

FACTA UNIVERSITATIS

Series: **Linguistics and Literature** Vol. 17, N° 1, 2019, pp. 11-23

<https://doi.org/10.22190/FULL1901011S>

Review Paper

DIE BEGRIFFSGESCHICHTE DES MAGISCHEN REALISMUS VON DER DEUTSCHEN MALEREI BIS ZUR HISPANOAMERIKANISCHEN LITERATUR

UDC 21.134(7/8).09"19"

82.02MAGIČNI REALIZAM

Maja Stefanović

Universität in Niš, Philosophische Fakultät, Lehrstuhl für deutsche Sprache und
Literatur, Niš, Serbien

Abstract. *Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der historischen Entwicklung des Begriffs „Magischer Realismus“ vom ästhetischen Konzept der deutschen Malerei bis zur Dominanz der hispanoamerikanischen Literatur. Das ungewöhnliche Syntagma wurde zum ersten Mal im Jahr 1923 vom deutschen Kunstkritiker Franz Roh in seinem Aufsatz „Zur Interpretation Karl Haiders: Eine Bemerkung zur Kunst des Nachexpressionismus“ verwendet, um die postexpressionistische Malerei Karl Haiders zu beschreiben. Der entscheidende Moment für die Expansion des Magischen Realismus in die Literaturwissenschaft war die Übersetzung Franz Rohs Aufsatzes ins Spanische im Jahr 1927. Das Ziel dieser Arbeit ist es, den theoretischen Rahmen des Magischen Realismus aufgrund der relevanten Texte lateinamerikanischer Autoren zu skizzieren. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei den theoretischen Standpunkten von Alejo Carpentier gewidmet, dank dem eine Distinktion zwischen dem ontologischen und dem epistemologischen Magischen Realismus festgesetzt wird, bzw. der Unterschied zwischen dem hispanoamerikanischen und dem europäischen Konzept dieses eigenartigen literarischen Phänomens.*

Schlüsselworte: *Franz Roh, Postexpressionismus, Alejo Carpentier, Wunderbarer Realismus, Magischer Realismus*

Submitted February 26, 2019; Accepted May 19, 2019

Corresponding author: Maja Stefanović

University of Niš, Faculty of Philosophy

E-mail: maja.stefanovic@filfak.ni.ac.rs

© 2019 by University of Niš, Serbia | Creative Commons Licence: CC BY-NC-ND

1. FRANZ ROH – MAGISCHER REALISMUS

Der Terminus „Magischer Realismus“ wurde erstmals 1923 vom deutschen Kunsthistoriker und Kunstkritiker Franz Roh im Aufsatz *Zur Interpretation Karl Haiders: Eine Bemerkung zur Kunst des Nachexpressionismus* verwendet. Zwei Jahre später (1925) hat Roh den oben erwähnten Begriff in den Titel seiner Untersuchung *Nachexpressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* eingefügt. Deswegen stößt man häufig auf die irreführende Angabe, dass der Begriff zum ersten Mal im Jahr 1925 verwendet wurde. Den Ausdruck „Magischer Realismus“ verwendete Franz Roh mit der Absicht, die Kunstströmung des Nachexpressionismus genauer zu beschreiben. Seiner Meinung nach sei die Bezeichnung „Nachexpressionismus“ unpräzise und ungenügend, weil sie vor allem auf den chronologischen Aspekt und nicht auf das Wesentliche der neuen Kunsttendenz hinweise:

Eine Bewegung nun, die seit 1920 in allen europäischen Ländern hervorkeimt, sei Nachexpressionismus genannt, womit ich sagen will, dass sie gewisse metaphysische Züge des Expressionismus behält, diese andererseits aber jedoch zu etwas durchaus Neuem wandelt. Der Begriff des ‚Magischen Realismus‘, der für die einsetzende Epoche ebenfalls angewandt werden kann, deutet das Neue an, verzichtet dafür aber auch auf den Ausdruck der Kontinuität. (Roh 1923, 598)

Hierbei geht es um eine neue Art und Weise der Realitätsdarstellung, die durch die Integration von phantastischen und faktischen Elementen darauf hinweist, „dass das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält“ (Roh 1995, 15–16). Der „Magische Realismus“ sei laut Franz Roh „ein neuer Realismus“ und somit eine neue Darstellungsform der Erscheinungswelt und der Realität (Roh 1995, 19). Unter dem Einfluss seines Mentors, des schweizerischen Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin, entwickelt Franz Roh eine binäre Opposition des Expressionismus und des Magischen Realismus, bzw. des Postexpressionismus in der Malerei. Sein binäres System der formellen Kunstanalyse beinhaltete zweiundzwanzig entgegengesetzte Eigenschaften zwischen dem Expressionismus und dem Magischen Realismus. In der später herausgegebenen *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart* (1958) reduzierte er die Anzahl der Binaritäten auf fünfzehn formelle Eigenschaften dieser Kunstrichtung (z.B. ekstatische Gegenstände – nüchterne Gegenstände; warm – kühl; dynamisch – statisch; Objekt unterdrückend – Objekt verdeutlichend usw.), wobei sich die meisten davon ausschließlich auf die bildende Kunst beziehen.

Im kurzen Vorwort zu seiner Studie schreibt Franz Roh, dass er keinen besonderen Wert auf den Titel *Magischer Realismus* lege, da „das Kind aber einen wirklichen Namen haben muss und ‚Nachexpressionismus‘ nur Abstammung und zeitliche Beziehung ausdrückt“, füge er „jenen zweiten“ hinzu (Roh 1995, 15–16). Eine ähnliche Gleichgültigkeit gegenüber dem Begriff „Magischer Realismus“ merkt man auch bei dem Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub¹, der im Juni 1925 in der Mannheimer Kunsthalle die retrospektive Ausstellung jener Künstler eröffnete, mit denen sich Roh in seiner Studie befasste. Es handelte sich um die Gemälde von Georg Grosz, Max Ernst, Christian

¹ Der Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub (1884–1963) ist der Schöpfer des Terminus „Neue Sachlichkeit“. Den Begriff hat er im Jahr 1925 verwendet, um eine Kunstrichtung zu bezeichnen, die dem Expressionismus entgegengesetzt war. Der Begriff wurde auch in die Literatur aufgenommen, die den Akzent auf die objektive, nüchterne Darstellung der sozialen und wirtschaftlichen Wirklichkeit stellt.

