria Michaela werden schon in den ersten Seiten des Romans antizipiert, beispielsweise ihr Stolz und ein „süßer Stachel des Hochmuts“ (S. 16), der in ihrer Seele keimte. Weitere Gestalten, die im ersten Teil des Romans eingeführt werden, sind Martin vom Ried, der Bruder Arnolds, Michael, Grete und der kleine Georg Nothalf, die kleine Therese, Hiltruds Schwester, nach deren Geburt die Mutter stirbt und für die die große Schwester, noch bevor sie geboren war, neidvolle Gedanken hegte.

In den meisten Abhandlungen zum *Fürst der Welt* ist man bloß auf wenige Gestalten eingegangen, die in der Handlung eine Rolle gespielt haben sollen. Kompletter ist diesbezüglich der Aufsatz von Barbara Hoiß<sup>32</sup>. Doch sei hier bemerkt, dass in einer Sichtweise, nach der **die ganze Gemeinschaft Schuld und Verantwortung** für das Geschehene trägt, mehrere Gestalten in Betracht gezogen werden müssen, die zur **Panoramadarstellung** der mittelalterlichen Stadt und ihrer Atmosphäre einen Beitrag leisten. So kann mit Sicherheit behauptet werden, dass in dem umfangreichen Roman etwa siebzig ausgeformte Figuren vorkommen, jeder wird eine bestimmte Rolle

---

<sup>32</sup> Erika Mitterer: *Verschiedenes: Tagebücher und Arbeitsnotizen 1917-1966*; 23 Hefte, Aus erster Jugend – Erinnerungen einer Fünfzehnjährigen, III. Krieg.



zugeteilt, dabei können als Schlüssel zu den Charakteren oft die Namen gelten.

Erika Mitterer verzichtet auf ausführliche Beschreibungen der Hauptfiguren – beide Mädchen sind außergewöhnlich schön – doch im Laufe der Handlung erhält der Leser auch andere Hinweise zum äußeren Erscheinungsbild, die eigentliche Charakterisierung erfolgt durch ihr Verhalten und durch bestimmte Handlungsweisen.

### 4.2.3 Hauptthemen und durchgängige Motive

Auf die Vielschichtigkeit und Komplexität von Erika Mitterers *Der Fürst der Welt* haben alle bisherigen Interpreten hingewiesen. Ohne das Thema erschöpfen zu können, werde ich einige von den Hauptthemen des Romans hervorheben, die für meine Untersuchung der mythologischen Problematik und des magischen Realismus unentbehrlich sind. Der Schwerpunkt fällt auf gemeinsame und äquivalente Motive bei Erika Mitterer und Gabriel García Márquez.

**Das Motiv der alltäglichen Gewalt, die sich verschieden materialisiert: physisch oder psychisch.** Zu diesem Motiv wirkt das der **Angst** komplementär und stellt die höchste Analogie auf die Zustände des aufkommenden Nationalsozialismus und des damit verbreiteten Terrors dar und ist unweigerlich als Bestandteil der Atmosphäre und der Handlung zu betrachten. Erika Mitterer rekonstruiert die spätmittelalterliche Gesellschaft, bietet eine sehr komplexe Wirklichkeit – eine Rittergesellschaft, mit Aberglauben, Magie, magischen Heilmitteln, Beschwörungen, aber auch das Einsetzen wissenschaftlicher Forschung und viele für die soziale Entwicklung wichtige Entdeckungen. Als Ausdruck hoher Gewalttätigkeit ist das Foltern der „Hexen“ durch die Inquisition zu betrachten, dabei dient die minutiöse Beschreibung der Folterinstrumente der Steigerung der Gewalt. Dazu kommt die Szene mit dem Brand und ihre ausführliche groteske und zynische Schilderung, die den Ausdruck einer extremen Gewalttätigkeit bildet; die ganze nach Sensation gierige Stadtgemeinschaft sieht zu:

Gierig zerreißen die zahllosen Augen die erbärmlichen Gestalten, die sich zum Richtplatz schleppen lassen ohne Widerstand.

„Seht wie sie aussehen, von Laster ausgehöhlt sind die Dirnen auf den Landstraßen, und sie haben bis vor kurzem in unserer Mitte gelebt! Welch ein Segen, dass der Schuller endlich gekommen ist und uns den Star gestochen hat. Glaubt mir, Nachbar, seit dem Tag, da man die Elsbeth weggeführt hat, gibt meine Kuh wieder wie früher Milch“ – „Das ist die Schwarze, schau, dort, die Schuster-Marte, ein Buhlkind des Leibhaftigen... mach die Augen zu, mein Töchterchen, damit dir nichts Schlimmes geschieht!“ – „Aber schämen tun sie sich wenigstens, sie halten die Köpfe gesenkt.“ – „Recht geschieht ihnen, zu spät, kommt die Scham!“ (S. 692)

**Die Problematik der Schuld** ist mit der der Gewalt eng verbunden. Dazu kommt auch jene der **Verantwortung**. Die Autorin beabsichtigte eine tiefgehende Analyse der Gesellschaft in der sie lebte, dabei muss die Problematik der Verantwortung zweifellos als eines der Hauptthemen des Romans, vor allem im II. Teil, betrachtet werden. Die Frage nach der Verantwortung für den Tod Thereses und der anderen unschuldigen Frauen liegt auf der Hand. Einige der Mitwirkenden (z.B. Bärbel) waren mit dem Opfer sogar befreundet gewesen. Doch der soziale Verhaltenskodex und nicht das Schicksal war der Grund dafür, dass der „Mord“ an Therese nicht verhindert wurde. Hier muss von kollektiver Verantwortung gesprochen werden.

