

DE GRUYTER

Ottmar Ette, Paulo Astor Soethe (Hrsg.)

GUIMARÃES ROSA UND MEYER-CLASON

LITERATUR, DEMOKRATIE, ZUSAMMEN-
LEBENSWISSEN

MIMESIS ROMANISCHE LITERATUREN
DER WELT

Guimarães Rosa und Meyer-Clason

Mimesis



Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

Band 84

Guimarães Rosa und Meyer-Clason



Literatur, Demokratie, ZusammenLebenswissen

Herausgegeben von
Ottmar Ette und Paulo Astor Soethe

DE GRUYTER

Unterstützt von / Supported by



Alexander von Humboldt Stiftung/Foundation

Übersetzung der Beiträge von Fabrício César de Aguiar, Larissa Walter Tavares de Aguiar, Luís Bueno, Pedro Dolabela Chagas und Andressa L. M. Medeiros durch Nina Krusche.

ISBN 978-3-11-067770-6

e-ISBN (PDF) 978-3-11-067771-3

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-067778-2

ISSN 0178-7498

DOI <https://doi.org/10.1515/978311067772>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2020941664

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Ottmar Ette und Paulo Astor Soethe,

publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: jürgen ullrich typesatz, Nördlingen

Druck: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Ottmar Ette und Paulo Astor Soethe

Einleitung — 1

Paulo Astor Soethe

Guimarães Rosa und die Demokratie auf dem Weg

Herausforderungen des ZusammenlebensWissens in Brasilien — 7

Ottmar Ette

Sagenhafte WeltFraktale

João Guimarães Rosa, *Sagarana* und die Literaturen der Welt — 25

Pedro Dolabela Chagas

Notizen für eine komplexe Beschreibung von *Grande sertão: veredas* — 53

Willi Bolle

Durch den Sertão von Guimarães Rosa

Bericht einer Wanderung und Kommentar seines Romans — 67

Orlando Grossegeesse

Wiedergeburt und Nachschöpfung

João Guimarães Rosa im Diskurs des «jagunço de Munique» — 97

Luís Bueno

***Segundas Estórias*: Eine andere Lektüre von «Famigerado» — 119**

Larissa Walter Tavares de Aguiar

***Campo Geral*: Das Fehlerbewusstsein und die Angst der gewaltsamen
Wiederholung — 137**

Andressa L. M. Medeiros

**Atmosphäre des Pessimismus in Guimarães Rosas «A velha»
(«Die Greisin») — 157**

Fabrcício César de Aguiar

Der Raum des Sertão und die Literatur: Das rosianische Pendel — 183

Douglas Pompeu

Für eine intellektuelle Biografie des Übersetzers von *Sertão* — 213

Kathrin Rosenfield

***Quecksilbersachen*: J.G. Rosa und Curt Meyer-Clason**

Im Dialog mit B. Zilly, P. Perazzo und Taís Lucas — 247

Mauricio Mendonça Cardozo

**Übersetzung, *Veredas*: Lebensformen des übersetzten literarischen
Werkes — 269**

Ottmar Ette und Paulo Astor Soethe

Einleitung

João Guimarães Rosa (1908–1967) ist aus heutiger Sicht der bei weitem wichtigste Romancier Brasiliens aus der Zeit seiner literarischen Schaffensperiode, die sich über die 40er, 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts erstreckte. Geboren in der kleinen Stadt Cordisburgo im Bundesstaat Minas Gerais studierte er Medizin in Belo Horizonte und arbeitete relativ kurze Zeit als Arzt bis er sich 1934 für eine Karriere als Diplomat in Rio de Janeiro entschloss. Nach der entsprechenden Ausbildung im Jahre 1938 trat er sein erstes Amt als brasilianischer Vizekonsul in Hamburg an. In der Hansestadt wirkte er bis 1942, als Brasilien, nach langem politischem Zögern und unter starkem Druck durch Nordamerika, dem Dritten Reich und Italien den Krieg erklärte.

Rosa war der einzige lateinamerikanische Intellektuelle seines Rangs, der in jener Zeit derart lange in Deutschland lebte bzw. leben musste. Während ihm in seiner Kindheit ein eher idealisierter Bezug zur deutschen Sprache zuteil wurde, veränderten die neuen Erfahrungen seinen Blick auf Deutschland und das historische Erbe Europa, mit dem er sich geistig verbunden fühlte.

Nach seiner Rückkehr nach Brasilien wirkte er als Botschafter in Paris und Bogotá; von 1945 bis zu seinem Tod im Jahr 1967 nahm er mehrmals politische und administrative Posten im Außenministerium in Rio de Janeiro ein.¹ Jahrelang wirkte er zum Beispiel während der Regierung von Bundespräsidenten Gaspar Dutra als erster Staatssekretär im Außenministerium Brasiliens und diente somit Minister João Neves da Fontoura, an dessen Stelle er am 16. November 1967 die Academia Brasileira de Letras antrat. Drei Tage später starb Rosa an einem Herzinfarkt.

Die literarische Laufbahn Rosas verlief parallel zu seiner diplomatischen Karriere vor allem ab 1946, als er sich entschloss, den Erzählband *Sagarana* zu veröffentlichen, für den er 1938 den zweiten Platz im Literatur-Wettbewerb des brasilianischen Verlags José Olympio erhalten hatte. Der Novellenzyklus *Corpo de Baile* und *Grande sertão: veredas*, wichtigster Roman der brasilianischen Literatur in der Mitte des 20. Jahrhunderts, erschienen beide zugleich erst zehn Jahre später. In seinem letzten Werk *Ave, Palavra* (1970, postum) erschienen die sogenannten *deutschen* Kurzgeschichten, in denen die Hamburger Zeit des brasilianischen Schriftstellers literarisch verarbeitet wird.²

1 Vgl. Heloisa Vilhena de Araújo: *Guimarães Rosa: diplomata*. Ministério das Relações Exteriores: Fundação Alexandre de Gusmão 1987.

2 Vgl. Paulo Astor Soethe: A imagem da Alemanha em Guimarães Rosa como retrato auto-irônico. In: *Scripta* 9/17 (2005), S. 287–381. Ders.: Os humores de Wotan: fontes alemãs de Guimarães

Guimarães Rosa war trotz seines bewegten Diplomatenlebens ein sorgfältiger Archivar des eigenen Schaffens: Handschriften, angemerkte Exemplare seiner Privatbibliothek im Instituto de Estudos Brasileiros an der Universität São Paulo (IEB/USP), sein bisher unveröffentlichtes deutsches Tagebuch im Rosa-Archiv der Bundesuniversität von Minas Gerais und zahlreiche Briefe enthalten Informationen zu Rosas Konfrontation mit Deutschland und zu seiner Rezeption deutschsprachiger Werke.³ Das Material wurde unter diesem Aspekt erst seit 2001 systematisch erforscht. Rosas Interesse an deutscher Sprache und Kultur lässt sich anhand der in seiner Privatbibliothek aufbewahrten deutschsprachigen Werke erkennen.⁴ Unter insgesamt gut 3000 Titeln befinden sich dort 360 Bücher auf Deutsch bzw. Werke über *deutsche* Themen in französischer, spanischer, englischer, italienischer und portugiesischer Sprache. Die Filmemacherinnen Adriana Jacobsen und Soraia Vilela haben nach langjähriger intensiver Recherche zum Hamburger Aufenthalt von Guimarães Rosa den Dokumentarfilm *outro sertão* vorgelegt.⁵ Der Film erzeugte in der brasilianischen Öffentlichkeit ein großes Echo und erhielt mehrere Auszeichnungen. Parallel zur Entstehung des Films leisteten die Regisseurinnen durch das Sammeln von Informationen und Dokumenten, durch das Führen und Aufzeichnen von Interviews (über 100 Stunden Videomaterial), sowie durch einige Publikationen⁶ wichtige Beiträge zur Erforschung des Themas.

Rosa. In: Antonio Donizeti da Cruz/Lourdes Kaminski Alves (Hg.): *Literatura e contexto na América Latina*. Cascavel: EdUnioeste, 2012. Jaime Ginzburg: Guimarães Rosa e o terror total. In: Elcio Cornelsen/Tom Burns (Hg.): *Literatura e Guerra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010b, S. 17–27. Und *outro sertão*. Regie: Adriana Jacobsen/Soraia Vilela. Brasilien, 2013. DVD, 73'.

3 Georg Otte: O «Diário Alemão» de João Guimarães Rosa – Relato de um projeto de pesquisa em andamento. In: Leila Parreira Duarte (Hg.): *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUCMinas, 2003, S. 285–290. Marques, Reinaldo M. O diário de Guimarães Rosa na Alemanha: a escritura e a leitura como coleção. In: José Cirillo/Ângela Grandó (Hg.): *Processos de criação e interações: a crítica genética em debate nas artes, ensino e literatura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, S. 294–302. Jaime Ginzburg: Notas sobre o *Diário de guerra de João Guimarães Rosa*. In: *Aletria* 20/2 (2010a), S. 95–107.

4 Paulo Astor Soethe: «Goethe war ein *sertanejo*»: das selbstreflexive Deutschland-Bild Guimarães Rosas. In: Peter Birle/Friedhelm Schmidt-Welle (Hg.): *Wechselseitige Perzeptionen: Deutschland – Lateinamerika im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Vervuert 2007, S. 171–193. Daniel R. Bonomo: A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa. In: *Pandaemonium germanicum* 16 (2010), S. 155–183.

5 *outro sertão*. Regie: Adriana Jacobsen, Soraia Vilela. Brasilien, 2013. DVD, 73'.

6 Adriana Jacobsen/Soraia Vilela: Diário de uma Busca. In: *Humboldt* 49/95 (2007), S. 74–75. Dies.: Guimarães Rosa na Alemanha. In: *Cadernos de Literatura Brasileira* 20–21 (2006), Beilageheft.

Für mehr Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass Guimarães Rosa seit seiner frühen Kindheit und bis zum Lebensende großes Interesse an der deutschen Sprache hatte, sorgte die Veröffentlichung des Briefwechsels⁷ zwischen ihm und seinem deutschen Übersetzer Curt Meyer-Clason (1910–2012), dessen Nachlass sich seit 2013 im Iberoamerikanischen Institut zu Berlin befindet. Curt Meyer-Clason hatte sich bereits bemüht, in verschiedenen Eigentexten diesen Aspekt im Leben und Werk des Brasilianers hervorzuheben.

Curt Meyer-Clason wurde im Jahr 1910, somit zwei Jahre nach Rosa, in Ludwigsburg geboren. Er absolvierte eine Banklehre, erhielt eine kaufmännische Ausbildung im Baumwollimport und übte auch in Südamerika diesen Beruf aus. Aus diesem Grund verbrachte er seine Jugendjahre in Brasilien. Während der 1940er Jahre geriet er dort in Kontakt mit Agenten und Kollaborateuren des Nationalsozialismus, was ihn unter Spionage-Verdacht stellte. Auf Befehl brasilianischer Behörden wurde er deshalb für knapp fünf Jahre (1942–1946) interniert. In dieser Haftzeit begann seine Beziehung zur Literatur, der er sich in Deutschland ab 1955 und nach seiner Rückkehr aus Brasilien bis zu seinem Lebensende hauptberuflich widmen sollte, auch als Schriftsteller und Literaturkritiker. Orlando Grossegeesse hat Curt Meyer-Clason treffend als «ein[en] Mensch[en]» definiert, «der im Strudel der deutschen Katastrophe zur Selbstreflexion und in das Niemandsland der Literatur getrieben wird und dort das Übersetzen als seine Berufung erkennt».⁸ Letzten Endes hängt auch seine spätere Tätigkeit als Leiter des Goethe-Instituts in Lissabon von 1969 bis 1977 damit zusammen, dass er sich in den Jahren zuvor einen Namen als Übersetzer von Werken großer Schriftsteller aus dem iberoamerikanischen Raum, insbesondere des mittlerweile international anerkannten João Guimarães Rosa, gemacht hatte. Schon im ersten Jahr seiner Präsenz in der portugiesischen Hauptstadt organisierte der deutsche Gesandte eine Publikation über den großen brasilianischen Schriftsteller und veröffentlichte dort einen eigenen Beitrag über «Guimarães Rosa und die deutsche Sprache».⁹

Die persönliche Bekanntschaft und intensive literarische Zusammenarbeit zwischen João Guimarães Rosa und Curt Meyer-Clason ist im transarealen Raum

7 Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti (Hg.): *João Guimarães Rosa – Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958–1967)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Nova Fronteira/Editora da UFMG, 2003.

8 Orlando Grossegeesse: *Verwandlungskünstler zwischen Brasilien und Deutschland*. In: *Tópicos* 3 (2010), S. 48–49, hier S. 48.

9 Curt Meyer-Clason: *João Guimarães Rosa e a língua alemã*. In: Curt Meyer-Clason et al. *Guimarães Rosa*. Lisboa: Inst. Luso-Brasileiro 1969, S. 43–59.

der deutsch-brasilianischen Kulturbeziehungen ein besonderer Fall.¹⁰ Die profunde Auseinandersetzung beider Intellektueller mit dem entsprechend anderen Kulturraum, ihre persönlichen Erfahrungen vor Ort und ihre starke Beteiligung an politischen, ökonomischen und sozialen Ereignissen in der Geschichte dieser Länder hinterließen in beider Leben tiefe Spuren und beeinflussten zutiefst ihren jeweiligen Entschluss, literarisches Wissen zu produzieren und von literarischem Wissen Gebrauch zu machen, auf dass ihre Mitmenschen – im Zeichen eines grenzüberschreitenden, dialogstiftenden Schreibens im Leben – über die Möglichkeiten des Zusammenlebens reflektieren sollten. Denn auch Brasilien betrieb während der faschistoiden Diktatur unter Getúlio Vargas, des *Estado Novo* (1937–1945), eine antisemitische Geheimpolitik¹¹, in deren Dienst Guimarães Rosa als Diplomat stehen musste. Er hat sich dazu in literarischen Texten diskret, aber kritisch geäußert, jedoch wurde diese Thematik bei weitem noch nicht ausführlich genug untersucht.¹² Das sind Aspekte des Werkes von Rosa, die der vorliegende Band literatur-, kultur- und übersetzungswissenschaftlich erörtern möchte, auch mit dem Ziel, zur Entwicklung historischen Bewusstseins und der Pflege demokratischer Kultur in Brasilien und Deutschland beizutragen.

Im interdisziplinären Dialog zwischen brasilianischer und portugiesischer Germanistik sowie deutscher und brasilianischer Romanistik erweisen sich bei der Erforschung dieses im Spannungsfeld des für die deutsch-brasilianischen Kulturbeziehungen zentralen Sujets die damit verbundenen Fragestellungen als produktiv und sinnvoll. Sowohl in methodologischer als auch epistemologischer Hinsicht werden in den folgenden Beiträgen innovative Ansätze erprobt und weiterentwickelt.

10 Vgl. dazu auch Stefan Kutzenberger: *Europa in Grande sertão: veredas, Grande sertão: veredas in Europa*. Amsterdam: Rodopi 2005. Marcel Vejmelka: *Kreuzwege: Querungen – João Guimarães Rosas Grande sertão: veredas und Thomas Manns Doktor Faustus im interkulturellen Vergleich*. Berlin: Tranvía 2005. Orlando Grossegeisse: *Verwandlungskünstler zwischen Brasilien und Deutschland*. In: *Tópicos* 3 (2010), S. 48–49. Berthold Zilly: *Entremundos. Un grand segneur del diálogo entre culturas y personas*. In: *Memoriam Curt Meyer-Clason (1910–2012)*. In: *Humboldt* 138 (2012), S. 82–83.

11 Maria Luiza Tucci Carneiro: *O anti-semitismo na Era Vargas*. São Paulo: Perspectiva 2001; dies. (Hg.): *O Antissemitismo nas Américas. Memória e História*, vol. 1. São Paulo: EDUSP 2007; dies.: *Cidadão do Mundo. O Brasil diante do Holocausto e dos refugiados do nazifascismo, 1933–1948*, vol. 1. São Paulo: Perspectiva 2010.

12 Paulo Astor Soethe: *Os humores de Wotan: fontes alemãs de Guimarães Rosa*. In: Cruz, Antonio Donizeti da Cruz/Lourdes Kaminski Alves (Hg.): *Literatura e contexto na América Latina*. Cascavel: EdUnioeste 2012. Jaime Ginzburg: *Guimarães Rosa e o terror total*. In: Elcio Cornelien/Tom Burns (Hg.): *Literatura e Guerra*. Belo Horizonte: Editora UFMG 2010b, S. 17–27.

Die Konfrontation mit Faschismus, autoritärer Staatsführung in den 1930er und 1940er Jahren in Deutschland und in Brasilien sowie die Auseinandersetzung mit dem Krieg bedarf in der Forschung über João Guimarães Rosa und Curt Meyer-Clason immer noch der genaueren Untersuchung und beinhaltet ein großes heuristisches Potenzial hinsichtlich der Wirkung ihrer Persönlichkeiten und Werke auf die heutige Öffentlichkeit und Problemstellungen, die erneut ganz hoch auf der weltpolitischen Tagesordnung stehen.

Die vorliegende Publikation soll die Sichtbarkeit sowie die Anschlussfähigkeit ihres Themas an die Diskussion durch eine breite internationale Öffentlichkeit belegen und zu deren Weiterführung ermutigen und einladen.

Paulo Astor Soethe

Guimarães Rosa und die Demokratie auf dem Weg

Herausforderungen des Zusammenlebenswissens in Brasilien

Erster Schritt:

Streiflichter des Guimarães Rosa auf Brasiliens Geschichte – von der letzten Station aus

Am 16. November 1967, gut zweieinhalb Jahre nach Beginn der letzten Militärdiktatur in Brasilien, trat João Guimarães Rosa (1908–1967) seinen Sitz an der brasilianischen Literaturakademie an. Drei Tage später starb er 59-jährig an einem Herzinfarkt.¹ In der Rede, die der neue «Unsterbliche» nach gut viereinhalb Jahren Wartezeit seit seiner Ernennung gehalten hatte, folgte er der Tradition des Hauses und lobte seinen Vorgänger João Neves da Fontoura (1887–1963) – und zwar genau am Datum von dessen 80. Geburtstag. Dieses runde Jubiläum sei der Grund für den späten Antritt der wichtigen Honorierung gewesen, erklärte Rosa am Ende seiner Rede.² Die Verzögerung des Antritts um vier Jahre: eine aus heutiger Sicht etwas exzentrische, vielleicht deshalb aber umso bedeutendere Geste der Entsagung und der Würdigung eines Anderen zugleich.

Ehemaliger Bundesminister für Außenbeziehungen (1946 in der Regierung Dutra, dann wieder 1951–1953 in der zweiten, diesmal demokratisch gewählten Regierung Vargas) war Neves da Fontoura am 31. März 1963 gestorben, genau ein Jahr vor dem Militärputsch, der die besagte, 24 Jahre währende Militärdiktatur in-

1 Vgl hierzu Marcelo Marinho: João Guimarães Rosa, «autobiografia irracional» e crítica literária: veredas de oratura. In: *Letras de Hoje* 47/2 (2012), S. 186–193. Camila Moreira Cesar/Marcelo Marinho: A mídia e a construção de personagens de autoficção biográfica: uma leitura semântico-lexical de três notícias sobre a morte enigmática de João Guimarães Rosa. In: *Letras de Hoje* 52/2 (2017), S. 115–128. Marcelo Marinho/David Lopes da Silva: «Desenredo», de João Guimarães Rosa: prosoema, metapoesia, necrológio prévio ou «autobiografia irracional»? In: *Remate de Males* 39/2 (2019), S. 799–829. Die Autoren vertreten die Auffassung, dass der frühe Tod von Guimarães Rosa einer durch den Schriftsteller genau kalkulierten Inszenierung der eigenen Biographie – und des gewollten Ablebens – zurückzuführen wäre.

2 Die Antrittsrede («Discurso de posse») wird hier in der Fassung der Webseite der Academia Brasileira de Letras zitiert: <http://www.academia.org.br/print/18/discurso-de-posse>. Letzter Zugriff: 30.1.2018.

augurierte. Die Nachfolge des wichtigen Politikers aus Rio Grande do Sul trat Guimarães Rosa, der Diplomat aus Minas Gerais, mit den vier Jahren Verzögerung in repräsentativer Form an. Dies war kein rein protokollarischer Fall: Er und sein Vorgänger in der Akademie waren durch eine lange, intensive Zusammenarbeit im Außenministerium Brasiliens eng verbunden, Rosa hatte ja beide Mal beim Minister als dessen erster Staatssekretär gewirkt, und mit Recht hielt er seinen Vorgesetzten und guten Freund für eine der zentralsten Figuren in der brasilianischen Geschichte zwischen 1929 und 1954. Mit seinen beeindruckenden Reden, entschiedener Position als Demokrat und Republikaner, mit seiner Kunst, wichtige Bündnisse und Brüche in der politischen Szene aufzubauen und zu vermitteln, sammelte Fontoura im Laufe seines öffentlichen Lebens große Verdienste, zumal er gegenüber der umstrittenen, ihm aber sehr nahen Figur von Getúlio Vargas (1882–1954), große Autonomie beizubehalten wusste. Er nahm eine kritische Haltung ein und geriert daher mit dem mächtigsten Mann jener bewegten Jahre nicht selten in Konflikt. Auf die Eloquenz, Führungskapazität und Scharfsinnigkeit von Neves da Fontoura konnte selbst der in Frage gestellte Diktator nicht verzichten.

Denn schon vor Beginn der ersten Regierungszeit von Vargas zwischen 1930 und 1945, als mittelständische, zumeist fortschrittliche Kräfte die sogenannte *Aliança Liberal* (Liberale Allianz) zu bilden imstande waren, erklang in der Tribüne die Stimme von Neves da Fontoura als Verfechter der politischen Bewegung und führendem Wegweiser in die Überwindung der damals oligarchisch herrschenden Milchkafee-Politik.³ In seiner Antrittsrede in der *Academia Brasileira de Letras* zelebriert Rosa enthusiastisch den 5. August 1929, den Tag, an dem der Abgeordnete Neves da Fontoura zur Ankündigung des neuen Bündnisabschlusses zwischen den Bundesstaaten Rio Grande do Sul, Minas Gerais und Paraíba mit Unterstützung fortschrittlicher Kräfte von São Paulo eine dreistündige Rede gehalten hat. Der große Romancier signalisierte somit, die politischen Ereignisse in Brasilien genau beobachtet zu haben, an deren Entfaltung João Neves da Fontoura mitwirkte. Dabei habe er manchmal die Position eines zelebrierten Protagonisten eingenommen, manchmal sei er wie ein von der Macht vernachlässigter, geächteter und verbannter Widersacher erschienen.

Beispielsweise war João Neves da Fontoura 1930 Vizegouverneur von Rio Grande do Sul, als Getúlio Vargas, der Gouverneur, mit Unterstützung mitstreitender Bundesstaaten durch einen Putsch auf das Amt des Präsidenten der Republik

³ Gemeint war damit der Zusammenschluss zwischen vermeintlichen Konkurrenten in der damaligen politischen Szene Brasiliens, die sich nach Absprache und abwechselnd an der Regierung die Macht und Kontrolle des Staates erhielten. *Milch* stand für die Großgrundbesitzer in der Viehzucht, vor allem im Minas Gerais und Rio Grande do Sul, *Kaffee* für die sogenannten *Kaffeebarone* im Bundesstaat São Paulo.

aufstieg und somit das Ende der Ersten bzw. *Alten* Republik bestimmte. Doch die Macht in der südlichsten Provinz durfte auf Wunsch von Vargas ein anderer übernehmen, Osvaldo Aranha, und nicht Fontoura, gleichwohl er sich für den Aufstieg von Vargas sehr intensiv engagiert und in der erfolgreichen Bewegung eine führende Rolle übernommen hatte.

