

Literatur und Collage – Literatur als Collage – Collagierte Literatur

Um über Literatur und Collage, über Geschriebenes und Geklebtes, sprechen zu können, sind Eingrenzungen und Begriffsklärungen auf mehreren Ebenen hilfreich und erforderlich.¹ Eine erste Annäherung kann über die *Kunstform der Collage* und ihre zeitliche Einordnung vorgenommen werden. Collage leitet sich von dem französischen Verb *coller* (*kleben*) ab. Das Zusammenfügen von anscheinend oder scheinbar Nicht-Zusammengehörendem, das zu einer eigenständigen Kunstform erklärt wird, gibt es seit den 1920er Jahren, der Begriff findet zunächst im Bereich der bildenden Kunst Verwendung.² Bemerkenswert ist dabei, dass sich die ersten Verwendungen des Begriffs Collage auf Werke beziehen, die streng genommen keine Collagen sind, insofern es sich nicht um tatsächlich 'geklebte' Kunstwerke handelt. Vielmehr handelt es sich um Werke des sogenannten analytischen Kubismus, die *wie geklebt* erscheinen.

Soll die Begriffsgeschichte für eine Bestimmung des Collage-Begriffs fruchtbar gemacht werden, bedeutet dies, dass das Nachdenken über die Collage über das 'tatsächlich' Geklebte hinausgehen und auch das *wie* Geklebte mit einschließen kann und darf. Für die Literaturwissenschaft bedeutet dies: In Überlegungen zu Literatur und Collage können auch Texte einbezogen werden, in denen nichts geklebt, dafür aber anscheinend/scheinbar Nicht-Zusammengehörendes so

¹ Nach wie vor einschlägig Volker Hage: *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens*. Frankfurt a.M. 1984; Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München 2000. Vgl. auch Meike Penkwitt: *Erica Pedretti. Kontrapunktik, Räumlichkeit und Materialität der Sprache als Prinzipien der Textorganisation*. Würzburg 2013, bes. S. 57–78, die eine knappe und kenntnisreiche Überblicksdarstellung der Forschung bis 2013 bietet.

² Die folgenden Ausführungen befassen sich vor allem mit literarischer und bildkünstlerischer Collage und Montage und Berührungen bzw. Überschneidungen zwischen beiden Bereichen. Zu musikalischen Verfahren der Collage und Montage vgl. den von Hans-Ulrich Werner und Paolo Chagas herausgegebenen Sammelband: *Montage Collage Komposition*. Siegen 2014. Im Folgenden gehen Aspekte der musikalischen Collage und Montage in Bezug auf literarische Verfahren lediglich in die im abschließenden Teil der Argumentation skizzierten Überlegungen zu O-Ton-Collage und Neuem Hörspiel mit ein.

zusammengefügt ist, dass zwar ein neues Ganzes daraus hervorgeht, seine Einzelteile aber noch als solche erkennbar sind – und mit ihnen der Hinweis darauf, dass sie anderen Kontexten entnommen wurden. Berücksichtigt werden sollten dabei in besonderer Weise Texte, in denen die einzelnen Textteile als 'Bilder' begriffen und inszeniert werden.

In den 1920er Jahren trifft die Collage als neue Form in der bildenden Kunst auf ein neues Verständnis von Literatur. Es ist bestimmt von den avantgardistischen Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich vom bürgerlichen Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts distanzieren, also vom Symbolismus und Expressionismus, vom Futurismus, Dadaismus und Surrealismus. Ihre Medien sind nicht mehr nur das Buch oder die literarische Zeitschrift, sondern auch öffentliche Lesungen und *Performances*. In ihnen kommt dem spontanen Einfall und der unkontrollierten Assoziation eine zentrale Bedeutung zu. Erzählt wird von Träumen und wie im Traum; die Faszination, die von der sich eben erst als Wissenschaft formierenden Psychoanalyse ausgeht, ist deutlich zu erkennen, sie findet auch in den literarischen Texten des Surrealismus ihren Niederschlag.

So ist die Wirkung eines Buchs zu verstehen, auf das Philippe Soupault 1917 stößt. Es ist das Werk eines zu Lebzeiten kaum bekannten, weitgehend vergessenen Autors, Lautréamonts (d.i. Isidore Lucien Ducasse) *Gesänge des Maldoror* (*Les Chants de Maldoror*) aus dem Jahr 1874. In ihm findet sich ein Satz, der für die französische surrealistische Bewegung und weit über sie hinaus bedeutsam wird, der Satz über die Schönheit eines Jünglings, die beschrieben wird als „schön [...] wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!“³ André Breton feiert die Bedeutung dieses Textes, in dem sich die Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch ereignet, für die surrealistische Bewegung: „Alles noch so Kühne, das man in den kommenden Jahrhunderten denken und unternehmen wird, es ist hier in seinem magischen Gesetz im Voraus formuliert worden.“⁴ 'Magisches Gesetz' und das zufällige Zusammentreffen von anscheinend/scheinbar Nicht-Zusammengehörendem sind hier bei Breton unmittelbar aufeinander bezogen.

Für das unter dem Eindruck der Avantgarde-Bewegungen erwachte Interesse am 'Zufälligen', am Assoziativen, Spontanen und Traumhaften bietet sich, so könnte man meinen, der aus der bildenden Kunst stammende offene Begriff der Collage an. Doch wird dieser Begriff zunächst nicht in Anspruch genommen;

³ Comte de Lautréamont: *Die Gesänge des Maldoror. Sechster Gesang*, I. In: Comte de Lautréamont: *Gesamtwerk*. Hg. Ré Soupault. Heidelberg 1954, S. 248. Im Original: »Beau comme [...] la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!«, Comte de Lautréamont: *Les Chants de Maldoror* (1868). In: *Œuvres complètes*. Chant IV, I. Hg. Jean-Luc Steinmetz. Paris 2009, S. 227.

⁴ André Breton: *Anthologie des schwarzen Humors*. Berlin 2011. S. 215. Im Original: »Tout ce qui, durant des siècles, se pensera et s'entreprendra de plus audacieux a trouvé ici à se formuler par avance dans sa loi magique«, André Breton: *Anthologie de l'humour noir*. Hg. Jean-Jaques Pauvert. Paris 1972, S. 166.

vorgezogen wird der Begriff der Montage. Das hat gute Gründe. Mit der Privilegierung des Begriffs der Montage geht eine Akzentuierung einher, die im Begriff der Collage nicht angelegt ist. Es kommt darin ein neues Selbstverständnis der Künstlerinnen und Künstler zum Ausdruck, eine provokative Abwendung vom (bildungs-) bürgerlichen Kunst- und Künstlerverständnis des 19. Jahrhunderts.⁵ Betont wird die Zugehörigkeit zur modernen Welt der Technik und der Industrie. Ihr ist der Begriff der Montage entlehnt. Bildende Künstler wie George Grosz und John Heartfield treten in blauen Arbeitsanzügen auf. Raoul Hausmann begründet und erläutert dieses Auftreten mit der Abneigung, „Künstler zu spielen,

⁵ Im Dadaistischen Manifest aus dem Jahr 1918 formuliert Richard Huelsenbeck den Expressionismus auf das Ausdrücklichste in ebenso polemischer wie programmatischer Abgrenzung zu den vorangegangenen Kunstauffassungen und -strömungen: „Unter dem Vorwand der Verinnerlichung haben sich die Expressionisten in der Literatur und in der Malerei zu einer Generation zusammengeschlossen, die heute schon sehnsüchtig ihre literatur- und kunsthistorische Würdigung erwartet und für eine ehrenvolle Bürger-Anerkennung kandidiert. Unter dem Vorwand, die Seele zu propagieren, haben sie sich (sic!) im Kampfe gegen den Naturalismus zu den abstrakt-pathetischen Gesten zurückgefunden, die ein inhaltloses, bequemes und unbewegtes Leben zur Voraussetzung haben. Die Bühnen füllen sich mit Königen, Dichtern und faustischen Naturen jeder Art, die Theorie einer melioristischen Weltauffassung, deren kindliche, psychologisch-naivste Manier für eine kritische Ergänzung des Expressionismus signifikant bleiben muss, durchgeistert die tatenlosen Köpfe. Der Hass gegen die Presse, der Hass gegen die Reklame, der Hass gegen die Sensation spricht für Menschen, denen ihr Sessel wichtiger ist als der Lärm der Straße, und die sich einen Vorzug daraus machen, von jedem Winkelschieber übertölpelt zu werden. [...] Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird. Hier ist der scharf markierte Scheideweg, der den Dadaismus von allen bisherigen Kunstrichtungen und vor allem von dem FUTURISMUS trennt, den kürzlich Schwachköpfe als eine neue Auflage impressionistischer Realisierung aufgefasst haben. Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber, indem er alle Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nur Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerfetzt. (...) Gegen die ästhetisch-ethische Einstellung! Gegen die blutleere Abstraktion des Expressionismus! Gegen die weltverbessernden Theorien literarischer Hohlköpfe! Für den Dadaismus in Wort und Bild, für das dadaistische Geschehen in der Welt! Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein!“ (Huelsenbeck, Richard: *Dadaistisches Manifest*. April 1918. Flugblatt. Zit. nach Hannah Höch: *Eine Lebenscollage*. Bd. 1. 1. Abteilung 1889–1918. Hg. v. d. Berlinischen Galerie. Bearbeitet von Cornelia Thater-Schulz. Berlin 1989, S. 364f.) Originalzitat: Richard Huelsenbeck: *Dadaistisches Manifest* (1919). In: *Dada Almanach*. Hg. Richard Huelsenbeck. Berlin 1920, S. 35–41.

wir betrachteten uns als Ingenieure (daher unsere Vorliebe für Arbeitsanzüge), wir behaupteten, unsere Arbeit zu konstruieren, zu montieren.“⁶

Gemeinsam mit Hannah Höch gilt Raoul Hausmann als der Begründer der Fotocollage, jener Ausprägung von Collage-Kunst, die heute am ehesten im alltäglichen Sprachgebrauch mit dem Begriff der Collage verbunden wird. Hausmann selbst hingegen verwendet vorzugsweise den Begriff der Montage und die von ihm zitierte Äußerung unterstreicht dabei anschaulich, was diesen Begriff so attraktiv macht: In ihm kommt unmissverständlich das neue Selbstverständnis der Künstler-Ingenieure zum Ausdruck.

