

MW 204 Nr. 705/ausg
 MER KUR
 März 1965
 294 Kritik

Welche Wirkung übt wohl jenes seltsame Werk auf den deutschen Leser aus, dessen Titel sich in der Aufschrift dieses Artikels verbirgt? In seiner Sprache, die ich zögere, »portugiesisch« zu nennen, lautet der Titel »Grande Sertão: Veredas«. Ob das Werk, da es nun deutsch erschienen ist (unter dem Titel »Grande Sertão, übersetzt von Curt Meyer-Clason, Kiepenheuer & Witsch, 1964), dieses mein Zögern dem deutschen Leser übermitteln? Ob er versteht, worum es sich handelt in diesem monumen- talen Dialog, der ein Monolog ist? Oder ob er den Dichter in seinen Topf werfen wird mit anderen »Südameri- kanern«, um ihn zu zerbrechen und ritual aufzufressen? Die Antwort auf diese Frage hängt mit dem Finden des Großen Hinterlandes zusammen, dem Gebiet, das im brasilianischen Staate Minas Gerais beginnt, um sich in den Abgründen unserer Herzen zu verlieren, in einer verlassenen Ode, wo sich die Lebenswege kreuzen und der Pakt mit dem Teufel geschlossen wird, den es nicht gibt. Auf welcher Landkarte ist diese Gegend zu suchen? Um das Gespräch einzuleiten, will ich zunächst von dem Manne Gul- mares Rosa berichten – und in dem Manne von dem Land, das wir Bra- silien nennen. Auf der hautdünnen Oberfläche sind sie beide höchst ver- nünftig lateinisch gebildet; subkutan sichern die dunklen Säfte des katholi- schen Glaubens; darunter pulsiert mit synkopischem Trommeln die afrikanische Erbschaft. Beginnen wir mit der Oberfläche.

Guimaraes Rosa gehört zu den obersten Schichten der brasilianischen Gesellschaft. Er wirkt kosmopolitisch, und ein ungewohnter Beobachter mag ihn für einen französischen Diploma- ten halten. Tatsächlich ist er Diplo- mat, da er im Rang eines Botschafters

Guimaraes Rosa oder: Das Große Hinterland des Geistes

Curt Hohoff

aus jenen poetischen Schimmer, der uns von Seite zu Seite aus dem Ro- man entgegenleuchtet. Das beginnt mit der Familiengeschichte im Milieu von Leuten, die nicht mehr wissen, wie reich sie sind, und reicht bis zum hohen Adel, den der Dichter imagi- niert, weil es ihn nicht mehr »gibt«. Man möchte wünschen, daß Painter sein Werk fortführt: es müßte den stofflichen Reichtum der »Recherche« erreichen und ihren Umfang überho- len. Allerdings liegt der Biographie, je tiefer sie unter die Haut dringt, die Nüchternheit aller Enthüllungen zugrunde. Sie macht aus dem Zauber des Kunstwerks ein artistisches Kunststück.

Diesen Zwiespalt gibt es bei Fla- bert durchaus nicht. Der Meister hat ihn durchschaut und bleibt auf der Höhe kritischer Distanz zu sich selbst. Proust ist zu höflich, vielleicht zu eitel, um gewisse Illusionen seiner Verehrer zu zerstören. Als kluger Taktiker auf den Geliden der litera- rischen Legende windet er sich in Kotaus vor Namen, Ruhm und Ein- fluß. Er leugnet nicht bloß den Por- trätcharakter vieler Figuren des Ro- mans, sondern schreibt die Handlung und die Entwicklung der Charaktere seiner über Bände hin wirkenden raf- finierten Kompositionskunst zu.