Der Hexenbrand, wo Therese an die Spitze des Scheiterhaufens gestellt wird, fokussiert die komplizierte Vielfalt einer von Gewalt geprägten Gesellschaft, in der ein hoher Grad an Manipulation zu Hause ist, wo jeder bewusst oder unbewusst mitwirkt und zum Mitläufer wird. Therese als Inbegriff der Unschuld steht symbolisch für die „unverdorbene“ Welt und eine naive Sicht, deshalb ist ihr Tod um so wirksamer und die Tragik entsprechend; bis zum letzten Moment begreift sie ihren Tod nicht und es stellt sich die Frage nach ihrer Schuld: „Und ich muss sterben. Das ist doch nicht möglich, ich habe doch nichts Böses getan! Warum...? Warum...?“ – sie wird regelrecht ermordet. Doch gleichzeitig bewahrt sie Größe und Haltung:

Theres hat nichts davon gemerkt, dass man sie mit den anderen auf den künstlich geschichteten Holzhaufen führte und ihr, als sie auf dem obersten Platz stand, neuerlich die Füße fesselte. Ohne Widerstreben ist sie die Stufen emporgestiegen und hat sich binden lassen. Martes Schrei und das

Gejammer der Übrigen dringt nicht in ihr Herz, das ganz erfüllt von einem brennenden, unermesslichen Staunen ist. Sie merkt nicht, wie der Wind ihr Schultertuch löst; es fliegt ihr wie eine Flamme um den Kopf. Das Volk schreit vor grausigem Behagen über diesen Anblick. (S. 693)

In dieser Passage werden Leben und Tod in ihrer Komplementarität gezeigt, aber auch **die Grausamkeit einer ganzen Stadt**<sup>33</sup>: Die Tatsache, dass sie namenlos ist, macht sie zum Symbol, d.h. überall auf der Welt hätte die Geschichte Thereses wahrscheinlich dasselbe Ende gehabt. Doch sei an dieser Stelle vermerkt, dass Erika Mitterer keine Erzählung über die Unentrinnbarkeit des Schicksals, über das unerbittliche Walten schreibt. Wie beispielsweise in der griechischen Tragödie wird in diesem Roman ein Verhängnis angedeutet, und obwohl Möglichkeiten bestünden, es abzuwenden, taumeln die Menschen sehend blind in die Katastrophe hinein. Anders als in der griechischen Tragödie besteht das Verhängnis nicht in einer göttlichen Vorsehung, gegen die die Menschen machtlos sind; im *Fürst der Welt* sind es die Menschen selbst, die durch ihr Zusammenwirken die „Tragödie“ geschehen lassen.

Die Bestrafung durch die Inquisition wird wie ein rituelles Verbrechen, das moralisch legitimiert ist (weil Vertreter der Kirche es durchführen) dargestellt, denn die Schuld Thereses wurde nie bewiesen. Sie stirbt, ohne ihren Tod zu verstehen, sie ist ein Opfer ihrer Zeit, der Unwissenheit und Ignoranz der Menschen, der Manipulation ... und da gibt es einige Elemente, die als Beweis für das Plädoyer der Autorin stehen, dass ein Neuanfang möglich ist. Der erblindete Dr. Fabri, der das Haus der Nothalfs kauft, damit diese dem leichtsinnigen Sohn das Erbe für eine Indienfahrt auszahlen, hat für sich ein zu Hause gesichert und bietet auch Grete und Michael Nothalf ein Dach über dem Kopf. Das Bild des alten Ehepaares, das entscheidet, die zwei Neffen des Dr. Fabri aufzunehmen, weil sie niemanden haben, stellt einen verhaltenen Optimismus dar, vor allem, weil einer der Jungen einen „offenen“ Kopf für die Wissenschaft hat. Das Bild ist zwar utopisch, doch scheint es möglich. Dieser Versuch eines versöhnenden Schlusses,

---

<sup>33</sup> Hervorhebung: M. Sass.

wo auch Hiltrud entscheidet, den „richtigen Weg“ zu gehen, soll etwa wie das Ende einer kollektiven Schuld wirken, als sei die Katastrophe, an der sie alle schuld waren, aus dem sozialen Gedächtnis getilgt.