Möglicherweise noch nachhaltiger als die Fotocollagen und -montagen Hannah Höchs und Raoul Hausmanns sind die polemischen Arbeiten John Heartfields ins kollektive Bildgedächtnis eingegangen. Wie viele andere Fotocollagen auch, leben die auf unmittelbare politische Wirksamkeit zielenden Werke John Heartfields von einem besonderen Spannungsverhältnis, das im Aufeinandertreffen von Bild- und Textteil entsteht. In den Montagen/Collagen übernehmen die Textteile oftmals die Funktion von Titeln, allerdings von Titeln, die auch die konventionelle Funktion von Bildtiteln in Frage stellen (können). Das gilt auch für die Arbeiten anderer bildender Künstler, so etwa für Collagen Max Ernsts, in denen Titel nicht selten ein 'Eigenleben' zu führen beginnen.⁷

Ebenso wie in weiten Bereichen der bildenden Kunst bevorzugt man in der deutschsprachigen Literatur der 1920er und 1930er Jahre den Begriff der Montage; der Begriff Collage findet keine – oder zumindest keine nennenswerte – Verwendung. Alfred Döblin feiert die Montage als eine neue und zeitgemäße Form der literarischen Darstellung. Döblins Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* führt beispielhaft vor, was die Montage leisten kann: die literarische Darstellung der Erfahrung von Gleichzeitigkeit in der Moderne. In seinem Buch *Über das deutsche Trauerspiel* verleiht Walter Benjamin dieser Auffassung historische Tiefenschärfe. Er skizziert darin die Vorstellung von einer in Melancholie erstarrten

⁶ Zit. nach Hage 1984, S. 33.

⁷ Max Ernst wählt für seine Arbeiten nicht den 'technikaffinen' Begriff der Montage, sondern den der – so ließe sich in vereinfachender Gegenüberstellung vielleicht sagen – 'kunstaffinen' Collage. Bezeichnenderweise kommt es ihm bei den verschiedensten Formen der Collage/Montage, die er erprobt, nicht auf die Ausstellung der Klebränder, sondern auf deren Kaschierung an; dabei gewinnt die Fotocollage/-montage besondere Bedeutung für Max Ernst: Bei den unterschiedlichen Verfahren der Collage – Fotocollage, Holzstichcollage, 'Gemalte Collagen' –, die Ernst erprobt, ist es ihm vor allem um den Eindruck des 'Organischen' zu tun. „Die Absicht, die Illusion einer ursprünglichen Ganzheit zu erzeugen und damit beim Betrachter das Gefühl der phantastischen Fremdheit zu erhöhen, führt Max Ernst zur Fotocollage. Diese fotografierte er nach der Fertigstellung ab, um die Spuren seiner Eingriffe unsichtbar zu machen. „Erst in der Holzstichcollage und dann in den gemalten Collagen jedoch findet Ernst ein ideales Medium für seine 'spurenlose' Herstellung neuer Bildwirklichkeiten“ (Max Ernst: *Collagen*. Hg. v. Die pädagogische Abteilung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Konzeption und Text Cinta Hovestadt. Düsseldorf 1989, S. 7).

Welt der Bilder, einer frühneuzeitlichen Welt der Allegorien und der Embleme, die in ihrem bildhaften Nebeneinander als Indizien einer Übergangszeit zur säkularen Moderne zu begreifen sind.⁸

Etwa zur selben Zeit, in der sich bildende Künstler als antibürgerliche Monteure provokativ in Szene setzen und in der sich Autoren wie Alfred Döblin und Philosophen wie Walter Benjamin mit der Montage in der Erzählliteratur befassen, formiert sich in Deutschland mit dem Magischen Realismus eine literarische Strömung, die sich ebenfalls lebhaft für Verfahren der Collage und Montage von Bildern – Naturbildern, Traumbildern, Erinnerungsbildern – in der Literatur interessiert, zunächst in der Lyrik, bald auch in der Erzählliteratur. Auch diese Strömung ist von avantgardistischen Strömungen stark beeinflusst. Doch lässt das Selbstverständnis ihrer Anhänger andere Akzentsetzungen erkennen als die der Monteure in ihren blauen Arbeitsanzügen.⁹

Bezeichnenderweise kommt der Impuls für die Bezeichnung der literarischen Strömung des Magischen Realismus (ebenfalls) aus der bildenden Kunst, genauer: aus einer kunstwissenschaftlichen Abhandlung aus dem Jahr 1925. Sie trägt den Titel *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, ihr Verfasser ist Franz Roh. Roh begreift die Geschichte der bildenden Kunst als eine Abfolge von Abstraktions- und Einfühlungsperioden. In dieser fortlaufenden Abfolge, die in ihrem pulsierenden Auf und Ab Indiz für die Lebendigkeit nicht nur der bildenden Kunst, sondern der Künste überhaupt ist, bezeichnet der Magische Realismus einen Moment des Innehaltens. Roh spricht von einer Epoche der „Durchdringung“, in der Abstraktion und Einfühlung, das

⁸ Ebenso wie die Bemerkungen Walter Benjamins können auch Alfred Döblins Ausführungen zur Montage als eine Auseinandersetzung mit den Bedingungen und mit dem Wandel literarischen und künstlerischen Schaffens in der Vormoderne und in der Moderne verstanden werden; und schließlich auch als eine Auseinandersetzung mit Fragen von Religiosität und Säkularisierung. Bezeichnend ist allerdings, dass der Aspekt der religiösen Bilderschau, dem bereits in Döblins 'montiertem' Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* ein zentraler Stellenwert zukommt, in der Begeisterung der Zeitgenossen für den modernen Künstler-Monteur Döblin übersehen oder doch so stark vernachlässigt wurde, dass seine im Exil vollzogene Konversion vom säkular lebenden Juden zum gläubigen Katholiken als Verrat an seiner künstlerischen 'Modernität' empfunden wurde – ein Urteil, dessen Auswirkungen lange Zeit die Einschätzung des Döblinschen Spätwerks bestimmte.

⁹ Die folgenden Ausführungen verdanken sich wesentlich dem nach wie vor einschlägigen Grundlagenwerk von Michael Scheffel zum Magischen Realismus (Michael Scheffel: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffs und der Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen 1980). Angeregt wurden sie durch neuere Veröffentlichungen, die eine produktive Öffnung der Forschung initiierten. Vgl. Jörg Schuster: *Die vergessene Moderne. Deutsche Literatur 1930–1960*. Stuttgart 2016; vgl. ebenso den Sammelband von Moritz Baßler, Hubert Roland, Jörg Schuster (Hg.): *Poetologien deutschsprachiger Literatur 1930–1960. Kontinuitäten jenseits des Politischen*. Berlin, Boston 2016.

Malerische des Impressionismus und das Abstrakte des Expressionismus, in „zarte(r) aber stetige(r) Spannung“¹⁰ stehen.

Franz Roh ist nicht nur wissenschaftlich, sondern auch künstlerisch tätig. Mit einer Reihe eigener Fotocollagen tritt er in den 1920er Jahren an die Öffentlichkeit. Über seine wissenschaftliche wie über seine künstlerische Arbeit steht er im Kontakt zu Künstlern wie George Grosz, Kurt Schwitters und Max Ernst. Doch leitmotivisch an den Anfang seiner Abhandlung über den Magischen Realismus stellt er nicht die Abbildung einer seiner Collagen oder die eines befreundeten Künstlers. Sondern er entscheidet sich für das Bild eines Künstlers, dessen Werk der Naiven Kunst zugerechnet wird und der als ein wichtiger Vorläufer der Avantgarde in der bildenden Kunst gilt: für ein Bild des 'Zöllners' Henri Rousseau, eines Autodidakten, der um 1910 in Verbindung mit avantgardistischen Künstlerkreisen in Paris tritt. Das Bild, das Franz Roh wählt, stellt eine schlafende Frau von irritierender Monumentalität in einer merkwürdig erstarrten Naturlandschaft dar. An ihrer Seite steht unbeweglich ein in die Ferne starrender Tiger, auf dem Boden liegt eine Mandoline, darüber scheint klar, kalt und sehr hell die gesamte Szenerie bis in den letzten Winkel ausleuchtend, der Mond. Es handelt sich um das berühmte Bild mit dem Titel *Die schlafende Zigeunerin* (1897). Während nun, so schreibt Franz Roh, die expressionistische Kunst durch ihre abstrakte Geistigkeit und Übertreibung und der Futurismus durch Abruptheit charakterisiert werden, zeichnet sich die Kunst des Magischen Realismus – und ihr rechnet er auch das Bildnis der Zigeunerin zu – durch ihre einfachen Grundformen und durch ihre „tiefe Bescheidung“¹¹ aus.