Zwei Jahre später, als 1932 demokratische Kräfte im Bundesstaat São Paulo zu einer *Konstitutionellen Revolution* aufriefen, um sich gegen die autoritäre Zentralisierung der politischen Macht durch Vargas zu wehren und die Wahl einer Verfassungsversammlung zu fordern, trat Neves da Fontoura in Rio Grande do Sul an der Seite der Aufständischen als einer der führenden Politiker in jenem oppositionellen Versuch der Demokratisierung, Stabilisierung und gerechteren Gewichtung der Machtverhältnisse im Land auf. Nach vier Monaten bewaffneten Konfliktes und dem militärischen Sieg der Zentralregierung über die Revolte wurden deren Anführer ins Exil verbannt, unter ihnen João Neves da Fontoura, der erst 1934, nachdem eine neue Verfassung verabschiedet worden war, aus Argentinien zurückkehrte. Schon im Folgejahr wurde er nochmals zum Abgeordneten gewählt und setzte so, auch während der Diktatur im brasilianischen *Estado Novo* (1937–1945), seine Laufbahn als wichtiger Akteur im gesellschaftlichen Leben Brasiliens fort. Ab Beginn der diktatorischen Zeit übernahm Fontoura bezeichnenderweise verschiedene Posten des diplomatischen Dienstes im Ausland.

João Guimarães Rosa lobt in Neves da Fontoura seine große Anpassungsfähigkeit und seinen Pragmatismus: er verzichte auf solide demokratische Prinzipien nicht («ele era, por constância e excelência, o democrata») aber er habe, weil er handlungsfähig bleiben wollte, Zugeständnisse machen müssen sowie Ambivalenz und Widersprüchlichkeit im Umgang mit der Macht nicht vermeiden können: «quem pensa no Brasil, e no povo do Brasil, vezes quantas rebeija pedras e santos.»⁴ Rosa behauptet es nicht ausdrücklich, doch er war sich dessen bewusst, dass die Basis für eine richtige, moderne Demokratie fehlte: aktive Bürgerinnen und Bürger *de facto* gab es wenig, denn die meisten Menschen waren rechtlos und dem Staat gegenüber völlig entfremdet. Die dünne herrschende Elite handelte oligarchisch und brutal, rechtsstaatliche Kategorien und ein demokratisches Verhalten waren für sie keine Selbstverständlichkeit. Politische Führer, die zugleich demokratische Denker waren und mit repräsentativen Gruppen ein Konzept für das Land vorlegen konnten und wollten, waren selten und in der herrschenden politischen Szene kaum unterzubringen. Sie wurden oft verbannt oder inhaftiert.

João Neves da Fontoura spielte in dieser Landschaft die seltene Rolle eines Pragmatikers, der als ziviler Jurist und politischer Denker demokratische Über-

4 Vgl. «Discurso de posse».

zeugungen verbreitete, sie in Wirklichkeit möglichst umzusetzen versuchte und es dennoch präsent haben musste, dass unter den herrschenden Machtstrukturen sein Wort und sein Handeln eine eher erzieherische Funktion erfüllten.

Ein Beispiel, das in der Rede von Rosa zwar nicht ausführlich dargelegt wird,⁵ aber für die politische Rolle Fontouras kennzeichnend ist, sei an dieser Stelle kurz angeführt: In Fontouras Geburtsstadt Cachoeira do Sul, circa 100 Kilometer von Porto Alegre entfernt, war ihm als Intendant (d. h. Bürgermeister) gelungen, zwischen 1925 und 1929 die Gemeinde zu modernisieren und den Stadtkern zu urbanisieren. Unter seiner Regierung wurde ein Programm für Wasserversorgungs- und Abwasserentsorgungsinfrastruktur durchgeführt, welches das Profil der Stadt völlig veränderte. In diesem Bereich mangelt es heutzutage circa 100 Millionen Bürgerinnen und Bürgern in den meisten Gemeinden Brasiliens immer noch an adäquaten Grundbedingungen – die Diskussion ist hochaktuell im Land.⁶ Die Weitsicht von Neves da Fontoura, auch seine Fähigkeit, sich intelligent anzupassen, die eigene kritische Meinung zum Ausdruck zu bringen, in die Opposition zu gehen, gelegentlich auch ins Exil, dafür aber im Dialog mit der Macht zu bleiben, sich mit den vorher kritisierten Machthabern zu versöhnen und aktiv an der entsprechenden Regierung teilzunehmen, zeugen von der Einzigartigkeit seiner Person in einem Land, dessen Geschichte sich durch instabile und konfliktbeladene Machtstrukturen charakterisiert.

In Hinblick auf die Bedeutung der sozialen, politischen und kulturellen Realität in von den Zentren weit entfernten Städten Brasiliens – wie Cachoeira do Sul – ist kennzeichnend, dass Guimarães Rosa seine Lobrede auf Neves da Fontoura gerade mit Informationen über die eigene Geburtsstadt, das ebenso kleine und entlegene Cordisburgo, beginnt und mit dieser Erwähnung abschließt. Ebenso kommt nun in diesem Text wiederholte Male die Verbindung zwischen einer Person und dem Namen ihrer jeweiligen Geburtsstadt als Hypokoristikum («hipocorístico») vor. Es wird berichtet, dass bei der Arbeit die Kollegen diese Anreden verwendeten: nicht nur werden João Neves «Cachoeira» und Rosa «Cordisburgo» (oder aus Versehen nach der benachbarten Stadt «Barbacena») genannt, auch den Arbeitskolle-

5 Die Anspielung auf die guten Werke in Cachoeira do Sul kommen bezeichnenderweise vor im Zusammenhang eines Gesprächs über die Vereinbarkeit vom Leben als Politiker und dem Leben als Künstler: «Uma vez, por exemplo, descansávamos, especulando disso e daquilo, chegou-se a confronto entre o político e o artista. Precipitei-me a grado de argumentos e exercício. Neves, repartido absorto, externou-se então em frases muito planas, não dissertava, recordava. Falou das obras que pudera promover na Cachoeira, de tanto que no Brasil precisava de urgente ser feito, imaginava humildes enormes realizações.» Aus: «Discurso de posse».

6 Siehe dazu: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/09/25/brasil-tem-48-da-populacao-sem-coleta-de-esgoto-diz-instituto-trata-brasil>. Letzter Zugriff: 30.1.2018.

gen Rui Ribeiro Couto nennt man «Pouso Alto». Der Text räumt jedenfalls dem formalen Umgang mit Eigennamen eine große Bedeutung ein. Zum Beispiel wird der Name des Gelobten mit einer goldenen Quelle («Fons Aurea, fonte áuria, Fontoura») in Verbindung gebracht sowie mit der Klarheit des weißen Schnees («alvo – Neves – em nitidez»). Die Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Sprachform und symbolische Bedeutung der Namen hebt die Einsicht der Figuren in die Ambivalenz ihrer eigenen Rolle in der Politik hervor: sie wirkten diskret, peripher, unpräzise, waren «provinzieller» Herkunft, doch ihre Wirkung wies große Kraft auf, eine Kraft, die aus dem Willen der Bevölkerung im Inneren des Landes entsteht. «João Neves», behauptet Rosa in seiner Rede, «firma residir no interior e na província ainda «a força do Brasil, especialmente nos maiores Estados». Rosa stimmt dem «Ministro» zu, würdigt mit ihm die Provinz, die Kraft der kleineren Städte und der territorial größeren Bundesstaaten, die in der Bundespolitik einen allzu geringen Einfluss ausübten. Rosa unterstützt außerdem Fontouras Kritik an den Metropolen, die «zum Dilettantismus, zur Oberflächlichkeit, zum Epikureismus führen». ⁷ Sie erwarten ihre Erneuerung durch die Aktivität von Vertretern entfernter Regionen, die die Erwartungen und den Willen der allgemeinen Bevölkerung beachten und im gesellschaftlichen Leben zur Geltung bringen. Letzten Endes sahen sich sowohl Neves da Fontoura als auch Rosa in der Politik als Akteure bei einem Prozess, den Jahre später Ángel Rama nicht zuletzt in Anbetracht des literarischen Werks vom Letzteren «narrative Transkulturation» nennen wird. ⁸

Natürlich war Rosa sich dessen bewusst, dass seine Lage und die des Ministers doch auch durch eine weitere Ambivalenz gekennzeichnet waren: hoch positionierte Diplomaten sind keine Provinzler mehr, auch wenn sie Werte und Anschauungen aus der Provinz weiter pflegen wollen. Die internationale Mobilität im Auftrag des brasilianischen Staates macht aus ihnen Weltbürger. Beide gestalten durch ihre Tätigkeit die Entwicklung der Gesellschaft in Brasilien und die Entwicklung einer internationalen Gemeinschaft mit, zu deren Entstehung und Konsolidierung auch Brasilien, seine Großstädte, doch ebenso die provinziellen und ländlichen Regionen im Land einen Beitrag leisten sollten. Was könnte aber fürs Leben und Werk von Guimarães Rosa charakteristischer sein als die gewollte und förderliche Koexistenz zwischen spezifischen und universellen Inhalten und Formen? Er taucht in die eigene, literarisch umgestaltete Umgebung des biographischen Ursprungs ein mit dem Zweck, jede entlegene Region als Bühne menschlicher Dramen und Potenziale zu präsentieren: *O sertão é o mundo*. In der Tat:

⁷ Vgl. «Discurso de posse». Rosa zitiert Neves da Fontoura, ohne die jeweilige Quelle zu erwähnen: «João Neves [...] imputa [...] às metrópoles levarem «ao dilettantismo, à superficialidade, ao epicurismo»».

⁸ Ángel Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego 2007.

die multikulturelle und konfliktreiche Gesellschaft Brasiliens bat schon damals ein paradigmatisches Beispiel für die damals entstehenden Strukturen einer globalen Welt, in der es gilt, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu beachten,⁹ und für die es von entscheidender Bedeutung ist, den dauerhaften Erhalt der Demokratie durch die Arbeit der Diplomatie zu stärken.¹⁰

In jedem Detail, insbesondere beim letzten öffentlichen Auftritt inszenierte nun João Guimarães Rosa unauffällig, aber konsequent seine Rolle als öffentliche Persönlichkeit – als Staatsmann und Schriftsteller zugleich. In seiner letzten Rede fungierten die eigene Biographie, doch vor allem die von João Neves da Fontoura als Sinnbild fürs Schicksal und den Auftrag Brasiliens in der Zeit des großen Kampfes zwischen Totalitarismus und Demokratie, die sich um den zweiten Weltkrieg ereignete. «No que refiro, sub-refiro-me.» – schreibt Rosa. «Não para a seus ombros aprontar minha biografia, isto é, retocar minha caricatura. Não eu, mas mim. Inábil redutor, secundarum partium, comparsa, mera pessoa de alusão, e há de haver que necessária.»¹¹

Der Autor von *Grande sertão: veredas* (1956) war ein sorgfältiger Beobachter der Debatten und Entwicklungen in der brasilianischen Gesellschaft, ein literarischer Mitgestalter ihrer Inhalte und Formen im gespannten Netz sozialer Beziehungen, denen die friktionale¹² Welt des literarischen Sertão besondere Ausdrucksweise und Sinngehalt bereitstellt.

Zweiter Schritt: tief ins Gedächtnis schauen, der Gewalt auf der Spur

A mim, a quem o conceito da soberania do povo suscitava ainda visos meu tanto teóricos, ensinou-me [João Neves] que ela tem outrossim carne e canseiras, tarimba e pão, consolação; mas, principalmente, certeza criadora.

⁹ Siehe u.v.a. mit Hinblick auf die Begriffsgeschichte Hanns-Georg Brose: Das Gleichzeitige ist ungleichzeitig. Über den Umgang mit einer Paradoxie und die Transformation der Zeit. In: Hans-Georg Soeffner (Hg.): *Unsichere Zeiten. Herausforderungen gesellschaftlicher Transformationen*. Wiesbaden: VS Verlag 2008, S. 547–562.

¹⁰ Eine erste Studie zum Thema, vor allem aber eine Sammlung von Sachberichten Rosas als Diplomat präsentierte Heloisa Vilhena de Araújo: *Guimarães Rosa: diplomata*. Brasília, Ministério das Relações Exteriores: Fundação Alexandre de Gusmão 1987.

¹¹ Aus: «Discurso de posse».

¹² Vgl. Ottmar Ette: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kadmos 2005, S. 160f.

Mit der Abschaffung der Sklaverei 1888 und der Erklärung der Republik ein Jahr später, der damit verbundenen Intensivierung der Einwanderung sowie dem exponentiellen Wachstum der Bevölkerung (beinahe Verdoppelung zwischen 1872 und 1900 auf 17,2 Mio. Einwohner, danach Anstieg auf 30,6 Mio. im Jahr 1920) geriet Brasilien in der Zwischenkriegszeit in die Lage einer ehemaligen Sklavenhaltergesellschaft, die brutal, rückständig und wirtschaftlich schwunglos gewesen war und sich auf einmal unter internem und externem Druck befand, zu einer modernen Industrienation zu werden.

Die Kaffeemetropole São Paulo war im Land größter Anziehungspunkt für innere und auswärtige Migration. Insbesondere dort, aber auch in Bundesstaaten wie Rio Grande do Sul und Minas Gerais, gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts erste moderne demokratische Bürgerinitiativen und soziale Bewegungen, die aber aufgrund dem baldigen Ausbruch der Diktatur im Jahr 1937 zur Kurzlebigkeit verurteilt waren. Auch in anderen Zentren entstand Schritt für Schritt ein urbanes fortschrittliches Leben, beispielsweise eine liberale Presse, die nicht nur auf Portugiesisch zirkulierte, sondern auch in den Sprachen der Gemeinden von Immigranten, die verhältnismäßig höhere Alphabetisierungsquoten aufwiesen. Doch die entscheidend erneuernde Kraft, die sich durchsetzen konnte, kam aus dem Militär – genauso wie zur Zeit der Erklärung der Republik im Jahr 1889. Gerade die *Tenentes*, die Leutnants, haben am Ende der 20er Jahre die politische Szene in Brasilien am stärksten bestimmt. In dieser bewegten Zeit begann Brasilien mit der *Revolução de 30* seinen langen, ambivalenten und bei Weitem noch nicht abgeschlossenen Weg in die Moderne. Es war im Rückblick auf diese Vergangenheit und im Hinblick auf deren mögliche Folgen für die unmittelbare Zukunft des Landes, dass Bürger und Intellektuelle wie Neves da Fontoura und Guimarães Rosa handelten, kommunizierten und schrieben.

Mittlerweile wurde *Grande sertão: veredas*, das wohl berühmteste Werk des Romanciers aus Minas Gerais,¹³ in seiner sozialgeschichtlichen und politischen Reichweite adäquat wahrgenommen.¹⁴ Der Sertão, das Gebiet, aus dem der Ro-

13 Auch durch Adaptionen für Kino und als Fernsehserie gewann der Roman an Popularität. Siehe dazu u. a. Osvando J. de Moraes: *Grande sertão: veredas, o romance transformado: semiótica da construção do roteiro televisivo*. São Paulo: Edusp/Fapesp 2000. 2019 war die Publikation einer neuen Ausgabe des Romans durch den Verlag Companhia das Letras eins der wichtigsten literarischen Ereignisse des Jahres in Brasilien.

14 Siehe dazu u. a. Heloisa Starling: *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em <Grande sertão: veredas>*. Rio de Janeiro: Revan 1999. Willi Bolle: *grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades 2004. Der letzt genannte Autor setzt den Roman mit Recht Texten wie *Die Wurzeln Brasiliens* von Sérgio Buarque de Holanda oder *Herrenhaus und Sklavenhütte* von Gilberto Freyre gleich. Eine bis dahin ausführliche Bibliographie zu João Guimarães Rosa findet man in: *Cadernos de Literatura Brasileira* 20–21 (2006), S. 283–342. Verfügbar unter <https://issuu.com/>

mancier stammt, ist eine zwischen den Bundesstaaten Minas Gerais, Goiás und Bahia gelegene, wenig fruchtbare Region im Zentrum Brasiliens. Von der Kolonialzeit bis hin ins frühe 20. Jahrhundert erhielt sich dort die Viehzucht als Hauptaktivität: Die Tiere lebten meistens frei und wurden von Züchtern und Händlern von Gegend zu Gegend getrieben. Die Bewohner des Sertão, die Sertanejos, lebten weit entfernt von der urbanen Welt, die gesellschaftliche Ordnung im Sertão war sehr stark von der Einteilung in Großgrundbesitzer und Landarbeiter geprägt, wobei sich noch starke Spuren der kolonialen Feudalherrschaft und Sklaverei fanden (und bis heute noch finden). Ein großer Teil der Bevölkerung des Sertão bestand jedoch auch in der Vergangenheit weder aus Herren noch aus Sklaven. Es ging hier um Menschen, die von Gelegenheitsarbeiten auf verschiedenen Landgütern lebten. Nicht selten bildeten sie eine Art von privatem Heer im Dienst eines Großgrundbesitzers; dann wurden sie *Jagunços* genannt. In der Geschichte Brasiliens kam es mehrmals dazu, dass *Jagunços* unabhängige Banden bildeten und gegen Staat und Landbesitzer revoltierten.

Grande sertão: veredas erzählt die Geschichte des ehemaligen Jagunço Riobaldo, der sich aus den Kämpfen im brasilianischen Sertão zurückzieht und als älterer Mann seine früheren Abenteuer berichtet. Auf seinem Bauernhof teilt Riobaldo einem Besucher die Erinnerungen an die vergangene Zeit mit. Das weite Spektrum an Gattungen unter dem Dach eines Abenteuerromans, innovative Formungen des Sprachduktus von Riobaldo, Protagonisten und rückblickendem Erzähler im Text, verbale Neuschöpfungen und Verweise auf Geschichte und soziale Gegebenheiten, all das dient der Besprechung von Fragen wie Liebe, Schuld, Rechtfertigung und Sühne aus dem Blickwinkel der Hauptfigur: Eine Zuneigung für den Jagunço Diadorim war der Grund, weshalb Riobaldo sich in seiner Jugend entschied, sich dessen Bande anzuschließen. Den Jungen Diadorim hatte Riobaldo kennengelernt, als beide noch Kinder waren und gemeinsam mit dem Boot einen Fluss überquerten. Die einmalige Begegnung prägte jahrelang das Gedächtnis und Gefühl Riobaldos, bis er Diadorim durch Zufall wieder begegnete. Das Entzücken der Kindheit wurde im Laufe gemeinsamer Abenteuer zu einem von homoerotischen Zügen geprägten Gefühl. Mit dieser zwar platonischen, aber auf jeden Fall verbotenen Liebe für Diadorim konnte Riobaldo nicht fertig werden. Die Freunde führten mit ihrer Bande den Krieg gegen Hermógenes, einen ehema-

ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_guimar__es_rosa. Die Universität São Paulo (USP) unterhält seit einigen Jahren eine entsprechende digitale Bibliographie mit zurzeit über 5.600 Einträgen: <https://www.usp.br/bibliografia/inicial.php?s=grosa>. Das Archiv des Autors befindet sich im Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) an dieser Universität. Seine Bibliothek wurde erstmals von Suzi Sperber bibliographiert und verdient weiterhin einer ausführlichen Erforschung. Dazu: Suzi Frankl Sperber: *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades 1976.

ligen Kameraden, der den großen Chef Joca Ramiro getötet hatte. Nach einem angeblichen Pakt mit dem Teufel wurde Riobaldo zum Führer der Bande. Unter seiner Führung sollte die Gruppe die endgültige Schlacht austragen.

Erst als Diadorim Hermógenes tötete und im Kampf fiel, erfuhr Riobaldo, dass der begehrte Freund in der Tat eine Frau war, und zwar die Tochter Joca Ramiros, die seit ihrer Kindheit für das Kriegsleben eines Mannes im Sertão erzogen wurde.

Nach einer Zeit der tiefen Erschütterung empfing Riobaldo den Besuch seiner künftigen Ehefrau Otacília, die ihm von ihrer Familie zur Verlobten gegeben wurde. Kurz danach bekam er die Nachricht vom Tode seines Patenonkels Selorico Mendes, der ihn als Erben anerkannt und im Testament mit seinen zwei größten Landgütern bedacht hatte. So wurde Riobaldo in sehr kurzer Zeit zu einem sozial gut etablierten Großgrundbesitzer. *Grande sertão: veredas* ist daher auch ein Roman des sozialen Aufstiegs, eine konsequente Reflexion über Macht- und Arbeitsverhältnisse in der sich wandelnden brasilianischen Gesellschaft im Fin-de-Siècle.

Die Figur eines Deutschen, Vupes, spielt im Werk eine zwar sekundäre und episodische Rolle, nach der inneren Logik des Werks ist er aber unentbehrlich für dessen vollständige Erschließung. So heißt es im Roman: «Vupes! Wenn ich den auslasse, wird meine Geschichte unvollständig.»¹⁵ Die Aktivität des Händlers aus Deutschland besteht darin, den Grundbesitzern Werkzeuge, Schädlingsbekämpfungsmittel und einfache Maschinen wie «Windmühlen zum Wasserpumpen»¹⁶ anzuliefern und zu verkaufen. Der alte Riobaldo habe gehört, Vupes «sei noch am Leben und wohne heute begütert in der Hauptstadt, sei Besitzer eines großen Handels- und Ladengeschäfts, mit dem er sein Geld verdient hat».¹⁷ Er sei «ein ganzer Kerl. Ein anständiges Haus. Ein systematischer Kopf».¹⁸ Und – ganz wichtig im Kontext unseres Arguments – «trotz des heillosen Durcheinanders von Politik und Krawall in der Gegend ließ der sich nicht aus der Fassung bringen.»¹⁹ Mit

15 Zitiert nach der deutschen Ausgabe João Guimarães Rosa: *Grande sertão*. Übers. von Curt Meyer-Clason. Berlin/Weimar: Aufbau 1969, S. 81. Im portugiesischen Original: «Ah, eh e não, alto-lá comigo, que assim falseio, o mesmo é. Pois ia me esquecendo: o Vupes! Não digo o que digo, se o do Vupes não orço – que teve, tãoamente.» Aus: João Guimarães Rosa: *Ficção completa*. 2 Bd. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. Hier Bd. 1, S. 50. Alle weiteren Zitate (nur mit Seitenangabe, falls abweichend) ebenso.

16 Rosa: *Grande Sertão*, ebda.; Portugiesisch: «[...] papa-vento, desses moinhos-de-vento de sungar água [...]» (ebda.).

17 Ebda.; Portugiesisch: «Diz-se que vive até hoje, mas abastado, na capital – e que é dono de venda grande, loja, conforme prosperou» (ebda.).

18 Ebda.; Portugiesisch: «[...] indivíduo, mesmo. Pessoa boa. Homem sistemático [...]» (ebda.).

19 Ebda.; «[...] com toda a confusão de política e brigas, por aí, e ele não somava com nenhuma coisa [...]» (ebda.).

Vupes reist ein europäischer Fremder durch die weit entlegene Region in der Provinz. Riobaldo fällt auf, dass der Deutsche «geregelt und genau [lebte] und nie seinen kühlen Kopf [verlor]». ²⁰ Bezeichnend sei in Vupes dessen Fähigkeit, «trotz Sertão [...] stets seine Bequemlichkeit zu finden». ²¹ Das heißt, die Tätigkeit von Vupes, im Beruflichen aber auch im Privaten, verändert seine Umgebung, er lässt sich nicht von äußeren Gegebenheiten einschüchtern, gestaltet seine Umwelt und führt neue kulturelle und materielle Elemente ein.

Im Text lenkt die Begegnung von Riobaldo und Vupes die Aufmerksamkeit des Lesers auf die sozioökonomische Situation der beiden Figuren. Bei der Einführung von Vupes in den Roman, die hier gerade besprochen wurde, ist Riobaldo bereits ein wichtiger Jagunço und verdient im Sertão Respekt. Auch darum ist Vupes erfreut, Riobaldo zu begegnen. Denn er habe erfahren, Riobaldo sei sehr tapfer, und Vupes müsse eben solch jemanden haben, der ihn auf der Reise begleiten würde: «vierzehn Tage, Sertão jetzt ganz durcheinander, wilde Leute, alles...». ²² Riobaldo, der als tapferer Führer anerkannt wird, «schwoll der Kamm», und er war nun auf einmal «stolz auf [s]einen Beruf» des Jagunço. Er ist sich außerdem der Tatsache bewusst, dass, «wenn einer bei den Jagunços ist, er kein Auge für die Armut ringsum [hat], er sie nicht einmal sieht». ²³ Riobaldos Rolle ist ambivalent: zum einen ein tapferer Held und zum anderen selbst ein Bestandteil in der dämpfenden Repressionsmaschinerie der ungleichen und gewaltsamen Gesellschaft Brasiliens. Vupes will in die Stadt São Francisco reisen, angeblich ist das auch der Weg Riobaldos, und nach kurzer Verhandlung übernimmt Letzterer in Begleitung seines Kumpels Sesfrêdo, eines weiteren Gliedes in der stark hierarchisierten Ordnung des Sertão, die Führung.