**Das Motiv der Liebe** kann nicht umgangen werden, doch werde ich mich diesbezüglich bloß auf zwei Hypostasen beziehen: Zuerst soll die Liebe der Nonne Maria Michaela zu Pater Alexander betont werden, die als verbotene Liebe dargestellt wird. Vielleicht ist es der einzige Punkt, in dem Hiltrud bzw. Maria Michaela vom Leser als Opfer verstanden wird, denn das Mädchen glaubt an diese Liebe, während der Priester nur an Macht denkt – In dem Moment, wo die Gefahr droht, dass sein Fehlverhalten von dem Inquisitor entdeckt wird, opfert er die Priorin, um sich selbst zu retten. Er ist eine heimtückische Gestalt, die eigentlich aus dem Schatten regiert, die das ganze Geschehen aus dem Hintergrund dirigiert; in der Liebe zu Maria Michaela sucht er die eigene Macht. Die Liebesbeziehung der beiden hat die Wurzeln in den Beichten (Alexander ist Maria Michaelas Beichtvater) und die Nonne spricht anfangs über ihren Hochmut den Schwestern gegenüber und vom Wohlgefallen an der Versuchung der Welt, doch der Priester ermutigt sie in dieser Haltung und hat den Hintergedanken, die junge Nonne für eigene Zwecke auszunützen, um Macht zu erreichen:

Sie ist schön, dachte Pater Alexander. Er hatte es schon oft bemerkt und oft wieder vergessen. Eindringlich sagte er: „Du bist auf einem falschen Weg, Maria Michaela. Ich bin ihn bisher mit dir gegangen, du hast mich dazu durch deine Bekenntnisse gezwungen, die voller Vorbehalt sind. Ich möchte dir helfen, dass es nur ein Umweg, kein Irrweg sei!“

„Helft mir, mein Vater!“, bat die Nonne. „Ihr überblickt die Irrtümer, in die ich ausweglos versponnen bin.“

„So ist es! sagte der Geistliche. – Sie komme oft zu ihm in die Beichte, öfter als alle anderen Schwestern. Sein fürsorglicher Sinn erschrecke bei ihrem Anblick, doch was sie ihm gestehe, sei so gut wie ohne Gewicht. Dennoch verrate ihr Gesicht verbotene Gedanken des Herzens. – „Ist es so mein Kind?“

„Ich weiß nicht!“, flüsterte die Nonne. Tränen verschleierten ihre klaren Augen.

„Nein, du weißt es nicht. Du gefällst dir in den Empfindsamkeiten der Demut, des niederen Demuts, der Unterdrückung der Vernunft, die doch Gottes ist. Ist dir nie aufgefallen, Maria Michaela, dass Gott Söhne und Töchter braucht so gut wie jeder **Weltfürst**<sup>34</sup>, nicht bloß Knechte und Dirnen? Den Flur zu reiben und die Töpfe zu scheuern, dazu findet sich bald eine geschickte Hand. Aber die Geschäfte zu leiten, der Ämter zu walten und die Ehre zu retten, dazu taugt nicht jeder! Glaubst du, wenn der Ritter dem Knecht den Stall ausmisten hilft, werde der beim Turnier einspringen können? Glaubst du, Gott zu dienen, wenn du das Unkraut rupfst zwischen den Salatköpfen?“

„Ihr habt mir befohlen, es zu tun...“

Du hast Buße zu tun verlangt für deinen Hochmut. Ich als dein Priester musste dem entsprechen. Gott hat deine Buße in neue Sünde verwandelt. Er verstockte dein Herz über der Magdarbeit. Verstehst du nicht, was er dich lehrt? Du sollst dein hochgemutes Herz nicht in jedem Augenblick verdächtigen! Wenn du aufrichtig bist, wird dein Umgang den anderen Schwestern ein Vorbild und Labsal sein. Dass du Niedrigkeit heuchelst, macht dich ihnen zu Vorwurf und Ärgernis.“

Maria Michaela lauschte dem Priester mit zurückgeworfenem Gesicht und geöffneten Lippen. – „*Müssen* wir denn nicht demütig sein?“, fragte sie eifrig. „Wie sollen wir Jesus nachfolgen außer in der Demut, ehrwürdiger Vater?“

„In der Herrschaft!“, erwiderte Alexander ohne Zaudern. „Zu sein, wie Gott dich schuf, das sei deine Demut, Tochter!“

Und dann gebot er ihr, vierzehn Tage lang den Beichtstuhl nicht zu betreten.- „Suche zu begreifen, was ich dir sagte, und danach zu leben! Hernach berichte mir, wie es dir auf den neuen Wegen ergeht!“ (S. 151)

Weiter wird die Nonne vom Priester ermutigt, Priorin zu werden: „Du hast die Gaben des Geistes und des Körpers, um zu herrschen und Schwache zu führen“ (S. 186); „Bedenke, du sollst die anderen nicht wie Moses aus dem Diensthaus führen, sondern bloß im Dienen leiten. Ein wenig Mut, Maria Michaela!“ (S. 187)

Maria Michaela betrachtet ihre Liebe zu Pater Alexander als große Sünde und will ihr „furchtbares Geheimnis“ dem Beichtvater anvertrauen:

---

<sup>34</sup> Hervorhebung: Maria Sass.