Roh möchte sich ausdrücklich nicht als rückwärtsgewandter Verfechter einer realistischen Kunst des 19. Jahrhunderts missverstanden wissen. Vielmehr betont er die Unterschiede zwischen der realistischen Darstellungsweise des „Abmalen(s)“ und dem „strengen Errichten“¹² der abgebildeten Welt im Magischen Realismus.¹³ Die Werke des Magischen Realismus zeugen, so formuliert es Roh, gegenüber den pubertären Exaltationen des Futurismus und des Expressionismus von „gefestigter Männlichkeit“,¹⁴ in diesem Sinne sind sie 'undynamisch', sie „wollen sich nicht

¹⁰ Franz Roh: *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. Leipzig 1925, S. 40. Den Gedanken der Abfolge von Einfühlungs- und Abstraktionsepochen übernimmt Roh von Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München 1908. Neudruck 1948.

¹¹ Franz Roh: *Nach-Expressionismus* (Anm. 10), S. 24.

¹² Ebd., S. 36.

¹³ Zwischen den beiden Polen von Abstraktion und Einfühlung neigen sich die Werke der bildenden Kunst stärker der Abstraktion, die Werke des Films und der Fotografie hingegen stärker der Einfühlung zu. (In der Literatur des Magischen Realismus findet sich eine an diese Unterscheidung angelehnte Unterscheidung zwischen begrifflicher Sprache und der dieser Sprache überlegenen bildlichen Sprache des Magischen Realismus, die sich am Film orientiert; vgl. weiter unten zu Friedo Lampe).

¹⁴ Franz Roh: *Nach-Expressionismus* (Anm. 10), S. 65.

im geringsten rühren und sind doch so unerhört wirklich“.¹⁵ Erzeugt wird dieser Bildeindruck durch eine Darstellungsweise, die jener der Collage entspricht. Die einzelnen Elemente stehen in merkwürdiger Statik nebeneinander, und sie sind in diesem Nebeneinander zugleich in eine neue Beziehung miteinander gesetzt.

Für eine nähere Bestimmung des Verhältnisses der Begriffe Collage und Montage können diese Beobachtungen aus der Anfangszeit von Collage- und Montagetechniken insofern herangezogen und fruchtbar gemacht werden, als sie ein größeres Spektrum eröffnen als das, worauf sich die literaturwissenschaftliche Erzählforschung im Anschluss an Jürgen H. Petersen¹⁶ verständigt hat: Hier wird Montage als ein Oberbegriff eingesetzt, der für alle Zusammenstellungen von Nicht-‘Passendem’ geltend gemacht werden kann. Nach Petersen kann die Montage fremde Bestandteile enthalten, muss aber nicht. In Abgrenzung zu diesem weit gefassten Begriff der Montage fasst Petersen den Begriff der Collage enger und definiert diesen als Zusammenstellung *nachweislich* fremder Bestandteile, er versteht damit die Collage als einen ‘Extremfall’ der Montage. Die solcherart vorgenommene Hierarchisierung der Begriffe Montage und Collage unterschlägt zwar nicht die spezifische Qualität eines Erzählens, das mit Bildern arbeitet, mit Bildern, die zum einen erkennbar *einem Kontext entnommen und in einen neuen Gesamtkontext eingefügt* wurden, und die zum anderen das Interesse an einer ‘organischen’ Darstellung der Kleb-Ränder bekunden und nicht das Ausstellen der Brüche. Doch vernachlässigt die mit Petersen vorgenommene Hierarchisierung der Begriffe Montage und Collage ein so definiertes ‘bildhaftes’ Erzählen – und mit ihm die in den 1920er und 1930er Jahren entwickelte bzw. wiederbelebte Auffassungen einer bildhaften Sprache, die von der begrifflichen Sprache abzugrenzen ist. Der Begriff Collage, so soll hier dagegen argumentiert werden, akzentuiert ein prinzipiell anderes, (quasi-) religiöses, magisches Interesse an der Zusammenfügung von anscheinend/scheinbar Nicht-Zusammengehörendem zu einem neuen Gesamttableau. Beide Aspekte – der technische der Montage und der ‘kunstvolle’ der Collage – beschreiben dabei ein Spannungsfeld und sind nicht gegeneinander auszuspielen; aus eben diesem Grund aber scheint ihre hierarchisierende Anordnung problematisch.

Wie immer in der Frage der Hierarchisierung der Begriffe entschieden werden soll, festzuhalten bleibt, dass sich mit den der Bildkunst entlehnten literarischen Verfahren der Collage und Montage in den 1920er und 1930er Jahren ein Paradigmenwechsel vollzieht. Im Unterschied zur Vormoderne, in der aus einem prinzipiell anderen Selbstverständnis heraus zitiert und montiert wird – von Künstlern, die sich als Gelehrte begreifen und nicht als Genies in ‘Siebenmeilenstiefeln’ – und im Unterschied zur Kunst des 19. Jahrhunderts, in der Zitat und Montage den realistischen Gehalt der Bilder und Texte beglaubigen – werden nun Verfahren des Zitierens, Collagierens und Montierens als spezifisch künstlerische und spezifisch moderne Darstellungsverfahren eingesetzt, sei es um ‘organische’ Verfahren der

¹⁵ Ebd., S. 25.

¹⁶ Jürgen H. Petersen: *Die Erzählformen. Er, Ich, Du und andere Varianten*. Berlin 2010.

Vermittlung vorzuführen, sei es um 'technische' Verfahren eines modernen Erzählens vorzuführen.¹⁷

I. Literatur als Collage: Magischer Realismus

In André Bretons 1928 erstmals veröffentlichtem, 1962 noch einmal überarbeiteten Roman *Nadja* – einem der Standardwerke des Surrealismus, einem „Basistext der Moderne“, so Karl Heinz Bohrer – ist der männliche Erzähler auf ein Medium angewiesen um das 'magische Gesetz' zu erschließen, das im Zusammentreffen von anscheinend/scheinbar Nicht-Zusammengehörendem sichtbar wird. Es handelt sich dabei allerdings nicht um ein technisches Medium – obgleich gerade die Fortschritte in den technischen Medien, in der Fotografie, im Film und im Rundfunk, von den collagierenden und montierenden Autorinnen und Autoren mit größter Aufmerksamkeit verfolgt werden, sondern um ein menschliches Medium, um eine Frau. Es ist die 'wahnsinnige' Frau Nadja, die am Ende des Romans in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen werden wird. Zwar steht dieses Medium Nadja nicht im Zentrum des Romans. „Die Dame“, so erläutert es Walter Benjamin in seinem Essay über den Surrealismus, „ist in der esoterischen Liebe das Unwesentlichste. So auch bei Breton. Er ist mehr den Dingen nahe, denen Nadja nahe ist, als ihr selber.“¹⁸ Die Nähe zu den Dingen jedoch, die durch die Liebe des Dichters zu Nadja auf dem Wege der „profanen Erleuchtung“ entsteht, identifiziert Benjamin als den spezifischen Realismus des Surrealismus. „Dieser Realismus aber – der Glaube an eine wirkliche Sonderexistenz der Begriffe, sei es außerhalb der Dinge, sei es innerhalb ihrer – hat immer sehr schnell den Übergang aus dem logischen Begriffsbereich ins magische Wortreich gefunden. Und magische Wortexperimente, nicht artistische Spielereien sind die passionierten phonetischen und graphischen Verwandlungsspiele, die nun schon fünfzehn Jahre sich durch die gesamte Literatur der Avantgarde ziehen, sie mögen Futurismus, Dadaismus oder Sürrealismus heißen.“¹⁹

In der Literatur des Magischen Realismus, der deutschen Spielart des französischen Surrealismus, sind die Protagonisten nicht in gleicher Weise auf ein – wenn auch 'eigentlich' unbedeutendes – (weibliches) Medium angewiesen, um den Dingen nahe zu kommen. Diese 'Medienrevolution', die sich mit der Abkehr von Vermittlungsinstanzen in der Literatur des deutschen Magischen Realismus vom französischen Surrealismus beobachten lässt, ist zunächst im Blick auf die

¹⁷ Zu Vorläufern von Verfahren der Collage und Montage in der Literatur vgl. Pavel Novotný: *Die Vorformen der literarischen Montage*. Wuppertal 2012. Zu Vorläufern der Collage in der bildenden Kunst vgl. Christian Drude: *Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen Werk Max Klingers*. Mainz 2005.

¹⁸ Walter Benjamin: *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*. In: Ders. *Gesammelte Schriften* II,1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977, S. 295–310, hier S. 299.

¹⁹ Ebd., S. 302.