Schad, Max Beckmann, Otto Dix, Georg Schrimpf, Carlo Mense, Georg Scholz, Heinrich Maria Darvinghausen und Alexander Kanoldt.

Es ist interessant, dass die Ausstellung unter dem Titel *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei des Postexpressionismus* lief, während der Magische Realismus nirgendwo erwähnt wurde. Später wird auch Franz Roh selbst in seiner *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart* (1958) den Terminus „Magischer Realismus“ mit Hartlaubs Begriff „Neue Sachlichkeit“ ersetzen.² Die Absicht Hartlaubs war es, jene Künstler zu versammeln, welche die „impressionistisch unbestimmte und expressionistisch abstrakte Kunst abgelehnt hatten, Künstler, dessen Werk weder eine sinnlich-externe noch eine konstruktiv-interne Ausrichtung hatte, Künstler, die der Absicht die Wahrheit der Zeit zu entdecken, treu geblieben sind“ (Guenther 1995, 41).³ Dabei stellt Hartlaub eine Differenzierung zwischen zwei Flügeln innerhalb der nachexpressionistischen Malerei fest. Der linke, veristische Flügel des Postexpressionismus ist primär der sozialen, zeitbezogenen Thematik gewidmet, mit Vertretern wie George Grosz und Otto Dix. Der rechte Flügel wurde als klassizistisch und einigermaßen idyllisch bezeichnet (z.B. Carl Grossberg, Anton Räderscheidt). Es handelt sich um Gemälde, die sich „um Transzendierung der alltäglichen Wirklichkeit bemühen“ (Scheffel 1990, 20). Nach Michael Scheffels Behauptung „gehört der Begriff ‘Magischer Realismus‘ unter diesen Umständen unbedingt in dem Zusammenhang der zweiten Gruppe“ (Scheffel 1990, 20). Trotz der terminologischen Unklarheit haben Gustav F. Hartlaub und vor allem Franz Roh auf ein neues ästhetisches Konzept hingewiesen, das ein starkes Echo nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Literatur der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts hervorrufen wird, nicht nur als Charakteristik hispanoamerikanischen Narrativs sondern auch als Eigenschaft der postmodernen Literatur überhaupt.

Zum Thema Rohs Aufsatzes aus dem Jahr 1923 gibt es zahlreiche Studien.⁴ Sie beschäftigen sich mit der Geschichte der bildenden Kunst, die nicht der Gegenstand dieser Arbeit ist. Trotzdem kann man aus dem erwähnten Text des deutschen Kunstkritikers Segmente herausziehen, die später zur Grundlage magisch-realistischer Literatur wurden. Franz Roh schreibt über die „neue Kunst“, deren Bestreben es ist, „die Wirklichkeit wieder in den Kern des Sichtbaren einzubinden“ (Roh 1995, 18). Es handelt sich dabei um einen „neuen Realismus“, der aber auf die instinktive Manier des traditionellen Realismus verzichtet (Roh 1995, 19):

² Nachdem er eine Klassifizierung aufgrund des geographischen und ästhetischen Kriteriums gemacht hat, unterschied Franz Roh drei Gruppen von deutschen Magischen Realisten im Buch *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*. In der ersten Gruppe sind engagierte Künstler, die sich mit der Kritik der Gesellschaft beschäftigen (Georg Grosz, Otto Dix, Kurt Günther). Die zweite Gruppe von Künstlern ist in München angesiedelt und schöpft unter dem Einfluss der frühen Arbeiten von Giorgio de Chirico (Carlo Mense, Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt). Die dritte Gruppe magisch-realistischer Maler schöpft unter dem Einfluss der Naiven Kunst von Henri Rousseau (Georg Scholz, Willi Spiess). Die Zentren der Kunst des Magischen Realismus sind dabei Berlin, Dresden, Köln, München und Hannover.

³ Gustav Hartlaub. *Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (Mannheim: Städtische Kunsthalle, 1925), zitiert in Irene Guenther, *Magic Realism, New Objectivity and the Arts during the Weimar Republic* (Durham, NC and London: Duke University Press, 1995), 33–73.

⁴ Siehe Menton, 1983; Guenther 1995.⁵ Der Aufsatz wurde, außer in das Spanische (1927), auch in die englische Sprache übersetzt (1995) und ist der breiteren Öffentlichkeit in der Sammlung *Magical Realism. Theory, History, Community* zugänglich, die von Lois Parkinson Zamora und Wendy B. Faris herausgegeben wurde.

Es erscheint noch einmal das ursprüngliche Glück, dass Sachen erneut gesehen und erkannt werden können. Die Malerei wird wieder zum Spiegel des tastbaren Äußeren. Aus diesem Grund können wir über einen neuen Realismus sprechen, ohne dabei auf irgendwelche Weise auf die instinktive Einstellung hinzuweisen, die dem früheren Realismus in der europäischen Kunst eigen war. (Roh 1995, 18–19)