Flauberts Souveränität ruht auf der Verachtung der Welt und des Publi- kums. Im Sommer 1867 schrieb er an George Sand: »Ich bin Anfang dieser Woche für sechsunddreißig Stunden in Paris gewesen, um am Ball in den Tuileries teilzunehmen. Ohne jeden Scherz, es war großartig. Paris wird im übrigen kolossal. Es wird verrückt und mablos. Vielleicht kehren wir zum alten Orient zurück. Es kommt mir vor, als wüchsen Idole aus dem Boden. Wir sind von einem Babylon bedroht. Dies Babylon wurde Marcel Prousts Welt, in ihm suchte er die Spuren der verlorenen Zeit.

der »Abteilung der Grenzen« im Außenministerium vorsteht. Schon an der Oberfläche also, schon im Titel, spielt die Ironie, die allem Sprachlichen innewohnt, auf die Grenzsituation an, in der der Autor sich befinden muß. Aber er ist er Arzt, also Wissenschaftler. Wer ihn auf dieser stinkigen, karzesianischen Ebene trifft, der ahnt nichts von der Bodenlosigkeit, die unter den Brettern dieser Bühne gähnt. Es ist die Bühne des Rationalismus. Die brasilianische Fabne trägt die Devise »ordem e progresso« (Ordnung und Fortschritt). Der Geist des franzsisischen 19. Jahrhunderts stand an der Wiege der brasilianischen Republik und hat seit hundert Jahren, besonders in Rio, wo Guimaraes Rosa wohnt, hat dieser Rationalismus, der sich neuerdings auch als Marxismus gibt, die geistige Elite dem Volke entfremdet. In unmittelbarer Nähe der barocken Kirchen und der geistig beschworenden Hügel tanzt die gute Gesellschaft« seinen Reigen. Unser Autor scheint mitzutanzten – und fühlt sich zugleich herausgefordert, diese Oberfläche der Masken und Posen unbarmerzig hinwegzukehren. Er tut es auf doppelte Weise, mit zwei allerdings nur scheinbar von einander unabhängigen Methoden. Einerseits versenkt er sich in das Land seiner Kindheit, in das damals noch halb wilde Hinterland des Staates Minas Gerais: jene unbegrenzte, rollende Hochebene mit ihrer niedrigen Vegetation, die von Wasserläufen zerschnitten wird, an deren Ufern dicht und hoch die Palmen wehen. Und andererseits fühlt er sich aufgefordert, diesen Gang zurück zu seinen Quellen, auch im Geiste zu vollziehen, das heißt, sich mit seiner Sprache zu schlagen. Das Resultat dieser doppelten Provokation ist eine Reihe von Kurzgeschichten und jener sogenannten Roman, der nunmehr vorliegt.

»Grandes sertão« mit seinen »veredas« in dieser riesigen Ode, diesem vielen fällig gegliederten Nichts, wandern plügend, kämpfen Menschen; und während der Dichter mit ihnen zieht, laßend, spricht – und nicht nur mit ihnen, auch mit ihrem Vieh, ihren Pferden, mit dem wilden Getier, den Pflanzen und Steinen – versucht er zugleich eine Wiederbegegnung mit seiner Herkunft und eine Deutung seiner selbst. Diese Gegend: sie ist weder auf der Landkarte noch in der Geschichte zu lokalisieren. Sie häuelt zwar oberflächlich dem Minas Gerais vor dem ersten Weltkrieg, aber nur weil sie daraus entspringt im Geist des Guimaraes Rosa. Die Menschen, die in dieser Einöde um ihre Echtheit kämpfen, sind zwar echte Hinterwälder, aber sie haben alle auch den Plotin gelesen, denn sie sind ein Teil des Dichters, der sich als Neuplatoniker ansieht. Die Kühe, die in dieser Wildnis grasen, sind zwar echte Wilderkäuer, aber als Figuren der Landschaft, in die der Dichter wie in den großen Lebensstrom hinabtaucht, sind sie auch Reinkarnationen von Kall, der großen Kuh, die archetypisch im Geiste des Dichters alle Begriffe zermaimt. Die Palmen, und insbesondere der Burti, sind zwar echte brasilianische Flora, aber zugleich auch jener Baum, unter dem Adam und Eva (und Guimaraes Rosa und wir alle) in die Versuchung verfallen, Gott gleich zu werden. Das Drama, das sich in diesem Hinterland abspielt, ist zwar der typische brasilianische Kampf des Menschen gegen die Menschennatur, aber ebenso auch der schmerzhaftesten der Natur und des Nebenmenschen, an dem Teufel im Hinterland unserer Seelen. Rio-baldo, der sogenannte Held des sogenannten brasilianischen Räuberhapplings, aber auch ein um den Glauben ringender Christ – und eine atrikanische Regengottheit, und Doktor Faustus, und im Grunde genommen das menschliche Dasein, das aus dem Nichts in das Nichts geworfen, verwirrt, versucht, nicht zu verfallen. Und wer das Buch als ein Experiment