Frage von Interesse, wie in diesen Texten der Bezug zu den Dingen konstruiert wird. Das Interesse an der „wirklichen Sonderexistenz der Begriffe“ wird in den Texten des deutschen Magischen Realismus, so ließe sich der Vergleich zusammenfassen, nicht „außerhalb der Dinge“, sondern „innerhalb ihrer“ gesucht; von hier ausgehend wird, mit Benjamin zu sprechen, der „Übergang aus dem logischen Begriffsbereich ins magische Wortreich gefunden.“

Dass die Vertreter des deutschen Magischen Realismus nicht auf ein weibliches Vermittlungs-Medium angewiesen sind, ist allerdings nicht zwingend gleichzusetzen mit dem Ausweis eines avancierten Gender-Bewusstseins, das in den Texten seinen Niederschlag fände. So etwa konfrontiert uns einer der prominentesten Texte des Magischen Realismus, Ernst Kreuders *Die Gesellschaft vom Dachboden* (1946), mit den einzelgängerischen Figuren eines verschrobenen Männerbundes, der sich am Rande der Gesellschaft bewegt. Seine Zusammenkünfte finden zunächst auf einem höchst merkwürdigen Dachboden statt – auf dem neben einem Kramladen auch eine Schule und andere Dinge Platz haben, die stark an zentrale Institutionen des öffentlichen Lebens erinnern –, später dann, nachdem sich auf diesem Dachboden geschäftstüchtige junge Männer breit gemacht und die Sonderlinge verdrängt haben, treffen sich die Männer in den Kellergemächern eines zerstörten Hauses. In ihrem Kreis ist für Frauen kein Platz.

In anderen Texten des deutschen Magischen Realismus liegen die Geschlechter-Verhältnisse und -Codierungen komplizierter. So etwa in Horst Langes Roman *Ulanenpatrouille* (1940), einem Roman, in dem die Männlichkeit des Helden und seiner rational organisierten, soldatischen Welt durch die sinnlich überaus präsente Wirklichkeit von Erinnerungs- und Traumbildern in Unordnung geraten ist – wenn sie denn je zuvor ‘in Ordnung’ war. Schließlich gerät diese Welt durch eine alte, wiederaufgenommene Liebesgeschichte und eine dienstvergessene gemeinsame Nacht mit der Geliebten so stark ins Gleiten, dass die magische Welt die Oberhand gewinnt. So wie von einer Zigeunerin zu Beginn des Romans vorausgesagt, findet der Held nicht auf dem soldatischen Feld der Ehre den Tod, sondern in einer riesigen undurchdringlichen Hecke, in die er hineinreitet, weil sein Pferd, verstört durch einen auffliegenden Vogel – ein Motiv, das ihn seit der Wahrsagung begleitet – vom Weg abkommt. Er stirbt einen ‘schönen’ Tod.

Die Raserei des durchgehenden Pferdes, das er nicht mehr zu zügeln vermochte, teilte sich ihm nicht mit. Er blieb klar und gelassen. Als die dunkle tiefende Baumwand sich, immer höher aufschießend, gegen ihn schleuderte, duckte er sich nur ein wenig. Indem er vornüberstürzte, mitten in die kühle und feuchte Ewigkeit, glaubte er das laute Gedröhn von Trompeten und Pauken zu vernehmen, und ganz zuletzt wunderte er sich noch darüber, dass der Tod ihn mit raschelndem Laub von Weiden und Erlen und mit den zähen Ranken von Geißblatt und wildem Hopfen bekränzte.²⁰

²⁰ Horst Lange: *Ulanenpatrouille*. München 1986, S. 262.

Noch komplizierter mit der eindeutigen geschlechtlichen Codierung von männlicher Rationalität und weiblicher Magie wird es, um noch ein drittes und literarisch bedeutsames Beispiel anzuführen, in Elisabeth Langgässers Kindheitsmythe *Proserpina* (1933). Hier zieht sich die Welt des 'weiblich'-Magischen durch drei Generationen: Im Zentrum des Romans steht das Mädchen Proserpina, dem sich in den fiebrigen Jahren ihres Heranwachsens die Welt als eine große und unverständliche, doch faszinierende Schau von (Natur-)Bildern darstellt. Die Mutter des Mädchens trägt bisweilen den Namen der römischen Göttin der Fruchtbarkeit Ceres, gehört also ebenso einer mythischen Welt der Vorzeit wie der gegenwärtigen Welt des alltäglichen Familienlebens zu. Auf dem Nachbargrundstück schließlich wohnt in einer ärmlichen Kate eine alte verkrüppelte Frau. Sie ist die Mutter des Gärtners, der den Garten Proserpinas bestellt. Diese alte Frau verfügt über zauberische Kräfte – nicht im übertragenen Sinne, sondern über 'tatsächlich' zauberische Kräfte –, die von den Frauen im Dorf, und einmal auch von der Magd des Hauses in Anspruch genommen werden. Dies aber wird von der Mutter scharf geahndet; Zauberei ist im Haus des Vaters nicht gestattet und die Magd muss das Haus verlassen. Dem empörten Kind, das die Mutter nicht zu trösten vermag, erläutert der Vater den Grund dafür.

Den Hergang berichtend, fügte der Vater mit einfachen Worten hinzu, daß diese Leute sich gegen den Namen Gottes verstündigt hätten, indem sie nicht auf diejenigen hören wollten die er über sie gesetzt habe; denn Gott wohne im Licht, und von oben herab sende er seine Boten und Stellvertreter. Wer aber sich selbst erhöhe und mit dem Namen Gottes der Erde entreiße, was der Himmel nicht geben wolle, der tue schwere Sünde. Man nenne sie Zauberei, [...].²¹

In Langgässers Roman scheint der undurchdringlichen magisch-mythischen Welt der Frauen die christliche Welt des Vaters in all ihrer strahlenden Ordnung klar entgegengestellt zu sein. Der Vater residiert darin in fragloser Überlegenheit. Und doch ist es sein Tod, auf den die Erzählung von dem heranwachsenden Mädchen Proserpina zuläuft. Mehr noch: Es stellt sich heraus, dass gerade er, der Vater, in einem nicht näher bestimmten, jedenfalls aber engen Verhältnis zu dem jungen Gärtner steht, der als Pan – und als der besondere Vertraute Proserpinas – in den Text eingeführt wird und in ihm agiert. Das verwirrende und nicht aufzulösende Geflecht, in dem auf diese Weise magische und rationale, mythische und christliche Welt miteinander in Beziehung gesetzt werden, subvertiert eindeutige geschlechtliche Codierungen von weiblich-magisch-mystischer und männlich-christlich-rationaler Welt ebenso wie eine eindeutige Trennung in real und surreal.

Den beispielhaft angeführten Romanen – Elisabeth Langgässers *Proserpina* (1933), Horst Langes *Ulanenpatrouille* (1940) und Ernst Kreuders *Die Gesellschaft vom Dachboden* (1946) – ist bei allen grundlegenden Unterschiedlichkeiten

²¹ Elisabeth Langgässer: *Proserpina. Eine Kindheitsmythe*. Mit einem Nachwort v. Eberhard Horst. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1982, S. 71.

gemein, dass in ihnen die Handlung in einer Abfolge von Bildern entwickelt wird, in denen sich Vergangenheit und Gegenwart, Erinnerung und Realität, Traum und Wirklichkeit, Literatur und Leben vermischen und nicht eindeutig voneinander zu unterscheiden sind. Diese Bilder stehen im Kontrast zu einer alltäglichen und nüchternen Sprache und Weltsicht, der die geheimen Beziehungen, in denen Lebewesen und Dinge miteinander stehen, entgehen müssen. Nicht „Wortexperimente“ charakterisieren diese Texte, sondern die Überzeugung, dass ‘offene’ Bilder die Enge einer vermeintlich ‘objektiven’ Beschreibung der Wirklichkeit in einer Weise aufsprengen, die den Blick auf die ‘wahre’ überwirkliche Wirklichkeit freigibt. Die Bilder, die diese Texte einsetzen, sind anderen Wirklichkeiten entnommen – dem Traum, der Erinnerung, dem Mythos, dem Religiösen, auch der ‘Natur’ als einer unkalkulierbaren und übermächtigen Größe verstanden – und sie verbinden sich in ihrer Bilderschau zu einem neuen, ‘überwirklichen’ Gesamttableau. Die Ränder, die dabei sichtbar werden, sind keine Bruchstellen. Eher ließen sie sich als (Um-)Risse bezeichnen, in denen oder durch die andere Wirklichkeiten/eine andere Überwirklichkeit hindurchscheinen oder hindurchscheint.

Die Inszenierung des Spannungsfeldes von bildhafter und begrifflicher Sprache macht die besondere Qualität des vielleicht nüchternsten, sicherlich aber eines der bemerkenswertesten Romane des deutschen Magischen Realismus aus, Friedo Lampes Roman *Am Rande der Nacht* (1934). In einem Brief an einen Freund beschreibt Friedo Lampe seinen Roman, der zu dieser Zeit noch in den Anfängen steckt.