Der Ausgangspunkt im Rohs Ansatz ist die Abwendung von dem Religiösen und dem Psychologischen, die für den Expressionismus und Surrealismus kennzeichnend waren. Die Kunst des Magischen Realismus kehrt zum „Üblichen und Alltäglichen“ zurück, um sich auf ihre eigene Art und Weise „von ihnen zu distanzieren, mit der Absicht sie zu erforschen, dabei eine schockierende Exotik mit sich einbringend“ gibt Roh an (Roh 1995, 16). Besondere Aufmerksamkeit gilt seinem Verständnis, dass sich die Kunst des Magischen Realismus auch neben dem fantastischen Element auf die alltägliche Wirklichkeit bezieht, die er formt und in die Mitte des Sichtbaren wiederherstellt. Die Welt, die wir kennen wird „mit neuen Augen“ gesehen (Roh 1995, 17). Den Magischen Realismus deutet Franz Roh als eine besondere Form der realistischen Darstellung der Welt und der Wirklichkeit, mit deren Hilfe besondere Aufmerksamkeit jedem Gegenstand und Detail gewidmet wird, so dass die Gegenständlichkeit eine der Haupteigenschaften dieses künstlerischen Konzepts wird. Nach Franz Rohs Behauptung ist der wichtigste Aspekt der magisch-realistischen Malerei, „die Mysterien der konkreten Gegenstände realistisch in Bildern zu erfassen, so dass die Dinge (Gegenstände) erneut geformt werden“ (Roh 1995, 20). Im Unterschied zu den Expressionisten, die mit „apokalyptischen Visionen, feurigen Farbenpaletten besessen, von Kriegereignissen deutlich enttäuscht und utopischen Botschaften geneigt waren“, bezog sich die postexpressionistische Kunst auf „das Alltägliche, das Ordinäre und das Vertraute“ (Roh 1995, 37). Seine Standpunkte illustriert Franz Roh am Beispiel des Stilllebens bei Expressionisten, Impressionisten und Magischen Realisten. Bei der Darstellung der Äpfel auf einem Tisch sind Impressionisten an der Transformation der Farben durch das Licht interessiert, während Expressionisten sich auf sphärische, gefärbte und verzerrte Motive konzentrieren. Beim Magischen Realismus geht es um ein deutlich komplexeres Amalgam der Farben, räumlichen Formen, Erinnerungen an Gerüche und Geschmäcker. Darin spiegelt sich der Vorteil des Magischen Realismus wieder im Vergleich zum „überholten, simplifizierten Ausdruck der Impressionisten und Expressionisten“, die „dem Beobachter die Ganzheit des gegenständlichen Phänomens vorenthalten“, so Roh (Roh 1995, 19). Im Vergleich zur integrativen Einstellung des Postexpressionismus, wirken der Impressionismus und der Expressionismus veraltet und vereinfacht, beschränkt in einem Augenblick auf den Funken der chromatischen Oberfläche und im anderen auf Abstraktionen der Stereometrie und der Farbe. Nach Roh seien die Menschen früher Gegenständen nicht genügend gewidmet gewesen und hätten die Außenwelt so akzeptiert, wie die Kunst sie geformt habe. Aber mit dem „Aufwerfen des Problems“ kommt es zur Nachprüfung von dem, was früher als offensichtlich akzeptiert wurde (Roh 1995, 20). Künstler der postexpressionistischen Malerei versuchen das Wesentliche des Phänomens zu entdecken, indem sie die Einstellung zur objektiven Welt ändern. Die Absicht „der neuen Kunst“, betont Roh, ist es, „die Wirklichkeit im Zusammenhang ihrer Sichtbarkeit wieder einzusetzen“ (Roh 1995, 24). Die Entdeckung, dass Sachen „schon ihre eigenen Gesichter haben, bedeutet die erneuerte Eroberung des Terrains, auf dem die vielfältigsten Ideen auf der Welt auf neue Art und Weise wahrgenommen werden können“ (Roh 1995, 20).

2. ÜBERGANG IN DIE WELT DER LATEINAMERIKANISCHEN LITERATUR

Der entscheidende Moment für die Verschiebung des Begriffs „Magischer Realismus“ auf das Feld der Literaturwissenschaft war die Übersetzung Franz Rohs Aufsatzes ins Spanische im Jahr 1927. Dank der Madrider Zeitschrift *Revista de Occidente* gelangt Rohs lexikalische Schöpfung, die sich auf die postexpressionistische Malerei bezog, in die spanische und lateinamerikanische Literaturwelt.⁵ Der Aufsatz wurde in der Übersetzung von Fernando Vela unter dem Titel *Realismo mágico. Post-expressionismo: Problemas de la pintura europea mas reciente* veröffentlicht. Die Zeitschrift *Revista de Occidente* war international weit verbreitet und genoss hohes Ansehen, was zu einer schnelleren Verbreitung des Begriffs beitrug. Die Verschiebung des Syntagmas *Realismo mágico* an den Anfang, im Vergleich zum Originaltitel von Rohs Aufsatz (*Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuersten europäischen Malerei*), markierte eine neue Ära für die Betrachtung des Begriffs des „Magischen Realismus“ und seinen Übergang aus der Welt der Kunstgeschichte in die Welt der hispanoamerikanischen Literatur. Der Terminus wurde in den intellektuellen Kreisen in Buenos Aires schnell aufgegriffen, diskutiert und auf die Literatur angewandt. Auf der Suche nach der literarischen Identität entsteht eine ganze Reihe von Aufsätzen hispanoamerikanischer Autoren, die denken, dass Lateinamerika mit Hilfe des Magischen Realismus seinen authentischen literarischen Ausdruck gefunden hat.

Der venezolanische Prosaautor Arturo Uslar Pietri ist der Erste, der den Ausdruck „realismo mágico“ auf die lateinamerikanische Literatur anwendet.⁶ In seinem 1948 veröffentlichten Essay *Letras y Hombres de Venezuela* betrachtet Pietri den Magischen Realismus als eine Fortsetzung des modernen experimentellen Schreibens in Lateinamerika:

Was letztendlich in der Geschichte vorherrschte und eine dauerhafte Spur hinterlassen hat, war die Beobachtung des Menschen als ein von echten Angaben umgebenes Geheimnis. Die poetische Rätselauflösung oder die poetische Realitätsverleugnung. Etwas, was durch das Fehlen eines anderen Wortes als Magischer Realismus bezeichnet werden kann. (nach Pavlović-Samurović 1993, 225)⁷

Obwohl Franz Roh mit keinem Wort erwähnt wird, ist es möglich, dass Arturo Uslar Pietri sich mit Rohs Ideen und seinen theoretischen Texten während seines Aufenthalts in europäischen Kulturzentren vertraut gemacht hatte. Unter dem Magischen Realismus versteht Pietri die Prosaformen, die in den 1930er und 1940er Jahren im Gebiet Venezuelas entstanden sind. Er bestreitet nicht den starken Einfluss der europäischen literarischen Tradition und behauptet, dass die hispanoamerikanische Literatur mithilfe des Magischen Realismus ihren authentischen Ausdruck gefunden hat. Die Erscheinung des Magischen Realismus in Lateinamerika sowie in Europa war von der gesellschaftspolitischen Realität

⁵ Der Aufsatz wurde, außer in das Spanische (1927), auch in die englische Sprache übersetzt (1995) und ist der breiteren Öffentlichkeit in der Sammlung *Magical Realism. Theory, History, Community* zugänglich, die von Lois Parkinson Zamora und Wendy B. Faris herausgegeben wurde.