ment des Geistes mit der Sprache versteht, wird auch zu deuten wissen, wer Diadorim ist, dieser strahlende Hermaprodit, unter dessen Glanz Guimarães Rosa (und wir alle) leiden. Was nun die Sprache betrifft, so tritt ihr unser Autor entgegen, als wä- re sie eine sich sträubende Geliebte. Sie ist zugleich zu vergewaltigen und zu verführen, um besitzen zu werden. Vergewaltigen wir uns das eigen- artige Schauspiel, das die portugiesi- sche Sprache, so wie sie gegenwärtig in Brasilien gesprochen und gedacht wird, im Gesamtbild der westlichen Sprachen bietet. Sie ist eine neulatei- nische Sprache, das heißt also eine barbarische Korruption des Lateini- schen; aber im Unterschied zu den anderen lateinischen Sprachen hatte sie im Laufe ihrer Entwicklung ein zweites Gefegener zu durchlaufen. Auch sie betrafte sich zwar in der Renaissance zu selbständigem Aus- druck, verfiel aber nach kurzer Blüte von neuem der Erstarrung, und zwar in doppeltem Sinne. Auf der einen Seite nahm sie im Urwald Fühlung mit der brutalen Natur, rezipierte in- dianische und Bautelemente, um so- zusagen eine zweite (oder dritte) Pri- mitivität zu erleben. Auf der anderen Seite zog sie sich in die Bibliotheken zurück und begann jenen preziosen Tanz mit sich selbst, jenes narzissi- sche Menüett, das die portugiesische Literatur zum Deklamatorischen ver- urteilte. Es war, als hätte sich das Portugiesische zugleich in einem Treibhaus und in einem Tiefkühler gelagert, um erhalten zu bleiben.

In der Sprache von Guimarães Ro- sa stoben diese beiden Elemente, das Pseudoprimitivismus, zum erstenmal unmittelbar aufeinander. Das Portu- giesische erwacht hier aus einem Schlaf, als hätte es in zwei unverein- bar gelegenen Betten geschlafen: im Urwald und in den Bibliotheken. Das Ergebnis ist ein tausendfaches Feilen, Kneifen, Herumbasteln an der Gestalt der Worte und der Struktur der Sätze, um diese letzte Blüte Latiums auf dem Kullinationspunkt zwischen De- kadenz und Barbarei zu neuem Aus- druck zu zwingen. Nicht nur, daß Guimarães Rosa alle im Portugiesi- schen schummernden Möglichkeiten neu ausprobiert (Archaismen und Neogonialismen, Lautmalereien und Neologismen): er greift auch auf fremde Sprachen zurück, um die eigene zu bereichern; stürzt sich ins Englische und ins Deutsche, in Indianersprachen und ins Sanskrit, ins Hebräische und ins Russische, in die japanischen Haikus und in nordische Runen. Er ist ein Besessener, fast ein ver- zweifelter Sammler und Jäger der Sprache, sein eigener Riobaldo im Raubzug gegen die Sprache, um die er als überzeugter Neuplatoniker kämpft wie um die Unsterblichkeit der Seele. Die Sprache ist ihm jenes große Hinterland des Geistes, in dem es heißt den Teufel, den es nicht und eben darum auch: sich mit die- sem Teufel verbinden, um ihn auszu- treiben. Insofern ist der Roman ein Pakt mit der Sprache gegen die Spra- che. In der Form, in der er zur Spra- che kommt, zwar historisch und geo- graphisch gebunden, die Artikulation einer neuen potentiellen Gesellschaft des Westens, ist er in dem, was da noch geographisch zu fassen. Es ist das, was die Älten »ousa«, den Ur- boden, nannten. Daß sich dieser Bo- den selbst als grundlos erweist, oder zu erweisen droht, ist die Tragik die- ses gewaltigen Versuches.