Es soll ein kleines Buch werden, Eine ziemlich wunderliche Sache. Wenige Stunden, so abends zwischen 8 und 12 in einer Hafengegend, ich denke dabei an das Bremer Viertel, in dem ich meine Jugend verbracht habe. Lauter kleine, filmartig vorübergleitende, ineinander verwobene Szenen nach dem Hofmannsthalschen Motto: „Viele Geschicke fühle ich neben dem meinen./ Durcheinander spielt sie alle das Dasein.“ Alles leicht und fließend, nur ganz locker verbunden, malerisch, lyrisch, stark atmosphärisch. [...] Inhaltlich ist die Sache leider etwas heikel.²²

Das neue Medium Film und, angelehnt an ihn, eine ‘filmische’ Erzählweise in der Literatur, soll bei Lampe also der die Vielschichtigkeit der Wirklichkeit verkürzenden Begriffssprache eine Bildersprache entgegensetzen, in der die Simultaneität moderner Welterfahrung erfasst werden kann, über das Rational-Begründbare hinaus. In Lampes Roman ist dabei das Magische nicht auf das Verfahren eines bildhaft-filmischen *Erzählens* beschränkt; wie andere Romane des Magischen Realismus auch, enthalten sie Passagen, in denen auch auf der *Handlungsebene* magische Dinge geschehen.²³

²² Friedo Lampe: *Briefe*. In: *Neue deutsche Hefte* 3 (1956/57), S. 108–122, hier S. 108.

²³ In Lampes Roman ist dieser Aspekt nicht überstrapaziert, dafür jedoch prominent platziert in der Geschichte einer unglaublichen Hypnose-Vorführung in einem Variété.

In der Auffassung von einer magischen Bild(er)sprache, die der begrifflichen Sprache entgegengesetzt und überlegen ist, verbinden sich in den 1920er und 30er Jahren romantische Traditionen²⁴ und moderne Technik. Der Filmtheoretiker Béla Bálazs formuliert die Überzeugung, dass die Erzählweise des Films in eben diesem Sinne dem literarischen Erzählen überlegen sei. Der Magische Realismus kann daran anschließen.

Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben. Sie heißt Kinematograph [...]. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar.²⁵

Der Topos der laufenden (Film-)Bilder – hier noch des Stummfilms, erst ab 1929 gibt es den Tonfilm – wird dabei gegen das literarische Erzählen ausgespielt. Im Anschluss an die vom Film inspirierten Diskurse ihrer Zeit stellen nicht nur Friedo Lampe, sondern auch andere Autorinnen und Autoren des Magischen Realismus in Deutschland Magisches, Mythisches, Visionäres, Bildhaftes und Körperliches in Opposition zum ausschließlich Geistigen, Rationalen, Technischen und Berechenbaren. „Somit wurden“, so fasst Johannes Graf kritisch mit Bezug auf Friedo Lampe zusammen, „modernste Techniken und Kunstformen mit Sinnmustern der konservativen Kulturkritik gefüllt“.²⁶

Die Anerkennung der Modernität von Techniken und Formen zum einen, und die Aberkennung einer ‘modernen’ geistigen Haltung zum anderen, ist ein Etikett, das nicht nur dem Roman Friedo Lampes, sondern Texten des Magischen Realismus überhaupt gern angeheftet wird. Es ist ein problematisches Etikett, das der ‘Modernität’ der spezifischen Bildhaftigkeit dieser Texte nicht gerecht wird, die auf eine Vielzahl von neuen Entwicklungen in den 1920er und 30er Jahren reagiert: auf die Einflüsse der Avantgarde-Bewegungen, auf die Erkenntnisse der Psychoanalyse, auf technische Neuerungen, allen voran auf die Einführung des Tonfilms. Es ist ein problematisches Etikett auch deshalb, weil das neu erwachte Interesse an mythischen und mystischen vormodernen Traditionen, das in vielen dieser Texte zum Ausdruck kommt, zugleich immer auch in seinem spezifisch modernen Kontext, oftmals auch in seinen aktuellen Zeitbezüge mitreflektiert und thematisiert wird.

Viele der Autorinnen und Autoren, die sich dem Magischen Realismus zurechnen, sehen sich nach 1945 dem Verdacht ausgesetzt, in die Unbestimmtheit der Bilder geflüchtet zu sein, vor allem in die Unverfänglichkeit von Naturbeschreibungen.

²⁴ Zu romantischer Kunstreflexion, DADA und den Avantgarde-Bewegungen vgl. Christine Eckett: *Modernes Erbe romantischer Kunstreflexion*. In: Dies.: *Kurt Schwitters. Zwischen Geist und Materie*. Berlin 2012. Vgl. Kapitel 5, S. 205–258.

²⁵ Béla Bálazs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924). In: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. 1. München/Berlin (Ost)/Budapest 1982, S. 51–52.

²⁶ Johannes Graf: *Nachwort*. In: Friedo Lampe: *Am Rande der Nacht* (1934). Göttingen 1999, S. 163–198, hier S. 182.

1933 erscheinen im Rahmen der Literaturzeitschrift *Der weiße Rabe* (1932–34) zwei von Werner Milch betreute Hefte zum Thema *Magische Dichtung*. Die Autoren, die hier veröffentlichen, fühlen sich „einem ‘magischen Realismus’ verpflichtet, der [...] das ‘Geheimnis’ des Kräftespiels ‘zwischen der Natur und dem menschlichen Herzen’ heraufbeschwören wollte. Diese Hinwendung zu den magischen ‘Quellen unseres inneren Kosmos’ wurde nicht als Abkehr von der Welt, sondern als Vorstoß ‘nach der Seite des Natürlichen und Einfachen’, ‘Unwandelbaren’ und Urtümlichen, Innerseelischen und ‘Unbegreiflichen’ verstanden.“²⁷ In ihrer Orientierung an Konzeptionen von Natürlichkeit und Einfachheit erinnert die – mit Franz Roh zu sprechen – „Bescheidenheit“ der Kunst des Magischen Realismus an Konzeptionen von nicht-‘entarteter’ ‘Natürlichkeit’, wie sie ab 1933 die Vorgaben nationalsozialistischer Kulturpolitik charakterisieren. Das Selbstverständnis der ‘bescheidenen’ Autorinnen und Autoren des Magischen Realismus speist sich jedoch allererst aus der von Roh formulierten Vorstellung von einer „Durchdringungsepoche“ und versteht sich – auch hier wieder - *nicht* als ein unreflektierter, reaktionär-antiavantgardistischer Gegenentwurf.

Nach 1945 macht Ernst Kreuder in *Die Gesellschaft vom Dachboden* den Versuch, dieses besondere Verständnis von Bescheidenheit näher zu erläutern. Dabei ist die Berufung auf Natürlichkeit und Einfachheit *in Verbindung* mit dem Selbstverständnis einer ‘bescheideneren’ Avantgarde zentral für Kreuders Rehabilitierung und Neupositionierung der Literatur des deutschen Magischen Realismus,²⁸ die Überwirklichkeit und „Übermensch“ kurzschließt. In einer der vielen programmatischen Ansprachen an seine Freunde, die Kreuders Protagonist formuliert, heißt es:

Nennen wir die Welt, die uns umgibt, ruhig die irdische, dann können wir die andere Welt, in der auch unsere guten Geister unstet zu Hause sind, die nichtirdische nennen. Ich sage ausdrücklich nicht ‘überirdisch’. Denn ich habe das Wörtchen ‘über’ schon lange über. Es fällt mir dabei immer der fatale Übermensch ein, die Überbestie, die Züchtungserdreistung, die Überehe und alles, was mit der Übertreibung

²⁷ Das Zitat ist eine die Programmatik des Magischen Realismus treffend charakterisierende Zitat-Collage von Horst Denkler, die sich auf Formulierungen von zwei der wichtigsten Vertreter des deutschen Magischen Realismus, Viktor Otto Stomps und Horst Lange, bezieht (Horst Denkler: *Werkrüinen, Lebenstrümmen: literarische Spuren der ‘verlorenen Generation’ des Dritten Reiches*. Tübingen 2006, S. 47).

²⁸ Eine Passage in Kreuders *Die Gesellschaft vom Dachboden* formuliert ihr Literaturverständnis bezeichnenderweise zum einen in Abgrenzung zur „langweiligen Beschreibungsliteratur“ (S. 187) der Nachkriegszeit, an der „der Film wohl schuld“ (ebd.) sei, und zum anderen an dem Missverständnis dessen, was unter Avantgarde zu verstehen sei; die Aufzählung von Autoren der Moderne, die der Protagonist in den Magischen Realismus einordnet, bietet eine eigenwillige Mischung und reicht von Joyce bis Hesse, angeführt wird sie von Alfred Döblin (S. 187f.). Vgl. hierzu auch Christoph Schulz: *„Macht die Augen auf und träumt!“ Ernst Kreuders erzählerisches Werk*. Frankfurt a.M. 1992.

zusammenhängt. [...] Wir sind also auch Irrealisten, falls euch jemand fragen sollte. Von der Kunst zum Beispiel erwarte ich immer wieder, daß sie die Realität der Abbilder, der Abziehbilder durchstößt und ins Irreale fortschwebt. Wer Kunst mit Bildung verwechselt, sollte Unterricht geben. [...] Wenn wir schon Ernst machen, dann gründlich, oder besser unergründlich, wir sind keine Besserwisser, wir müssen durch den Tiefsinn hindurch bis zum Unsinn und durch den Unsinn fort bis zu jener Ahnung, die nicht mehr mit Namen genannt werden kann.²⁹

Die Bedeutung des Romans von Ernst Kreuder ist möglicherweise vor allem in diesem Versuch zu sehen, den Magischen Realismus in seinem Verhältnis zu den Avantgarde-Bewegungen zu reflektieren und auf die Bedürfnisse der Nachkriegszeit hin auszuformulieren. Zum einen gilt es, den Magischen Realismus als Avantgarde auszuweisen – und damit der durch die Nationalsozialisten als ‘entartet’ gebrandmarkten, nach 1945 wieder rehabilitierten Kunst zuzuordnen –, zum anderen gilt es aber auch, sich von den alten Avantgarde-Bewegungen abzugrenzen, die sich in ihrer Abkehr von bürgerlichen Moralauffassungen als politisch impotent erwiesen haben – ein Vorwurf, der sich nach 1945 gegen viele Künstler der Avantgarde von Stefan George über Filippo Marinetti und André Breton bis Gottfried Benn richtet.