⁶ Erwähnenswert ist die fast gleichzeitige theoretische Entwicklung des Begriffs „Magischer Realismus“ in der europäischen Literaturwissenschaft, konkret im deutschen literaturtheoretischen Denken, was aber nicht der Gegenstand dieser Arbeit ist. Mehr dazu: Stefanović, Maja (2017), „Historische Wirklichkeit im Spiegel des Magischen Realismus“, *Folia Linguistica et Litteraria: Časopis za nauku o jeziku i književnosti*, Institut za jezik i književnost, Filološki fakultet, Nikšić, 18/1 (2017), 143–159.

⁷ Arturo Uslar Pietri, „Letras y hombres de Venezuela“, *Fondo de Cultura Económica* (Venezuela, 1948), zitiert in Ljiljana Pavlović-Samurović, *Leksikon hispanoameričke književnosti* (Beograd: Savremena administracija, 1993).

geprägt. Die Entwicklung des Magischen Realismus kann als Reaktion auf die lateinamerikanische Geschichte angesehen werden – die Geschichte der Sklaverei, in der die Relativierung, d.h. die Manipulation der Wirklichkeit, dominant vorherrscht. Im Buch *Los nuestros* (1966) behauptet der Literaturhistoriker Luis Harss, dass „die Expansion des Magischen Realismus von der kubanischen Revolution angeregt war“, und dass dieses Konzept den kolonialisierten Ländern eigen ist, die sowie Lateinamerika „nach Freiheit und politischer Unabhängigkeit streben“ (Haars 1966, 258).

Im theoretischen Kontext des hispanoamerikanischen Magischen Realismus ist der argentinische Literaturwissenschaftler Paul Angel Flores erwähnenswert, der 1955 in seinem Essay *Magical Realism in Spanish American Fiction* dieses Phänomen aus der spanischen literaturgeschichtlichen Perspektive beobachtet. Er lehnt ausdrücklich das Verdienst von Arturo Usler Pietri und Alejo Carpentier für die Einführung des Magischen Realismus auf den Boden Lateinamerikas ab. Im Gegensatz zu ihnen betrachtet er den Begriff als die Fortsetzung der romantischen Literaturtradition. Er behauptet, dass die Wurzeln des Magischen Realismus noch im sechzehnten Jahrhundert zu finden sind, und zwar im literarischen Schaffen von Miguel de Cervantes, in seinem Roman *Don Quijote* (1605).⁸ Flores betont, dass die „neue Phase der hispanoamerikanischen Literatur“, bezeichnet mit dem Begriff „Magischer Realismus“, im Jahr 1935 beginnt, als Jorge Luis Borges in Buenos Aires seine Sammlung von Erzählungen *Historia universal de la infamia* (*Universalgeschichte der Niedertracht*) veröffentlichte (Flores 1993, 113). Im literarischen Werk von Borges erkennt Flores einen starken Einfluss von Franz Kafka und seinen Erzählungen.⁹ Mit der Zeit sammelte sich, betont Flores, eine Gruppe von Schriftstellern um Borges, die „den Weg für den Magischen Realismus bereitet hat“ (Flores 1995, 113). Einen besonderen Platz unter ihnen hat, laut Flores, die chilenische Schriftstellerin Maria L. Bombal und ihr Roman *La última niebla* (1935) sowie Autoren wie Onetti, Rulfo, Sabato, Ocampo, Cortázar, Arreola und Mallea. Einen wichtigen Meilenstein bei der Entwicklung dieser besonderen Bewegung sieht Flores in Borges Geschichtensammlung *El Jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), deren Veröffentlichung dazu geführt hat, dass „der Magische Realismus in alle Teile Lateinamerikas vorgedrungen ist“ (Flores 1995, 113). Das wichtigste Element der magisch-realistischen Literatur ist „das Verbinden des Realen und des Fantastischen“, d.h. „die Verwandlung des Üblichen und Alltäglichen in das Beeindruckende und Unrealistische“ (Flores 1995, 112–114). In dieser „Kunst der Überraschung“ existiert die Zeit nicht in ihrer traditionellen Form, sondern „in einer Art zeitlosen Fließens, während das Unrealistische als Teil der Realität geschieht“ (Flores 1995, 115). Wenn „der Leser das als vollendete Tatsache [*fait accompli*] akzeptiert, folgt alles andere mit logischer Präzision“ (Flores 1995, 115). Dank des Magischen Realismus fand Lateinamerika einen authentischen Ausdruck, beschließt Professor Flores in seinem Essay (Flores 1995, 116).

Zwölf Jahre nach dem erwähnten Artikel von Paul Angel Flores veröffentlichte der Mexikaner Luis Leal einen Aufsatz unter dem Titel *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana* (1967). In Anbetracht der theoretischen Thesen von Flores, die in der hispanischen Literatur lange Zeit als die einzigen Überlegungen zum Thema des Magischen

⁸ Die Dimension des Magischen Realismus im Roman *Don Quijote* erkennt man am Problem der Wahrnehmung des Scheins und der Realität. Don Quijotes Version der Realität, in welcher die Windmühlen als die Ritter wahrgenommen werden, sollte einer erneuten Prüfung unterzogen werden, da es um ein subjektives Erlebnis des Wirklichen und Wahrhaften geht.

⁹ Den Einfluss von Franz Kafka erklärt Flores mit der Tatsache, dass „Borges sich intensiv mit der Übersetzung von Kafkas Erzählungen beschäftigt hat“ (Flores 1995, 113).

Realismus galten, weist Luis Leal die Behauptungen von Flores als ungenau und falsch zurück. Leal glaubt, dass Flores' Klassifizierung von Schriftstellern des Magischen Realismus ungenau ist, weil sie auch „diejenigen einschließt, die nicht der Bewegung angehören“ (Leal 1995, 120). Er widerspricht auch Flores' These, dass die Bewegung im Jahr 1935 ihren Ursprung habe, und dass sie zwischen 1940 und 1950 ihre volle Blüte erreiche. Schließlich glaubt er, dass sich der Magische Realismus nicht mit fantastischer, psychologischer, surrealistischer oder hermetischer Literatur identifizieren lässt. Der Aufsatz von Luis Leal rückt noch einmal Franz Roh und seine theoretischen Feststellungen im Zusammenhang mit der europäischen postexpressionistischen Malerei in den Fokus. Luis Leal stellt diesen Begriff nicht nur in seinen historischen Kontext und „verhindert seine Lateinamerikanisierung“ (Reeds 2013, 57), sondern definiert den Magischen Realismus im Gegensatz zu verwandten literarischen Modi, wobei er sich auf die theoretischen Vorstellungen von Franz Roh stützt:

Im Gegensatz zum Surrealismus verwendet der Magische Realismus keine Traumotive, noch verlagert er die Realität, um imaginäre Welten zu schaffen, wie dies Autoren der fantastischen und Science-Fiction-Literatur tun. [...] Der Magische Realismus ist keine magische Literatur. Er hat nicht zum Ziel, Emotionen herbeizuzaubern, sondern möchte sie aussprechen. Der Magische Realismus ist vor allem eine Haltung gegenüber der Realität, die auf populäre oder gelehrte Manier, mit vulgärem oder ausgefeiltem Stil, mit geschlossenen oder offenen Strukturen zum Ausdruck gebracht werden kann. (Leal 1995, 121)

Die psychologische Charakterisierung der Figuren lehnt Leal als etwas ab, was dem Magischen Realismus nicht eigen ist, da dieses Konzept weder die Erklärung der Verfahren anstrebt noch eine logische oder psychologische Erklärung der Schlüsselereignisse liefert. Leal grenzt den Magischen Realismus auch von der ästhetischen Bewegung ab, so wie der Modernismus es war, und lehnt seine „verfeinerte stilistische Tendenz“ ab (Leal 1995, 21). Der Magische Realismus zielt auch nicht darauf ab, „komplexe Erzählstrukturen an sich zu schaffen“ (Leal 1995, 121). Er behauptet, dass die Literatur des Magischen Realismus „keine imaginären Welten baut, in denen wir uns verstecken könnten, um die alltägliche Realität zu vermeiden“ (Leal 1995, 121). Der Schriftsteller „stellt sich der Realität und versucht in sie einzugreifen, um herauszufinden, was in Sachen, im Leben, in menschlichen Werken geheimnisvoll ist“ (Leal 1995, 121). In diesen Gesichtspunkten von Luis Leal können wir seine Beobachtung des Magischen Realismus in Bezug auf die Realität einsehen. Die Haltung gegenüber der Realität wird zum zentralen Aspekt der Poetik des Magischen Realismus. Eine solche Einstellung kommt der zeitgenössischen Schöpfung der magisch-realistischen Provenienz am nächsten. Der Magische Realismus als „poetische Vision der Realität“ offenbart die Ambivalenz der Welt, in der wir leben (Leal 1995, 123). In diesem Kontext ist der Magische Realismus für Leal vielmehr eine „Einstellung zur Realität und kein literarischer Stil oder Erzählprozess“ (Chanady 1995, 132). Die Überlegungen von Luis Leal sind nicht ästhetisch, sondern in erster Linie epistemologisch, weil er sich mit dem „Problem der kognitiven Überwindung des Unbekannten“ beschäftigt (Chanady 1995, 132).

Laut Luis Leal sind Autoren Alejo Carpentier, Silvina Ocampo, Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietri, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Félix Pita Rodríguez, Luis Albamonte und Lino Novás Calvo die wichtigsten literarischen Vertreter des Magischen Realismus auf dem Boden Lateinamerikas. Luis Harss bezeichnet die genannten Schriftsteller als „methaphysische Autoren“, die die Literatur und Alltagsrealität zu einem untrennbaren Ganzen zusammenfügen (Harss 1966, 25).

3. ONTOLOGISCHER UND EPISTEMOLOGISCHER MAGISCHER REALISMUS

Den entscheidenden Einfluss auf den literaturwissenschaftlichen Kontext des Magischen Realismus übte der kubanische Schriftsteller und Essayist Alejo Carpentier aus. Ein Jahr nach der Veröffentlichung des Essays von Arturo Uslar Pietris publizierte Carpentier als Vorwort zu seinem magisch-realistischen Kurzroman *El reino de este Mundo* (*Das Reich von dieser Welt*) den Text *On the Marvelous Real in America* (1949). Alejo Carpentier entwarf den Ausdruck „realismo maravilloso“ („Wunderbarer Realismus“) und bezog seine Bedeutung auf den Raum Lateinamerikas. Als spezifisch lateinamerikanisches literarisches Phänomen oder als hispanoamerikanische Form des Magischen Realismus, die sich vom Magischen Realismus des europäischen Typs unterscheidet, glaubt Carpentier, dass der Wunderbare Realismus auf den zivilisatorischen, historischen, geographischen, ethnographischen, klimatischen und politischen Eigenschaften bestimmter lateinamerikanischer Länder beruht.¹⁰ Carpentiers Behauptung nach, bezeichnet der Wunderbare Realismus einen „alternativen Ansatz und ein besonderes Verständnis der Realität Lateinamerikas“ (Carpentier 1995a, 86). Das wunderbar Wirkliche (*lo real maravilloso*) wird als fester Bestandteil des hispanoamerikanischen Alltags und der Wirklichkeit betrachtet, befreit von den Grenzen der objektiven Realität:

Bei jedem Schritt fand ich das wunderbar Wirkliche. Ich dachte jedoch, dass diese Präsenz und Vitalität des wunderbar Wirklichen nicht nur das Privileg Haitis ist, sondern das Erbe von ganz Amerika, wo wir noch kein Inventar der Kosmogonien aufstellen konnten. Das wunderbar Wirkliche findet man bei jedem Schritt und Tritt im Leben von Menschen, die die Daten in der Geschichte des Kontinents markiert haben und den Nachnamen hinterließen, den jemand noch trägt. (Carpentier 1995a, 87)

Carpentier behauptet, dass die wunderbare Welt, die für Europäer nur in der Literatur existiert, eine reale Welt auf dem Boden Amerikas ist. Über „das Wunderbare“ spricht er auf folgende Weise:

Das Wunderbare wird unfehlbar wunderbar, wenn es aus einer unerwarteten Veränderung der Realität (dem Wunder), aus einer privilegierten Enthüllung der Realität, einer unerwarteten Einsicht hervorgeht, die durch den unerwarteten Reichtum der Realität oder durch die Steigerung der Ebenen und Kategorien der Realität einzigartig suggeriert wird und die durch die Exaltation des Geistes, die zu einer Art extremen Zustandes führt [estado límite], wahrgenommen wird. (Carpentier 1995a, 86)