„Ich habe eine sehr schwere Sünde zu bekennen“, sagte sie (...) „Ich habe umsonst wider sie gekämpft, ich habe wahrhaftig mit ihr gerungen, aber gleich einer Schlange hält sie mich täglich fester umschlungen (...) „Wenn du umsonst gerungen hast, Maria Michaela, und wenn es wirklich wahr ist, dass du den Willen zum Kampf hattest, (...) dann, meine Tochter, ist es der Wille Gottes, dass du unterliegen sollst!“ (...) „Meine Wahl ist nicht frei!“, sagte Maria Michaela mit ruhiger tiefer Stimme. (...) „Denn wisst, dass ich Euch liebe und dass meine Seele nichts anderes mehr weiß, nichts anderes mehr kennt und nichts anderes mehr begehrt, ehrwürdiger Vater, als Euch, Euren Anblick und Eure Gegenwart ... für immer.“ (S. 200/201)

Pater Alexander ist eine der wenigen Gestalten, die im Roman nur negativ charakterisiert wird: Sohn eines Condottiers und einer deutschen Prostituierten, hält ihn nichts davon ab, Maria Michaelas Liebe zu verraten, nur damit seine eigenen Träume möglich gemacht werden:

Er hatte Pläne der Herrschaft gefasst, kühne und in jeder Einzelheit wohlgewogene Pläne. Durch eine Frau wollte er Macht und Ruhm erwerben. Er wollte weltliche Geschäfte lenken zum Vorteil der Gemeinschaft, der er angehörte; mit ihrer Macht würde die seine steigen.... (S. 456)

Was Therese betrifft, muss man unbedingt an ihre Beziehung zu Dr. Fabri denken, die eher als „Vater-Tochter-Beziehung“ zu beschreiben ist, in der das junge Mädchen Geborgenheit sucht, die Möglichkeit lesen und schreiben zu lernen, eine Beziehung, in die beide Seiten Vertrauen einbringen. Die Erinnerung an Dr. Fabri gibt Therese die Kraft, die schwere Zeit im Judenkiller zu bewältigen und ihre Würde zu behalten. Doch als sie an der Spitze des Scheiterhaufens ist und ihn sieht – ohne zu wissen, dass Dr. Fabri erblindet ist – glaubt sie sich verlassen und weiß, dass sie niemand mehr retten wird:

Sie hat Albertus Fabris Kopf hinter Kühltreibers Schulter entdeckt. Sie zweifelt einen Augenblick, ob er es wirklich ist, aber der Zweifel weicht der tödlichen Gewissheit. Hinter den schwarzen Gläsern liegen seine Augen. Ist er blind oder schaut er sie an? Für sie ist das gleich. Sie hat begriffen, dass er sie nicht retten wird. Dass er ihren Blick nicht erwidern kann. Dass er machtlos ist und sie längst preisgegeben hat.

Alle Qual, alle Tapferkeit ist umsonst gewesen. Er wird nie davon erfahren. Nie wird er sagen: „Das war gut mein Kind, ich hätte es auch so gemacht.“ (S. 693)

Ohne die Themen und Motive des Romans erschöpft zu haben, sei letztens noch das Motiv der **Einsamkeit des Einzelnen in der Gesellschaft** angeführt, das am besten durch Therese symbolisiert wird. Schon kurz nach ihrer Geburt stirbt die Mutter. Auf der Burg vom Ried, als kleines Mädchen, fühlt sie sich einsam und unglücklich, als Hiltrud sie verlässt, um ins Kloster zu gehen. Dann stirbt der Vater, später verliert sie auch ihren Onkel, Martin vom Ried, und versucht sich im Haus der Nothalfs ein richtiges „Zuhause“ aufzubauen. Die Beziehung zu Dr. Fabri macht sie sehr glücklich, denn sie kann einerseits von ihm vieles lernen, andererseits kann sie ihn „bemuttern“. Als dieser die Reise nach Nürnberg unternimmt, ist sie zutiefst unglücklich, doch ihre Einsamkeit kommt am deutlichsten zum Ausdruck, als sie verhaftet wird. Obwohl sie gutmütig und korrekt war, kann ihr niemand helfen. Die Bemühungen einiger Personen (Fabri, Bärbel, Nothalf) kommen zu spät, scheitern an der Gleichgültigkeit der Gemeinschaft und der kollektiven „Lüge“ und können den „Mord“ an Therese nicht verhindern.

## 5. Querverweise und Fazit

Der in den 60er Jahren als typische Wiedergabe der lateinamerikanischen Realität verstandene Magische Realismus, der die Koexistenz von Alltagserfahrungen und magischer Wirklichkeitsdeutung möglich macht, ist in beiden analysierten Werken anwesend. Márquez' Werk, das am ehesten zum Stil des Magischen Realismus gezählt werden muss, ist *Hundert Jahre Einsamkeit*. Die magische Sprachgewalt des erwähnten Romans wird in keinem der weiteren Werke des kolumbianischen Schriftstellers mehr erreicht. Vielmehr ist in *Chronik eines angekündigten Todes* eine Rückkehr zum journalistischen Stil zu bemerken. Dazu schreibt der Autor: „Dies Werk bricht mit meinem früheren Stil, und ich bin nicht mehr so, wie sich Leute an mich erinnern, sondern wie ich selbst mich erinnere.“<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Márquez, G.G.: Frankfurter Rundschau: 27.07.1981.

Was mich trotzdem bewog, die beiden Werke vergleichend zu betrachten, waren die gemeinsamen Motive, die ich oben bei beiden Autoren dargestellt habe: Gewalt, kollektive Schuld und Verantwortung bzw. Verantwortungslosigkeit, Hypostasen der Liebe in einer von Mord und Gewalt bedrohten Welt, die zweifelsohne auch zur Einsamkeit und Entfremdung des Individuums in der Gesellschaft führen.