In diesem Zusammenhang erwähnt Riobaldo eine vorige Begegnung mit dem Ausländer, die ein paar Seiten später im labyrinthischen Erzählen des Romans ausführlich präsentiert wird. Damals, wenig Jahre früher, war es mit Vupes ganz anders gewesen. Riobaldo hatte gerade das Haus seiner Kindheit empört verlassen, nachdem es ihm klar wurde, dass sein Patenonkel Selorico Mendes in der Tat sein natürlicher Vater war. Riobaldo hatte Hab und Gut gesammelt und sich in den benachbarten Ort Curralinho begeben, um sich von Leuten zu verabschieden, die in seiner Kindheit und Pubertät wichtig gewesen waren. Er hatte vor, nach dem Aufenthalt in Curralinho zur Jagunço-Lebensführung anzusetzen. Im Dorf

²⁰ Ebda., S. 83; «O Vupes vivia o regulado miúdo, e para tudo tinha sangue frio» (ebda., S. 51).

²¹ Ebda.; Portugiesisch: «[...] Assim no sertão, e ele formava conforto, o que queria» (ebda.).

²² Ebda., S. 82; Portugiesisch: «quinze dias, sertão agora aqui muito atrapalhado, gente braba, tudo...» (ebda., S. 50).

²³ Ebda.; Portugiesisch: «Um jagunceando, nem vê, nem repara na pobreza de todos, cisco» (ebda.).

lebte zum Beispiel sein Lehrer, Mestre Lukas. Außerdem zwei Mädchen, Miosótis und Rosa'uarda, die er als seine «Schwärme betrachtet hatte»²⁴, und von denen er sich verabschieden möchte. Daher besucht er unter anderem den Vater von Rosa'uarda, den «Türke[n] und Kaufmann» Assis Wababa (Rosa 1969: 140), Freund seines Patenonkels. Bei Wababa war eben der Lieferant Vupes zu Besuch. Bei Tisch, an dem der junge Riobaldo teilnehmen durfte, erzählte nun der Deutsche dem (eigentlich libanesischen) Kunden Erfreuliches über das wirtschaftliche Wachstum der Region, etwa den baldigen Ausbau der Bahnlinie bis nach Curralinho, wo der Gastgeber sein Geschäft betrieb.

Diese Neuigkeit wird auch von Riobaldo begeistert aufgenommen. Als Erzähler erinnert er sich zurück: «Ich ließ meiner Phantasie freien Lauf und bildete mir ein, durch den Fortschritt der Neuzeit würden auch meine Probleme endgültig gelöst werden. Ich sah mich bereits wohlbestallt und steinreich. Ich sah sogar, wie es gut wäre, wenn es Wahrheit würde.»²⁵ Die Stimmung war so gut, dass Riobaldo sich in solche Träumereien verlor und ihn der Gedanke durchfuhr, er könnte «seine Lage damit retten», dass er bei Vupes «als Reisender arbeitete und Werkzeuge und Baumwollentkernungsmaschinen verkaufte». Er, der Rosa'uarda sehr mochte, hatte gerade erfahren, dass sie «verlobt [war] und in wenigen Monaten Salino Cúri heiraten [sollte] – der wie ihr Vater Türke und Kaufmann war.»²⁶ Die Nachricht über Ausbau der Bahnlinie; den Traum, dadurch steinreich zu werden; und der Plan, als Weg in die wirtschaftliche Etablierung erstmals für Vupes zu arbeiten, hängen in der Episode zusammen. Riobaldo wollte sich möglichst schnell wirtschaftlich etablieren, vielleicht träumte er noch davon, Rosa'uarda zu seiner Frau zu machen, und fragte nun Vupes, ohne lange zu überlegen, ob dieser ihn als Verkäufer nicht anstellen wollte. Auf der Stelle bekam er ein «Nix!» als Antwort, und ihm wurde auf einmal klar, dass «ein Mensch, der als Freund höflich ist, als Vorgesetzter ein Raubein und ein Nörgler werden kann».²⁷ Das Zusammensein mit den Herren wurde ihm peinlich, er fühlte sich minderwertig, verabschiedete sich und ging fort. Die Episode wird mit einem emblematischen Gedicht ab-

24 Ebda., S. 82; Portugiesisch: «[...] as que, no Curralinho, eu pensava que tinham sido minhas namoradas» (ebda., S. 51).

25 Ebda., S. 140; Portugiesisch: «[...] eu entrei no que imaginei – na ilusãozinha de que para mim também estava tudo assim resolvido, o progresso moderno: e que eu me representava ali rico, estabelecido» (ebda., S. 84).

26 Ebda.; Portugiesisch: «[...] a Rosa'uarda agora estava sendo noiva, para se casar com um Salino Cúri, outro turco negociante [...]» (ebda.).

27 Ebda., S. 141; Portugiesisch: «mesmo pessoa amiga e cortês, virando patrão da gente, vira mais rude e reprovante» (ebda., S. 84).

geschlossen, nachdem Riobaldo ein letztes Mal an Rosa'uarda denkt und ihm deutlich wird, dass er sie für immer verloren hatte:

Hätte dein Vater Geld,
Einen Handel dazu,
Ich nähm dich im Nu,
Und mein wär die Welt...²⁸

Dem jungen Mann wird die eigene sozioökonomische Lage bewusst, und er entscheidet sich nun, sein eigenes Leben zu beginnen, «um mehr [zu] lernen und [sich] städtische Manieren anzueignen»²⁹, eben das, was er bei Vupes im Laufe des ganzen Romans so bewunderte.

Durch die Korrelation der beiden Episoden wird klar, dass bei der sozialen und ökonomischen Integration Riobaldos in die Gesellschaft Vupes eine sinnbildliche Rolle spielt, die für den Umgang mit Urbanität, Wirtschaft, Handel und Arbeitswelt steht. Nachdem Riobaldo Großgrundbesitzer geworden ist, erscheint der Name des Deutschen ein letztes Mal, kurz vor dem Ende des Romans: Vupes läuft Riobaldo über den Weg,³⁰ als dieser zu Quelemém geht, einem anderen Großgrundbesitzer, der zu Riobaldos geistigem Berater geworden war, nachdem dieser das Landgut seines Paten übernommen hatte.

Vupes war apropos auch dem Zuhörer des alten Riobaldo bekannt, einem Bewohner der Stadt, der im Sertão auf Reisen war und als Gast bei seinem Gesprächspartner Unterkunft fand. Als der ehemalige Jagunço dies erfuhr, fragte er den Gast: «Sie haben ihn gekannt? Die Welt ist doch ein Dorf! Wie sprechen Sie den Namen aus? Wusp? Ganz recht. Seu Emilio Wuspes... Wúpsis... Vuspes. Also dieser Vupes tauchte dort auf und erkannte mich, weil er mich von Curralinho her kannte.»³¹ Auffällig ist hierbei, wie in der Antrittsrede im Jahre 1967, das Wortspiel mit dem Namen des Fremden. Und nun: In der Bibliothek Guimarães Rosas findet sich ein Band mit der berühmten Arbeit über die deutsche Immigration in Brasilien *A aculturação dos alemães no Brasil* (1946), dessen Autor zwar nicht wie der deutsche Händler im Roman Emilio Wuspes oder Wúpsis heißt, dafür aber Emilio Willems: derselbe Vorname, ein ähnlicher Nachname. Gewiss verweist die

²⁸ Ebda.; Portugiesisch: «*Seu pai fosse rico, / tivesse negócio, / eu casava contigo / e o prazer era nosso...*» (ebda.).

²⁹ Ebda., S. 142; Portugiesisch: «*a fito de desenvolver mais estudos e apuramento só de cidade*» (ebda.).

³⁰ Ebda., S. 661.

³¹ Ebda., S. 81; Portugiesisch: «*Ah, o senhor conheceu ele? Ô titiquinha de mundo! E como é mesmo que o senhor fraseia? Wusp? É. Seo Emílio Wuspes... Wupsis... Vuspes. Pois esse Vupes apareceu lá, logo vai me reconheceu, como me conhecia do Curralinho*» (ebda., S. 50).

Figur von Vupes auf die aufmerksame Lektüre der Abhandlung von Willems, bei der sich Rosa theoretische Kategorien und empirische Daten aneignen konnte, die später in seinem Roman Anwendung fanden. Das Exemplar enthält Anmerkungen gerade auf den Seiten, wo auf die Bedeutung der Veränderungen in der sogenannten «materiellen Kultur»³² verwiesen wird. Die Verfügbarkeit von Werkzeugen, Häusern, Maschinen, Waffen, der soziale Gebrauch der Sprache, die Heiratsregeln und die Mitgiftverwaltung in den Dörfern und auf den Landgütern, die soziale Ausgrenzung oder Integrierung je nach Herkunft und sozialer Rolle, das sind die Themen, die Rosa im Buch von Willems hervorhebt und studiert, um sie später in seiner literarischen Produktion programmatisch darzustellen.

«Mein ganzes Leben hat mich das Fremdländische angezogen»,³³ das behauptet Riobaldo im Zusammenhang seiner Zuneigung zu Rosa'uarda. Zehn Seiten später wiederholt sich das Argument, wenn er sich entscheidet, nach dem besagten Verlassen des Hauses seiner Kindheit Assis Wababa zu besuchen: «Ich wollte [...] zu Seo Assis Wababa – im Augenblick konnte ich nur Fremde ertragen, mir Fremde, Fremdländische!»³⁴ Bei Wababas wird Arabisch gesprochen, «Uarda» heißt in dieser Sprache «Blume», was im Roman nicht erklärt wird, doch für aufmerksame Leser durch die befremdende Schreibweise des Namens Rosa'uarda (Setzung eines halben Anführungszeichens zwischen «Rosa» und «uarda») klar angedeutet wird.

Die genaue Berücksichtigung einer Durchdringung der brasilianischen Gesellschaft durch internationale Elemente, die sie transformieren und mitgestalten, weist auf die große Bedeutung, die Guimarães Rosa diesen Elementen sowohl im politischen Wirken als auch im literarischen Schaffen einräumt. Wie in seiner Rede zum Antritt in die Unsterblichkeit des literarischen Ruhms spielt die Internationalität und deren Bedeutung im Kampf um eine möglichst gerechte Gesellschaft in Brasilien und in der Weltgemeinschaft eine entscheidende Rolle.

32 Emilio Willems: *A aculturação dos alemães no Brasil. Estudo antropológico dos alemães e seus descendentes no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional 1946.

33 Rosa: *Grande sertão*, S. 129; Portugiesisch: «Toda a vida gostei demais de estrangeiro» (Rosa: *Ficção completa*, Bd. 1, S. 71).

34 Ebda., S. 138; Portugiesisch: «aquela hora eu queria só gente estranha, muito estrangeira, estrangeira inteira!» (ebda., S. 83).

Dritter Schritt: Brasilien vor der Weltgemeinschaft

João Neves da Fontoura wurde von Guimarães Rosa im November 1967 als einer seiner politischen Meister präsentiert. Nicht nur in der Politik, sondern auch in der Diplomatie. Er lobt sowohl seine Aktivität als Botschafter in Portugal unter Salazar als auch seine Tätigkeit als Außerminister in zwei verschiedenen Amtsperioden.

Für João Guimarães Rosa begann die eigene diplomatische Laufbahn im Ausland, als er gerade nach Deutschland unter Naziherrschaft entsandt wurde, um das Amt des Vizekonsuls in Hamburg durchzuführen. In der hanseatischen Stadt verbrachte er die Zeit von 1938–1942, wurde zum Zeugen der nationalsozialistischen Diktatur und der antisemitischen Geschehnisse im Dritten Reich. Doch auch mit dem Antisemitismus im eigenen Land musste er sich auseinandersetzen, einem unbeleuchteten Kapitel der brasilianischen Geschichte, das man erst zu Beginn des neuen Jahrtausends angefangen hat zu bewältigen.³⁵

Die Kurzgeschichte «A velha» («Die Greisin») sei hier als paradigmatisches Beispiel erwähnt und dessen Inhalt mit den Worten von Aline Alves-Bergerhoff kurz dargelegt:

[Im Text] versucht eine alte deutsche Frau, Dame Verônica, in der Anwesenheit des Ich-Erzählers, eines brasilianischen Diplomaten in Hamburg, die jüdischen Wurzeln ihrer Tochter, Dame Angélica, auszulöschen, die sie vom verstorbenen Ehemann der Dame Verônica geerbt habe. Dies macht die verzweifelte Mutter, indem sie ein jahrelang bewahrtes Geheimnis ihrer eigenen Biographie verrät, nämlich, dass die Geburt ihrer Tochter das Ergebnis einer in Brasilien erlebten Liebesaffäre zwischen ihr und einem brasilianischen Mann gewesen sei. Sie begleitete zu der Zeit ihren Ehemann in Brasilien, der als Hebräisch-Lehrer des Kaisers wirkte. Dame Verônica stellt sich vor dem brasilianischen Diplomaten bloß in der Hoffnung, ein Ausreisevisum für ihre Tochter zu erhalten. Denn als Halbjüdin, die sie in der Tat nicht sei, sei sie in Lebensgefahr.³⁶

Im Erzähltext bespricht Guimarães Rosa auf subtile Art die problematische Position Brasiliens gegenüber der Frage des Antisemitismus vor und während dem

³⁵ Siehe dazu insbesondere die Arbeiten von Maria Luiza Tucci Carneiro: *O anti-semitismo na Era Vargas*. São Paulo: Perspectiva 2001.

³⁶ Aline Alves-Bergerhoff: Der Stellenwert eigenkultureller Literatur mit deutschem Bezug für den DaF-Unterricht im internationalen Kontext. Das Beispiel von Guimarães Rosa in Brasilien. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Intercultural German Studies* 42 (2019), S. 179f.

Zweiten Weltkrieg.³⁷ Es geht hier um die konsequente literarische Erzeugung eines archivalisch belegbaren Prozesses von Fehltritt und Schuldbekentnis in Bezug auf die geheim gehaltene antisemitische Politik des Landes, mit dem sich erst heute die Diplomatie und die Gesellschaft Brasiliens konfrontiert sehen. Einzelwörter, kalkulierte Ausdrücke – Realitätsvokabeln könnte man sie mit Hermann Broch nennen –, die auch sinnlich-konkrete Hinweise auf Archivmaterial sind, berichten von der politischen Reifung eines Autors, der aber zu seiner Zeit nicht imstande war, gegen die offizielle Politik aufzutreten, und sie eher gehorsam erfüllt hat. Philologisch konsequent registriert Guimarães Rosa im literarischen Schreibprozess die Wegmarkierung zur Wiederaufnahme des Problems, die man erst Jahrzehnte später diskret aufbringen kann. Da geht es um eine Art von Wissen, von Lebenswissen, das allein philologisch und zugleich archivalisch wiedergewonnen werden kann. Am Anfang dieser Ausführungen kam das Argument zum Ausdruck, dass Guimarães Rosa seine Rolle als öffentliche Persönlichkeit inszenierte – als Staatsmann und Schriftsteller zugleich. Die eigene Biographie fungiere demnach als Sinnbild für Brasiliens Weg während des großen Kampfes zwischen Totalitarismus und Demokratie, die sich um den zweiten Weltkrieg ereignete.

Wenn ich hier Ottmar Ette in seinem Werk *ZwischenWeltenSchreiben* paraphrasieren darf, überlagern sich in dem Fall die Geschichten der Figur eines Diplomaten in der Fiktion und des rückblickenden diplomatischen Schriftstellers. Die Geschichten überlagern sich, und sie überlagern sich zugleich in ihrer jeweiligen Bedingtheit durch Geschichte. Wir sollten, laut Ettes Gedankengang, das erzählende Ich, das eine textinterne Instanz darstellt, mit dem realen, textexternen

37 Eine wichtige Dimension für die Lektüre der Texte von Guimarães Rosa sowie der Texte von seinem Übersetzer und Schriftstellerkollegen Curt Meyer-Clason ist die Betrachtung intellektueller Konstellationen (vgl. hierzu Martin Mulsow/Marcelo Stamm: *Konstellationsforschung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005), an denen sich beide Denker zwischen den 1920er und den 1960er Jahren beteiligten, d.h. die Berücksichtigung und Situierung verschiedener Akteure in einem Assoziationsnetzwerk von Intellektuellen, Schriftstellern und Literaturkritikern, von Diplomaten und Kulturmittlern wie João Neves da Fontoura, aber auch von anderen Akteuren wie dem brasilianischen Diplomaten Mario Calabria (*1923) und der Ehefrau von Guimarães Rosa, Aracy Moebius de Carvalho (1908–2011). Aracys Leben, die wie ihr Ehemann in den Jahren 1938–42 einer Tätigkeit am brasilianischen Konsulat in Hamburg nachging, wurde vor wenigen Jahren in Brasilien ausführlich aufgearbeitet, nicht zuletzt im Hinblick auf ihr Engagement für bedrohte Juden in Deutschland. Ihre Biographie trägt den Titel *Justa (Gerechte)* in Anspielung auf den Ehrentitel der Gerechten unter den Völkern, den ihr (als einzigem weiteren brasilianischen Bürger außer dem Botschafter Souza Dantas) der Staat Israel im Jahre 1982 verlieh. Mônica Raisa Schpun: *Justa. Aracy de Carvalho e o resgate de judeus: trocando a Alemanha nazista pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2011.

Autor nicht gleichsetzen oder verwechseln. Der Autor als Gewährsmann des von ihm Erzählten ist in jedem Fall eine Figur, die im Gegensatz zum realen Schriftsteller textintern bleibt. Die autobiographische Anspielung in «A velha» ist aber im Falle Guimarães Rosas so evident wie notwendig, um die Leser, die textintern selbstverständlich ebenfalls Leserfiguren sind, mit den realen textexternen Lesern zu verknüpfen, welche den literarischen Text auf der Suche nach einer aktuellen Lesergemeinschaft erst schaffen muß. Das Autobiographische ist *funktional* von größter Wichtigkeit, bedingt aber zugleich die Form des Textes. Es ist emotional ergreifend, ja empörend, und schreibtechnisch subtil, doch letztlich nicht die Bedeutungsebene, von der aus alle anderen Elemente der Erzählung Sinn erzeugen. Der Sinn, der aber erzeugt wird, weist außer Zweifel auf das kodierte Autobiographische hin. Und es wird somit zum Bestandteil einer philologischen Materialität und Wirksamkeit des Textes – insbesondere im heutigen brasilianischen Prozess der Vergangenheitsbewältigung, auch in Bezug auf die diktatorische Vargas-Ära. Von großem Interesse für die tiefgreifende Analyse des Textes ist daher die Hervorhebung von konsequenten Wortspielen, die allein im Übersetzungsprozess vom Portugiesischen ins Deutsche und umgekehrt bemerkbar sind. Auf formaler Ebene operiert Rosa mit verschiedenen sprachlichen Eigenschaften des Deutschen bzw. des Paares Deutsch-Portugiesisch. Die im Portugiesischen befremdende, aber dadurch auch besonders schöne Formulierung «embaixada-de-jó» bezeugt zum Beispiel den unmittelbaren Gebrauch des deutschen Wortes «Hiobsbotschaft». Zu Beginn der Kurzgeschichte wird die Situation von Juden, die in Hamburg nach Hilfe suchen, folgendermaßen beschrieben: «[...] o Consulado invadindo-se de judeus, sob mó de angústias, famintos de partir, sofridos intenso, em desengano, público pranto e longo estremecer, quase cada rosto prometendo-se a coativa esperança final do suicídio.»³⁸ Auch das Flehen von Frau Wetterhuse bzw. Dame Veronika nach Hilfe erreicht in diesem Kontext das Konsulat: «[...] seguinte, na semana, voltava, a súplica, embaixada-de-jó, apelo insistido.»³⁹

Durch die wörtliche, frei-kreative Wiedergabe von «Hiobsbotschaft» ins Portugiesische als «embaixada-de-jó» spielt Rosa mit der Doppelbedeutung von «Botschaft» in der deutschen Sprache, wo das Wort einmal «Mitteilung» (port.

38 João Guimarães Rosa: *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio 1970, S. 108. In deutscher Übersetzung (von Anna Scheifler; überarb. von Judith Jennert und Paulo Soethe, unveröffentl.): «Das Konsulat wurde von Juden überrannt, die, zermahlen von Angst, nach der Ausreise hungrigen, von lang anhaltendem Schaudern erfüllt und getäuscht, ihr Leid öffentlich zur Schau stellten, und auf jedem Gesicht sah man die Erwartung, dass als letzte Hoffnung nur der Selbstmord blieb.»

39 Ebda. Im deutschen Wortlaut: «in der Woche darauf, erneut die Bitte, das Flehen, Hiobsbotschaft, die Forderung beharrlich.»

«notícia»), einmal «Auslandsvertretung» (port. «embaixada») meinen kann. Im Portugiesischen gibt es dennoch die Koinzidenz nicht, dass eine einzige Vokabel beide Bedeutungen meint, so ist man notwendigerweise auf das Wortspiel im translingualen Ort zwischen Deutsch und Portugiesisch angewiesen, wenn man im portugiesischen Original das Wort in seiner Komplexität verstehen will. Im Kontext der Kurzgeschichte wird dadurch die Ambiguität der Vokabel hervorgehoben, um die Nähe zwischen der deutschen und der brasilianischen Art und Weise mit der Situation umzugehen, zu verdeutlichen. Das Leiden des biblischen Juden Hiob, Grund dafür, dass «Hiobsbotschaft» eine schlechte Nachricht meint, findet in der brasilianischen Auslandsvertretung, die der alten Dame im Text ein Ausreisevisum verweigert, Erfüllung. Allein im Kontext der Transformation vom Deutschen ins Portugiesische und des Portugiesischen durch das Deutsche bringt das Wort den erzielten Sinn.

In ähnlicher Hinsicht hebt ein anderer Übersetzungsprozess die sinnlich-akustische Dimension der Sprache hervor, indem aus der geläufigen, aber akustisch speziell klingenden Vokabel «Hitlergreueln» Guimarães Rosa den suggestiven Neologismus «hitlerocidades» schafft, eine Mischung aus dem Namen Hitler und dem portugiesischen Wort für Greueln «atrocidades»: «Só então entrou a falar sob a força de fatos: dos campos-de-prisão, as hitlerocidades, as trágicas técnicas, o ódio abismático, os judeus tratados.»⁴⁰

Die Erfahrung von Krieg, Gewalt, Willkür, staatlich legitimer Menschenverachtung und Rassismus hinterließ im politischen Bewusstsein und literarischen Werk Guimarães Rosas Spuren, die es immer wieder gilt hervorzuheben⁴¹

40 Deutsch: «Erst jetzt begann sie von Tatsachen bedrängt zu sprechen: von den Konzentrationslagern, den Hitlergreueln, den tragischen Praktiken, dem haltlosen Hass, den gequälten Juden.»