Der wunderbar realistische Roman ist besonders in der Literatur von Kuba und der Karibik präsent, wo „die demographische Zusammensetzung der einheimischen Bevölkerung Träger einer afrikanischen Tradition ist, die sich durch eine besondere Vorstellungskraft und spontane Akzeptanz des Wunderbaren als normale Komponente des Alltäglichen auszeichnet“ (Pavlović-Samurović 1993, 235). Die Sprache dieser Romane enthält eine Vielzahl von Amerikanismen und im Stil können Barockformen sowie Elemente indigener Mythen identifiziert werden. Das wunderbar Wirkliche als untrennbarer Teil der karibischen Kultur vereint die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Es basiert auf der Symbiose der indianischen, afrikanischen und europäischen Kultur. Die multiethnische und multikulturelle Struktur der lateinamerikanischen Bevölkerung ist laut

¹⁰ Der Literaturtheoretiker Leo Pollmann suggeriert, dass im Kontext der hispanoamerikanischen Literatur der Begriff „Magischer Realismus“ mit dem Terminus „Mythischer Realismus“ ersetzt werden sollte, weil dieser „adäquater“ die spezifische Form des hispanoamerikanischen Romans nach 1949 erfasst (Pollmann 1984, 44).

Carpentier ein hervorragender Ausgangspunkt für „das Wunderbare“ in der alltäglichen Realität:

Die jungfräuliche Schönheit der amerikanischen Landschaft, das durch das Kreuzen der Weißen, der Indianer und der Schwarzen geschaffene Rassenreichtum der Bevölkerung bedingt die Existenz mehrerer Kategorien von Realität, von denen eine auch das wunderbar Wirkliche ist. Letztendlich, was ist die Geschichte ganz Amerikas anderes als eine Chronik des wunderbaren Wirklichen? (Carpentier 1995a, 88)

Aus den obigen Überlegungen lässt sich feststellen, dass dank Alejo Carpentier der klare Unterschied zwischen dem europäischen und dem hispanoamerikanischen Magischen Realismus betont wird. Der Magische Realismus in Europa beruht auf dem „Spiel mit Erzähltechniken und wird als eine Art experimenteller Literatur betrachtet, deren Quelle nicht im mythologischen und kulturellen Kontext des Schriftstellers zu finden ist“ (Carpentier 1995a, 89). „Das Magische“ im Realismus des europäischen Bodens ist „gezwungen, künstlich, unfruchtbar, künstlerisch und gekünstelt“, behauptet Carpentier (Carpentier 1995a, 86). Im Gegensatz dazu wurde der Magische Realismus des hispanoamerikanischen Typs durch ein authentisches, lateinamerikanisches, kulturelles und historisches Erbe mit Quellen in der Folklore, in Legenden, in der mündlichen Überlieferung, in Mythen und Volksglauben aufgewertet. In dem Essay *The Baroque and Marvelous Real* (1975) besteht Carpentier auf der Distinktion zwischen dem Magischen Realismus des europäischen Typs und dem wunderbaren Wirklichen:

Was Franz Roh als Magischen Realismus bezeichnet, ist eigentlich expressionistische Malerei. Wenn der Surrealismus nach dem Wunderbaren gesucht hat, müssten wir zugeben, dass er dieses Wunderbare selten in der Realität suchte. [...] Das magische Wunderbare, das ich hier verteidige, ist in einem rauen Zustand, latent und allgegenwärtig in allem, was lateinamerikanisch ist. Hier ist das Wunderbare etwas Übliches und das ist schon immer so gewesen. (Carpentier 1995b, 102–104)

Den starken Einfluss von Carpentier erkennt man im literarischen Schaffen von Gabriel García Márquez (*Hundert Jahre Einsamkeit*, 1967), dem Vertreter des wunderbaren Realismus *par excellence*. Er vertritt Carpentiers These über die besondere wunderbare Wirklichkeit Lateinamerikas:

Die Schriftsteller Lateinamerikas und der Karibik mussten nie wunderbare Welten erfinden; ihr größeres Problem war, wie man in literarischen Werken eine objektive Realität glaubwürdig darstellen kann. Das war schon immer so. Wir, lateinamerikanische und karibische Schriftsteller, müssen zugeben, dass eine solche Realität ein viel besserer Schriftsteller ist als wir. Unser Schicksal und unser Ruhm bestehen im Bestreben, auf die beste Art und Weise die Realität unseres Kontinents zu präsentieren. (Márquez 1982, 158)

Auf der gleichen Linie argumentiert auch der guatemaltekeische Schriftsteller Miguel Ángel Asturias die Existenz einer besonderen Wirklichkeit Lateinamerikas. Gleichzeitig entfernt er den Begriff des Magischen Realismus aus seinem entwicklungsgeschichtlichen Kontext:

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 nur das Produkt des Sichtbaren und Greifbaren, nicht nur der

Halluzination und des Traums, sondern ist die Verschmelzung dieser beiden Elemente. [...] es ist das, was wir den Magischen Realismus nennen können. (nach Scheffel 1990, 49)¹¹

Der Magische Realismus des lateinamerikanischen Typs impliziert die Verschmelzung von sichtbarer und magischer Realität, d.h. ein besonderes Erlebnis der Wirklichkeit Lateinamerikas. Eine solche Realität hängt von der multikulturellen Identität der Bevölkerung ab, die ihren Glauben in Mythen, Magie und Wunder zum Ausdruck bringt. Nach diesem Gedanken ist der Magische Realismus Lateinamerikas nicht nur ein literarischer Stil, sondern auch eine besondere Art, die wunderbare Wirklichkeit wahrzunehmen. Der Autor des berühmten Romans *Die Maismenschen* (1949) weist darauf hin, dass die magische Realität im Zusammenhang mit der ursprünglichen indigenen Mentalität des Kontinents steht:

Der Magische Realismus hat natürlich eine direkte Beziehung zur ursprünglichen Mentalität des Indios. Der Indio denkt in Bildern, er sieht die Dinge nicht in den Vorgängen selbst, sondern überträgt sie in immer andere Dimensionen, in denen wir das Reale verschwinden und den Traum aufscheinen sehen, in denen Träume sich in greifbare und sichtbare Wirklichkeit verwandeln. (nach Scheffel 1990, 49)¹²