Bei der näheren Untersuchung der Werke von Márquez wird deutlich, dass diese ihren Ausgangspunkt in der Realität haben. Umso mehr kann dies über den Roman *Chronik eines angekündeten Todes* behauptet werden, in dem es kaum von Magie und Mystik gefärbte Sequenzen gibt. Anstatt der magischen Bilder finden sich zahlreiche Elemente volkstypischen Aberglaubens, der als Traumdeutungen und Vorahnungen aufgenommen wird. So z.B. hat Plácida Linero, die Mutter Santiago Nasars, „den wohlverdienten Ruf einer zuverlässigen Deuterin fremder Träume, sofern man sie ihr auf nüchternen Magen erzählte.“<sup>36</sup> 27 Jahre nach dem Tod ihres Sohnes erzählte sie dem Chronisten, dass Santiago vor seinem Tod immer von Bäumen geträumt hatte und dass sie am Morgen vor seinem Tod nicht auf den Traum mit Bäumen geachtet, sondern diese mit Vögeln verwechselt hatte: „Alle Träume mit Vögeln bedeuten gute Gesundheit“<sup>37</sup>, hatte sie zu ihm gesagt. Dann wird im Text der letzte Traum Santiago Nasars vor seinem Tod aufgenommen. Es heißt, er sei durch einen Feigenwald gelaufen und es habe geregnet. Alle über den Mord im Nachhinein ausgefragten Dorfbewohner erinnerten sich, dass „im Augenblick des Unglücks ein kleiner Rieselregen fiel, wie in Santiago Nasar im Wald seines Traumes erblickt hatte.“<sup>38</sup> Daraus geht hervor, dass der Traum als Vorahnung für das Verbrechen zu betrachten ist und von Plácida Linero hätte erkannt werden müssen. „Einen Augenblick war er glücklich in dem Traum, aber beim Erwachen fühlte er sich vollständig mit Vogelkacke bespritzt.“<sup>39</sup> Die Zweideutigkeit des Traums überträgt sich auf die Wirklichkeit,

---

<sup>36</sup> Garcia Márquez, Gabriel: *Chronik eines angekündeten Todes*. a.a.O., S. 9.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 10.

<sup>39</sup> Ebenda, S. 9.



sie weist auf den Mord am nächsten Tag hin. Die Mutter des Protagonisten erkennt im Falle des Sohnes mehrere in Träumen enthaltene Vorzeichen des Todes. Deshalb „verzieh sie sich nie, das großartige Vorzeichen der Bäume mit den unheilbringenden Vögeln verwechselt zu haben, und erlag der verderblichen Gewohnheit ihrer Zeit, Kressesamen zu kauen.“<sup>40</sup>

Bei der hermeneutischen Lektüre von Erika Mitterers Roman konnte ich feststellen, dass die Wiener Autorin in *Der Fürst der Welt* ganz gezielt auf mehrere mythische Stoffe zurückgegriffen hat, zum Zweck der Darstellung einer Wirklichkeit, die in dem Augenblick, aus Gründen der Zensur, nicht anders hätte ausgedrückt werden können. Folglich glaube ich, behaupten zu können, dass sie engagierte Literatur geschaffen hat – weil das Ziel ihres als intertextuelles Spiel dargebotenen Werkes, einerseits kritisch-aufklärerisch ist, andererseits aber ästhetische Realität par excellence kommuniziert, die mit Mitteln der literarischen Hermeneutik erschlossen werden kann.

Wenn wir von der Voraussetzung ausgehen, dass Erika Mitterers Roman neben der Darstellung des historischen Mittelalters auch die Entlarvung ihrer zeitgenössischen bzw. der nationalsozialistischen Wirklichkeit zum Ziel hat, dann müssen wir auch akzeptieren, dass den mythischen Stoffen eine besondere Funktion im Text zukommt, besonders die Vermittlung sozial relevanter Geschichte, wobei oft auch die Politisierung des Mythischen berücksichtigt werden muss.

Zwei mythische Stoffe, die in Mitterers Roman verwendet werden, möchte ich besonders hervorheben: den von Mircea Eliade theoretisierten Mythos der „ewigen Wiederkehr“<sup>41</sup> und das „Märchen vom Marienkind“.

Der rumänische Religionshistoriker Mircea Eliade betrachtet den Menschen aus der Sicht der Tradition und der Archetypen und den Weltenlauf als zyklisch und weist darauf hin, dass alles was getan wird, bereits getan wurde – so sei der Zyklus bzw. die

---

<sup>40</sup> Ebenda, S. 122.

<sup>41</sup> „Mythos der ewigen Wiederkehr“, Bezeichnung von Mircea Eliade; er spricht darüber, dass „Ur-Situationen, Ur-Charaktere und Ur-Konflikte“ begrenzt sind, sodass man auch literaturgeschichtlich mit der *ewigen Wiederkehr* des Gleichen konfrontiert wird.