41 In anderen Texten wies ich bereits auf diese Frage. Vgl. u. a. Paulo Soethe: Os humores de Wotan: fontes alemãs de Guimarães Rosa. In: Antonio Donizeti da Cruz/Lourdes Kaminski Alves: *Literatura e sociedade no contexto latino-americano*. Cascavel, PR: Editora da Unioeste, S. 223–240. Ebenso motivierte ich ehemalige Schüler und Schülerinnen, dass sie sich mit dem Thema befassen, beispielsweise mit Hinblick auf die Bedeutung des Themas für die Ausbildung von Deutschlehrern und -lehrerinnen in Brasilien. Siehe z. B. Maria Carolina Mocellin de Farias: *Anderssprachige Literatur mit Deutschlandbezug und die Ausbildung von Deutschlehrern: Guimarães Rosas «Deutsche Erzählungen» in Brasilien*. Masterarbeit – Bundesuniversität von Paraná/Universität Leipzig 2015. Verfügbar unter <http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/41956>. Aline Alves-Bergerhoff: Der Stellenwert eigenkultureller Literatur mit deutschem Bezug für den DaF-Unterricht im internationalen Kontext. Das Beispiel von Guimarães Rosa in Brasilien. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 42 (2016), S. 177–193. Siehe außerdem zum Thema u. a.: Marcel Vejmelka: Guimarães Rosa na Alemanha: a metafísica enganosa. In: *Scripta* 5/10 (2002), S. 412–424; ders.: *Kreuzwege: Querungen – João Guimarães Rosas «Grande sertão: veredas» und Thomas Manns «Doktor Faustus» im interkulturellen Vergleich*. Berlin: Edition Tranvía 2005. Adriana Jacobsen/So-

und im breiteren Kontext der Debatte über die Chancen der Demokratie – gestern und heute – in einem weltvertretend so ungleichen Land wie Brasilien in Betracht zu ziehen. Es geht letzten Endes darum, wie Ottmar Ette in Anlehnung an Roland Barthes schon formulierte, «durch die Rückgewinnung von Offenheit in unserer Sichtweise der Vergangenheit jene Freiheit wiederzugewinnen, die uns – vor dem Hintergrund einer historisch möglichst exakten Rekonstruktion – die Konstruktion einer Offenheit der Zukunft, ja einer Eröffnung von Zukünften erlaubt». ⁴²

raia Vilela: Diário de uma Busca. In: *Humboldt* 49/95 (2007), S. 74–75; dies.: Guimarães Rosa na Alemanha. In: *Cadernos de Literatura Brasileira* 20–21 (2006), Beilageheft; dies.: *outro sertão* (Dokumentarfilm, 2013, 73 Min.). Georg Otte: O «Diário Alemão» de João Guimarães Rosa – Relato de um projeto de pesquisa em andamento. In: Leila Parreira Duarte (Hg.): *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUCMinas 2003, S. 285–290. Daniel Bonomo: *A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa*. In: *Pandaemonium germanicum* 16 (2010), S. 155–183. Jaime Ginzburg: Notas sobre o «Diário de guerra de João Guimarães Rosa». In: *Aletria* 20/2 (2010a), S. 95–107; und ders.: Guimarães Rosa e o terror total. In: Elcio Cornelsen/Tom Burn (Hg.). *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Editora UFMG 2010b, S. 17–27. Reinaldo M. Marques: O diário de Guimarães Rosa na Alemanha: a escritura e a leitura como coleção. In: José Cirillo/Ângela Grando (Hg.). *Processos de criação e interações: a crítica genética em debate nas artes, ensino e literatura*. Belo Horizonte: C/Arte 2008, S. 294–302.

⁴² Ottmar Ette: *LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung*. Hamburg: Junius 2011, S. 15.

Ottmar Ette

Sagenhafte WeltFraktale

João Guimarães Rosa, *Sagarana* und die Literaturen der Welt

Literatur muss Leben sein!

Ich lebe in der Unendlichkeit, der Augenblick zählt nicht. Ich verrate Ihnen ein Geheimnis: Ich glaube, ich habe schon einmal gelebt. Damals war ich auch Brasilianer und hieß João Guimarães Rosa. Wenn ich schreibe, wiederhole ich, was ich früher erlebt habe. Und für diese beiden Leben reicht mir der eine Wortschatz nicht aus. Oder anders gesagt: Ich möchte ein Krokodil im São Francisco sein. Ein Krokodil kommt als Magister der Metaphysik auf die Welt, denn für es ist jeder Fluß der Ozean, ein Meer der Weisheit, auch dann noch, wenn es hundert Jahre alt wird. Ich würde gerne ein Krokodil, denn ich liebe die großen Flüsse, denn sie sind tief wie die Seele des Menschen; an der Oberfläche sind sie sehr lebendig und hell; unten sind sie still und dunkel wie das menschliche Lied. Und noch etwas liebe ich an unseren großen Flüssen: ihre Ewigkeit. Ja, Fluß ist ein magisches Wort für Ewigkeit.¹

Innerhalb des im deutschsprachigen Raum schon früh recht einflussreichen Bandes, in welchem Günter W. Lorenz 1970 zahlreiche Interviews mit lateinamerikanischen Autoren wie Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, Rosario Castellanos, Ciro Alegría, Miguel Angel Asturias oder Jorge Amado versammelte, nimmt das lange und ausführliche Gespräch mit dem sicherlich wichtigsten brasilianischen Erzähler des 20. Jahrhunderts João Guimarães Rosa eine Sonderstellung ein. Und dies nicht allein aufgrund der Länge dieses im Januar 1965 in Genua geführten Gesprächs oder der Seltenheit derartiger Interviews mit dem brasilianischen Romancier, sondern auch mit Blick auf die bisweilen literarische Dichte des darin versammelten Materials. Denn die häufigen poetologischen Aussagen von Guimarães Rosa werden oft in einer poetisch verdichteten, mit einer Vielzahl von Bildern ausgestatteten Diktion vorgetragen, die es in der Tat erlaubt, weit jenseits des Biographischen und Autobiographischen die Beziehung zwischen Leben und Schreiben bei diesem brasilianischen Autor wie mit Hilfe verschiedener Lichtquellen gleichzeitig zu beleuchten. Die Gabe der Selbstinszenierung verbindet sich in diesem langen Gespräch bei Guimarães Rosa mit der Gabe der vielstimmigen Selbstdeutung, die seinem Schreiben eine überzeitliche Dimension zu vermitteln sucht.

¹ João Guimarães Rosa im Interview mit Günter W. Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*. Mit 12 Bildtafeln. Tübingen, Basel: Horst Erdmann Verlag 1970, S. 500.

Die Dichte seiner Einlassungen hatte auch mit seinem Gesprächspartner zu tun. Denn es gelang diesem frühen Pionier einer außeruniversitären Erforschung lateinamerikanischer Literatur in Deutschland, der sich wiederholt mit dem Schaffen von Guimarães Rosa beschäftigte und dieses Werk als «Höhepunkt der brasilianischen, Markstein der lateinamerikanischen Literatur»² bezeichnete, seinen Gesprächspartner zu einem wirklich dichten Sprechen zu verlocken. Dabei vermied es João Guimarães Rosa geschickt, sich bei den Fragen nach seiner Biographie in einzelnen Biographemen zu verheddern und einen mehr oder minder kohärenten Lebenslauf *aufzudecken* oder zu konstruieren. Vielmehr bleibt vieles bewusst im Dunkeln: Gerade das eigene Leben des Schriftstellers erscheint als das, was über die Zeit hinausgeht, als etwas das eigene Leben Transzendierendes, das transgenerationell auch im Zeichen unterschiedlichster Reinkarnationen steht. Leben ist mehr als die Zeitspanne zwischen Geburt und Tod.

Jenseits aller biographischen Reduktionismen portraitiert sich der Autor im obigen Zitat als «Krokodil mit den bisher zwei Leben»³ – und damit im Verbund mit jenem Tier, das uns im Lichte des ägyptischen Totenbuches an die Begrenztheit und Unendlichkeit des Lebens zugleich gemahnt und ganz nebenbei äußerste Ruhe mit extremer Schnelligkeit verbindet. Fünfzig Jahre nach dem Tod des großen Erzählers verknüpft sich dies zweifellos mit der Frage nach dem Weiterleben seines Werkes. Was lässt sich heute über dieses Krokodil der Literatur, das stets zuschnappte und die einmal erfassten Dinge auch am Grund der tiefen Flüsse nicht mehr losließ, im Lichte einer veränderten weltliterarischen Situation am Ausgang der vierten Phase beschleunigter Globalisierung sagen?

Doch bleiben wir noch etwas bei dem im Januar 1965 in Genua geführten Gespräch. Wenn es darin um das Leben geht, wird João Guimarães Rosa stets erstaunlich apodiktisch: «Das Leben muß dem Werk, das Werk muß dem Leben gerecht werden.»⁴ Und etwas weiter betont er, er wolle mit seinem Schreiben dem Menschen «das Leben in seiner ursprünglichen, unverfälschten Form zurückgeben».⁵ Daher gelte:

Literatur muß Leben sein. Es gibt nichts Schrecklicheres als eine Literatur aus Papier, denn ich glaube fest daran, daß Literatur nur aus Leben entstehen kann, daß sie die Stimme des-

2 Vgl. etwa das João Guimarães Rosa gewidmete Schlusskapitel von Günter W. Lorenz: *Die zeitgenössische Literatur Lateinamerikas. Chronik einer Wirklichkeit. Motive und Strukturen*. Tübingen, Basel: Horst Erdmann Verlag 1971, S. 251–260, hier S. 260.

3 João Guimarães Rosa in Günter W. Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika*, S. 501.

4 Ebda., S. 502.

5 Ebda., S. 517.

sen sein muß, was ich das «Engagement des Herzens» nennen möchte. Literatur muß Leben sein! Der Schriftsteller muß sein, was er schreibt.⁶

Die durchaus kontroverse und widersprüchliche Beziehung zu Jean-Paul Sartres die Diskussionen der Nachkriegszeit nicht nur in Europa prägenden Essay *Qu'est-ce que la littérature?*⁷ mit der Forderung nach dem (politischen) Engagement des Schriftstellers wird in der Formel vom «Engagement des Herzens» bei dem 1908 geborenen Erzähler aus Cordisburgo zweifellos deutlich und produktiv, reduziert sich aber keineswegs auf eine biographische oder autobiographische Dimension: Gemeint ist das Leben in seiner ganzen vitalen Komplexität. Wie uns das Krokodil im geschichtsträchtigen Rio São Francisco lehrt, meint der Begriff *Leben* weder nur *ein* Leben oder nur das *menschliche* Leben; vielmehr geht es dem Autor von *Grande sertão: veredas* um das Leben in allen seinen Ausdrucksformen – und nicht zuletzt um das Unterlaufen der Grenze von Leben und Tod ebenso wie um die Schleifung des Gegensatzes von Mensch und Tier. Einer «papierenen» Literatur wird hier also nicht eine autobiographisch fundierte Literatur gegenübergestellt, sondern vielmehr der Versuch unternommen, Literatur als eine Praxis und mehr noch als ein Wissen zu begreifen, das voller Leben ist und das Leben in seiner irreduktiblen Formenvielfalt zu präsentieren und zu repräsentieren vermag. Denn Literatur ist ein Wissen vom Leben im Leben und für das Leben.⁸ Und die einzige diskursive Wissensform, welche die Jahrtausende, die Weltregionen, die Kulturen und die Sprachen quert und in ihrer Fragilität über alle Zeiten und Räume hinweg miteinander verbindet. Die Literaturen der Welt bilden so – wenn die paradoxe Formulierung erlaubt ist – ein Stückchen Unendlichkeit ab.

Leben ist in João Guimarães Rosas Gesamtwerk allumfassend. Alles in seinem Werk ist belebt und voller Leben. Sein Lebensbegriff schließt in seinem literarischen Schaffen ebenso das Leben des Menschen mit ein wie dessen Vor- und Weiterleben, ebenso das Leben der Tiere wie der Pflanzen, ja der Steine, Flüsse und Landschaften. Alles ist in ständiger Bewegung und Verwandlung. Das Wasser wie die Gesteine, das Sichtbare wie das Unsichtbare, die Lüfte wie das Zusammenspiel der Elemente: Alles ist belebt, ja prall gefüllt mit Leben. Und spricht unablässig zum Menschen. Selbst die lehmige Flut, die in der ersten Erzählung die Männer erfasst und mit sich in die Strudel reißt, erscheint und bewegt sich «wie

6 Ebd.

7 Vgl. Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature? (Situations II)*. Paris: Gallimard 1948.

8 Vgl. Ottmar Ette: *SaberSobreViver. A (o)missão da filologia. Tradução e Revisão Rosani Umbach e Paulo Astor Soethe*. Curitiba: Editora UFPR (Série pesquisa, 266) 2015.

ein Lebewesen».⁹ Rosas narratives Universum ist nicht nur ein lebendiger, sondern ein sprechender Kosmos, in dem alles mit allem kommuniziert und interagiert. Dabei ist, gerade auch aus Sicht des literarischen Krokodils, alles im Fluss, alles fließt: *panta rhei*.

Dies bedeutet zugleich, dass diese quicklebendige Komplexität allen Lebens und alles Lebendigen nicht reduzierbar ist auf eine ganz bestimmte Logik – und wäre es die der *Life Sciences*, der sogenannten Lebenswissenschaften, oder gar auf die erträumte Weltformel der vermeintlich exakten Wissenschaften. Eine der im zitierten Interview am häufigsten verwendeten Wendungen ist die Rede von der «Logik». Immer wieder stellt der Erzähler, der sich in die lange Traditionslinie der schreibenden Ärzte und Mediziner¹⁰, aber auch der Diplomaten einschreibt, die Reichweite der Mathematik in Frage¹¹, immer wieder greift er die Logik der Philosophie an, die er als einen «Fluch der Sprache» bezeichnet¹², immer wieder attackiert er die «Tyrannei der Grammatik und der Wörterbücher»¹³, um sich die Freiheit seiner Sprache erhalten zu können. Die Dominanz einer einzigen Logik ist ihm ebenso ein Grauen wie die Vorherrschaft des Englischen, die sich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs immer deutlicher abzuzeichnen begann. Der gute Schriftsteller müsse ein Entdecker sein; und ein «Columbus muß immer unlogisch sein, sonst entdeckt er Amerika nicht».¹⁴ Daher müsse der Erzähler der «so genannten Logik» widersprechen¹⁵, gerade auch als brasilianischer Autor, denn:

Wir Brasilianer zum Beispiel sind fest davon, sind im Grunde unseres Herzens davon überzeugt, daß wir den eines Tages fälligen Weltuntergang überleben werden. Dann werden wir ein Reich der Gerechtigkeit gründen, denn wir sind das einzige Volk der Erde, das täglich die Logik des Unlogischen praktiziert, wie unsere Politik beweist.¹⁶

Diese ironisch vorgetragene Brasilianisierung des Mythos vom auserwählten Volk rekuriert nicht auf den jahrhundertealten Topos eines grundsätzlichen Anders-Seins der *Neuen Welt* oder Brasiliens, sondern verweist auf die Konvivenz verschiedener Logiken, die gleichzeitig existieren und ihre Geltungsansprüche äü-

⁹ Rosa: *Sagarana*, S. 36.

¹⁰ Vgl. hierzu neuerdings Hans Jürgen Lüsebrink/Henning Madry/Julia Pröll (Hg.): *Médecins-écrivains français et francophones: Imaginaires – poétiques – perspectives interculturelles et transdisciplinaires*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.

¹¹ João Guimarães Rosa in Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika*, S. 501 und S. 494.

¹² Ebda.

¹³ Ebda., S. 498.

¹⁴ Ebda., S. 506.

¹⁵ Ebda.

¹⁶ Ebda., S. 528.

bern. «Unlogisch» meint nicht – wie noch zu zeigen sein wird – den Ausschluss von Logik, sondern den Einschluss verschiedener Logiken.

Vor allem aber gelte es zu lernen, «daß Weisheit etwas anderes ist als Logik». ¹⁷ Damit stoßen wir nach dem Eingangszitat erneut auf den Begriff der Weisheit, der in einem schillernden Verhältnis zu jenem des Wissens steht. Es geht dem brasilianischen Autor offenkundig um eine Spiel-Art des Wissens, die nicht wie eine wissenschaftliche Disziplin disziplinierbar und folglich weder auf eine einzige Sprache noch auf eine einzige Logik reduzierbar ist. Inwiefern sich eine derartige Wissensform auf Weisheit hin zu öffnen vermag und welche Voraussetzungen hierfür bestehen müssen, wird noch zu ergründen sein. In jedem Falle gelte: «Liebe ist immer unlogisch, aber jedes Verbrechen wird nach den Gesetzen der Logik vollbracht.» ¹⁸ Das Unlogische aber, so lässt sich bereits bei dieser Rekurrenz des Begriffes anmerken, ist auch hier wohl kaum das, was jeglicher Logik entbehrt, sondern was von verschiedenen Logiken gleichzeitig gequert wird und damit nicht im Sinne einer einzigen Logik disziplinierbar ist. Was bedeutet dies für das Schreiben von João Guimarães Rosa, das nach Weisheit und Unendlichkeit strebt?

Vom Leben des Viellogischen

Sagarana ist bekanntlich nicht das erste literarische Werk von João Guimarães Rosa. 1936 prämierte die *Academia Brasileira de Letras* den Gedichtzyklus *Magma* eines jungen Autors, den niemand kannte. Die literarische Qualität der eingereichten Gedichte aber machte buchstäblich Furore. ¹⁹ So steht am Anfang einer großen literarischen Karriere ein Preis. Aber kein Buch.

Denn der preisgekrönte Autor selbst war von der Qualität seiner eigenen Texte nicht überzeugt und verzichtete spektakulär auf eine Veröffentlichung, ja untersagte sogar jedwede postume Publikation. ²⁰ In dieser Geste, die an den Voll-

¹⁷ Ebda., S. 529.

¹⁸ Ebda., S. 530.

¹⁹ Vgl. hierzu Curt Meyer-Clason: Vorwort. In: João Guimarães Rosa: *Sagarana. Erzählungszyklus*. Deutsch von Curt Meyer-Clason. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1982, S. 9–23, hier S. 11; sowie Erhard Engler: Nachwort. In: João Guimarães Rosa: *Sagarana. Erzählzyklus*. Deutsch von Curt Meyer-Clason. Berlin: Aufbau-Verlag 1984, S. 377. Zum Nachwort Englers zu *Sagarana* und anderen Aspekten der Rezeption dieses Erzählbandes im deutschsprachigen Raum vgl. Marcel Vejmelka: *Kreuzwege: Querungen. João Guimarães Rosa, Grande sertão: veredas und Thomas Manns Doktor Faustus im interkulturellen Vergleich*. Berlin: edition tranvía 2005, S. 72–79.

²⁰ Ebda., S. 379f.

kommenheitsdrang eines Franz Kafka erinnert, der keinen einzigen seiner Romane zu Lebzeiten veröffentlicht sehen wollte und vor seinem Tod seinem Freund und Nachlassverwalter Max Brod den Auftrag gab, alles zu zerstören²¹, manifestiert sich der ungeheure Anspruch des brasilianischen Autors zum ersten, aber keineswegs zum letzten Male.

Denn auch sein erster Erzählzyklus wurde sogleich mit einem nicht minder wichtigen Literaturpreis ausgezeichnet, wobei man zunächst nach dem Autor öffentlich fahnden musste, hatte dieser doch «vergessen», dem von ihm eingereichten Manuskript seinen Namen beizulegen. Anders als bei seinen Gedichten aber entschloss sich João Guimarães Rosa nach nicht weniger als acht Jahren²² des Umarbeitens der gesamten Anlage seines Bandes wie jeder einzelnen seiner Erzählungen dazu, sein Werk unter dem klangvollen, aber durchaus rätselhaften Titel *Sagarana* doch noch zu veröffentlichen. Damit begann ein publiziertes literarisches Werk zu entstehen, das den Autor zu Weltruhm führte und in einen gefeierten Schriftsteller der *Weltliteratur* verwandelte.

Längst ist bekannt und jeder Deutung dieses Bandes zu entnehmen, dass sich der Titel aus zwei Lexemen zusammensetzt: aus dem altisländischen «saga» (Sage, Erzählung) und dem Tupi-Wort «rana» (ähnlich, gleichartig). Die Wortschöpfung wirkt paradox, führt sie doch in translingualer Verdichtung zusammen, was auf den ersten Blick nicht zusammengehört: zwei Worte aus gänzlich unterschiedlichen Sprachen, Regionen und Kulturkreisen, wobei das Tupi-Wort sozusagen die brasilianische *Verortung* deutlicher signalisiert als der Begriff der *Sage*, der gleichwohl auf eine Gattungszugehörigkeit verweist, die durch das «rana» sogleich wieder relativiert wird. Wir haben es nicht mit wirklichen Sagen, sondern mit sagenähnlichen, ja vielleicht sogar sagenhaften Erzählungen zu tun. Und doch liegt ein Hauch von Island über allem.

Der Titel führt das Konstruktionsprinzip des gesamten Erzählzyklus vor, insofern hier ein Hybridbegriff als Neologismus erschaffen wird, in welchem beide sprachlich-kulturellen «Herkünfte» gleich mächtig sind. Ihre im Titel deutliche Äquipollenz²³ besagt, dass die beiden Lexeme nicht nur gleichartig oder gleich gültig sind, sondern ihnen dieselbe Macht und Kraft zugeschrieben wird. Nicht al-

²¹ Vgl. neuerdings Dieter Lamping: *Kafka und die Folgen*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, u. a. S. 70f.

²² Diese Zahl nennt Engler: Nachwort, S. 378.

²³ Zum Begriff der für die Philosophie des ersten schwarzen Philosophen in Deutschland so wichtigen Äquipollenz vgl. Ottmar Ette: *Anton Wilhelm Amo: Philosophieren ohne festen Wohnsitz. Eine Philosophie der Aufklärung zwischen Europa und Afrika*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2014, S. 106–109.

lein zwei Sprachen und zwei Herkünfte werden hier miteinander gleichsam auf Augenhöhe verbunden, sondern zwei Logiken und Weltsichten.

Dieser Tatsache war sich der Autor höchst bewusst, erklärte er doch wiederholt, die unterschiedlichsten Sprachen in sein Schreiben, in *sein* portugiesisches Idiom, einbinden zu wollen. So schrieb er in einem Brief an die Linguistin Mary L. Davis vom 3. November 1964: «Ich will alles: die Sprache, die man in Minas Gerais spricht, das Brasilianische, das Portugiesische, das Lateinische — vielleicht sogar die Sprache der Eskimos und die der Tartaren. Ich möchte die vor Babel gesprochene Sprache.»²⁴ Der Ausbruch aus einer (Sprach- und Literatur-) Welt, die sich unüberwindlich in einem *After Babel*²⁵ ansiedelt, verbindet sich zweifellos mit einem bei Guimarães Rosa bemerkbaren Begehren, aus einer Literatur und einem Leben *nach* dem Paradies²⁶ herauszufinden. Zugleich ist der Anspruch, *alles* an Sprachen ins eigene Schreiben einbeziehen zu wollen, ein totaler (wenn auch gerade nicht totalitärer). Er liegt der Sprachgewalt wie der Gewalt an und mit der Sprache von João Guimarães Rosa zu Grunde. Es ist der Anspruch auf die Sprachen der Welt, auf ihre vielperspektivische Anlage, auf ihre unterschiedlichsten Blickwinkel und Sinnbildungsprozesse. Wer die Totalität der Welt erfassen will, kann dies nicht aus der Perspektive einer einzigen Sprache tun. Das Translinguale geht hier mit dem Viellogischen einher: Das Queren unterschiedlichster Sprachen und verschiedenster Logiken beruht auf demselben Drang zum Erfassen einer Totalität von Welt, einer Totalität der Welt. *Sagarana* erhebt den Anspruch, dies auch in den Sprachen der Welt zu tun.

Von seiner offenen «concepção-do-mundo»²⁷ sprach Guimarães Rosa auch in jenem Brief an João Condé, aus dem der Entstehungsprozess seines Bandes ebenso hervorgeht wie die Tatsache, dass *Sagarana* noch vor der Übersiedelung des

24 Zitiert nach Mary L. Daniel: *João Guimarães Rosa. Travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio 1968, S. 26: «Eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latino — talvez até o esquimó e o tártaro. Queria a língua que se falava antes de Babel.» Vgl. hierzu auch Willi Bolle: Die luziferische Funktion der Sprache: über Vilém Flusser und João Guimarães Rosa. In: Susanne Klengel/Holger Siever (Hg.): *Das Dritte Ufer. Vilém Flusser und Brasilien. Kontexte – Migration – Übersetzungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 74f.

25 Vgl. George Steiner: *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London/Oxford/New York: Oxford University Press 1975.

26 Vgl. hierzu Ottmar Ette: *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012.

27 vgl. den Brief von João Guimarães Rosa an João Condé, abgedruckt in *Letras e Artes* (Suplemento literário do jornal *A Manhã*) (Rio de Janeiro, 21.7.1947), S. 8. Ich danke Paulo Astor Soethe für den Hinweis auf diesen Text wie für dessen Zurverfügungstellung.