Die brasilianische Literaturkritik hat sich eingehend mit dem Werk be- schäftigt. Man hat versucht, die mit- telalterlich-christlichen Quellen in die- sem Ritterroman unserer Zeit zu ent- decken, griechische Mythologie, ural- tisches Indanergut und persischen Ma- nichäismus. Man hat, von ganz an- deren Standpunkt aus, Kristalle von »konkretistischer« Dichtung, von Wortspielen und von türkisch getarn- ter Philosophie darin entdeckt. Ich selbst habe, in einer Reihe von Ar- tikeln in der Literaturbeilage des

phischen Zwecken benutzen dürfen. Denn eben gegen jene Truppe der »hermögones«, die die Sprache in Begriffen hermestisiereten, kämpft doch zugleich der Autor in seinem Roman im Kleide des Riobaldo, der, in wilder Vergewaltigung der Sprache, sein »nonada« gegen alles intellektuelle Denken schleudert. Aber auch das ist nicht die ganze Wahrheit. Der Name des Riobaldo verrät es. Wie ein Strom (»rio«) stürzt er gegen die Ver-nunft, aber er stürzt vergebens (»de-balde«). Riobaldo selbst ist ein »her-mögones«, wenn gleich ein verkappter. Die doppelte Verneinung, die sich im »nonada« verbirgt, ist eine dialekti-sche Bejahung: sowohl der Vernunft wie der Intuition, sowohl der Sprache wie des Schweigens, sowohl des Teu-fels als auch Gottes. Die grusame Umöglichkeit, beides zu trennen, die-se dialektische Adoration, im Geiste der Sprachspiele des Guimarães Rosa ausgedrückt: diese »Diadoration« ist das Grundthema des Romans. Daher die Zweideutigkeit der Sprache, die sich in der hermaphroditischen Ge-stalt des »Diadorim« (»das doppelte Beten«) als in der geheimen Schlüssel-figur des Buches selbst spiegelt; sie ist eine Evokation, eine Invokation und eine Provokation des Unsäg-lichen.

Wilm Flusser

»Estado de S. Paulo«, den Versuch unternehmen, den zu Grunde liegenden Gedankenang mit der der west-europäischen Existenzphilosophie in Verbindung zu bringen. Ich übersetzte »Grande Sertão: Veredas« mit »Gro-Bes Holz: Holzwege«, weil mir ein Bezug zum Denken Heideggers ge-schieht. »Holz« bedeutet »Wald«, und »madeira« (»Holz« im Portugie-sischen) bedeutet »Materie«. »Holz-wege« sind ziellose Wege, sind »ver-das«. Der Titel des Romans lautet also »Großer Urstoff: ziellose Wege«. Darauf allein bin ich bereit, eine gan-ze Ontologie zu errichten.

Das erste Wort des Romans lautet »nonada«. Der deutsche Übersetzer Curt Meyer-Chason übersetzt mit »hat nichts auf sich«, das heißt »nao ha nada«. Ich füge hinzu: »nicht nichts« = »nao nada«, »nein dem nichts« = »nao ao nada«, »im nichts« = »no nada«, und schließlich, lateinisch, »non rem natam«. Die wahre Über-setzung des ersten Wortes im Roman ist jedoch das heideggerische »Das Nichts nichtet«. Aber in einem neuen Sinne; denn der Ausgangspunkt der Formel ist die Verneinung des heideg-gerischen Nichts und des sarte'schen »neant«: Nonada.