Wiederkehr zu deuten: „der archaische Mensch ist in seinem Denken und Handeln eine Imitatio eines himmlischen Urbildes. Durch die Wiederholung wird er zum Teilhaber einer Urform.“<sup>42</sup> Noch eine Präzisierung ist an dieser Stelle besonders wichtig: Mircea Eliade verleiht dem Begriff „Archetyp“ einen anderen Inhalt als Jung<sup>43</sup>, er betrachtet ihn als Synonym zu „beispielhaftes Vorbild“ und glaubt: „Jede Handlung, die einen klar umrissenen Sinn hat – Jagd, Ackerbestellung, Spiele, Konflikte (...) ist auf irgendeine Weise des Heiligen teilhaftig(...)“ Menschliches Handeln ist als „Imitatio“ zu betrachten, wobei kein Leid sinnlos sei.

*Das Märchen vom Marienkind* wird ein einziges Mal im I. Teil des Romans von Ursula Hiltrud vom Ried erzählt. Die Geschichte Ursulas stimmt ganz mit dem gleichnamigen Märchen der Brüder Grimm überein: Ein armer Holzhacker, der sein Kind nicht ernähren kann, begegnet der Jungfrau Maria, die es mitnimmt und im Himmel reich versorgt. Als es 14 ist, macht Maria eine Reise und lässt 13 Schlüssel da, wovon einer für ein verbotenes Zimmer gedacht ist. Das Mädchen benutzt jeden Tag einen der Schlüssel und freut sich mit den Englein über die Apostel. Dann öffnet es allein die 13. Tür, sieht die Dreieinigkeit und berührt den Glanz, wovon der Finger golden wird. Maria sieht das und verstößt es auf die Erde, weil es den Fehler nicht zugibt. In einem Baum in der Wildnis lebt das Mädchen jämmerlich und verliert auch seine Stimme. Ein König auf der Jagd findet und heiratet die Stumme. Sie bekommt drei Kinder, die Maria ihr wegnimmt, weil die Königin nicht bereit ist, ihr Vergehen zuzugeben. Die Leute halten sie für eine Menschenfresserin und drängen den König, sie zu verbrennen. Auf dem Scheiterhaufen gesteht sie, der Regen löscht die Flammen, und Maria gibt ihr die Kinder zurück und Glück fürs Leben.

*Das Märchen vom Marienkind* gehört zu den Initiationsmärchen<sup>44</sup>, hat eine religiöse Färbung und gilt als intertextueller Prätext für die Autorin, es übernimmt in Erika Mitterers Roman leitmotivische Funktion, denn es wird während der umfassenden Handlung mehrmals darauf angespielt.

---

<sup>42</sup> <http://www.amazon.de/Kosmos-Geschichte-Wiederkehr-Weltreligionen>.

<sup>43</sup> Bei Jung ist „Archetyp“ mit Strukturen des Unterbewusstseins gleichzusetzen.

Erika Mitterers Roman bietet in seiner Ganzheit eine Amalgamierung bzw. Vernetzung von mythischen Elementen, die uns zum sogenannten Magischen Realismus führen. Schon im ersten Teil dieses Aufsatzes wurde darauf hingewiesen, dass die Zeit der Handlung, fast wie im Märchen, nicht genau festzulegen ist; diese kann aber ausgehend von einigen Elementen mit ziemlich großer Genauigkeit bestimmt werden. Trotzdem „erleben“ wir im Roman *Der Fürst der Welt* etwa eine „magische“ Zeit, denn zwischen Mythos und Geschichte gibt es nur eine verschwommene Abgrenzung, es ist nicht genau festzustellen, was faktisch und was fiktional ist.

Der Magische Realismus dient zur Manipulation der Öffentlichkeit in diktatorisch regierten Ländern – es ist das, was wir in der deutschen Poetik als „verdeckte“ Schreibweise bezeichnen, dazu wird Magisches, dem Mythos Verhaftetes, akausales Wirklichkeitsverständnis (onirische und magische Bilder) und barocke Fabulierfreude herangezogen. Die aufgezählten Eigenschaften sind zum Teil auch in *Chronik eines angekündeten Todes* nachzuweisen; während Erika Mitterer die Darstellung eines Gesamtpanoramas des Mittelalters auf Grund von Dokumentation verfolgt, wobei von Fiktion, aber nicht von phantastischer Literatur, wo die Beziehung zur konkreten Wirklichkeit und Politik fehlen würde, gesprochen werden kann, wird bei Márquez der Hang zum Aberglauben und die Vorliebe für Vorahnung und Traumdeutung hervorgehoben.

Das Syntagma Magischer Realismus selbst ist ein Oxymoron, doch die Koexistenz rationaler Wirklichkeitserfahrung und magischer Wirklichkeitsdeutung rechtfertigt das Zusammengehören dieser widersprüchlichen Begriffe. Mitinbegriffen ist Okkultismus, die

---

<sup>44</sup> Initiationsmärchen sind Volksmärchen, die von archaischen Formen der Jugendweihe, auch Reifezeremonie genannt, berichten. Durch diese Zeremonie wird ein heranwachsendes Kind in die Gemeinschaft der Erwachsenen aufgenommen. Die Initiation war ein Komplex aus Unterricht, Riten und Proben; Dem Heranwachsenden wurde alles beigebracht, was ein Erwachsener wissen und können musste, um für seine Angehörigen sorgen zu können. Man offenbarte ihnen die Mythen des Stammes und sie wurden mit magischen Praktiken vertraut gemacht. (Vgl.: <http://www.worldlingo.com/ma/dewiki/de/Initiationsmärchen>)