Autors als Vizekonsul Brasiliens ins nationalsozialistische Hamburg niedergeschrieben wurde.²⁸ Und er merkte an:

O livro foi escrito — quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhos — em sete meses; sete meses de exaltação, do deslumbramento. (Depois, repousou durante sete anos; e, em 1945, foi "retrabalhado", em cinco meses, cinco meses de reflexão e de lucidez). Lá, por novembro, contratei com uma dactilógrafa a passagem alimpo. E, a 31 de dezembro de 1937, entreguei o original, às 5 e meia da tarde, na livraria José Olympio.²⁹

Sagarana, der erste veröffentlichte Band des brasilianischen Schriftstellers, ist somit das Ergebnis einer raschen Niederschrift und zugleich einer äußerst langwierigen Umarbeitungsgeschichte, die auch ihr Hamburger Kapitel besitzen dürfte, hier aber nicht in allen Einzelheiten rekapituliert werden muss. Guimarães Rosa selber ging später eher großzügig mit diesen Details der Genese seines Werkes um, betonte in seinem Interview mit Günter W. Lorenz aber nachdrücklich die Beziehung seines Bandes zum Leben. Dabei evozierte er den Weg von *Magma* zu *Sagarana* und letztlich von dort aus weiter zum Romanwerk seines *Grande sertão: veredas* in wenigen Worten:

Vor allem aber fand ich heraus, daß die professionelle Poesie, wie man sie in Gedichten anwenden muß, der Tod der wirklichen Poesie sein kann. Deshalb besann ich mich wieder auf die Sage, das Märchen, die einfache Geschichte, denn das sind die Sachen, die das Leben schreibt, nicht die Gesetzmäßigkeit sogenannter poetischer Regeln. Da setze ich mich also hin und fange «Sagarana» an zu schreiben, genauer gesagt: das, was später «Sagarana» wurde. Wie gesagt, das hat zehn Jahre gedauert, und seither interessiert mich meine Geschichte überhaupt nicht mehr, und die anderer nur noch selten.³⁰

Was aber hat es mit diesen «Sagen», «Märchen» und «einfachen Geschichten», die der Autor nach langen Jahren der Überarbeitung abdruckte und wieder vergaß, auf sich? Und wie lassen sich die Grundstrukturen dieses Erzählbandes, in dem alle «Sagen» und «Märchen» aufs Engste miteinander verbunden sind, beschreiben?

Der erstmals 1946 erschienene Band gliedert sich in neun verschiedene Erzählungen, die sich allesamt im und um den Sertão, den von extremen Klimabedingungen geprägten riesigen Nordosten Brasiliens, gruppieren. Nicht nur durch die Diegese und die Erzählweise, sondern auch durch eine Vielzahl die Erzählungen querender Elemente sind die neun Teile des Bandes in ein enges wechselseiti-

28 Ebda., S. 8f.

29 Ebda., S. 8.

30 João Guimarães Rosa in Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika*, S. 497.

ges Beziehungsgeflecht eingebunden, so dass nicht nur die historischen und räumlichen *Kontexte*, sondern auch die starken *kontextuellen* Verbindungen eine wirkliche Einheit des gesamten Zyklus hervorbringen. Die einzelnen Erzählungen sind nicht allein durch bestimmte Figurenkonstellationen zwischen den Großgrundbesitzern, den Viehtreibern, den armen Bauern oder den räuberischen Banden der *Jagunços* miteinander verwoben, sondern auch durch die symbolischen Figuren und Gestalten von Eseln oder Papageien, von Kröten oder Fröschen, aber auch bestimmter nicht minder häufig im Text immer wieder auftauchender Bäume und Vegetationsformen. Innerhalb der einzelnen narrativen Texte selbst siedeln sich stets andere erzählerische Kleinformen an, so dass sich hier die unterschiedlichsten literarischen wie mündlichen Erzählformen begegnen. In allen *sagenhaften* Erzählungen wird der Sertão kreuz und quer durchstreift; fast immer treibt der Kampf um mehr oder minder schöne, stets aber faszinierende Frauen die Handlung voran; ausnahmslos geht es um ein Scheitern des Zusammenlebens, um eine gefährdete oder schon aufgekündigte Konvivenz, welche die Gefahr heraufbeschwört, ganze Ketten von Morden auszulösen. Wir begegnen Menschen und Tieren von epischer, überzeitlicher Größe, deren Charaktere und Leidenschaften mit voller Wucht aufeinanderprallen.

Das Scheitern der Konvivenz, das fatale Hineintreiben in eine kaum noch aufzuhaltende Kettenreaktion, welche in der Regel zur Katastrophe führt, erscheint bereits paradigmatisch in der ersten Erzählung von *Sagarana*. Denn unter den Viehtreibern in *Der kleine steingraue Esel* bricht ein Streit aus, hatte Badú doch Silvino die Braut ausgespannt, was letzterer als Kränkung seiner Mannesehre und als tiefe Verletzung empfindet, die ihn mehrfach Mordanschläge auf seinen Rivalen planen und ausführen lässt. Diese scheitern zwar allesamt, gefährden aber doch das Überleben der gesamten Gruppe und tragen wesentlich dazu bei, dass wohl die meisten in den sintflutartigen Überschwemmungen, wie sie für den Sertão so charakteristisch sind, untergehen. Diejenigen, die überleben, haben dies dem kleinen Eselchen Karo-Sieben zu verdanken.

Derartige Konstellationen rivalisierender Männer um eine verehrte oder verfluchte, hintergangene oder hintergehende Frau, die zumeist mit ihren Augen die Männer in ihren Bann zieht oder als *femme fatale* in den Abgrund reißt, bildet so etwas wie den narrativen und zugleich diskursiven Motor des jeweiligen Geschehens. Aber gleichviel, ob in der zweiten Erzählung Lalino Saláthiel zunächst seine Frau verlässt und verkauft, um sie Monate später wieder aufwendig von seinem Rivalen zurückzuerobern; ob in *Das Duell* der Ehebruch einer Frau mit einem militärisch strammen Nachbarn zu einer Kette von Morden führt, die alle Träume von einem friedlichen Zusammenleben verhindern; ob in *Kugelsicher* die Ansprüche eines schießwütigen Mordbuben, noch vor der Hochzeit seines Nachbarn an dessen junger Frau das feudalistische *ius primae noctis* auszuüben; oder ob in der

letzten Erzählung Augusto Matraga seine Frau und seine Tochter buchstäblich in die Verzweiflung stürzt, bevor er an einen Rivalen nicht nur sein Hab und Gut, sondern auch seine Frau und fast sein Leben verliert: Stets sind diese Antriebsmomente zwar handlungsleitend, doch rücken sie auf eigenartige Weise immer wieder in den Hintergrund. Stattdessen werden Versatzstücke von Gefühlslandschaften erkennbar, welche die einzelnen Erzählungen sehr eng miteinander verzahnen, zugleich die Handlungsstränge aber auch geradezu automatisiert ablaufen lassen. Nein, es sind keine wirklichen Sagen, in deren Inhalten wir aufgehen. Jenseits der *stories* und ihrer durchaus unterschiedlichen Formen des *plotting* fasziniert etwas anderes.

Denn im Vordergrund allen Erzählens stehen der Sertão und seine Naturgewalten. In das ebenso gewaltige wie gewalttätige Wirken der Natur ist ganz selbstverständlich der Mensch miteinbezogen: Er ist Teil der Natur und *als solcher* Teil des Lebens. Denn es gibt keine klare Grenze zwischen Natur und Kultur, so wie es auch keine eindeutige Grenzziehung zwischen Mensch und Tier gibt. Alles ist mit allem verwoben: Alles ist Wechselwirkung.

Als Günter W. Lorenz 1965 das Gespräch – vor allem wohl mit Blick auf den großen Roman des Brasilianers – auf den Sertão lenkte, der die Größe Deutschlands um ein Vielfaches übertrifft, bemerkte der Romancier von *Grande sertão: veredas* dazu recht eindrücklich:

Natürlich, für Europa ist das eine sehr große Welt, für uns natürlich nur eine kleine Welt, gemessen an unseren geographischen Begriffen, weil diese kleine Welt des Sertão, diese vielfältige und ursprüngliche Welt für mich das Symbol, vielleicht sogar das Modell meines Universums ist. So ist das germanische Cordisburgo, das von Deutschen gegründet wurde, das Herz meines suebisch-lateinischen Imperiums.³¹

Die Größe spielt in diesen Überlegungen insofern eine Rolle, als ein Modell – gerade auch des Universums – stets auf einer Miniaturisierung beruhen muß, will es nicht – wie in Jorge Luis Borges' erstmals 1946 erschienener Erzählung *Del rigor en la ciencia* – im Maßstab 1 : 1 jeden Rahmen sprengen. Eine solche Miniaturisierung³² stellt aber keineswegs etwas Harmloses, Verniedlichendes dar, sondern

31 João Guimarães Rosa in Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika*, S. 497. Zu der ursprünglich für 2017 geplanten Neuübersetzung des Hauptwerkes von Guimarães Rosa und den Schwächen der Übersetzung von Curt Meyer-Clason in der Kritik des Literaturübersetzers Berthold Zilly vgl. Ulrike Wiebrecht: Ein Monument, experimentell und voller Rätsel. Verfügbar unter www.welt.de/sonderthemen/brasilien/article146661881. Letzter Zugriff: 30.04.19.

32 Vgl. hierzu Yvette Sánchez: Nanophilologie – fraktale Miniaturisierung. In: Ottmar Ette (Hg.): *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008, S. 9–19.

übt – wie Claude Lévi-Strauss in seinen Überlegungen zur *bricolage* sehr deutlich gezeigt hat³³ – eine enorme Kraft, ja eine Gewalt auf die Dinge aus, die sie gleichsam in den Griff, in ihren Besitz nimmt. Das *modèle réduit*, von dem der französische Anthropologe und Verfasser der *Tristes Tropiques*³⁴ sprach, erlaubt es, wie eine im Sinne André Gides verstandene *mise en abyme* die strukturelle Gesamtheit des jeweils Dargestellten zu re-präsentieren und damit Macht auszuüben, insofern die Reduktion jeder Modellierung zugleich auch die Reduktion seiner Sinn-potentiale enthält. Miniaturisierung hat es also in sich.

Die verlebendigende Modellierung des Sertão zum Modell des eigenen Imperiums und damit zugleich zum Modell des gesamten Universums verwandelt das *modèle réduit* des Sertão in ein *WeltFraktal*³⁵, das gleichsam die Totalität der Welt zu erfassen und doch in überblickbarer Form dem Lesepublikum vor Augen zu führen vermag. Leben wird dem Modell des Sertão durch die Allgegenwart des Viellogischen eingehaucht. Der Sertão, für brasilianische Verhältnisse eine *kleine* Welt, bietet fernab jeglicher Reduktion auf eine einzige Logik die Möglichkeit, mit dem Mittel der Verkleinerung eine *ganze* Welt in ihrer Gesamtheit zur Darstellung zu bringen. Wie aber ist diese Welt des Sertão in *Sagarana* – und nicht erst in *Grande sertão: veredas* konzipiert und aufgebaut?

Die Insel des Sertão

Bereits die erste Erzählung, «Der kleine steingraue Esel», bietet uns reichliches Anschauungsmaterial, um zu verstehen, nicht wie der Sertão *an sich*, sondern der Sertão des João Guimarães Rosa konstruiert ist. Wie Island ist der Sertão eine Insel, die für eine ganze Welt steht, eine Insel voller Sagen, voller Geschichten großer Leidenschaften und großen Leidens. Aber ist hier nur in einem übertragenen, metaphorischen Sinne von einer Insel die Rede?

Bei einer genaueren Analyse wird sehr rasch auf der strukturellen Ebene deutlich, mit Hilfe welcher Verfahren und Darstellungsmuster der Sertão in *Sagarana* als eine sagemumwobene Insel in Szene gesetzt wird. Diese Insel birgt in sich eine Vielfalt, eine klein gekammerte und sich ständig je nach Ort und Bewegung wandelnde Welt, aber doch eine, die vom Rest Brasiliens, vom Rest des ame-

33 Claude Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*. Paris: Plon 1962; hierzu auch Claude Lévi-Strauss: *Die Bricolage*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 215.

34 Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Tristes Tropiques*. Paris: Plon 1955.

35 Zum Begriff des WeltFraktals vgl. Ottmar Ette: *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017.

rikanischen Kontinents deutlich abgetrennt ist. Eine Insel charakterisiert sich in grundlegender Weise dadurch, dass es auf der Ebene der Verkehrs- und Transportmittel eine infrastrukturelle Diskontinuität gibt. Wie ist diese auf der Insel des Sertão implementiert?

Die infrastrukturelle Diskontinuität, also der notwendige Wechsel des Transportmittels, zeigt sich in aller Deutlichkeit daran, dass sich an den Rändern des Sertão *Häfen* in Form von Eisenbahndstationen befinden. In vielen der in *Sagarana* versammelten Erzählungen werden die Ankünfte und Abfahrten an diesen Bahnhöfen sehr stark ins Rampenlicht gerückt: Über die Bahnhöfe wird die Insel erreicht oder wieder verlassen. Immer wieder sehen wir, wie die Protagonisten mit dem Zug im Sertão ankommen, wo sie dann auf Pferde, Maultiere oder Esel umsteigen müssen, um sich weiter ins Innere des Sertão fortbewegen zu können. Dabei sind es bisweilen auch Flüsse, die als Leitlinien, als *veredas*, der Verkehrswege ein Eindringen ins Innere der Insel ermöglichen. Entscheidend ist stets, dass die Eisenbahnlinien von São Paulo oder Rio de Janeiro her das Kontinuierliche des Kontinents in den Reisebewegungen der sich zum Sertão Hinbewegenden betonen, dann aber diese Kontinuität unterbrochen wird, insofern alle auf Tiere umsteigen müssen. Mit der Eisenbahn setzt man zur Insel über, mit der Eisenbahn kann man die Insel auch wieder verlassen. Der Sertão ist eine eigene Welt.

Das Verlassen der Insel steht in *Sagarana* oft unter keinem guten Stern. Man verlässt die Insel des Sertão, so scheint es, nicht ungestraft. In der zweiten Erzählung empfindet der *Sertanejo* Lalino Saläthiel schon nach wenigen Monaten des Verprassens all seiner Geldmittel in Rio de Janeiro eine ungeheure Sehnsucht nach dem Sertão – und nach seiner von ihm zurückgelassenen Frau. Als der Überlebende des Duells in der vierten Erzählung mit dem Zug wieder zum Sertão zurückkehrt und wieder auf das Pferd umsattelt, wird er schon bald von jenem armen Bauern im Sertão erschossen, der im Auftrag seines Feindes nur auf seine Rückkehr wartete. Aber auch schon in der ersten Erzählung werden die riesigen, wohlgenährten Viehherden zum Verladebahnhof getrieben und von den Männern der Fazenda des Majors in die Viehwaggons gepfercht. Der Abtransport der Herdentiere per Eisenbahn macht manche der Männer traurig, ist dies doch für die Tiere nichts anderes als eine Reise in den Tod, in die Schlachthäuser der großen Städte weit jenseits der Insel des Sertão. Die Schienen sind Wege in den Tod oder doch zumindest – wie in den Erzählungen *Die Strohspinner* und *Meine Verwandten* – in ein Verschwinden von Frauen und Töchtern: ein Verschwinden ohne Nachricht, ohne Wiederkehr, an der Seite dubioser Händler, die zumeist nicht aus dem Sertão stammen.

Das eigentliche *Movens* innerhalb der gesamten Landschaft des Sertão aber sind die Viehherden. Alles dreht sich um sie, um ihre Aufzucht, um ihren Fortbestand, um ihr Leben, um ihren Verkauf und ihre Verwertung. Sie erscheinen in

Sagarana von Beginn an in all ihrer Schönheit, ihrer Größe, ihrer unbändigen Kraft wie auch in ihrem Eigen-Leben. Kaum ist der eigentliche Protagonist der ersten Erzählung, der kleine steingraue Esel Karo-Sieben, im *incipit* vorgestellt und eingeführt, erscheint auch schon die urwüchsige Kraft der großen Viehherden des Sertão:

Hoch über der Kordillere gekrümmter Rücken schwankte der Mastenwald der Hörner. Und gegeneinander drängten die Flanken der Kreuzungen aller urwüchsiger Mischrassen der Campos Gerais, des Urucúia-Flusses, der Niederungen des Grünen Flusses, der Reservate Bahias, der Wiesenründe von Goiás, der Steppen des Jequitinhonha, der ausgreifenden Weiden des endlosen Sertão. Einmalig und eigenartig im Fell, mit sehr gelungenen und ganz unmöglichen Farben: Schwarz, Dunkelgrau, Pechschwarz, Katzengelb, Rotbraun, Rot, Rosa, Lehm Braun, Orangefarben; ins Rötliche gehendes Kastanienbraun, schwarzgestreiftes Weiß; gefleckt, gestrahlt, vielfarbig; Holsteiner mit absonderlicher Fleckfärbung; Schildkröten-schattierungen aller Art; schwarzgelbgetupfte Felle mit konzentrischen Streifen – Kurven und schmutzigbraune Zebrastrreifen auf grünlichem Grund, wie zwiebelartige Achatschnitte, große Knoten aus geschnitztem Holz oder in rohen Granit gehauene Gesichter.³⁶

Nicht der Sertão an sich, sondern die Viehherde im Sertão ist das eigentlich bestimmende Element in Guimarães Rosas *Landschaft der Theorie*³⁷ in *Sagarana*. Im Zusammenspiel zwischen Endlosigkeit und Begrenztheit dieser «kleinen Welt», zwischen der Ausdifferenzierung jeder einzelnen Fellfärbung und der Masse der aneinander gedrängten Tierleiber wird von Beginn dieser Passage an die dynamische Kompaktheit der Tiere mit der geologisch starren Struktur einer Kordillere und der hochmobilen Strukturierung eines Mastenwaldes in eins gesetzt. Die Metaphorik von einem Wald von Masten blendet das Bild unzähliger Schiffe ein, die in einem Hafen vor Anker liegen, zugleich aber stets dazu bereit sind, die Leinen loszumachen, wieder in See zu stechen und alles, was soeben noch ruhig schien, in Bewegung zu setzen. Auf die wie in einem literarischen Katalog aufgelisteten Felle dieses kollektiven, jederzeit in Bewegung zu setzenden Körpers sind ebenso geologische wie tierische und pflanzliche, aber auch menschliche Attribute gezeichnet, so wie auch der Mastenwald die Zusammenführung natürlicher wie kultureller Bedeutungsebenen deutlich vor Augen führt. Kultur und Natur sind hier ebenso wenig voneinander geschieden wie Mensch und Tier. Die Setzung einer klaren Scheidung zwischen Natur und Kultur wird bereits in dieser Passage ebenso unterlaufen wie die Setzung der Trennung zwischen dem Menschen und der

³⁶ Rosa: *Sagarana. Erzählungszyklus* (Aufbau-Verlag), S. 9. Ich zitiere im Folgenden nach dieser Ausgabe der Übersetzung von Curt Meyer-Clason.

³⁷ Vgl. zu diesem Begriff Ottmar Ette: *Roland Barthes. Landschaften der Theorie*. Konstanz: Konstanz University Press 2013.

Tierwelt. Alles ist hier mit allem verbunden und weist eine zutiefst relationale Strukturierung auf, welche dieser Landschaft der Theorie ihre eigentliche Grundlage gibt.

Im weiteren Verlauf der ersten Erzählung, die in begrenzter Form, aber doch in epischer Breite vom Zusammentreiben der Herden, deren Überführung zur Verladestation und dem prekären Zusammenleben der Viehtreiber in einer stark hierarchisierten, von einem Großgrundbesitzer beherrschten Gesellschaftsstruktur berichtet, werden die Bewegungen der Herde durch die unterschiedlichen Landschaften des Sertão immer wieder anhand einer hochgradig mobilen Vektorizität der Tierkörper illustriert. Unterschiedlichste Bewegungsformen und -figuren erscheinen. Beim Zusammentreiben der Tiere ergießt sich die Herde wie ein «Strahl»³⁸ von Wasser durch ein geöffnetes Wehr. Es ist ein unablässiges Fließen und Strömen: Die Herde wird ständig in dieser Fließbewegung gehalten. Die Herden bewegen sich, als bildeten sie Meeresströmungen.

Die Bewegungen der kompakten Masse werden in ihrer Dynamik und Vektorizität sehr präzise erfasst und analysiert, wenn Wellen und Wirbel an der Oberfläche erscheinen:

grundlos breitet sie sich aus und zieht sich zusammen, und selbst im Innern der mahlenden Masse entstehen seltsame Wirbel, nicht die üblichen Platzverschiebungen des Viehs auf dem Marsch – wo einige sich um einen Platz in der Vorhut streiten, andere die Mitte suchen und viele sich treiben lassen, gestoßen, fast schwimmend, während die schwächeren sich seitwärts rollen lassen und die Schwere im Hufschlag der Prozession ins Hintertreffen geraten.³⁹

Ständig bilden sich neue Bewegungsfiguren: Welle, Strahl, Wirbel, Spirale oder Kreisel. Es entstehen Meeresströmungen, die sich scheinbar grundlos fortpflanzen, Teile der Viehherde erfassen, Gegenströmungen auslösen, Linien gegensätzlicher Bewegungen, die dann doch wieder ineinander fallen und weitergetrieben werden. Einer der Viehtreiber erzählt, wie bisweilen nachts die Tiere in Bewegung geraten:

Ich kam auf eine tiefliegende Weide und versank fast in Kühen. [...] Die Kühe waren unruhig, drängten sich zusammen, türmten sich zu einem Kuchen, stießen die Kälber in ihre Mitte, gaben Fersengeld, so daß zusammengepreßt das Ganze aussah wie ein großes Rad, das sich drehte und immer kleiner wurde, unablässig kreisend...⁴⁰

38 Ebda., S. 26.

39 Ebda., S. 28.

40 Ebda., S. 32.

Die unterschiedlichsten Bewegungsfiguren der großen Herden prägen den Sertão, überziehen mit ihrer Vektorizität eine Landschaft, die in ihrer Eigengesetzlichkeit inselhaft für sich alleine steht, zugleich aber mit den unterschiedlichsten Welten verbunden ist. Bisweilen tritt bei der Betrachtung der Landschaft eine Art Archipelisierung des gesamten Sertão ein, wie wir sie etwa beim Erzähler in *Meine Verwandten* finden können. Gerade erst mit dem Zug aus der Stadt angekommen, wirft der junge Mann, von seinem Begleiter zum Schachspiel gezwungen, immer wieder Blicke in die von ihm hoch zu Roß durchquerte Landschaft: «Auf dem malachitgrünen Bergzug Archipele von schneeweißem Hornvieh zwischen roten Inseln aus Ziegenbartgras.»⁴¹ Die Landschaft löst sich im Blick ihres Betrachters in voneinander getrennte Inseln, in einzelne «Flecken»⁴² auf und verliert ihre Kontinuität, ihre Kontinentalität.

Die unterschiedlichsten Rassen an Vieh machen – wie Flora und Fauna, aber auch die Herkünfte der Menschen in *Sagarana* überhaupt – darauf aufmerksam, dass der Sertão sehr wohl in seinem Eigen-Leben eine Insel, aber keineswegs isoliert ist. Alles ist das Ergebnis von Migrationen, von Kreuzungen, von Begegnungen. Selbst ein oberflächlicher Blick auf die Vielgestaltigkeit aller Herkünfte zeigt, dass der Raum des Sertão das Ergebnis einer weltweiten Vektorizität ist, dass dieser Raum folglich transareal aus Bewegungen gemacht ist, welche die Migrationen von Tieren und Pflanzen ebenso miteinschließen wie die Eroberungszüge, Deportationen oder Versklavungen der Menschen. Die Inszenierung von Vektorizitäten unterschiedlichster Art versinnbildlicht, dass der Sertão keinen statischen Bereich oder Rückzugsraum darstellt, sondern in seiner Inselhaftigkeit eine ganze Welt in ihrer Totalität modelliert und abbildet. Der Sertão von *Sagarana* ist eine totale Welt: ein Universum, ein ganzer Kosmos für sich und an sich.