Diese Formel ist freilich auch die Antwort auf die Frage, ob wir die Sprache des Romans zu so philoso-

aus jenen poetischen Schimmer, der uns von Seite zu Seite aus dem Roman entgegenleuchtet. Das beginnt mit der Familiengeschichte im Milieu von Leuten, die nicht mehr wissen, wie reich sie sind, und reicht bis zum hohen Adel, den der Dichter imaginiert, weil es ihn nicht mehr gibt. Man möchte wünschen, daß *Palmer* sein Werk fortführt: es müßte den stofflichen Reichtum der »Recherche« erreichen und ihren Umfang überholen. Allerdings liegt der Biographie, je tiefer sie unter die Haut dringt, die Nüchternheit aller Enthüllungen zugrunde. Sie macht aus dem Zauber des Kunstwerks ein artistisches Kunststück.

Diesem Zwiepsalt gibt es bei *Flaubert* durchaus nicht. Der Meister hat ihn durchschaut und bleibt auf der Höhe kritischer Distanz zu sich selbst. Proust ist zu höflich, vielleicht zu eitel, um gewisse Illusionen seiner Verehrer zu zerstreuen. Als kluger Taktiker auf den Gefühlen der litera-

rischen Legende windet er sich in Koltaus vor Namen, Ruhm und Einfluß. Er leugnet nicht bloß den Porträtkarakter vieler Figuren des Romans, sondern schreibt die Handlung und die Entwicklung der Charaktere seiner über Bände hin wirkenden raffinierten Kompositionskunst zu.

Flauberts Souveränität ruht auf der Verachtung der Welt und des Publikums. Im Sommer 1867 schrieb er an George Sand: »Ich bin Anfang dieser Woche für sechsunddreißig Stunden in Paris gewesen, um am Ball in den Tuileries teilzunehmen. Ohne jeden Scherz, es war großartig. Paris wird im übrigen kolossal. Es wird verrückt und maßlos. Vielleicht kehren wir zum alten Orient zurück. Es kommt mir vor, als wüchsen Idole aus dem Boden. Wir sind von einem Babylon bedroht.« Dies Babylon wurde Marcel Prousts Welt, in ihm suchte er die Spuren der verlorenen Zeit.

Curt Hohoff

Guimaráes Rosa oder: Das Große Hinterland des Geistes

Welche Wirkung übt wohl jenes seltsame Werk auf den deutschen Leser aus, dessen Titel sich in der Aufschrift dieses Artikels verbirgt? In seiner Sprache, die ich zögere, »portugiesisch« zu nennen, lautet der Titel »Grande Sertão: Veredas«. Ob das Werk, da es nun deutsch erschienen ist (unter dem Titel »Grande Sertão«, übersetzt von *Curt Meyer-Glason*, Kiepenheuer & Witsch, 1964), dieses mein Zögern dem deutschen Leser übermitteln? Ob er versteht, worum es sich handelt in diesem monumentalen Dialog, der ein Monolog ist? Oder ob er den Dichter in einen Topf werfen wird mit anderen »Südamerikanern«, um ihn zu zerkothen und diese Frage hängt mit dem Finden des Großen Hinterlandes zusammen, dem Gebiet, das im brasilianischen Staate Minas Gerais beginnt, um sich in den Abgründen unserer Herzen zu

verlieren, in einer verlassenen Ode, wo sich die Lebenswege kreuzen und der Pakt mit dem Teufel geschlossen wird, den es nicht gibt. Auf welcher Landkarte ist diese Gegend zu suchen? Um das Gespräch einzuleiten, will ich zunächst von dem Manne *Guimaráes Rosa* berichten – und in dem Manne von dem Land, das wir Brasilien nennen. Auf der hautdünnen Oberfläche sind sie beide höchst vernünftig lateinisch gebildet; subkutan sickern die dunklen Säfte des katholischen Glaubens; darüber pulsiert mit synkopischem Trommeln die afrikanische Erbschaft. Beginnen wir mit der Oberfläche.