Aufbauend auf den Überlegungen Alejo Carpentiers führte der Literaturtheoretiker Roberto González Echevarría die Begriffe „ontologischer“ und „epistemologischer“ Magischer Realismus ein (Echevarría 1974, 35). Der ontologische Magische Realismus bezieht sich dabei auf den Magischen Realismus des hispanoamerikanischen Typs, der vom authentischen kulturellen Erbe inspiriert wird und auf der Kohärenz von Fiktion, Alltag, Geschichte und kulturellem Pluralismus beruht. „Das wunderbar Wirkliche“ von Carpentier überschneidet sich mit dem ontologischen Typ des Magischen Realismus, in dem „das Wunderbare“ der Realität Lateinamerikas immanent ist. Der epistemologische Magische Realismus hat, im Gegensatz zum vorigen, nicht den mythologischen Kontext der Fiktion. Er ist laut Carpentier „literarisch und künstlich“, wo die Wunder aus der Vision des Betrachters entstehen (Carpentier 1995a, 86). Die Literatur des hispanoamerikanischen Magischen Realismus ist von der Vorstellungskraft geprägt, die auf der ursprünglichen Tradition der Folklore, auf Übertragungen, Legenden und Erzählungen aus der mündlichen Literatur basiert. Das Fantastische in der europäischen Literatur findet im Gegensatz zu der hispanoamerikanischen keine Motivation in der Folklore und mythologischen Quellen, sondern entwickelt sich aus der Inspiration und Fantasie des Autors selbst.

Über diese Differenzierung sprechend, bietet Jean Weisgerber die Bezeichnungen „folkloristischer Magischer Realismus“ für den ontologischen, d.h. hispanoamerikanischen Typ und „wissenschaftlicher Magischer Realismus“ für den epistemologischen oder europäischen Typ des Magischen Realismus an (Faris 1995, 165).¹³ Der wissenschaftliche bzw. epistemologische Magische Realismus ist charakteristisch für die Autoren europäischer

¹¹ Günter, W. Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft* (Lenningen: Erdmann Verlag, 1970), zitiert in Michael Scheffel, *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung* (Tübingen: Stauffenburg Colloquium, 1990).

¹² Ibid.

¹³ Weisgerber, Jean, *Le Réalisme Magique: Roman, Peinture et Cinema* (Brussels: Centred' Etude des Avants-Gardes Littéraires del' Université de Bruxelles, 1987), zitiert in Faris B. Wendy, *Magic Realism, New Objectivity and the Arts during the Weimar Republic* (Durham, NC and London: Duke University Press, 1995), 163–190.

Herkunft und basiert auf dem Spiel mit Erzähltechniken mit dem Ziel, die spekulative Realität zu beleuchten oder sie zu rekonstruieren. Der folkloristische bzw. ontologische Magische Realismus ist auf die lateinamerikanische Region mit einer spezifischen multiethnischen Struktur fixiert, in der eine Mischung aus verschiedenen Religionen und kulturellen Traditionen den Raum des „wunderbar Wirklichen“ geschaffen hat.

Ausgehend von den oben genannten Thesen fügt Wendy B. Faris im Aufsatz *Scheherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction* hinzu, dass sich der epistemologische Magische Realismus mit der Frage der Erkenntnis befasst, d.h. mit der Erweiterungsfrage des Wirklichkeitsbegriffs als einem Merkmal des postmodernen Narrativs, während der ontologische Magische Realismus die Fragen nach den allgemeinen Eigenschaften von Dingen und Wesen in den Mittelpunkt stellt (Faris 1995, 166). Aufgrund der Unterteilung des Magischen Realismus in den ontologischen und den epistemologischen folgt, dass die Realität Lateinamerikas an sich wunderbar ist. Währenddessen ist das Wunderbare in der europäischen Realität und in ihrer Literatur künstlich konstruiert, was tatsächlich mit dem Standpunkt von Carpentier übereinstimmt, dass Lateinamerika *per se* wunderbar ist, während der Magische Realismus auf dem europäischen Boden vor allem im epistemologischen und phänomenologischen Zusammenhang interpretiert wird.

Maggie Ann Bowers bestreitet jedoch die Unterteilung des Magischen Realismus in den epistemologischen und den ontologischen. Sie bemerkt zu Recht, dass aus einer solchen Bestimmung die falsche Annahme entsteht, dass ein Schriftsteller nur in einer der Kategorien schreiben kann. Bowers weist auf den Eindruck hin, dass es dem Autor des ontologischen Magischen Realismus verboten ist, dieses literarische Verfahren für experimentelle Literatur zu verwenden. Mit anderen Worten, Autoren des ontologischen Magischen Realismus schaffen automatisch magisch-realistische Fiktion und sind daher nicht in der Lage, eine kritische, intellektuelle Distanz zu dem zu haben, was sie schreiben. Bowers illustriert ihre Behauptungen am Beispiel von Gabriel García Márquez' Schaffen und betont, dass dieser Nobelpreisträger „einen ontologischen Standpunkt einnimmt, wenn er darauf hinweist, dass in Lateinamerika alles möglich ist, gleichzeitig aber auch einen epistemologischen Standpunkt vertritt, indem er meint, dass der Magische Realismus (Er-)Kenntnisse erweitern und etwas Neues der Weltliteratur bieten muss“ (Bowers 2004, 87). Es lässt sich daher feststellen, dass sich die Differenzierung zwischen dem ontologischen und epistemologischen Magischen Realismus ausschließlich auf die theoretische Haltung Alejo Carpentiers bezieht, der auf die besondere Wirklichkeitsvorstellung Lateinamerikas besteht, nicht jedoch auf das gesamte narrative Konzept des Magischen Realismus. Durch die Betonung der außergewöhnlichen Realität Lateinamerikas, die durch die multiethnische und multikulturelle Struktur der Bevölkerung bedingt ist, hat Carpentier wesentlich zur Lateinamerikanisierung des Begriffs „Magischer Realismus“ beigetragen.¹⁴

4. SCHLUSSFOLGERUNG

Obwohl bis heute keine einheitliche literaturwissenschaftliche Definition dessen existiert, was unter dem Magischen Realismus zu verstehen ist, lässt sich die historische Genese des Begriffs durch drei getrennte, aber voneinander bedingte Phasen verfolgen.

¹⁴ Der Theoretiker Uwe Durst bemerkt, dass „bei Carpentier ein kulturpatriotisches Moment zum Vorschein kommt“ (Durst 2008, 228).