Der Mensch ist in diesem Kosmos Teil der Natur und, auch wenn er sie zu beherrschen sucht, zugleich den Naturgewalten ausgesetzt. Er wird zum Opfer sintflutartiger Regenfälle, erliegt der Malaria, geht in Hungersnöten zugrunde. So gelingt es ihm zwar, die Viehherden zu den Bahnhöfen zu treiben, wo sie sich wie durch Kanäle bewegt in Umzäunungen wie Wasser ergießen und später in die Viehwaggons einpferchen lassen. Doch ungezählt sind die vom Menschen nicht oder kaum beeinflussbaren Bewegungen: ebenso die überfallartigen Angriffe mächtiger Bullen, die kreisenden Bewegungen stampfender und sich immer enger zusammendrehender Rinderherden oder gar die Stampedes, die von wenigen Tieren ausgehend die gesamte Herde erfassen können und alles mit sich fortreißen, nicht selten auch die Menschen. Zahlreich sind die Verweise auf zu Tode ge-

41 Ebda., S. 184.

42 Ebda.

trampelte Viehtreiber, Reisende oder des nachts Kampierende, die sich nicht mehr rechtzeitig vor den Hufen einer Herde in Sicherheit zu bringen vermochten. In der Erzählung «Rindergespräch» raunen sich die Rinder gerne einmal Geschichten von der Ohnmacht des Menschen zu.

Auch wenn ihn keine Meere oder Meeresarme umgeben: Der Sertão ist in *Sagarana* eine Insel, die zwar komplex und in unterschiedliche Zonen aufgeteilt ist, von langen Flussläufen durchzogen und dazwischenliegenden Hochflächen geprägt wird, aber doch in sich eine Einheit bildet, welche sich vom Rest des Nationalstaates deutlich abhebt. In seinem Nachwort hat Erhard Engler zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass Guimarães Rosa kaum einmal von Veränderungen im Sertão Notiz zu nehmen gewillt war.⁴³ Gewiss: In der zweiten Erzählung, *Biographische Skizze Lalino Salãthiels oder Die Rückkehr des verlorenen Ehemanns*, dringt bisweilen einmal – und sehr gegen den erklärten Willen des Großgrundbesitzers – ein Automobil mit wichtigen Politikern in den Sertão ein, so dass man den Eindruck erhält, die Insel könnte doch eines Tages «angeschlossen» werden und verlanden. Aber dies sind Ausnahmen: João Guimarães Rosa konnte kein Interesse daran haben, seine Landschaft der Theorie zu zerstören. Nur als eine deutlich abgesetzte Insel konnte sie das Modell seines «Imperiums» und zugleich Weltfraktal sein. Eine Landschaft der Theorie, die der brasilianische Autor «verwortete»⁴⁴ – und zugleich als seine Kreation verantwortete.

Als Insel aber schreibt sich der Sertão ein in eine lange Geschichte der Insularität und Insularisierung Brasiliens.⁴⁵ Sie beginnt auf mittelalterlichen Karten irgendwo in Irland und ist bis heute nicht zu einem Ende gekommen. Hatte nicht schon Christoph Columbus seine Männer schwören lassen, dass es sich bei Cuba um einen Kontinent handele? Und hatte er nicht umgekehrt den Südteil des amerikanischen Doppelkontinents für eine Insel gehalten und ihr den Namen *Isla de Gracia* gegeben?

Die Insularität des Sertão zielt in *Sagarana* aber nicht als *pars pro toto* auf die Gesamtheit Brasiliens, sondern auf die Gesamtheit der Welt. Der Sertão ist als Landschaft der Theorie als Weltfraktal konzipiert. Die spätestens seit Euclides da Cunha⁴⁶ großartigem Hybridtext *Os Sertões* grundlegende literarische Modell-

43 Vgl. Engler: Nachwort, S. 381.

44 Von einer Verwortung des Sertã spricht Willi Bolle: *Die luziferische Funktion der Sprache*, S. 70.

45 Vgl. hierzu die Potsdamer Dissertation von Heike Muranyi: *Brasilien als insularer Raum. Literarische Bewegungsfiguren im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin: Verlag Walter Frey/edition tranvía 2013.

46 Vgl. zu Euclides da Cunha die durch den Tod des Biographen «unterbrochene» Biographie von Roberto Ventura: *Retratointerrompida da vida de Euclides da Cunha*. Organização Mario Cesar

haftigkeit dieser Region im Nordosten wurde von João Guimarães Rosa bewußt in eine neue Dimension überführt. Anders als in Euclides da Cunha's Grundlagentext und der Deutung des Sertão als «Unserer Vendée»⁴⁷ geht es nicht mehr um einen allzu lange vergessenen Teil des Nationalstaates, sondern um die Modellierung einer ganzen Welt, ja eines ganzen Kosmos. *Sagarana* ist der entscheidende literarische Schritt hierzu.

Konvivenz und Katastrophe

Wie im *Gilgamesch-Epos* steht im Zentrum von *Sagarana* das Zusammenleben zwischen den Menschen und den Tieren, den Menschen und den Pflanzen, den Menschen und allen seine Welt prägenden Elementen, wobei auch dem Göttlichen, dem Magischen und dem Luziferischen⁴⁸ stets eine große Aufmerksamkeit zukommt. Den Menschen verbindet dabei mit allem anderen, was lebt oder doch als lebendig aufgefasst wird, die Dimension des Lebens selbst: eines Lebens in den Zusammenhängen der Natur. Der Mensch teilt dies mit allem, was in der Natur, die ihn einschließt, Leben besitzt. Sein Erlebenswissen reicht hierbei von der Unmittelbarkeit des Kreatürlichen bis hin zum sich selbst reflektierenden Lebens-, Zusammenlebens- und Weiterlebenswissen.

Dabei gilt es freilich zu berücksichtigen, dass in *Sagarana* die Tiere oft die besseren Menschen sind. Dies beginnt bereits mit dem kleinen steingrauen Eselchen namens Karo-Sieben, das im Grunde als einziges Lebewesen die Geschehnisse in der ersten Erzählung jeweils adäquat zu beurteilen vermag. So ist es auch in der Lage, sich selbst und den ihm jeweils anvertrauten Menschen wiederholt das Leben zu retten. Die Figur des Esels als eines heiligen Tieres durchläuft keineswegs zufällig verschiedene Erzählungen von *Sagarana* und taucht nicht umsonst auch im letzten Text, *Die Stunde und Umkehr des Augusto Matraga*, auf höchst prominente Weise wieder auf. Erneut ist es nicht der Mensch, der das Tier lenkt, sondern das Eselchen, das an allen Wegkreuzungen die Entscheidung trifft

Carvalho e José Carlos Barrento de Santana. São Paulo: Companhia das Letras 2003. Zu den Beziehungen zwischen *Os Sertões* und *Grande sertão: veredas* vgl. auch das Interview mit Willi Bolle: Guimarães Rosa – Retrato da alma do Brasil. Verfügbar unter revistapesquisa.fapesp.br/2001/10/01/guimaraes-rosa-2. Letzter Zugriff: 30.04.19.

47 Roberto Ventura: «Unsere Vendée». Der Mythos von der Französischen Revolution und die Konstitution nationalkultureller Identität in Brasilien (1897–1902). In Hans-Ulrich Gumbrecht/Ulla Link-Heer (Hg.): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 441–466.

48 Vgl. hierzu Bolle: Die luziferische Funktion der Sprache, S. 63–79.

und wie von höherer Hand geleitet wird. Es unterliegt nicht der vorgeformten absichtsvollen Logik seines Herrn: Vielmehr handelt es nach verschiedenen Logiken zugleich und ändert oft scheinbar zufällig die Richtung.

Fast hätte Matraga darauf verzichtet, sich von einer Eselin tragen zu lassen. Doch die ihm gut gesonnene Schwarze Quitéria macht ihn darauf aufmerksam, «daß die Eselin ein halb heiliges Tierchen sei und tief verbunden mit Begebenheiten im Leben Jesu». ⁴⁹ Kein Wunder also, dass ihn das Tier zur ersehnten Erfüllung seines Schicksals führt und ihm so als ein Medium dient, das ihn mit dem Heiligen, mit der Transzendenz, verbindet. Seine rationale Logik hätte ihn wohl eher von diesem Weg ferngehalten.

Auch wenn die Viehherden als dynamisierte Massen erscheinen, so werden doch viele Rinder und Kühe in ihrer Eigenheit und Individualität vom Schriftsteller portraitiert. Wie uns die erste Erzählung ein wahres Psychogramm eines Esels bietet, so zeigt uns die zweitletzte Erzählung mit dem Titel «Rindergespräche», wie hochindividuell die einzelnen Tiere im Joch eines Ochsenkarren sind, der quietschend den Sertão durchquert. Sie tragen nicht nur vom Menschen gegebene Eigennamen, sondern haben sehr individuelle Charaktere, Verhaltensweisen und sprachliche Ausdrucksformen entwickelt, die es uns erlauben, an ihrem Denken teilzuhaben und Anteil zu nehmen.

Denn die Rinder haben sich andere Formen des Denkens bewahrt, auch wenn bisweilen die Gefahr besteht, dass sich einzelne von ihnen zu sehr den gefährlichen Denkmustern des Menschen angepasst haben oder doch anpassen könnten. Gewiss: Die Rinder vergessen bisweilen ihr Denken. Und sie vergessen oft, was sie soeben noch beschäftigte. Doch verfügen sie zweifellos über eine sehr eigenständige Weltsicht. Sie haben spezifische Formen des Zusammenlebens entwickelt, haben sich an die Herrschaft des Menschen gewöhnt, sind aber auch – wie die Ereignisse zeigen – in der Lage, einen Menschen, der sie ständig mit tief verletzenden Peitschenhieben quält, vom Leben in den Tod zu befördern. In João Guimarães Rosas Welt denkt nicht nur der Mensch: Auch und gerade die Tiere denken und denken mit. Und vieles lässt erahnen, dass alles in der Natur nicht nur von Leben, sondern auch von einem Denken durchdrungen ist, das kein Privileg des Menschen ist: *L'Animal que donc je suis*.⁵⁰

Dabei wird dieses Denken aber von anderen Logiken bestimmt, als dies beim Denken des Menschen der Fall ist. João Guimarães Rosa macht aus dem Tier kein *animal autobiographique*⁵¹ im engsten Sinne, sondern versucht, nicht andere,

⁴⁹ Rosa: *Sagarana*, S. 364.

⁵⁰ Vgl. Jacques Derrida: *L'Animal que donc je suis*. Paris: Galilée 2006.

⁵¹ Marie-Louise Mallet (Hg.): *L'Animal autobiographique*. Paris: Galilée 1999.

sondern *weitere* Logiken zu entfalten. Der Rationalität wie der Irrationalität des Menschen setzen die Tiere eine geradezu körperliche Form des Denkens entgegen, die ihnen bisweilen erlaubt, ihr Eigen-Leben gegenüber der Allmacht des Menschen zu affirmieren und diese weitere Logik dem Menschen auch anschaulich vor Augen zu führen.

Ein weiteres Beispiel findet sich in der bereits mehrfach angeführten Erzählung *Das Duell*, die zweifellos zu den herausragenden Erzähltexten des brasilianischen Schriftstellers zählt. Dort fragt der mit der Eisenbahn in den Sertão zurückgekehrte Turíbio Todo einen armseligen Buschbauern, zu dem er sich hingezogen fühlt, der ihm aber den Tod bringen wird, warum dieser denn nicht die Armut des Sertão verlassen wolle, gebe es woanders denn weitaus mehr Geld zu verdienen. Die Antwort auf diese Frage gibt nicht nur der eher wortkarge Buschbauer allein:

«Wieso denn! Man ist hier geboren, man bleibt auch hier...»

Und durcheinandergebracht wie jemand, der das Thema wechseln möchte, deutete der Buschbauer auf etwas.

«Schauen Sie doch!»

Auf den höchsten Ästen des Landi-Baumes gestikuliert kreischend und hopsend ein zerkrauter und fratzenschneidender Krallenaaffe. Die Reiter blieben stehen. Turíbio Todo zog den Revolver und zielte. Aber das Äffchen versteckte sich hinter dem Stamm, steckte dann und wann nur spähend das Gesichtchen hervor. Und Turíbio wurde es weich ums Herz, und er steckte die Waffe wieder in den Gürtel.

Währenddessen tumte das Seidenäffchen in Spiralen stammabwärts und sprang auf den Vinhático-Baum herüber und vom Vinhático-Baum zur Myrte, von der Myrte zum Sapucaia-Nußbaum, kletterte am Strang der Kreuzliane herunter, kletterte an der Sonnenblütenzündschnur der Katzenkralle hinauf, schwang sich zu den Höhen eines Engelwurzbaums hoch, verschwand im Gipfel und lachte sie von dort oben aus.

«Laß den Armen! Warum die kleinen Urwaldgeschöpfe quälen? Auch sie wollen leben...»⁵²

Die Choreographie des Äffchens gibt die vielleicht überzeugendste Antwort auf die Frage, warum man im Sertão leben kann und leben soll. Es denkt sich nicht nur in die rational-irrationale Logik des Tötens von Seiten des Menschen ein, der ihn völlig grundlos und aus purer Lust am Morden umgebracht hätte, sondern erteilt ihm eine wahre Lektion. Denn die von ihm vollzogenen Bewegungen führen ihn von Baum zu Baum, von Liane zu Liane, von Lebewesen zu Lebewesen: Sie führen vor, wie alles mit allem verbunden ist und zusammenhängt. Jede Pflanze in dieser Passage erscheint mit ihrem Namen, schreibt sich gleichsam ein in die Vielzahl an Katalogen, die in *Sagarana* von Tieren, Pflanzen, Gesteinen und vielem anderen mehr literarisch erstellt werden. Alles ist in dieser Welt mit allem ver-

52 Ebda., S. 176.

bunden, alles steht miteinander rhizomartig in Wechselwirkung. Das komplexe, polyzentrische Verwobensein von Flora und Fauna umfasst auch den Menschen, auch wenn sich dieser der Tier- und Pflanzenwelt weit überlegen fühlt, verfügt er gewiss auch über überlegene Mittel des Tötens. Doch das Äffchen besitzt ein Wissen, das dem Menschen nur noch schwerlich zugänglich zu sein scheint. Es ist ein Wissen, das weder disziplinierbar ist noch auf den Begriff gebracht werden kann.

Der Buschbauer, der gerade noch Turíbio Todo daran gehindert hat, den Affen hoch oben auf dem Baum als Zielscheibe zu benutzen, wird wenig später nicht zögern, diesen Mann zu erschießen, nur weil er dessen Feind auf dem Totenbett versprechen musste, an seiner Stelle das Duell der beiden zu Ende zu bringen. Die Logik von Ehebruch, verletzter Ehre, Mord und Blutrache kommt erst dann zum Stillstand, wenn alle Männer rund um die begehrte Frau den Tod gefunden haben. Wie es João Guimarães Rosa ausdrückte: «Das Verbrechen beruht, anders als die Liebe, auf einer einzigen Logik.»⁵³

So führt *Das Duell* nicht nur weite Teile des Sertão vor, welche die beiden sich verfolgenden und einander nachstellenden Männer durchstreichen, sondern zeigt auch auf, wie unentrinnbar tödlich die Logik sogenannter männlicher Ehre ist, die an das Auslöschen des jeweils Anderen gebunden zu sein scheint. Dieser Katastrophe menschlicher Konvivenz, wie sie alle Erzählungen von *Sagarana* prägt und zumeist auch beherrscht, wird eine andere, weitere und umfassende Form der Konvivenz entgegengehalten, in welcher das eine Lebewesen nicht zwanghaft zum Feind eines anderen Lebewesens wird. Es geht folglich um die Frage der adäquaten Entfaltung eines Zusammenlebenswissens.⁵⁴

Mithin breitet *Sagarana* vor unseren Augen nicht nur eine sagenhafte, sagenumwobene Welt aus, die im Spannungsfeld von Konvivenz und Katastrophe steht. Vielmehr zeigt sich in diesem WeltFraktal die fatale, von Mord zu Mord überspringende Kraft einer Logik, die das Denken des Menschen, weit weniger aber – wie die Erzählung *Rindergespräche* vorführt – das Denken anderer Lebewesen prägt. Die Tiere jagen sich, wenn sie Hunger haben; sie fressen einander auf, um überleben zu können. Aber sie töten sich nicht aus Gründen vermeintlich verletzter Ehre, aus Motiven der Habsucht oder des Neides, aus dem Drang nach einer unmäßigen Herrschaft, die keine Grenzen mehr kennt. Das Tier – und nicht allein das Krokodil – hat bei Rosa zumindest das Zeug zum besseren Menschen.

Es ist daher kein Zufall, dass der höchst erfolgreich agierende und von seinen Männern in seiner Autorität anerkannte Großgrundbesitzer Major Saulo im Ge-

53 Vgl. João Guimarães Rosa in Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika*, S. 530.

54 Vgl. hierzu Ottmar Ette: *ZusammenLebensWissen. List, Last und Lust literarischer Konvivenz im globalen Maßstab (ÜberLebenswissen III)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010.

spräch darauf verweist, dass er niemals zur Schule gegangen und niemals «im Sitzen [...] von diesem Leben gelernt» habe.⁵⁵ So schreibe er sich auch nicht auf, was er einnehme und was er ausbebe: Er stelle sich keiner Rechenaufgabe. Man könne in «den Spuren auf der Erde» vieles viel deutlicher lesen und erkennen. Und er fügt ohne jede Scham hinzu: «Schau, was ich von den Leuten verstehe, habe ich im Umgang mit den Rindern gelernt...»⁵⁶

Somit führt bereits die erste Erzählung aus *Sagarana* vor, dass es neben der abendländischen Rationalität mit ihren Kulturtechniken von Lesen und Schreiben, von Kalkulieren und Berechnen auch andere Logiken gibt, die in ihrer Gültigkeit im Sertão überprüfbar sind. Hierdurch stellt Major Saulo keineswegs die Gültigkeit der westlichen Logik in Frage, wohl aber deren Anspruch auf alleinige und ausschließliche Gültigkeit. Das Leben im Sertão erfordert ein viellogisches Denken und beruht auf einer *Äquipollenz* der unterschiedlichsten Logiken, die der Leserschaft vor Augen geführt werden. Wenn der Major also von den Tieren, von den Rindern mehr über die Menschen gelernt hat als von diesen selbst, dann weist dies auf die Komplexität eines Lebenswissens, Überlebenswissens und Zusammenlebenswissens hin, das sich gerade nicht nach einer einzigen Logik ausrichtet, sondern das Leben ebenso wie das Wissen vom Leben in seiner ganzen Breite und Vielfalt zu erkennen vermag. Denn vom Leben kann gesagt werden, was für die Liebe gilt: Es ist nicht die Beute einer Disziplin, nicht einmal der *Life Sciences*.

Die Äquipollenz der unterschiedlichsten Wissensmodelle wird auch immer wieder in Form von Sprichwörtern in die Erzählungen eingeblendet oder den Erzähltexten vorangestellt. Gleichviel, ob João Guimarães Rosa hier den Bewohnern des Sertão «auf's Maul geschaut» oder seinen Teil hinzuerfunden hat: Die Sprichwörter blenden oft in Form von Paradoxa, die sich keiner Doxa, keiner eindeutigen Lehre und Logik unterwerfen, die Komplexität eines Lebenswissens ein, das sich als Lebensweisheit in Szene setzt oder zu erkennen gibt. Die sagenhaften WeltFraktale von *Sagarana* machen auf diese Weise mit ihrer von Beginn an polylogischen Struktur auf die Notwendigkeit aufmerksam, in verschiedenen Logiken *zugleich* denken zu können und, nicht zuletzt zum Wohle des eigenen Lebens, auch zu müssen. Und zwar nicht nur im brasilianischen Hinterland des Sertão. Denn vergessen wir nicht, dass der Sertão für den brasilianischen Schriftsteller kein vergessener Winkel unseres Planeten, sondern das Modell, die Miniatur und das Fraktal einer ganzen Welt darstellt.

55 Ebda., S. 39.

56 Ebda., S. 40.

Das kleine steingraue Eselchen namens Karo-Sieben spielt dabei mit seinem überlegenen Erkenntnisvermögen eine höchst bedeutungsvolle Rolle. Nachdem das Vieh von den Viehtreibern mit viel Geschick zum Bahnhof getrieben wurde und sich «in den Flaschenhals des Bahnhofskorrals [...] wie ein auf die Erde geschütteter Korb Orangen» ergießt⁵⁷, rückt der höchst zurückhaltende, aber stets alles bedenkende Esel wieder in den Fokus der Erzählerfigur. Auch wenn ihn die meisten Viehtreiber verachten und folglich die Pferde bevorzugen, um sich auf den Rückweg zu machen, zeigt sich doch die zentrale Bedeutung des «armseligen Maulesel[s] Karo-Sieben»⁵⁸ auf der Ebene der Erzählform selbst. Denn die Sprachformel des Märchens rückt ihn unmissverständlich in den Mittelpunkt: «Es war einmal, es war wieder einmal, am Nabel der Welt, ein kleiner steingrauer Esel.»⁵⁹ Mit Karo-Sieben befinden wir uns im Sertão auf märchenhafte, sagenhafte Weise unmittelbar dort, wo sich diese Insel-Welt des Nordostens Brasiliens für João Guimarães Rosa auch befindet: am Nabel der Welt.

Die Logik des Viellogischen und die Literaturen der Welt

Wie im ersten Text finden sich auch in allen anderen Erzählungen von *Sagarana* explizite Hinweise auf die Zentralität des Sertão, auf die fraktale Relation zur Totalität der Welt beziehungsweise auf die Modellhaftigkeit dieser «kleinen Welt» von João Guimarães Rosa mit Blick auf das gesamte Universum. *Sagarana*, die erste Buchveröffentlichung des brasilianischen Erzählers, lässt sich sehr wohl als ein erster, aber wichtiger Schritt begreifen, aus einem lateinamerikanischen Blickwinkel eine eigene Logik des Viellogischen zu entwickeln, eine polylogische Welt, die freilich – und Rosa wusste dies – aus europäischer Sicht als eine Logik des Unlogischen – oder wie er in seinem eingangs angeführten Interview formulierte: als eine «magische Algebra»⁶⁰ – erscheinen konnte, vielleicht sogar erscheinen musste.

57 Ebda., S. 52.

58 Ebda., S. 53.

59 Ebda.

60 João Guimarães Rosa in Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika*, S. 525. In einem Atemzug mit dieser Formulierung erfolgte zugleich eine explizite Distanzierung vom «magischen Realismus», der zum Zeitpunkt des Interviews längst zum vorherrschenden Paradigma der Rezeption lateinamerikanischer Literatur geworden war; vgl. hierzu Gesine Müller: *Die Boom-Autoren heute*. *García*

Man könnte diese Entwicklung sehr wohl mit Entwürfen in Verbindung bringen, wie sie im selben Zeitraum nicht von der Insel des Sertão, wohl aber von der Insel Cuba aus unternommen wurden, als etwa Fernando Ortiz 1940 mit seinem berühmten *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* oder José Lezama Lima 1957 mit *La expresión americana* Weltentwürfe vorlegten, die im Zeichen transkultureller Bewegungen polylogische Schreib- und Denkformen im globalen Maßstab eindrucksvoll entwickelten.⁶¹ Auch wenn die geokulturellen Koordinaten wie auch die literarischen Ausdrucksmittel bei Guimarães Rosa im Vergleich zu den karibischen Autoren gänzlich andere waren, so zeigt sich doch das gemeinsame Bemühen, ausgehend von einer scheinbar marginalen beziehungsweise marginalisierten Inselfituation aus ein Modell für den gesamten Planeten zu entfalten.

Es wäre daher gänzlich verfehlt, João Guimarães Rosa, den *Mann des Sertão*, alleine dem Nordosten Brasiliens zuzuordnen, so wie es gleichermaßen irreführend wäre, einen Lezama Lima nur in der Welt von La Habana zu verorten. Beide sind an nichts Geringerem als an Modellen für eine ganze Hemisphäre, ja an Modellen für eine künftige Welt interessiert und ausgerichtet.