Die ‘Ehrenrettung’ des Magischen Realismus bei Kreuder arbeitet sich an einer Vorstellung von der Flächigkeit der Bilder ab, die uns die erste Welt der ‘Wirklichkeit’ anbietet, an einer negativ verstandenen ‘Oberflächlichkeit’, die es zu durchstoßen gilt, um zur zweiten irrealen Welt vorzudringen. Diese Welt des Irrealen aber kann nicht in einer begrifflichen Sprache erfasst, sondern nur in einer bildhaften Sprache umschrieben werden. Diese Gegenüberstellung allerdings, die der Protagonist in Kreuders Roman zur ‘Rehabilitierung’ des Magischen Realismus vornimmt, wenn er eine realistische Oberfläche der (Abzieh-) Bilder mit einer irrealen Welt ‘dahinter’ konfrontiert, geht an der Mehrzahl der Werke des Magischen Realismus vorbei.³⁰ Gerade nicht die Differenz zwischen einer realistischen Oberfläche und einer ‘eigentlichen Welt dahinter’ wird in diesen Romanen entworfen, sondern ein vielschichtiges und vielfältiges Neben- und Ineinander von ‘nüchtern-realistischen’ und ‘wunderbar-surrealistischen’ Welten.³¹

²⁹ Ebd., S. 176f.

³⁰ Auch in Kreuders Roman selbst wird sie vielfach unterlaufen, insofern dort keineswegs eine konsistente Konstruktion des Magischen Realismus vertreten wird, sondern einander widersprechende und nicht so recht zueinander ‘passende’ Entwürfe zur Sprache kommen.

³¹ Wie die Vielfalt und Gleichzeitigkeit dieser phantastischen Welten vorgestellt werden kann, die nicht von der realistischen Welt getrennt sind, sondern organisch aus ihr hervorgehen und mit ihr verbunden sind, lässt sich eingängig am Beispiel eines Kinderromans illustrieren, der von einem Autor verfasst wurde, der als einer der wichtigsten Vertreter der Neuen Sachlichkeit – also der ‘Gegenströmung’ des Magischen Realismus in den 1920er und 30er Jahren verstanden wird: Erich Kästner. Sein 1931

Mit dem Verzicht auf das Anschließen an den Surrealismus – und damit zugleich an all jene Avantgardebewegungen, die meinten, ‘über’ den realen Ereignissen zu stehen – konstruiert Kreuder eine Kontinuität, in der ‘Bescheidenheit’ den Magischen Realismus vor ästhetischen *wie* politischen ‘Exaltationen’ bewahrt. Die Literaturgeschichte hat gezeigt, dass eine *solche* ‘Generalabsolution’ für die Autorinnen und Autoren des Magischen Realismus in den Jahren zwischen 1933 und 1945 *so* nicht zu leisten war. Sie hat zugleich aber auch den Blick geschärft für das subversive Potential, das in vielen der ‘Bild-Collagen’ des Magischen Realismus von Loerke bis Eich, von Lehmann bis Lampe, von Lange bis Langgässer enthalten ist.

Gleichwohl haftet bis heute der Literatur des deutschsprachigen Magischen Realismus im besten Fall das Verdikt des Kulturkonservativen an, im schlechtesten Fall das der Anpassung an die Vorgaben nationalsozialistischer Kulturpolitik. Es ist eine Tradition, an der kaum ein Autor der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur anknüpfen mag; die Autorinnen und Autoren, die daran anknüpfen – wie Hermann Kasack, Erich Nossak, B. Traven – geraten bald in Vergessenheit oder man zieht es vor, sie in anderen Kontexten zu rezipieren – so wie Günter Eich, der vor allem als Vertreter der Kahlschlag-Literatur in die Lesebücher eingeht.

Als 1949 Alejo Carpentier unter Berufung auf Franz Roh und in Auseinandersetzung mit dem französischen Surrealismus – sowie unter vollständiger Missachtung des deutschen Magischen Realismus – den Begriff des Magischen Realismus für die lateinamerikanische Literatur vereinnahmte, stand möglicherweise auch

erschienener Roman *Der 35. Mai* besteht aus einer Rahmenhandlung – ein Onkel passt einmal in der Woche auf seinen Neffen auf, der diesmal einen Aufsatz über die Südsee verfassen soll und dem nichts Rechtes dazu einfallen will – und einer Haupthandlung – Onkel und Neffe reisen kurzerhand gemeinsam in die Südsee, um Ideen für den Aufsatz zu sammeln. Ihre Reise beginnt und endet in einem Schrank, der auf dem Flur in der Wohnung des Onkels steht. Durch seine Tür betreten sie eine phantastische Welt, die sich nicht nur als *eine*, sondern gleich als eine ganze *Abfolge* phantastischer Welten herausstellt. In diesen Welten stoßen sie immer wieder auf Figuren aus ihrem Alltag, auch werden sie dort immer wieder mit Verhältnissen und Problemen konfrontiert, die ihnen auch aus der ‘wirklichen Welt’ durchaus geläufig sind, etwa in der Begegnung mit der Putzfrau, die den Äquator schrubbt. Kästners Kinderroman führt vor, wie eng und zugleich vielfältig die Durchdringung von realistischer und surrealistischer Welt ist. So ist es am Ende auch nicht weiter verwunderlich, dass Onkel und Neffe rechtzeitig zum Abendbrot wieder von ihrer langen Reise zurückkehren, denn, so erklärt es ihnen das Mädchen Babette, eine der Bewohnerinnen in der verkehrten Welt, „Wir sind alle zu gleicher Zeit hier und zu Hause!“ (Erich Kästner: *Der 35. Mai*. 159. Aufl. Zürich 2013, S. 86.). Im Blick auf das Erscheinungsjahr 1931 lässt sich Erich Kästners scheinbar ‘harmloser’ Kinderroman – auch – als eine programmatische Bestimmung des Verhältnisses von Magischem und Realistischem in der Literatur vor 1933 verstehen. Abgelegt wird ein Bekenntnis zum Magischen Realismus von Seiten eines Autors der Neuen Sachlichkeit, der offenkundig nicht bereit ist, für sein Erzählen einen Widerspruch zwischen beiden konkurrierenden literarischen Strömungen zu akzeptieren.

aus diesem Grund seinem 'Hoheitsanspruch' kein anderer entgegen, auch später nicht, als der Text 1964 endlich in deutscher Übersetzung vorlag.³² Alejo Carpentier spielt in seinem Essay den künstlichen europäischen Surrealismus gegen den lebensvollen lateinamerikanischen Magischen Realismus aus. Während man, so argumentiert er, in der europäischen Literatur mühevoll und wenig überzeugend versucht habe, den Magischen Realismus *als Literatur* zu konstruieren, bestimme er in Lateinamerika die *Weltsicht* der Menschen – die Literatur habe ihn dort lediglich abzuschildern. Zwanzig Jahre später, in den 1980er Jahren, traten Autoren wie Gabriel García Márquez und Isabel Allende nicht zuletzt unter diesen Vorzeichen in Deutschland ihren Siegeszug an. Erst die Folgegeneration jüngerer Autorinnen und Autoren verwahrte sich gegen eine solch folkloristische Auffassung von einer Literatur, in der eine als 'typisch-lateinamerikanisch' ausgewiesene magisch-realistische Weltsicht lediglich zu Protokoll genommen werde.

II. Collagierte Literatur: Originalton-Collagen und geklebte Text-Bilder

Die Vorstellung, dass man 'die Wirklichkeit' in 'für sich sprechenden' Bildern lediglich zu collagieren oder zu montieren und zu 'zeigen' hätte, damit sie im Medium der Literatur ihr revolutionäres Potential entfalte, wird in Deutschland Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre (wieder) populär. Im Unterschied zum deutschen Magischen Realismus ebenso wie zu Carpentiers Ausführungen zur Literatur des lateinamerikanischen Magischen Realismus grenzt sich diese Auffassung dezidiert von Konzeptionen einer vielschichtigen und offenen bildhaften Sprache ab. Es entstehen nüchterne Dokumentarfilme, Hörspiele und literarische Texte. Beispielhaft hierfür stehen Arbeiten wie die sozialkritischen Reportagen Erika Runges, die 1968 eine Reihe von filmischen Interviews transkribiert und unter dem Titel *Bottroper Protokolle* veröffentlicht. Das Vorwort, das der Buchveröffentlichung vorangestellt ist, verfasst eine prominente Figur des Literaturbetriebs, Martin Walser. Es unterstreicht den literarischen wie den sozialkritischen Anspruch einer solchermaßen 'objektiv präsentierenden' Literatur und spielt ihn polemisch gegen bildungsbürgerliche Literaturauffassungen aus.