Die erste Phase des Magischen Realismus ist in Deutschland in der Weimarer Republik um 1920 angesiedelt und bezieht sich auf die theoretischen Bestimmungen des deutschen Kunstkritikers Franz Roh als Schöpfer dieses ungewöhnlichen Syntagmas für die nachexpressionistische Malerei in Deutschland. In der zweiten Entwicklungsphase, die in den 1940er Jahren begann, tritt das Phänomen des Magischen Realismus in der lateinamerikanischen Literatur auf. Die zweite Phase des Magischen Realismus umfasst die Zeit der literarischen Expansion der hispanoamerikanischen Literatur. Einige der etablierten Vertreter der magisch-realistischen Literatur im Rahmen der zweiten (hispanoamerikanischen) Entwicklungsphase sind Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, José María Arguedas, Gabriel García Márquez, Isabel Allende, Carlos Fuentes und Juan Rulfo. Die dritte Phase des Magischen Realismus überschneidet sich zeitlich mit der zweiten Phase und „beginnt in den fünfziger Jahren, als der Magische Realismus Anerkennung als internationaler Erzählstil erhält“ (Bowers 2004, 7). Obwohl der Magische Realismus auf dem europäischen Boden nie den Status einer Bewegung erlangte, wird er in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft in fast allen Teilen der Welt nachgewiesen. Demnach sind die Vertreter des erzählerischen Magischen Realismus in der dritten (internationalen) Phase unter anderen Günter Grass in Deutschland, Toni Morrison in Nordamerika, Ben Okri in Nigeria, Salman Rushdie in Indien, Angela Carter in England, Yevgeny Ivanovich Zamyatin in Russland, Haruki Murakami in Japan, Michael Ondaatje in Kanada, Maxine Hong Kingston in China, Italo Calvino in Italien und andere.

Auch wenn man nicht ausschließlich von einem hispanoamerikanischen literarischen Phänomen sprechen kann, hat der Begriff des Magischen Realismus seine Expansion in den 1960er Jahren erlebt, zu der Zeit des sogenannten „Booms“ („el bum“) der lateinamerikanischen Literatur. Miguel Ángel Asturias (*Die Maismenschen*, 1949), Alejo Carpentier (*Das Reich von dieser Welt*, 1949), Jorge Luis Borges (*Universalgeschichte der Niedertracht*, 1935), Julio Cortázar (*Rayuela*, 1963), Juan Rulfo (*Pedro Paramo*, 1955), Isabel Allende (*Das Geisterhaus*, 1982), Carlo Fuentes (*Nichts als das Leben*, 1962), Augusto Roa Bastos (*Ich, der Allmächtige*, 1974) und Gabriel García Márquez (*Hundert Jahre Einsamkeit*, 1967) sind einige der anerkanntesten Schriftsteller des Magischen Realismus. Die Aufmerksamkeit des europäischen Kontinents sowie der literaturwissenschaftlichen Kritik haben sie gerade dank diesem Begriff auf sich gezogen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bowers, Maggie Ann. 2004. *Magic(al) Realism*. New York: Routledge. Taylor & Francis e-Library.
- Carpentier, Alejo. 1995a. "On the Marvelous Real in America." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Farris, 75–88. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Carpentier, Alejo. 1995b. "The Baroque and the Marvelous Real." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Farris, 89–109. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Chanady, Amaryll. 1995. "The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Farris, 125–144. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Durst, Uwe. 2008. *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des Magischen Realismus*. Berlin: LIT.
- Echevarría, Roberto González. 1974. "Isla a suvuelafugitive: Carpentier y el realismo mágico." *Revista Iberoamericana*, 40, 86: 9–63.

- Faris, B. Wendy. 1995. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, 163–190. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Flores, Angel. 1995. "Magical Realism in Spanish American Fiction." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, 109–117. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Guenther, Irene. 1995. "Magic Realism, New Objectivity and the Arts during the Weimar Republic." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, 33–73. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Harss, Lius. 1966. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Leal, Luis. 1995. "Magical Realism in Spanish American Literature." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, 119–123. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Márquez, Gabriel García. 1982. "Phantasie und Dichtung in Lateinamerika." In *Nicaragua, vor uns die Mühen der Ebene*, 158–161. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.
- Menton, Seymour. 1983. *Magic Realism Rediscovered*. London & Toronto: Associated University Presses.
- Pavlović-Samurović, Ljiljana. 1993. *Leksikon hispanoameričke književnosti*. Beograd: Savremena administracija.
- Pollmann, Leo. 1984. *Geschichte des lateinamerikanischen Romans*, Bd. 2. Berlin: Erich Schmidt.
- Reeds, Kenneth. 2013. *What is magical realism? An Explanation of a Literary Style*. Lewiston [etc.]: The Edwin Mellen Press.
- Roh, Franz. 1923. "Zur Interpretation Karl Haiders. Eine Bemerkung auch zum Nachexpressionismus." *Die Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde und Sammler*, 15: 598–602.
- Roh, Franz. 1995. "Magic Realism: Post-Expressionism." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, 15–31. Durham, NC and London: Duke University Press.
- Scheffel, Michael. 1990. *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg Colloquium.
- Weisgerber, Jean. 1987. *Le Réalisme Magique: Roman, Peinture et Cinema*. Brussels: Centre d'Etude des Avants-Gardes Littéraires de l'Université de Bruxelles.

GENEZA POJMA MAGIČNOG REALIZMA OD NEMAČKOG SLIKARSTVA DO HISPANOAMERIČKE KNJIŽEVNOSTI

U radu se čitalac upućuje na istoriju pojma magičnog realizma od estetskog koncepta nemačkog postekspresionističkog slikarstva do dominantne hispanoameričke književnosti. Ovu neobičnu sintagmu skovao je nemački likovni kritičar Franc Ro 1923. godine opisujući slikarstvo Karla Hajdera. Ključni momenat za ekspanziju magičnog realizma u oblasti nauke o književnosti bio je prevod Roovog eseja na španski jezik 1927. godine. Cilj rada je da utvrdimo teorijske okvire magičnog realizma na osnovu relevantnih tekstova hispanoameričkih autora i ukažemo na transfer pojma „magični realizam“ iz oblasti istorije umetnosti u oblast nauke o književnosti. Posebnu pažnju posvetili smo teorijskim stavovima Aleha Karpentjera zahvaljujući kojem se uspostavlja razlika između ontološkog i epistemološkog tipa magičnog realizma, odnosno između hispanoameričkog i evropskog koncepta ovog osobenog književnog fenomena.

Ključne reči: *Franc Ro, postekspresionizam, Aleho Karpentjer, čudesni realizam, magični realizam*