Bei diesen lateinamerikanischen Autoren lässt sich sehr deutlich der Versuch erkennen, Lateinamerika nicht so sehr als das *Andere* Europas erscheinen zu lassen, wie dies mit weitreichenden Folgen für das europäische Denken des 19. und 20. Jahrhunderts etwa in der berühmten Berliner Debatte um die Neue Welt ab 1768 der Fall war.⁶² Vielmehr ist es ihnen darum zu tun, die *Neue Welt* als eine Welt ständiger Weitungen und Erweiterungen darzustellen: als eine Welt, in der die unterschiedlichsten Denkmuster heimisch geworden sind und die Konvivenz sehr verschiedenartiger Logiken ein Alltagsphänomen gesellschaftlichen Lebens darstellt. Denn ein Zusammenleben in Frieden und Differenz bedarf an erster Stelle der Konvivenz des Polylogischen, ja einer möglichen Äquipollenz selbst stark divergierender Logiken, solange die Gültigkeit eines übergreifenden Zusammen-

Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den großen identitätsstiftenden Entwürfen. Frankfurt am Main: Vervuert 2004.

⁶¹ Vgl. hierzu Ette: *WeltFraktale*, S. 47–53.

⁶² Vgl. zur Berliner Debatte Ottmar Ette: Von Rousseau und Diderot zu Pernety und de Pauw: Die Berliner Debatte um die Neue Welt. In: Hans-Otto Dill (Hg.): *Jean-Jacques Rousseau zwischen Aufklärung und Moderne.* Akten der Rousseau-Konferenz der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin am 13. Dezember 2012 anlässlich seines 300. Geburtstages am 28. Juni 2012 im Rathaus Berlin-Mitte. Berlin: Leibniz-Sozietät der Wissenschaften (= *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften* 117) 2013, S. 111–130; sowie Vicente Bernaschina/Tobias Kraft/Anne Kraume (Hg.): *Globalisierung in Zeiten der Aufklärung. Texte und Kontexte zur «Berliner Debatte» um die Neue Welt (17./18. Jh.).* 2 Bde. Frankfurt am Main/Bern/New York: Peter Lang Edition 2015.

lebenswissens, das auf Inklusion und nicht auf Exklusion abstellt, nicht insgesamt in Frage gestellt wird.

In seinem Gespräch mit Günter W. Lorenz äußerte sich João Guimarães Rosa wiederholt zum Begriff der Weltliteratur, zu dem er sich gerade auch mit Blick auf Goethe durchaus zustimmend vernehmen ließ. Dabei betonte er etwa, daß der Verfasser des *Faust* «überhaupt der einzige große Dichter der Weltliteratur» gewesen sei, «der nicht für den Tag, der für die Unendlichkeit geschrieben» habe.⁶³ Auch wenn Guimarães Rosa im Interview für sich in Anspruch nimmt, er habe «viel von der Welt gesehen»⁶⁴ und verstehe daher «eine ganze Menge von der Literatur der Welt»⁶⁵, bleibt er dem Begriff der Goethe'schen Weltliteratur doch getreu verbunden und äußert sich am Ende des Gesprächs lediglich zu einer grundlegenden Veränderung im künftigen System dieser Weltliteratur:

Ich bin fest davon überzeugt, und deshalb bin ich hier, deshalb spreche ich mit Ihnen, ich bin davon überzeugt, daß im Jahre 2000 die Weltliteratur sich nach Lateinamerika ausrichten wird; die Rolle, die einmal Paris, Berlin, Madrid oder Rom gespielt haben, auch Petersburg und Wien, diese Rolle werden dann Rio, Bahia, Buenos Aires und Mexico spielen. Das Zeitalter des Kolonialismus ist endgültig vorbei. Lateinamerika beginnt gerade erst, seine Zukunft einzuleiten. Ich glaube, es wird eine sehr interessante Zukunft werden, und ich hoffe, daß es eine menschliche Zukunft wird.⁶⁶

Guimarães Rosa vertritt damit die Sichtweise einer einzigen Weltliteratur, die sich bis zum Jahrtausendwechsel nur insofern verändert haben werde, als der Meridian dieser Weltliteratur von Europa über den Atlantik nach Lateinamerika überspringen müsse. Dies sind Vorstellungen, wie sie noch deutlich früher auch der mexikanische Schriftsteller und Diplomat Alfonso Reyes äußerte, der bereits in einem Text von 1941 betonte:

Die spanischsprachigen Literaturen Europas und Amerikas stellen keine bloße Kuriosität dar, sondern bilden einen essentiellen Bestandteil in der Überlieferung der menschlichen Kultur. Wer sie nicht kennt, ignoriert zumindest so viel, daß er die Möglichkeiten des Geistes nicht in ihrer Fülle verstehen kann, so viel, daß sein Bild von der Welt eine schreckliche Verstümmelung darstellt.⁶⁷

Die sich bereits vor der Mitte des 20. Jahrhunderts unter lateinamerikanischen Schriftstellern ausbreitende Überzeugung, der Meridian der Weltliteratur werde

⁶³ João Guimarães Rosa in Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika*, S. 519.

⁶⁴ Ebda., S. 535.

⁶⁵ Ebda.

⁶⁶ Ebda., S. 536.

⁶⁷ Alfonso Reyes: *Obras Completas*. México: Fondo de Cultura Económica 1959. Bd. XI, S. 130.

künftig durch Lateinamerika verlaufen⁶⁸, prägte auch das Denken von Guimarães Rosa. Seine am zitierten Ausgang seines Interviews vom Januar 1965 getroffene Zukunftsprognose für die Weltliteratur um das Jahr 2000 erwies sich – dies ließ sich bereits lange vor Ende des 20. Jahrhunderts absehen – als unzutreffend. Wie aber ließe sich aus heutiger Sicht die Entwicklung der Weltliteratur insgesamt einschätzen?

Es ist, so scheint mir, an der Zeit, zum einen die von Goethe skizzierte und entworfene *Epoche* der Weltliteratur als eine historisch ungeheuer produktive und im Zeichen dreier Phasen beschleunigter Globalisierung ebenso theorie- wie praxisbildende, aber mittlerweile deutlich *abgeschlossene* Epoche zu begreifen. Eine derartige Auffassung hat nachhaltige Konsequenzen, die im übrigen auch weit über den Bereich der Literatur hinausreichen. Was aber käme dann nach der Epoche der Weltliteratur? Und welche Pluralitäten von Weltliteratur haben sich bislang herausgebildet?

Gerade die vierte – und mittlerweile ihrem Ende⁶⁹ entgegen eilende – Phase beschleunigter Globalisierung, die Mitte der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts begann, hat unverkennbar aufgezeigt, auf welcher kreativen Weise sich neben der Verstärkung einer beherrschenden marktkapitalistischen neoliberalen Logik offene, vielleichtische Strukturierungen entwickelt haben, die uns im Kontrast vor Augen führen, dass ein adäquates Erfassen der Komplexität aktueller literarästhetischer wie literarhistorischer Prozesse mit Hilfe des entscheidend von Goethe geprägten Begriffs der Weltliteratur längst nicht mehr gewährleistet ist. Dies schließt auch so unterschiedliche Verwendungen des Weltliteraturbegriffs wie die von Pascale Casanova⁷⁰ oder David Damrosch⁷¹ vorgeschlagenen Neujustierungen mit ein⁷², bleiben beide doch explizit dem Prinzip des Meridians, der einmal durch Paris, einmal durch New York laufen würde, treu.

Zum anderen muss die heutige Theoriebildung nach den weltliterarischen Strukturen jener vier europäischen Idiome fragen, die im Verlauf der beiden ersten Globalisierungsphasen im Sinne der *TransArea Studies* Eigen-Logiken aus-

68 Vgl. hierzu am Beispiel von Alfonso Reyes das siebte Kapitel in Ottmar Ette: *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001.

69 Vgl. hierzu Ottmar Ette: Beschleunigung. Kann die Globalisierung ein Ende nehmen? In: Jürgen Kaube/Jörn Laakmann (Hg.): *Das Lexikon der offenen Fragen*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2015, S. 32–33.

70 Vgl. Pascale Casanova: *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil 1999.

71 Vgl. David Damrosch: *What Is World Literature?* Princeton, Oxford: Princeton University Press 2003.

72 Vgl. hierzu die beiden Einführungskapitel in Ette: *Weltfraktale*.

gebildet haben, welche in ihrer produktiven Differenzqualität immer sichtbarer geworden sind. Sie sind gewiss nicht voneinander isoliert zu betrachten, bildet eine weltumspannende Intertextualität doch das schlagende Herz der (historisch gewordenen) Weltliteratur wie der aktuellen Literaturen der Welt. Hat die *Frankophonie* einen monozentrischen und noch immer an der «Hauptstadt des 19. Jahrhunderts» Paris ausgerichteten Literaturraum installiert, so weist die *Lusophonie* eine ebenfalls stark monozentrische, aber nicht länger an der europäischen Kolonialmacht Portugal, sondern weitaus mehr an der ehemaligen amerikanischen Kolonie Brasilien orientierte Fokussierung auf. Diese signifikante Veränderung manifestierte sich gerade während der Lebenszeit von João Guimarães Rosa, was zweifellos dazu beitrug, dass er im obigen Zitat gleich zwei brasilianische Zentren der Weltliteratur ausmachen zu können glaubte. Demgegenüber zeigen die *Anglophonie* und die *Hispanophonie* polyzentrische Strukturierungen, die ihrerseits aber wiederum sehr unterschiedlich ausgeprägt sind.

Zusätzlich zu allen anderen kulturellen Areas, die in ihrer Komplexität aufgrund fehlender globaler Expansionsprozesse keine weltweite territorialisierbare Verbreitung gefunden, aber bereits zu Goethes Zeiten – und weit mehr noch zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Erich Auerbachs «Philologie der Weltliteratur»⁷³ – in den Horizont weltliterarischer Konstruktionen selbstverständlich hineinragten, haben sich mit den *Literaturen ohne festen Wohnsitz* nicht nur (wie in den genannten Bewegungs-Räumen) transkulturelle (und häufig auch translationale), sondern zugleich translinguale Schreibformen entwickelt, welche die Pluralität weltliterarischer Prozesse *nach* der Epoche der Weltliteratur nochmals komplexer werden lassen. Darüber hinaus ist aus heutiger Perspektive die Signifikanz transarealer Archipelisierungsprozesse zusätzlich zu reflektieren und anhand von literarischen Beispielen aus dem Indischen Ozean, den Kapverden oder der Karibik in einer ebenso transpazifischen wie transatlantischen Vektorizität mit prospektivem Blick gerade auch auf die Zukünfte der Literaturen der Welt zu entfalten.

Für den hier ins Auge gefassten Zeitraum um die Mitte des 20. Jahrhunderts bedeutet dies, dass sich João Guimarães Rosa mit seinem Band *Sagarana* innerhalb eines Kontexts grundlegender Veränderungen auf der Ebene eines weltliterarischen Systems situierte, das sich freilich nicht in die Richtung entwickelte, welche er in seinem Interview von 1965 prognostizierte. Vielmehr ist an die Stelle

73 Vgl. Erich Auerbach: *Philologie der Weltliteratur*. In: *Weltliteratur*. Festgabe für Fritz Strich. Bern 1952, S. 39–50; wieder aufgenommen in Erich Auerbach: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Herausgegeben von Fritz Schalk und Gustav Konrad. Bern/München: Francke Verlag 1967, S. 301–310.

eines stark zentrierten Systems der Weltliteratur, bei dem sich allenfalls der Hauptmeridian zu verändern vermag, die viellogische Strukturierung der Literaturen der Welt getreten, die sich nicht mehr nach einer wie auch immer begründeten Norm «der» Literatur beziehungsweise «der» Weltliteratur richtet. Die lusophone Welt zwischen Brasilien und Angola, Portugal und den Kapverden hat eigene Logiken der Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur entwickelt, die sich wiederum innerhalb eines Systems der Literaturen der Welt ansiedeln, das zweifellos nicht jenseits der historisch entstandenen Asymmetrien steht, zugleich aber auch nicht mehr auf die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie rückführbar ist. Die Asymmetrie der Beziehungen besteht fort; aber das Eigen-Leben und die jeweiligen Eigen-Logiken transarealer Beziehungsgeflechte der lusophonen, hispanophonen, frankophonen oder anglophonen Literaturen der Welt haben neue, deutlich dynamischere Entwicklungen und Entfaltungsmöglichkeiten vorangetrieben.

Fragen wir nach einem weltliterarisch reflektierten Blickwinkel, so wurde das Werk von João Guimarães Rosa bislang vor allem aus der Perspektive der im Goethe'schen Sinne «klassischen» Weltliteratur gelesen und der brasilianische Autor als großer Vertreter der Weltliteratur gefeiert. Aus diesem Blickwinkel mußte eine Literatur des Sertão – anders als eine in Weimar, Paris oder London angesiedelte Literatur – als *regionale* (oder marginale, periphere) Literatur gelten, während sich die weltliterarischen Gefilde ebenso über Thüringen oder die Ile de France erstrecken durften. Hier kam dem Sertão – wie etwa in Euclides da Cunhas Meisterwerk *Os Sertões* – bestenfalls der Status einer Literatur über ein Hinterland der Peripherie zu. Ihre literarische Inszenierung wie ihre Rezeption in den europäischen Zentren hatten geradezu notwendig die eines mehr oder minder radikal *Anderen* zu sein. Denn im brasilianischen Hinterland des Sertão handelte es sich eben um «Kriege am Ende der Welt».⁷⁴

Aus der Perspektive der *Literaturen der Welt* hingegen betrachtet, lassen sich so herausragende Erzählwerke wie *Sagarana* oder *Grande sertão: veredas* nicht länger als Ausdrucksformen einer Regionalliteratur begreifen, sondern vielmehr als Versuche verstehen, den Sertão – ähnlich wie bei Lezama Lima oder Fernando Ortiz die Karibik und insbesondere Cuba – gleichsam als den «Nabel der Welt» und damit als ein miniaturisiertes Modell einer Totalität von Welt, eines Universums zu interpretieren, von dem aus es möglich wird, die Welt aus der Sicht dieses WeltFraktals in ihrer Komplexität besser zu verstehen. Für eine den Literatu-

⁷⁴ So der Titel von Mario Vargas Llosas literarischer Auseinandersetzung mit Euclides da Cunha; vgl. Mario Vargas Llosa: *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Plaza y Janés 1981.

ren der Welt verpflichtete Sehweise ist der Sertão nicht weniger zentral als der Thüringer Wald oder die Catskill Mountains.

Innerhalb eines nicht nur pluralen oder pluralistischen, sondern polylogischen und hochmobilen Systems der Literaturen der Welt ist es zugleich notwendig, die Funktion der Sprache – gerade auch jenseits der möglichen Dominanz einer einzigen Sprache – in ihrem Zusammenhang mit dem Leben zu denken. João Guimarães Rosa formulierte diesen Zusammenhang bündig:

Meine Devise dabei ist: Sprache und Leben sind eins, wer die Sprache nicht zum Spiegel seiner Person macht, lebt nicht, und wie Leben ständiger Fluß ist, ständige Entwicklung, muß auch die Sprache sich ständig entwickeln. Das heißt aber: Ich muß als Schriftsteller mir Rechenschaft über jedes Wort ablegen und jedes Wort so lange bedenken, bis es wieder Leben wird. Die Sprache ist das einzige Tor zur Unendlichkeit, aber leider steckt sie mitten unter ganzen Bergen von Asche. Dort muß ich sie freilegen. Weil sie Ausdruck des Lebens ist [...].⁷⁵

Gerade dies aber ist im Sinne des brasilianischen Autors die genuine Aufgabe jener «wirklich seltsame[n] Rasse»,⁷⁶ die man gemeinhin als Schriftsteller bezeichnet. Um nicht allein die Polysemie der Sprache, sondern ihre Polylogik ins Leben zurückzuholen. Nur aus der Perspektivik einer zentrierten Konzeption von Weltliteratur ließen sich *Sagarana* wie auch *Grande sertão: veredas* als Regionalliteratur bezeichnen. Die literarische Schöpfung des Sertão durch Guimarães Rosa stellt sich uns aus der Sicht der Literaturen der Welt hingegen als ein hochkomplexes WeltFraktal dar, das keineswegs nur von peripherer Bedeutung ist. Es hilft uns, unsere Welt, unseren Planeten Erde, nicht länger raumgeschichtlich und statisch, sondern bewegungsgeschichtlich und mobil zu denken. Um so jenen Reichtum und jene Weisheit zurückzugewinnen, die auf der Fähigkeit beruhen, die Welt gleichsam kubistisch mit Hilfe verschiedener Logiken *zugleich* zu sehen. Denn Weisheit, dies weiß auch das Krokodil an den Ufern des Rio São Francisco, ist nicht das Resultat eines disziplinierten Denkens.

⁷⁵ João Guimarães Rosa in Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika*, S. 516.

⁷⁶ Ebda., S. 499.

Pedro Dolabela Chagas

Notizen für eine komplexe Beschreibung von *Grande sertão: veredas*

Guimarães Rosas kanonischer Roman *Grande sertão: veredas* gehört zur brasilianischen Tradition. Autor und Werk schreiben sich in die Geschichte dieses Landes ein und doch verbirgt sich hinter dem Anschein des Traditionellen das Neue und Unerwartete, das neue Möglichkeiten in der Konservierung und Tradierung des Vergangenen eröffnet. Der vorliegende Aufsatz möchte diese Möglichkeiten ausloten und anhand ausgewählter Textpassagen diskutieren.

Ich beginne bei den Hauptpersonen. Riobaldos Leidenschaft für Diadorim wird direkt am Anfang der Erzählung dargestellt. Diadorim erscheint ihm als Mann. Aber wie homoerotisch ist *Grande sertão: veredas*? Mancher sieht in Riobaldos Entdeckung und fortschreitender Akzeptanz seiner Begierde nach Diadorim seine konfliktreiche Selbstentdeckung als Homosexueller. Aber ist dies tatsächlich der Fall? Er entdeckt nicht sein sexuelles Interesse an Männern generell, sondern nur an einem einzigen Mann. Und biologisch gesehen ist dieser Mann eine Frau, die Riobaldo gerade durch ihre stereotypisch femininen Züge attraktiv erscheint: ihre sanfte Haut, der zarte Geruch, ihre Eleganz – die Art und Weise, wie sie die Wäsche wäscht. An sich sind die Attribute von Maskulinität und Femininität konventionell: Die Verhaltensweisen, Züge und die Erscheinung von Diadorim sind weiblich; sein Mut ist männlich. Die Attribute bewahren traditionelle Modi von Gegensätzen zwischen den Gendern; was diesen Kontrast destabilisiert, ist der Gebrauch der Attribute: Der Mann kann weiblich sein, wenn er Angst verspürt, die Frau kann männlich sein, wenn sie Mut zeigt. «A» unterscheidet sich ontologisch weiterhin von «B», es ist aber nicht möglich, zu sagen, dass «A» ausschließlich in «C» vorkommt und «B» nur in «D», denn «A» und «B» können analog in «C» und «D» vorkommen. Das ist, was wir in Riobaldo und Diadorim sehen – jedoch ausschließlich in Riobaldo und Diadorim.

Denn die Destabilisierung der Herrschaft der Attribute Maskulinität und Femininität ist genau bestimmt: Die übrigen Charaktere sind Männer und Frauen. Eine erstaunliche Thematisierung der Homoerotik also, die das Thema offensichtlich anspricht, seine Wirkung jedoch abschwächt. Wir befinden uns im Jahre 1956. Nur wenige Jahre zuvor war Mário Donato wegen der Erotik in *Presença de Anita* aus der katholischen Kirche exkommuniziert worden: Wie wäre eine Thematisierung der Homoerotik aufgenommen worden, in der ein Jagunço sich in einen Mann mit eindeutig männlichen Charakterzügen verliebt und auf diese Weise sein generelles sexuelles Interesse für Männer entdeckt hätte? Ich kann mir nur

vorstellen, dass die Rezeption von *Grande sertão: veredas* ganz anders gewesen wäre: Seiner Kanonisierung durch die Fachkritiken hätte dies nicht im Wege gestanden, sein Erfolg beim offenen Publikum wäre jedoch schwieriger vorstellbar gewesen – und auf diesen Erfolg zielte Rosa ab. Es findet sich hier ein strategischer Zug: Er übermittelt dem Leser das psychologische Drama eines Mannes, für den Homosexualität tabu ist, der jedoch allmählich sein sexuelles Interesse für einen anderen Mann erkennt und es sich eventuell eingesteht; dass er dieses Thema dem Leser von 1956 nahebringt, darin findet sich großer Wagemut. Doch das implizite Risiko wird letztlich mit der Enthüllung über Diadorim abgeschwächt: Der Wagemut wird schließlich durch eine Aushandlung vermittelt, in der das polemische Thema eingeführt und dann zurückgezogen wird. Trotz des Rückziehers pulsiert es weiterhin.

Gegenüber Männern und Frauen herrscht noch immer ein anderes traditionelles Element vor. Die Liebschaften Riobaldos schwanken zwischen Leidenschaft, Erotik und der Pflicht und zwar zwischen Diadorim, Nhorirá und Otacília. Die Leidenschaft ist groß, unkontrollierbar, aber nicht alltagstauglich; die Erotik an sich verspricht keine Dauerhaftigkeit; am Ende wird er die Sicherheit und Beständigkeit der Ehe wählen. Otacília ist Penelope: Sie ist Zuhause, Schutzort, zu ihr kehrt der Krieger nach der entscheidenden Schlacht heim, und mit ihr bleibt er für immer zusammen. In seinen Liebesentscheidungen ist Riobaldos Weg keine «Durchreise» und auch keine Selbstfindung: Er ist pragmatisch, realistisch, egoistisch und traditionalistisch bis zu dem Punkt, an dem er sich von seiner Intuition leiten lässt. An einem bestimmten Punkt spürt er, ahnt er voraus, dass Otacília die angemessene Wahl für seine Niederlassung in der Welt ist. Die konventionellen Alternativen werden nicht destabilisiert, sie bleiben als Gegensätze bestehen: Die Wahl drängt sich auf zwischen intensiver und bewegter Leidenschaft, Beständigkeit und Sesshaftwerdung aus Pflichtgefühl. Riobaldos Wahl für die Beständigkeit ist eindeutig und geht dem Tod Diadorims voran.

Im Allgemeinen ist das Handlungsuniversum maskulin, die Frauen existieren am Rande: Diadorim verkleidet sich als Mann, um sich in diesem Handlungsuniversum zu integrieren. Deutet dies auf eine Hierarchisierung der Geschlechter hin? Ich glaube nicht, denn jenes Universum ist zwar maskulin, aber moralisch verwerflich. Da sie außerhalb der Handlung stehen, werden die Frauen politisch freigesprochen und erhalten eine unvorhergesehene Würde: Inmitten der Bewahrung konventioneller Geschlechterattribute tritt die Bewertung der Frau als moralischer Reserve hervor.

Gehen wir weiter zum Protagonisten. Das Wort «Liebe» erscheint 142 Mal in *Grande sertão: veredas*; das Wort «Angst» 194 Mal. Riobaldo spürt Angst, die für ihn eine wichtige Instanz der Subjektivierung ist: Es handelt sich um eine Emotion, die überwunden werden muss, oder zumindest in der Selbstbehauptung des

«Ichs» verleugnet. Diese Selbstwahrnehmung ist kulturalisiert: Die Bewusstheit der eigenen Angst stört ihn, erinnern wir uns aber an die Unterscheidung von António Damásio, Neurowissenschaftler, nach der eine Emotion nicht mehr ist als eine chemische Entladung im Gehirn, die eine bestimmte Verhaltensreaktion hervorruft; «Gefühl» ist der Name, den wir dieser Reaktion geben – das Gefühl ist folglich eine Interpretation der Emotion. Riobaldos Problem ist es nicht, Angst zu spüren, sondern in einem Umfeld, in dem Mut überbewertet wird, sich ängstlich zu wissen. Das Problem ist nicht direkt die Emotion an sich, sondern das Konzept, das sie in diesem Umfeld erhält und das Konzept des Selbst, mit dem sich der Ängstliche gezwungenermaßen konfrontieren muss: Die Angst entmännlicht Riobaldo.