Guimaráes Rosa gehört zu den obersten Schichten der brasilianischen Gesellschaft. Er wirkt kosmopolitisch, und ein ungewarnter Beobachter mag ihn für einen französischen Diplomaten halten. Tatsächlich ist er Diplomat, da er im Rang eines Botschafters

der »Abteilung der Grenzen« im Außenministerium versteht. Schon an der Oberfläche also, schon im Titel, spielt die Ironie, die allem Sprachlichen innewohnt, auf die Grenzunterschiede an, in der der Autor sich befindet. Außerdem ist er Arzt, also Wissenschaftler. Wer ihn auf dieser distinkten, kartesischen Ebene trifft, der ahnt nichts von der Bodenlosigkeit, die unter den Brettern dieser Bühne gähnt. Es ist die Bühne des Rationalismus. Die brasilianische Fahne trägt die Devise »ordem e progresso« (Ordnung und Fortschritt). Der Geist des französischen 19. Jahrhunderts stand an der Wiege der brasilianischen Republik und hat seither, durch Schule und Amt, jene positivistische Atmosphäre geschaffen, in der sich die Geaten und Posen der Elite vollführen. Besonders in Rio, wo Guimaráes Rosa wohnt, hat dieser Rationalismus, der sich neuerdings auch als Marxismus gibt, die geistige Elite dem Volke entfremdet. In unmittelbarer Nähe der barocken Kirchen und der geisterbeschwörenden Hügel tanzt die »gute Gesellschaft« seinen Reigen.

Unser Autor scheint mitzutanzten – und fühlt sich zugleich herausgefordert, diese Oberfläche der Masken und Posen unbarmherzig hinwegzukehren. Er tut es auf doppelte Weise, mit zwei allerdings nur scheinbar von einander unabhängigen Methoden. Einerseits versenkt er sich in das Land seiner Kindheit, in das damals noch halb wilde Hinterland des Staates Minas Gerais: jene unbegrenzte, rollende Hochebene mit ihrer niedrigen Vegetation, die von Wasserläufen zerschnitten wird, an deren Ufern dicht und hoch die Palmen wehen. Und andererseits fühlt er sich aufgefordert, diesen Gang zurück zu seinen Quellen auch im Geiste zu vollziehen, das heißt, sich mit seiner Sprache zu schlagen. Das Resultat dieser doppelten Provokation ist eine Reihe von Kurzgeschichten und jener sogenannten Roman, der nunmehr vorliegt.

»Grande sertão« mit seinen »veredas«: In dieser riesigen Ode, diesem viel-

fältig gegliederten Nichts, wandern, pilgern, kämpfen Menschen; und während der Dichter mit ihnen siebt, laugert, spricht – und nicht nur mit ihnen, auch mit ihrem Vieh, ihren Pferden, mit dem wilden Getier, den Pflanzen und Steinen – versucht er zugleich eine Wiederbegegnung mit seiner Herkunft und eine Deutung seiner selbst. Diese Gegend: sie ist weder auf der Landkarte noch in der Geschichte zu lokalisieren. Sie ähnelt zwar oberflächlich dem Minas Gerais vor dem ersten Weltkrieg, aber nur, weil sie daraus entspringt im Geist des Guimaráes Rosa. Die Menschen, die in dieser Einöde um ihre Echtheit kämpfen, sind zwar echte Hinterwälder, aber sie haben alle auch den Plotin gelesen, denn sie sind ein Teil des Dichters, der sich als Neuplatoniker ansieht. Die Kühe, die in dieser Wildnis grasen, sind zwar echte Wilderläufer, aber als Figuren der Landschaft, in die der Dichter wie in den großen Lebensstrom hinabtaucht, sind sie auch Reinkarnationen von Kali, der Großen Kuh, die archetypisch im Geiste des Dichters alle Begriffe zer-mahlt. Die Palmen, und insbesondere der Buriti, sind zwar echte brasilianische Flora, aber zugleich auch jener Baum, unter dem Adam und Eva (und Guimaráes Rosa und wir alle) in die Versuchung verfallen, Gott gleich zu werden. Das Drama, das sich in diesem Hinterland abspielt, ist zwar der typische brasilianische Kampf des Menschen gegen die Menschenfeindlichkeit der Natur und des Nebenmenschen, aber ebenso auch der Kampf zwischen Gott und dem Teufel im Hinterland unserer Seelen. Rio-baldo, der sogenannte Held des sogenannten Romans, ist zwar ein typischer brasilianischer Räuberhäuptling, aber auch ein um den Glauben ringender Christ – und eine afrikanische Regengottheit, und Doktor Faustus, und im Grunde genommen das menschliche Dasein, das, aus dem Nichts in das Nichts geworfen, ver-zweifelt versucht, nicht zu verfallen. Und wer das Buch als ein Experi-