Einflechtung von Mythen, imaginären und historischen Weltanschauungen und deren Verschmelzung mit der wahrgenommenen Realität. Ein besonderer Kult des Übernatürlichen (Beispiel: Ursula, die in Mitterers Roman zum Symbol erhoben wird), eine betonte Fähigkeit, die Wirklichkeit in bestimmter Weise magisch zu betrachten, ohne dabei auf die kritische Sichtweise zu verzichten; dazu gehören eine akzeptierte Mythen-tradition, zahlreiche mythische Elemente, magische Vorgänge und übersinnliche Fähigkeiten, die in das Wirklichkeitsbild eingeflochten werden, sodass diese Realität, die von Magie erfüllt zu sein scheint, völlig selbstverständlich hingenommen wird.

Der kolumbianische Autor spricht über die alltägliche Gewalt explizit, vermeidet die kritische Sichtweise nicht, verwendet eine groteske Darstellungsweise und ist oft ironisch. Mitterer kritisiert scharf, doch „verdeckt“. Die Zahl der mythischen und magischen Elemente ist bei Mitterer viel umfassender und hängt auch mit dem Umfang des Romans (707 S. versus 156 S. bei Márquez) zusammen. Somit ist *Der Fürst der Welt* eher als ein breit angelegtes „Epos“ zu betrachten: Die Handlung entwickelt sich nicht entlang eines kausalen Fadens, sondern die Realität wird durch einzelne Bilder dargestellt, dabei wechseln reale und irrealer (magische) Erzählebenen. Die Zeitfolge gestaltet sich nicht mehr streng linear wie im realistischen Roman, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vermengen sich oft. In derselben Art ist die Darstellung auch bei Márquez. Die Handlung dreht sich nicht um einen Helden, an dem die Wirklichkeit ergründet wird. Im Gegenteil, die Romanwirklichkeit, in der sich die Protagonisten – Hiltrud und Therese bei Mitterer, Santiago Nasar bei Márquez – bewegen, besteht schon und scheint vorprogrammiert zu sein. Vielmehr entpuppt sich die Realität in beiden Werken als ein Kaleidoskop, das, so wie man es dreht, Einblick und Perspektive verändert. Beide Autoren trachten durch ihre Darstellung danach, das, was sie in der Realität vorfinden, glaubwürdig zu machen. Obwohl sich die Romane vom Umfang her voneinander unterscheiden, sind beide vielschichtig und polyphonisch, umfassen mehrere Erzählstimmen und zeitliche Ebenen, mit Rückblenden, Vorgriffen und prophetischen Aussagen; die narrative Kommuni-

kation verläuft mehrsträngig und zeugt von hoher Komplexität. Der Leser nimmt das Panorama der spätmittelalterlichen Gesellschaft bzw. die Gestaltung des Mordes bei Márquez als „Miterlebender“ wahr, ja, man kann metaphorisch von einem „kathartischen“ Erleben sprechen, dabei signalisiert im Roman *Der Fürst der Welt* die mittelalterliche Gewalt die zeitgenössische Gegenwart der Autorin, nämlich die nationalsozialistische Realität.

Das zum Magischen Realismus gehörende spezifische „Denken in Bildern“ umfasst im Roman *Der Fürst der Welt* eine kunstvolle Vernetzung von Traumbildern, lyrischen Passagen, Hinweisen auf Mythen, Sprichwörtern, Versen, Sagen, Anspielungen auf Volkserzählungen, eine eigenwillige Mischung aus vorgegebenem Material und erfundenen, rein fiktionalen Elementen in einer Art Collage ästhetisierend aufbereitet. Im ersten Teil spielt die Handlung auf der Burg vom Ried, die die Funktion eines archetypischen Ortes übernimmt. Diese stellt etwa den Mittelpunkt des Universums dar, selbst der Raum hat magische Qualitäten. Dazu gibt es auch archetypische Gestalten, beispielsweise **Ursula**, deren Name Assoziationen (wie symbolische Furcht) erweckt. Die „Magd“ von der Burg vom Ried lebt in einer Welt, in der sie Magisches, Aberglauben und Wirklichkeit nicht voneinander unterscheidet, hat eine große Vorliebe für Mythen, erzählt in unverwechselbarer Art die ungeheuerlichsten Dinge, als hätte sie diese selber erlebt, in einem Bilderreichtum, der ihre Geschichten glaubhaft macht: Sie erzählt Hiltrud die *Geschichte vom Marienkind* so, als sei sie von jedem Wort überzeugt.

Erika Mitterer schrieb mit innerer Überzeugung in der Absicht, die Wirklichkeit poetisch umzusetzen. Sie wollte sich mit der unmittelbaren Gegenwartsrealität beschäftigen, die sich in einer sehr blutigen Phase befand. Das war direkt nicht möglich, deshalb griff sie zur magischen Behandlung der Realität: Mythische Wirklichkeitsauffassung mit Mythen, Legenden, der Wunderglaube der Leute, das Erfassen von Vermutungen, Heilbehandlungen, Vorahnungen und Aberglauben, all dies führt zu der mythischen und magischen Realität des Romans und ist als eine verschlüsselte Wiedergabe der Realität aufzufassen.