³² Bemerkenswert sind diese zeitlichen Koinzidenzen nicht zuletzt deshalb, weil Rohs Text von 1925 bereits seit 1927 in spanischer Übersetzung vorliegt, es also nicht abwegig ist anzunehmen, man hätte in der spanischsprachigen Welt die Literatur des Magischen Realismus als eine genuin deutsche wahrgenommen. Es liegt nun ausgesprochen *nicht* im Interesse dieser 'Rechenübungen', den Magischen Realismus als 'deutsche Erfindung' zu reklamieren. Vielmehr geht es mir hier darum, mögliche Gründe für die fehlende adäquate Rezeption der Texte des deutschen Magischen Realismus nachzuvollziehen, auch und gerade angesichts der großen Begeisterung, die man in den 1980er Jahren für den lateinamerikanischen Magischen Realismus aufbrachte.

Parallel dazu entwickelt der Rundfunk der 1970er Jahre das Format der O-Ton-Collage.³³ Obgleich hier, wie auch in den literarischen Collagen, die Akzentuierung des antibürgerlichen Montierens in Abgrenzung zum bildungsbürgerlichen Kunst- und Literaturverständnis im Zentrum steht, setzt sich nun interessanterweise der Begriff der Collage durch. Diese Privilegierung des Begriffs der Collage gegenüber dem der Montage vollzieht sich gewissermaßen stillschweigend – möglicherweise lässt sich dies als ein Indiz dafür verstehen, dass der Begriff der Montage als zeitgebunden empfunden wird, als Diskursen der 1920er und 30er Jahre verpflichtet, in denen die antibürgerliche Rolle des Künstlers stärker akzentuiert ist als die Frage nach der gesellschaftskritischen Funktion der Kunst.³⁴

Bei den für den Hörfunk produzierten O-Ton-Collagen handelt es sich um ‘tatsächlich geklebte’ Arbeiten; erst die Digitalisierung wird das ‘tatsächliche’ Kleben obsolet machen. Ziel der O-Ton-Collage ist es, – mit Bertolt Brecht zu sprechen – den Distributionsapparat Radio (wieder) in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln, aus dem Rezipienten (wieder) einen Produzenten zu machen, einen mündigen Hörer: Das in der Wirklichkeit aufgefundene Material soll ihm im Original-Ton und in langen Takes ohne beigefügte Wertung zur Verfügung gestellt werden, so dass er sich selbst ein Urteil bilden kann. Um diesen Anspruch auf Objektivität erfüllen zu können, werden in den O-Ton-Collagen der 1970er Jahre die ‘Kleb-Ränder’ keineswegs immer ausgestellt; an der Frage der ‘Objektivität’ dieser Collagen entzündeten sich dementsprechend und naheliegenderweise

³³ Anja Ohmer/Hans Kiefer: *Das deutsche Hörspiel. Vom Funkdrama zur Klangkunst*. Essen 2013. Reinhard Döhl: *Geschichte und Typologie des Hörspiels*. Bd. 2. Darmstadt 1992.

³⁴ Diese Gegenüberstellung ist so, in ihrer Holzschnittartigkeit durchaus diskussionswürdig. Collage-Arbeiten wie die von Rolf Dieter Brinkmann oder Peter Weiss, die in diesen Jahren entstehen, erweisen sich in ihrer Erprobung der Collagenform in Lyrik, Prosa und Film einem gesellschaftskritischen Anspruch verpflichtet und insofern als durchaus ‘zeitgemäß’. Sie lassen sich jedoch kaum in der angedeuteten Weise vereindeutigen und systematisieren. Vielmehr belegen sie, dass auch Collagen der 1960er und 70er Jahre entschieden über die oben skizzierten, gelegentlich allzu eindimensionalen Vorstellungen von einer ‘richtig’ collagierten Präsentation der ‘Tatsachen’ hinausgehen. Auf die differenzierte neuere Forschung, die in diesem Zusammenhang inzwischen zu beiden Autoren vorliegt, kann an dieser Stelle nur verwiesen werden: Sebastian Göllner: *Das Bild bedrängt das Wort. Rolf Dieter Brinkmanns visuelles Konzept am Beispiel der Abbildungen und Fotografien in „Rom, Blicke“*. Marburg 2014. Hans-Thies Lehmann: *SCHRIFT / BILD / SCHNITT. Graphismus und die Erkundung der Sprachgrenzen bei Rolf Dieter Brinkmann*. In: Maleen Brinkmann (Hg.): *Rolf Dieter Brinkmann*. Marburg 1995. S. 182–196. Yannick Müllender: *Peter Weiss – Grenzgänger zwischen den Künsten. Bild – Collage – Text – Film*. Frankfurt a.M. 2007. Arnd Beise: *Peter Weiss*. Stuttgart 2002.

schließlich auch die Auseinandersetzungen um die ästhetische Form und um die gesellschaftskritische Funktion des O-Ton-Hörspiels.³⁵

Eng verbunden mit der Entwicklung der O-Ton-Collage sind in den 1960er und 70er Jahren die Entwicklungen, die sich im sogenannten literarischen Hörspiel abzeichnen; sie werden maßgeblich angestoßen durch die technischen Neuerungen, die sich im Radio durch die Möglichkeiten der Stereophonie eröffnen. In ihrer musikalischen Arbeit mit dem Lautmaterial der Sprache beziehen sich die Autorinnen und Autoren des sogenannten Neuen Hörspiels auf Verfahren des Dadaismus und des Surrealismus; auch in ihren Hörspielen lässt sich ein „Übergang aus dem logischen Begriffsbereich ins magische Wortreich“ nachvollziehen – man denke etwa an die Hörspiele Ilse Aichingers aus dieser Zeit und auch noch in späteren Jahren.³⁶

Das nicht zufällig so genannte ‘Neue Hörspiel’ erhebt den Anspruch, die überkommene, politisch zudem diskreditierte Auffassung von der ‘inneren Bühne’ abzulösen, wie sie das literarische Hörspiel von den 1930er Jahren bis in die 1960er Jahre hinein bestimmt hat. An seine Stelle tritt das Neue Hörspiel, das mit dem Lautmaterial der Sprache arbeitet. Es erprobt Verfahren nicht-narrativer Textorganisation, Geräusche werden nicht als die Handlung illustrierende Hintergrundgeräusche eingesetzt, sondern als Teil der Erzählung selbst. Die polemische Wendung gegen das literarische Hörspiel bezieht Position gegen eine romantisch geprägte, bildungsbürgerlich ‘befriedete’ Auffassung von der Funktion von Literatur als der Lieferantin ‘innerer Bilder’. Diese Bilder sind, so der Vorwurf, als Gegenbilder zur gesellschaftlichen Realität konzipiert, nicht als Teil einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, die verändert werden kann und soll. In Abgrenzung von diesen Arbeiten – doch kaum im Gegensatz zu ihnen – beschränken sich die Autorinnen und Autoren des literarischen Hörspiels – allen voran Günter Eich, ein Autor, der sich explizit in die Tradition des Magischen Realismus stellt und der mit seinen Hörspielen überaus erfolgreich ist – auf über-wirkliche Grenzverwischungen von realen und anderen Welten, von westlicher und fernöstlicher Philosophie, von Wachen und Traum.

Ebenso weit entfernt allerdings von den musikalischen Lautspiel-Experimenten wie von den traumhaft-realen Welten Günter Eichs ist in den 1970er Jahren das, was man unter O-Ton-Collage versteht; obgleich sich die O-Ton-Collage programmatisch dem Neuen Hörspiel zurechnet. Die Differenz zwischen der Arbeit mit dem Lautmaterial der Sprache – die auch schon das erste deutschsprachige stereophone Hörspiel charakterisiert, Ernst Jandls und Friederike Mayröckers *Fünf Mann Menschen* (1968) – und die ‘für sich sprechende’ Präsentation von

³⁵ Vgl. Antje Vowinkel: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg 1995. Vgl. bes. S. 199ff.

³⁶ Das Widerspiel von Ilse Aichingers Surrealismus mit Günter Eichs Magischem Realismus wäre eine eigene Untersuchung wert, zumal Aichinger sich gelegentlich in Interviews und Texten explizit auf Texte Eichs bezieht, auch in späteren Texten, vgl. Ilse Aichinger: *Subtexte*. Wien 2006.

Originaltondokumenten in der O-Ton-Collage markiert eher klare Differenzen in der Auffassung davon, in welcher Weise Literatur auf die gesellschaftliche Realität wirken kann und soll, als dass hier Gemeinsamkeiten deutlich würden.

Die literarische Collage setzt die (de-)konstruierende Arbeit mit dem 'musikalischen' Material der Alltagssprache fort. Sie bereichert diese Arbeit um den Aspekt des Bildlichen: ihr Material ist das Wort-Bild. Sie ist im strengen Wort-sinn 'geklebte' Literatur. In der Regel handelt es sich um kürzere Texte, zumeist um Gedichte. Besondere Aufmerksamkeit und Wertschätzung gefunden haben Collage-Texte in jüngerer Zeit durch die Collagen-Gedichte Herta Müllers, die 2009 den Literaturnobelpreis erhielt. Die Autorin selbst stellte ihre Gedichte als eine zunächst rein private 'Spielerei' vor: ihre ersten Collagen-Texte, so Müller, habe sie als Postkarten für Freunde entworfen. Der Ort, an dem sie erstellt wurden, war und ist, so will es die Autorin, der Küchentisch, ein dezidiert alltäglicher, traditionell der Frau zugewiesener Ort, ein Tisch, an dem geschnitten und geklebt und auch gegessen wird.