ment des Geistes mit der Sprache versteht, wird auch zu deuten wissen, wer Diadorim ist, dieser strahlende Hermaphrodit, unter dessen Glanz Guimarães Rosa (und wir alle) leiden.

Was nun die Sprache betrifft, so tritt ihr unser Autor entgegen, als wäre sie eine sich sträubende Geliebte. Sie ist zugleich zu vergewaltigen und zu verführen, um besessen zu werden. Vergewaltigen wir uns das eigenartige Schauspiel, das die portugiesische Sprache, so wie sie gegenwärtig in Brasilien gesprochen und gedacht wird, im Gesamtbild der westlichen Sprachen bietet. Sie ist eine neulateinische Sprache, das heißt also eine barbarische Korruption des Lateinischen; aber im Unterschied zu den anderen lateinischen Sprachen hatte sie im Laufe ihrer Entwicklung ein zweites Gefüge zu durchlaufen. Auch sie befreite sich zwar in der Renaissance zu selbständigem Ausdruck, verfiel aber nach kurzer Blüte von neuem der Erstarrung, und zwar in doppeltem Sinne. Auf der einen Seite nahm sie im Urwald Fühlung mit der brutalen Natur, rezipierte indianische und Bantulemente, um sozusagen eine zweite (oder dritte) Privatität zu erleben. Auf der anderen Seite zog sie sich in die Bibliotheken zurück und begann jenen preziösen Tanz mit sich selbst, jenes narzisstische Menuett, das die portugiesische Literatur zum Deklamatorischen verurteilte. Es war, als hätte sich das Portugiesische zugleich in einem Treibhaus und in einem Tiefkühler gelagert, um erhalten zu bleiben.

In der Sprache von Guimarães Rosa stoßen diese beiden Elemente, das Präziosentum und die Wildnis des Pseudoprimativismus, zum erstenmal unmittelbar aufeinander. Das Portugiesische erwacht hier aus einem Schlaf, als hätte es in zwei unvereinbar gelegenen Betten geschlafen: im Urwald und in den Bibliotheken. Das Ergebnis ist ein tausendfaches Feilen, Kneten, Herumbasteln an der Gestalt der Worte und der Struktur der Sätze, um diese letzte Blüte Latiums auf

dem Kulminationspunkt zwischen Dekadenz und Barbarei zu neuem Ausdruck zu zwingen. Nicht nur, daß Guimarães Rosa alle im Portugiesischen schlummernden Möglichkeiten neu ausprobiert (Archaismen und Regionalismen, Lautmalereien und Neologismen): er greift auch auf fremde Sprachen zurück, um die eigene zu bereichern; stürzt sich ins Englische und ins Deutsche, in Indianersprachen und ins Sanakrit, ins Hebräische und ins Russische, in die japanischen Haikus und in nordische Runen. Er ist ein besessener, fast ein zweifelter Sammler und Jäger der Sprache, sein eigener Riobaldo im Raubzug gegen die Sprache, um die er als überzeugter Neuplatoniker kämpft wie um die Unsterblichkeit der Seele. Die Sprache ist ihm jenes Große Hinterland des Geistes, in dem es heißt den Teufel, den es nicht gibt, also das Nichts, überwinden und eben darum auch: sich mit diesem Teufel verbinden, um ihn auszutreiben. Insofern ist der Roman ein Pakt mit der Sprache gegen die Sprache. In der Form, in der er zur Sprache kommt, zwar historisch und geographisch gebunden, die Artikulation einer neuen potentiellen Gesellschaft des Westens, ist er in dem, was da zur Sprache kommt, weder historisch noch geographisch zu fassen. Es ist das, was die Alten *ousia*, den Urboden, nannten. Daß sich dieser Boden selbst als grundlos erweist, oder zu erweisen droht, ist die Tragik dieses gewaltigen Versuches.