Magie und Mystik färben multiple Szenen in Mitterers Roman: Es gibt wenige phantastische Elemente, doch der volkstypische Aberglaube, der sich in Traumdeutungen und Vorahnungen manifestiert, gewinnt die Oberhand.

Die Realität ist vom Mythischen erfüllt, doch die Mythen können nur selten in ihrer Ganzheit bzw. Geschlossenheit wahrgenommen werden – wie beispielsweise das oben erwähnte *Märchen vom Marienkind*. Durch einen geschickten Kunstgriff führt Erika Mitterer den Leser in eine von Mythen verschleierte Geschichte, die aus wahren Begebenheiten heraus entstanden zu sein scheint. Alle Gestalten des Romans sind imaginär – eine Ausnahme bilden die Humanisten, die in Nürnberg zusammentreffen und mit dem wirklichen Namen angegeben werden, die im Mittelalter ein reelles Pendant hatten. Dazu sei auch die Inquisition gezählt, die sich in der betreffenden Epoche mit ungebrochener Macht entfaltet hat. Die Entscheidungen eines Dr. Jakobus Schuller im Bezug auf die Hexenverfolgung werden eingehend beleuchtet, dabei entlarvt die Autorin die Gier des Klerus, denn die Besitztümer der Angeklagten und Verurteilten werden beschlagnahmt und die Vertreter der Heiligen Inquisition lassen sich bestechen. Pater Alexander bietet dem Inquisitor Geld „zur Bestreitung der Prozesskosten“ an, damit der Betrug der Priorin ungeahndet bleibt.

Bei beiden Autoren wird die Kirche aus einer kritischen Sicht dargestellt; die Wiener Autorin ist der Meinung, sie habe allen Grund, „sich mit den herrschenden Zuständen einverstanden zu erklären“, doch habe sie auch die Pflicht „der Wahrheit zum Sieg zu verhelfen.“ (S. 541) Márquez führt die Kirche als Zufluchtsort der Mörder an.

Aus der in dieser Studie unternommenen Analyse kann geschlossen werden, dass trotz der Magie und des Mythos, trotz Träumen und Traumdeutungen, die Wurzeln jedwelchen literarischen Werkes in der „wirklichen“ Realität liegen, die im Magischen Realismus mit der „mythischen“ Realität und der „Realität des Traums“ verschmelzen, die magische Realität bilden und ästhetische Kommunikation par excellence darstellen.

Ich schließe mit einem Zitat von Márquez:

Die Quelle der Kunst ist schließlich und endlich doch immer die Wirklichkeit, und die Phantasie, das heißt, die glatte Erfindung à la Walt Disney, ohne jede Anlehnung an die Wirklichkeit, ist das Abscheulichste, was es gibt.<sup>45</sup>

## Bibliografie

### Primärliteratur:

- Márquez, Gabriel García** (2001): *Chronik eines angekündeten Todes*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Mitterer, Erika** (2006): *Der Fürst der Welt*. Seifert Verlag Wien. 1. vollständige und neu bearbeitete Auflage. \*Alle in Klammer stehenden Seitenzahlen aus dem Text, die Zitate begleiten, stimmen mit dieser Ausgabe überein.
- Mitterer, Erika**: *Selbstporträt*. In: *Modern Austrian Literature*. 1988, 21, H.2.

### Sekundärliteratur:

- Eliade, Mircea** (1984): *Kosmos und Geschichte*. Frankfurt am Main.
- Frenzel, Elisabeth** (1992): *Stoffe der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, 8. überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart.
- Gottwald, Herwig** (2006): *Überlegungen zur verdeckten Schreibweise in der Literatur der Inneren Emigration 1933-1945*. Erika Mitterers Roman *Der Fürst der Welt* im literarischen Vergleich. In: *Dichtung im Schatten der großen Krisen: Erika Mitterers Werk im literaturhistorischen Kontext*. Praesens Verlag. Wien.
- Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* (1979): Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Bd. 21.
- Hoß, Barbara** (2001): *Die Charakterisierung einer Gesellschaft in Erika Mitterer ‚Der Fürst der Welt‘*. In: *Erika Mitterer – Eine Dichterin – Ein Jahrhundert*. Edition: Doppelpunkt.

---

<sup>45</sup> Vgl. Fußnote 21, S. 37.

*Mythos und Wirklichkeit* (1985): Materialien zum Werk von Gabriel Garcia Márquez. Dt. und mit einem Vorwort von Tom Koenigs. Kiepenheuer und Witsch., S. 133.

**Scheffel, Michael** (1990): *Magischer Realismus*. Die Geschichte eines Begriffs und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg Colloquium.

**Schmidt-Dengler, Wendelin** (2001): *Geschichte ohne Historie. Typologisches zum Roman ‚Der Fürst der Welt‘*. In: Erika Mitterer – Eine Dichterin – Ein Jahrhundert. Edition: Doppelpunkt.

**Wilpert, Gero von** (1979): *Sachwörterbuch der Literatur*. Kröner Verlag Stuttgart, 6. verbesserte und erweiterte Auflage.