So 'alltätlich' wie das Szenario, das die Autorin für die Produktion ihrer Collagen-Gedichte entwirft, ist das Wortmaterial, aus dem sie bestehen. Es ist Zeitschriften entnommen. Die späteren Arbeiten, die mit bunten Wörtern arbeiten, zeigen dies noch einmal deutlicher als die früheren Arbeiten in schwarz-weiß, die nur einige Grauschattierungen einsetzen. Zum Teil werden vollständige Wort-Bilder in die Texte übernommen, zum Teil sind die Wörter zerschnitten und neu zusammengesetzt. Die Ränder um die Wörter herum sind sichtbar, unterschiedliche Typografien und Schriftgrößen verweisen auf die Unterschiedlichkeit der Texte, denen die Wörter entnommen wurden, zugleich setzen die Gedichte über die Farbigkeit der Wörter und der Wortbild-Ränder, über Typografie und Schriftgröße Akzente, die über die sprachliche Ebene der Gedichte hinausgehen. Diese Beobachtungen sind nicht auf die Mitteilungen der Autorin zum Entstehungsprozess ihrer Arbeiten angewiesen. Sie können an den Texten selbst gemacht werden, denn die fertigen Gedichte sind abfotografiert; sie stellen so den spezifischen Charakter des Collagierten aus.

In den Collage-Arbeiten Herta Müllers ist den Text-Bildern jeweils ein Bild zur Seite gestellt, das ebenfalls sichtbar einer Zeitschrift entnommen und zurecht-geschnitten wurde. Es handelt sich bei diesen Bildern nicht um Illustrationen im eigentlichen Wortsinn von 'Erhellungen' des Textes. Vielmehr sind die schwer zu deutenden Bilder Bestandteil der Collagen. Ihre Bedeutung und ihr Verhältnis zum Textteil der Collagen sind so wenig eindeutig auf eine Bedeutung zu fixieren, dass die Forschung oftmals auf die Bildteile gar nicht erst eingeht. Am ehesten lassen sich die Bilder in den Collage-Gedichten Herta Müllers vielleicht mit den eingefügten Textteilen in den Bild-Collagen der 1920er und 30er Jahre vergleichen; es käme auch ihnen dann so etwas wie eine Titel-Funktion – und die Funktion, mit dieser Funktion zu spielen – zu. (Die Bildteile wären dann so zu verstehen, dass sie bestimmte Leserichtungen vorgeben, zum Beispiel eine alberne Lesart wie bei dem Gedicht *wär gut wenn wirs nicht wüssten*, eine dumpfe, bedrohliche wie etwa bei dem Gedicht *und der König verneigt sich ein wenig*.)

Über die strukturalistische Literaturtheorie bietet sich eine Möglichkeit, sich dem in Herta Müllers Collage-Gedichten ausgestellten Verfahren des Zerschneidens und Neu-Zusammensetzens von Alltagssprache und Kultur anzunähern und darin ihr durchaus gesellschaftskritisches Potential zu erkennen.³⁷

Mit diesen Einsichten und Verweisen ist die Erschließung der konkreten Text-Bild-Beispiele allerdings nur bedingt vorangebracht. Vorangebracht ist sie höchstens insofern, als die Literaturwissenschaft – gewissermaßen auf besondere Weise noch einmal sanktioniert durch das so markierte Bezugsfeld – die Grenzen ihres interpretierenden Vereindeutigungsgeschäfts einbekennen muss. Das ist nicht so wenig, zumal dann nicht, wenn der so entstehende Freiraum genutzt wird für eine Lektüre-Betrachtung, Betrachtungs-Lektüre, die nicht nur eigene Sprach- und Bildspiele freisetzt, sondern die eine neue Aufmerksamkeit entwickelt für das analytische Potential, das in der aus dem alltäglichen Text- und Bild-Material zusammengesetzten Collage enthalten ist. Die Schönheit des zufälligen Zusammenstreffens von Bildern und Wörtern auf dem Küchentisch Herta Müllers ist eine, die kaum zu gediegenem Kunstgenuss, wohl aber zu einer neuen Sicht auf 'die Wirklichkeit' (ver)föhren kann.

Die Kontextualisierung der Collage-Gedichte Herta Müllers mit ihrem Gesamtwerk – mit einer Reihe von Prosatexten, Romanen und Essays, die sich in besonderer Weise durch ihren überbordenden Metaphernreichtum auszeichnen – erlaubt es vielleicht, zu einer verallgemeinernden, und vorerst abschließenden Bemerkung zu Collage und Montage zu kommen. Es dürfte deutlich geworden sein, dass eine Klärung der Begrifflichkeiten – zumal dann, wenn man die Rede über Montage und Collage nicht auf literarische Epochen und Strömungen begrenzen, sondern als narrative Verfahren begreifen möchte³⁸ – kaum möglich ist.

³⁷ Vgl. meine Anmerkungen zu diesen Bezügen, insbesondere zu möglichen Verweisen auf die Schriften von Roland Barthes in Bettina Bannasch: *Das aufgesperrte Maul der Null. Der Lagerdiskurs in Herta Müllers Atemschaukel im Spannungsfeld von Literaturtheorie und politischer Philosophie*. In: Jens Christian Deeg, Martin Wernli (Hg.): *Herta Müller und das Glitzern im Satz. Eine Annäherung an Gegenwartsliteratur*. Würzburg 2016, S. 297–318, S. 305ff.

³⁸ Eine in einigen Punkten ähnliche Argumentation wie die hier verfolgte unternimmt auch der Band *Writing Trauma: Magical Realism as Narrative Strategy in the Recovery of Historical Trauma*. Hg. v. Eugene Arva und Hubert Roland. *Interferencés littéraires, Littéraire interférencies. Multilingual e-journal for literary studies* 14, Oktober 2014, S. 14; vgl. bes. den konzeptionellen Teil des Vorwortes S. 7–14). Anders als Scheffel, der im Anschluss an Schäfer Überlegungen zu einer zeitlichen Öffnung des Begriffs Magischer Realismus diskutiert und verwirft (Michael Scheffel: *Die poetische Ordnung in einer heillosen Welt. Magischer Realismus und das 'gespaltene Bewusstsein' der dreißiger und vierziger Jahre*. In: Matías Martínez (Hg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*. München 1996, S. 163–180), wird hier dafür plädiert, die Beschränkung auf die Literatur 1930er und 1940er Jahre weniger eng zu fassen. Dies auch in Abgrenzung zu dem anregenden Beitrag von Scherer/Frank, die ebenfalls eine zeitliche Eingrenzung des Begriffs befürworten und die ihre Argumentation

Wenn eine Entscheidung für den einen oder für den anderen Begriff gefällt werden soll, ist der Entstehungskontext der Werke – und der Status, der Collage und Montage darin zugeschrieben wird – ebenso bedeutsam wie der Umstand, dass mit den unterschiedlichen narrativen Verfahrensweisen, die sich mit dem Begriff der Collage und der Montage verbinden, nicht so sehr Gegensätze benannt als vielmehr Akzente gesetzt werden können. Dabei wird es kaum fruchtbar sein, innerlich-romantisch-(bildungs-)bürgerliche Bildhaftigkeit gegen äußerlich-moderne-antibürgerliche Nüchternheit, ‘Kunst’ gegen ‘Technik’ auszuspielen. Ebenso wird es kaum ergiebig sein, Metaphernreichtum und magisch-mythisch-mystische Bilderschau gegen die (haptisch erfahrbare) Materialität revolutionärer (‘echt geklebter’) Wort-Bild-Collagen auszuspielen; das Gesamtwerk Herta Müllers ist ein eindruckliches Beispiel dafür. Die narrativen Verfahren, die sich mit Collage und Montage in der Literatur verbinden, und ihre vielfältigen Varianten wären vielmehr als die Markierungen *eines* Spielfeldes zu verstehen, eines Spielfeldes, in dem die Wissenschaft ausdrücklich nicht das letzte Wort hat. Das letzte Wort gibt es nicht, und das letzte Bild schon gar nicht. Der Rest sind Wortspiele/Bildspiele/Wort-Bild-/Bild-Wort-/WortBildspiele.

nicht an narrativen Verfahren des Magischen Realismus ausrichten, sondern an der geistesgeschichtlichen Einordnung dieser Verfahren. Sie sprechen von einem „re-mythisierenden Synkretismus [...], der die Zeit nach den Avantgarden kennzeichnet“ (S. 21). Dieser zielt darauf ab, „die neuen, nachbürgerlichen Lebensverhältnisse in Stadt und Land zu erfassen und so über die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen der ‘Modern Times’ im Sinne von Gebrauchstexten zu orientieren und mit dem Rekurs auf eine transempirische Ontologie letztlich noch einmal Trost zu spenden“ (Stefan Scherrer/ Gustav Frank: *Komplexer Realismus als nachexpressionistische Konstellation. Elisabeth Langgässers Romane* [von 1936 und 1946]. In: Claudia Öhlschläger, Lucia Perrone Capano, Vittoria Borsò (Hg.): *Realismus nach den europäischen Avantgarden. Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*. Bielefeld 2012. S. 39.