Die brasilianische Literaturkritik hat sich eingehend mit dem Werk beschäftigt. Man hat versucht, die mittelalterlich-christlichen Quellen in diesem Ritterroman unserer Zeit zu entdecken, griechische Mythologie, uraltes Indianergut und persischen Manichäismus. Man hat, von ganz anderem Standpunkt aus, Kristalle von konkretistischer Dichtung, von Wortspielen und von tückisch getarnter Philosophie darin entdeckt. Ich selbst habe, in einer Reihe von Artikeln in der Literaturbeilage des

»Estado de S. Paulo«, den Versuch unternommen, den zu Grunde liegenden Gedankengang mit der westeuropäischen Existenzphilosophie in Verbindung zu bringen. Ich übersetzte »Grande Sertão: Veredas« mit »Großes Holz: Holzwege«, weil mir ein Bezug zum Denken Heideggers gegeben scheint. »Holz« bedeutet »Wald«, und »madeira« (»Holz« im Portugiesischen) bedeutet »Materie«. »Holzwege« sind ziellose Wege, sind »veredas«. Der Titel des Romans lautet also »Großer Urstoff: ziellose Wege«. Darauf allein bin ich bereit, eine ganze Ontologie zu errichten.

Das erste Wort des Romans lautet »nonadas«. Der deutsche Übersetzer Curt Meyer-Clason übersetzt mit »hat nichts auf sich«, das heißt »não há nada«. Ich füge hinzu: »nicht nichts« — »não nada«, »nein dem nichts« — »não ao nada«, »im nichts« — »no nada«, und schließlich, lateinisch, »non rem natam«. Die wahre Übersetzung des ersten Wortes im Roman ist jedoch das heideggerische »Das Nichts nichtet«. Aber in einem neuen Sinne; denn der Ausgangspunkt der Formel ist die Verneinung des heideggerischen Nichts und des sartre'schen »néant«: Nonada.

Diese Formel ist freilich auch die Antwort auf die Frage, ob wir die Sprache des Romans zu so philoso-

phischen Zwecken benutzen dürfen. Denn eben gegen jene Truppe der »hermogenes«, die die Sprache in Begriffen hermetisierten, kämpft doch zugleich der Autor in seinem Roman im Kleide des Riobaldo, der, in wilder Vergewaltigung der Sprache, sein »nonada« gegen alles intellektuelle Denken schleudert. Aber auch das ist nicht die ganze Wahrheit. Der Name des Riobaldo verrät es. Wie ein Strom (»rio«) stürzt er gegen die Verneinung, aber er stürzt vergebens (»debalde«). Riobaldo selbst ist ein »hermogenes«, wenigstens ein verkaptter. Die doppelte Verneinung, die sich im »nonada« verbirgt, ist eine dialektische Bejahung: sowohl der Vernunft wie der Intuition, sowohl der Sprache wie des Schweigens, sowohl des Teufels als auch Gottes. Die grausame Unmöglichkeit, beides zu trennen, diese dialektische Adoration, im Geiste der Sprachspiele des Guimarães Rosa ausgedrückt: diese »Diadoration« ist das Grundthema des Romans. Daher die Zweideutigkeit der Sprache, die sich in der hermaphroditischen Gestalt des »Diadorim« (»das doppelte Befen«) als in der geheimen Schlüsselfigur des Buches selbst bespiegelt; sie ist eine Evokation, eine Invokation und eine Provokation des Unsäglichlichen.

Vilém Flusser