Aber bevor wir zu diesem Punkt übergehen, erinnern wir uns daran, dass alles in *Grande sertão: veredas* aus dem Blickwinkel des Erzählers präsentiert wird, einschließlich der Hierarchien, die die persönlichen Beziehungen in der Handlung organisieren: Held und gewöhnliches Individuum, Führer und Anhänger, Subjekt und «bloßes Individuum» (unabhängig davon, ob dieses Individuum bewertet wird oder nicht). In meiner Ausgabe von Aguilar verbringt Riobaldo 260 der 360 Seiten in der Position des Individuums, nicht des Subjekts. Seine volle Subjektivierung, die Befriedigung seines Wunsches nach Verwirklichung, wird vertagt. Was steht auf dem Spiel?

Seine Mutter stirbt und er lebt daraufhin mit Selorico Mendes zusammen. Sein Leben ist bequem, aber Joca Ramiros Vision, die Auswirkungen der Kraft jener Jagunços weckt einen bestimmten Wunsch in ihm: Es sind Seiten geladen mit Ehrfurcht, Bewunderung und Spannung, auf denen Riobaldo versucht, Sinn auf diese noch unbekannte Art von Mensch, zu produzieren. Diese neue Beziehung setzt seine Meinung über Selorico herab, den er fortan als anspruchslosen Grundbesitzer sieht. Riobaldo flieht.

Er wird an Zé Bebelo verwiesen und mit ihm siegt er im ersten Krieg, aber sein unschlüssiges Verhältnis zu Bebelos Gewalt gegen die Jagunços, die er bewunderte, oder vielleicht sein Misstrauen in Bezug auf seine politischen Ambitionen bringt Riobaldo dazu, erneut zu flüchten: Hier würde er sein Verlangen nicht befriedigen. Zufällig trifft er Reinaldo-Diadorim wieder und tritt in Joca Ramiros Bande ein: Es ist ausschließlich Diadorims Gesellschaft, die starke sexuelle Spannung, die ihn dazu bringt, die Ziellosigkeit zu überwinden, um einer kontinuierlichen Beschäftigung nachzugehen. Warum war er so lange Zeit ohne Richtung, wenn doch das Leben mit Selorico Mendes und Zé Bebelo so vielversprechend erschien? Warum erschienen ihm jene Versprechen sozialer Integration unbefriedigend?

Nach dem Kontakt mit den Jagunços ist Riobaldo nicht mehr derselbe: Die Erfahrung erweckt in ihm einen gewissen mimetischen Wunsch und seine Subjektivität formt sich durch seinen Wunsch, das zu sein und zu haben, was jener Andere ist

und hat. Er wünscht sich das, was der Andere sich wünscht, vor dem er Angst hat, den er beneidet und den er als Beispiel nimmt. Bis zum Ende der Erzählung modelliert sich sein Selbst, indem er den Wunsch des Anderen wünscht und die Bewunderung des Anderen anhand der Offenbarung dessen begehrt, was der Andere selbst begehrt: Er ersehnt Joca Ramiros Willen nach Führung, Hermogenes Verlangen nach Stärke, Bebelos Streben nach Wissen (und künftig sogar das Bestreben nach Strategie, Planung und Vorherrschaft des Seo Habão), und er will dafür bewundert werden, ein starker und weiser Führer zu sein. Riobaldo will das Bild von sich sein, das er für die anderen zu projizieren versucht und in diesem Sinne kann sein Übergang von der Ziellosigkeit zur Handlung als ein Übergang in einen Zustand beschrieben werden, in dem sein geringer Stolz als gebildetes, ambitioniertes und dennoch untergeordnetes Individuum Platz macht für einen Zustand, in dem sein Stolz befriedigt werden kann – durch Imitation.

Das heißt, selbst in dieser offenbaren Selbstbehauptung behauptet sich Riobaldo nicht vollständig. Selbst als er zu Urutu-Branco wird, geht ihm Zé Bebelo niemals aus dem Kopf; er hört niemals auf, darüber nachzudenken, was Bebelo von dem, was er tut, halten würde. Zu einem bestimmten Zeitpunkt verletzt die Unwissenheit eines Fazendeiros über seine Leistungen, den er zufällig trifft, seine Eitelkeit: Es ist, als handle er kontinuierlich vor einem imaginären Publikum. Für die Realisierung seines Wunsches reicht Selbstzufriedenheit nicht aus, sondern nur der Beweis der Welt; sein Sinn für Status wird durch das fremde Urteil determiniert. Wenn Diadorim ihm dermaßen attraktiv erscheint, geschieht dies ebenfalls deshalb, da sie diejenige Tugend hat, die er niemals erreichen würde: Selbstsicherheit.

Ein unsicherer Riobaldo also: Ein Leben unter mütterlichem Schutz und dem Komfort des Paten, das in der Ehe mit Otacília und dem endlosen Zweifel über seine Vergangenheit endet. Wenn *Grande sertão: veredas* eine Bildungsroman-Komponente aufweist, wenn Riobaldos Ich durch sein Erleben der Welt geformt wird und wenn dieses bereits geformte Ich mit Abstand die entscheidenden Momente in seiner Formierung zu würdigen weiß, dann hätte eine solche Entwicklung unter mütterlichem Schutz begonnen, um unter andauernden Zweifeln in der Sicherheit mit Otacília zu enden. Die Erfahrung, die ihn zur Unabhängigwerdung des Ichs geführt haben könnte, würde ihn zu einem weiteren bequemen Grundbesitzer unter dem (scheinbar notwendigen) weiblichen Schutz machen – es ist ein seltsames Subjekt, das sich niemals zu verwirklichen scheint. Einmal mehr wurde ein Thema, das die Person des brasilianischen Romans modernisiert, eingeführt und im Moment seiner praktischen Verwirklichung entfernt: Wenn in Clarice Lispectors *Perto do coração selvagem* (1943) und in *Ciranda de pedra* (1954) von Lygia Fagundes Telles die Entstehung des Protagonisten in einer Erzählung von der Entwicklung der Persönlichkeit durch die Auseinandersetzung «Ich-Welt» inszeniert wurde, im Akt

«der reinen Unterwerfung unter die Selbstregulierung» des Subjekts, betrieben durch einen «Prozess der Inkorporation, durch den das Individuum als [emanzipiertes] [...] Geschöpf konstituiert und reguliert wird»¹, dann bleibt Riobaldo in seinen ewigen Zweifeln, seiner Resignation und seinem Schutzbedürfnis weit hinter dieser «Emanzipation» zurück.

Seine Unsicherheit könnte lediglich durch einen Pakt mit dem Teufel überwunden werden. Jedoch gibt es keinerlei Indizien im Text, die darauf hindeuten, dass ein solcher Pakt eingegangen wird, und außerdem ist Riobaldo nicht Hermogenes: Er unterscheidet sich deutlich von ihm. Wenn es einen Moment gibt, in dem Guimarães Rosa versucht, Empathie für den Erzähler zu konstruieren, dann, wenn er inmitten der Gewalt auf das unnötige Schlechte verzichtet, indem er die Grausamkeit zurückweist und Rechtfertigung für die Gewalt verlangt. Hier tut sich das Problem der Begierde auf: Er wird von der Kraft des Jagunço verführt, von der Gewalt in Verwunderung gesetzt, die dieser bis in wollüstiger Weise praktiziert, aber er ist kein Jagunço – er ist ein Gebildeter und für ihn besteht Gewalt nicht widerspruchslos fort. Selbst in seiner Hybris als Urutu-Branco, in seiner Einsamkeit an der Macht und in seinem messianischen Glauben an seine eigenen Kapazitäten stimmt er Gewalt nur ab einem gewissen Niveau der Rechtfertigung zu, denn in gewisser Art und Weise muss er sich gut glauben. Das heißt, er rettet sich vor dem eigenen und fremden Urteil durch Selbstrechtfertigung, eine rational konsistente Art der Selbsttäuschung.

Gehen wir weiter zum Aufbau der Erzählung. Es ist möglich, so viel über den Plot von *Grande sertão: veredas* zu sagen, weil die offen von Riobaldo thematisierte Unsicherheit, Ambiguität und das Mysterium nicht ausschließen, dass die Ereignisse klar identifiziert werden können. Das Mysterium ernährt sich von Fakten unter konventioneller Sequenzierung: Zuerst das Ereignis, im Anschluss die Interpretation; zunächst erscheint das Objekt des Zweifels, danach der Ausdruck des Zweifels. Der zu interpretierende Stoff wird stark objektiviert, was die Motivationen der Handelnden einschließt. Sobald die Interpretation scheitert, wird es still. Wenn Riobaldo mystisch erscheint, dann handelt es sich hierbei um einen Mystizismus nach Wittgenstein: das, worüber man nicht sprechen kann, ist die Stille. In Wahrheit jedoch gibt es darin keinerlei Mystizismus, denn das Objekt der Stille ist rational artikuliert: Man kommt nicht durch mystische Interpretation zu ihr, sondern über die Vernunft. Der Analyseprozess an sich ist nicht mysteriös und das Mysteriöse ist nicht notwendigerweise ein ontologisches Attribut des Objekts, sondern eine epistemologische Begrenzung des Erkenntnisobjekts. Die Stille

¹ Joseph R. Slaughter: *Human Rights, Inc.* New York: Fordham University Press 2007, S. 10 (unser Übersetzung, Anmerkung des Übersetzters).

wird mit ewiger Unbestimmtheit assoziiert, und das erzeugt mit Sicherheit Unruhe. Doch das offenbar unerklärbare Objekt ist objektiv gesehen erkannt.

Diese mysteriösen Elemente befinden sich unter denen, die Psychologie und Erkenntnistheorie traditionell beschäftigen: Die Erklärung der Ursachen des menschlichen Verhaltens (da unsere «tiefen» mentalen Prozesse unsichtbar sind), und die Bedeutung des Zufälligen, der Fügung und des Glücks in den weltlichen Ereignissen. Für Riobaldo kann der Verstand des Anderen manchmal interpretiert werden, er kann jedoch auch das reine Unbekannte sein. Gleichzeitig zeigen seine Treffen mit Reinaldo-Diadorim die Macht des Zufalls in einem Lebensweg.

Doch der Erzähler sorgt sich darum, seine eigene Ignoranz von den angebotenen Erklärungen der traditionellen – fast immer religiösen – Überzeugungen zu trennen. Riobaldo ist Ökumene, er glaubt ein bisschen etwas von allen Religionen, die er kennt. Dies ist wichtig, um eine glaubhafte Figur zu schaffen – dazu muss sie in jenem sozialen Kontext notwendigerweise religiös oder zumindest spiritualistisch sein – und gleichzeitig die traditionellen Überzeugungen auf Distanz halten: in *Grande sertão: veredas* sind die Figuren abergläubisch.

Wer glaubt an den Teufel? Guimarães Rosa, sein Leser sowie der Erzähler des Werks glauben nicht an ihn, und auch nicht Riobaldo selbst, dessen Beziehung mit dem Teufel durch die Notwendigkeit markiert ist, auf seine eigene Neigung zu reagieren, an etwas zu glauben, was er selbst als Aberglauben abwertet. Es gibt keine Anzeichen dafür, dass der Pakt geschehen ist und Riobaldo weiß das, was durch folgenden Punkt bekräftigt wird: Die erkenntnistheoretische Zusammensetzung des Narrativs ist zwischen klar erkennbaren Fakten (die Handlung könnte als Miniserie adaptiert werden) und einer offensichtlichen, zweckmäßig artikulierten Thematisierung des Mysteriums geteilt, einer Debatte über das Mysterium, die die Intrige nicht mystifiziert.

Eines der markantesten Ergebnisse dieses Gleichgewichts ist die Darstellung des Raums. Vom ersten Abschnitt an wird der geographische Raum des Sertão als unförmig, einheitslos und ohne präzise Grenzziehungen beschrieben. Es ist ein vom Menschen erschaffener Raum, der sich über Minas, Bahia und Goiás ausdehnt, dessen Ausdehnung mit der Ausbreitung von Netzwerken zusammenfällt, die Konfliktbeziehungen, kommerziellem Austausch, Kommunikation, Kooperation und Konkurrenz erkennbare Formen geben. Die Ausbreitung des Sertão stimmt zum Beispiel mit der Ausbreitung der wirtschaftlichen Geflechte überein, die sich in statischem Rahmen auf nicht wettbewerbsfähige Viehzucht und Ackerbau stützen, in denen die symbiotische Beziehung des Cangaço mit den Obersten und dessen Einschüchterung der Bevölkerung durch Isolation und Armut erklärt wird.

Geographisch unpräzise gewinnt der Raum als Kultur an Einheit. Nichts, was aus der Ferne kommt – Moden, Sprachen, Bräuche, Nachrichten, Gewohnheiten,

Denkweisen – übt einen großen Einfluss aus. Frauen sind sesshaft und Bewegung ist überwiegend männlich; die Frauen sind Verbindungspunkte, sie sind die Häuser und die Länder, durch die sich die Netzwerke ziehen, und um sie herum werden Entscheidungen getroffen – aber sie selbst stehen still.

Es gibt sesshafte Arbeiter in den Dörfern. Cowboys und fahrende Händler zirkulieren. Fazendeiros sind sesshaft; Soldaten jagen die Jagunços und sind in Bewegung. Die Landschaft wird unterbrochen von Unterküften, Landgütern und Dörfern, größere Städte liegen jedoch in weiter Ferne. Die Leere ist allgegenwärtig, und doch gibt es immer jemanden in der Nähe. Viele Informationen zirkulieren in dieser Leere, in den Treffen von Menschen auf der Durchreise. Der Landbesitz verleiht dem Raum durch ein Geflecht aus kleinen und großen Grundstücken wirtschaftliche und soziale Form. Obwohl das Territorium durch erkennbare Handlungsmuster organisiert ist, ist dieser Sertão jedoch instabil. Lokales Ethos und Kultur scheinen solide, uralte, aber ein historischer Wandel ist im Gange: Abstammungen und Zugehörigkeiten, die auf traditionellen Loyalitäten basieren, koexistieren mit dem Verrat des traditionellen Ethos, der der politischen und wirtschaftlichen Modernisierung der Republik implizit ist.

Es gibt auch einen zweiten Sertão, dargeboten in der ästhetischen und naturalistischen Wertschätzung der natürlichen Landschaft. Während der erste Sertão menschlich und kulturalisiert ist, ist der andere humboldtianisch: Er zeigt sich im Eintauchen in die Natur. Es ist Riobaldos ekstatischer Naturalismus, in dem der Anreiz zur Namensgebung und enzyklopädischen Katalogisierung der Naturgegebenheiten mit Verzauberung vermischt ist. Es sind punktuelle Momente, von geringem quantitativem Auftreten und ohne jegliche diegetische Entwicklungen – die Wertschätzung des natürlich Schönen geschieht in der Unterbrechung der Handlung, wie in der Sequenz, in der Riobaldo nach Zé Bebedos Verurteilung für zwei Monate auf einer Farm bleibt: Es ist ein Moment der Idylle, des Aufschubs der Haupthandlung, in dem er und Diadorim wie Daphnis und Chloe ein Gefühl des miteinander Teilens in der Natur erleben.

Es gibt noch einen dritten Raum im Sertão, der sich im Krieg konstituiert. Es ist kein kulturalisierter Ort, denn er ist reine Natur. Er ist auch nicht schön, denn ihn charakterisieren Hitze, Schmerz, Leid und Mühsal. Er ist erhaben: Er ruft in der Wertschätzung des Gleichgewichts keine Ruhe hervor, er erlegt dem Erzähler eine Flut von Worten auf, die niemals der Intensität seiner Erfahrung gerecht werden – die Sprache und die Vernunft scheitern an ihrer Repräsentation.

Die drei Räume vermischen sich nicht. Es gibt verschiedene Momente in der Handlung für jeden einzelnen Raum, was verschiedenen Handlungsweisen und Geisteszuständen des Erzählers entspricht. Auf der Ebene der Erzählung sind sie vergleich- und erkennbar, was auf unterschiedliche und ergänzende Arten der Wertschätzung des Sertão hindeutet. Dies geschieht deshalb, weil die erkenntnis-

theoretischen Spaltungen gut funktionieren und der Präsentation jeden Raumes eine andere Art der Objektivierung vorbehalten ist: Der kulturalisierte Sertão wird in den Gewohnheiten, Praktiken, Lebensentwürfen der Einwohner unterschieden; der humboldtianische Sertão wird in der visuellen Schönheit erkannt und von der Neugier und dem analytischen Geist des distanzierten Beobachters genährt; der erhabene Sertão wird physisch durch Empfindung, Durst, den Einfluss feindlicher Natur auf den sich bewegenden Körper ertragen. Zu jeder Repräsentation des Raumes gehört sein Ort, sein Moment, seine Art der Erfahrung und des Intellekts.

Diese Klarheit in den Unterschieden zwischen den Darstellungen des Sertão wiederholt sich jedoch nicht in der Darstellung der brasilianischen Modernisierung. Es herrscht klare Instabilität. Die Republik will den Frieden unter staatlichem Gewaltmonopol fördern; wenn die Soldaten den Cangaço verfolgen, so tun sie dies, um seine parallelen Machtnetze ein für alle Mal zu zerstören. Die Republik möchte unter der Zentralgewalt in Rio de Janeiro den Respekt für den Gesellschaftsvertrag und das Gesetz festigen. Aber die Gewalt der Jagunços wird, obwohl sie durch Eigeninteresse motiviert ist, vom Schwertadel mit seinem Ehrenkodex, seiner Brüderlichkeit und seinem Respekt unter der natürlichen Autorität der Führerschaft beherrscht. Die zwei Machtnetzwerke stoßen aufeinander. Joca Ramiro und Medeiro Vaz verkörpern die natürliche Autorität des Schwertadels, neu ist jedoch die Entstehung der charismatischen Macht Zé Bebelos, die durch sein Wissen, seine Argumentationskraft und seine Taten legitimiert ist – es handelt sich um keine natürliche Macht, sondern um eine Kraft, die durch Verdienste erobert und vom Demos bewilligt wurde, und deren Erhaltung vom Erhalt seiner Popularität bedingt ist. Deshalb sieht von allen Anführern in der Erzählung nur Zé Bebelo die lokale Bevölkerung als Volk.

Der Unterschied liegt also zwischen dem Naturrecht und einem auf Recht und Argumentation beruhenden Gerechtigkeitsbegriff: Neue politische Formen belasten die bisherige Organisation auf der Grundlage des Verhältnisses von Grundbesitz und Eigentum. Im Gegensatz zu der Unpersönlichkeit des Staates steht der Egalitarismus der Jagunços, die durch Wahl und nicht durch Pflicht in dieses Leben gekommen sind, wie bei den Streitkräften. Der Zusammenhalt der Gruppe wird nicht durch Disziplin, sondern durch Treue verhängt. Ein Jagunço zu sein bringt wirtschaftliche Vorteile und lizenziert die Ausübung von Gewalt, aber es ist auch eine berufliche Option, die vom Kriegerethos und seinem Lob an Mut und Tapferkeit regiert wird. Die Gruppe hat einen Ehrenkodex, der auf ungeschriebenen Gesetzen basiert, und in dieser Identitätsaufschrift spielt es keine Rolle, ob sie Mineiros oder Brasilianer sind. Für die Kultur des Sertão ist die Idee der Nation irrelevant.

Die Führerschaft setzt sich auf natürliche Weise durch. Der Führer ist erfahren, selbstbewusst, weise, schlau, intelligent – und fair, innerhalb und außerhalb

der Bande. Joca Ramiro ist die Art von Anführer, der Autorität ausstrahlt. Aber vielleicht ist er der letzte der natürlichen Führer der Cangaços, dessen Veranlagung zur Führung organisch, ontologisch und nicht erlernt scheint. Schon Medeiro Vaz erscheint rationaler: Er wäre ein moralischer Führer, ein Reiniger, der sich der Verteidigung des Guten verschreibt. Zé Bebelo wäre ein modernisierender Führer, von persönlicher Berechnung geleitet: Er möchte am Ende des Krieges einen Hobbes'schen Vertrag abschließen, der die Macht dem Staat überträgt; pragmatisch würde er die Jagunços im letzten Krieg leiten, die Regierung zur Befriedung führen und zur Zuerkennung des Gewaltmonopols an den Staat. Er versteht, dass das Verlangen nach Rache für Joca Ramiros Tod befriedigt werden müsste, damit Frieden herrschte und er sich zum Abgeordneten wählen lassen könnte, eine Art Verlangen, die die Republik im Sertão angestiftet hat: Die Modernisierung führt zur Veränderung der Vorstellungen und der politischen Ambitionen; soweit der Staat sich als Territorium versteht, transformiert er die Selbstdefinition, den Sinn für Strategie und den Willen des politisch ambitionierten Akteurs.

In Hermógenes und Ricardãos Augen verrät Joca Ramiro das Gruppengesetz, als er Zé Bebelo befreit, woraus sie schließen, dass es einen Vernichtungskrieg mit Waffenstillstand und einem Friedensvertrag geben müsse. Nach Riobaldos Sieg erbt er jedoch Besitztümer von Selorico Mendes und heiratet Otacília, womit er sich im Leben eines Grundbesitzers niederlässt, wie so viele Ex-Jagunços: Auf gewisse Art und Weise wurde Zé Bebelos Traum erfüllt und der republikanische Frieden setzt sich im Sertão durch. Im Präsens der Erzählung ist das Territorium durch die Eisenbahn, die Regierung und die Polizei angegliedert. Das Wort Regierung wird mehr als einmal großgeschrieben.² Die Verwaltung des Territoriums reduziert den kleinen Grundbesitzer auf die Sesshaftigkeit, indem er ihn als Empfänger der Handlungen der politischen Macht positioniert: Während die archaischen Zeiten durch verteilte politische Initiativen charakterisiert wurden, ist die Initiative in modernen Zeiten im Staat zentralisiert. Vorher stellte der Sertão eine autonome Gesamtheit dar, die, obwohl gewalttätig und brutal, intern geregelt war. In der Gegenwart ist sie eine befriedete Gesamtheit, die jedoch abhängig und peripher ist. Zunächst in sich selbst autonom wird sie später in der Nation zur Peripherie. Dennoch bleiben einige Muster erhalten: Das Ende des Cangaço markiert das Ende einer historischen Phase, der Besitz von Boden überdauert jedoch die Zeit. Der beschleunigte Rhythmus des Cangaço verschwindet, die Trägheit des

² Im Originaltext weist Dolabela Chagas hier auf die im Portugiesischen nicht obligatorischen Großschreibung des Wortes *Governo* (dt. Regierung) in *Grande sertão: veredas* hin (Anm. d. Üb.).

ländlichen Lebens dauert fort: Sie ist kompatibel mit der archaisierenden Modernisierung der Republik.

Archaisierende Modernisierung: Am Ende herrscht Frieden und der Jagunço wird Landbesitzer, aber das Archaische macht auf blutige Weise dem Neuen Platz – es ist ein archaischer Übergang zur Moderne. Die republikanische Pax zwingt Riobaldo zur Resignation: Der Staat hat gewonnen und seine Identität als Jagunço, die ihn zuvor definiert hatte, muss unterdrückt und versteckt werden. Riobaldo fügt sich: Er erlebt die Gewalt der Polizei, erkennt die Willkür des Staates und kann nichts dagegen tun. In dieser Lähmung wird er von der Erinnerung an die Intensität des Cangaço belagert, jener edlen, gewalttätigen und heroischen Welt, die ihm Erfahrungen bot, die das geregelte sesshafte Leben eines Fazendeiro niemals bieten würde. In der Gegenwart herrscht eine lineare und kontinuierliche Zeit. Es ist keine offene Welt, in der der persönliche Wert von Mut, Tapferkeit, Antrieb, Führung – wo Verdienst von persönlichem Wert diktiert wird – herrühren würde. Jetzt ist sein Ort durch den Besitz von Boden bestimmt und die Autorität der erworbenen Weisheit wird vom praktischem Tun nicht verlangt: Ist es das, wohin er gekommen ist? Ist das die ersehnte Modernisierung?

In Seo Habão hatte er die liberale Wirtschaft gefunden: Geld, Akkumulation, Planung. In Zé Bebelo hatte er eine liberale Politik gefunden: Repräsentation, Legalität, Staatsbürgerschaft, delegierte Macht. Die beiden Figuren lassen den Kriegerstatus zur Vergangenheit werden: In der Moderne herrscht das in Ricardão so kritisierte Eigeninteresse; zuletzt setzen sich Berufung und Bestimmung durch, inmitten einer heftigen und brutalen Gemeinschaft, die jedoch für die individuelle Leistung offen ist (wie in den alten Kriegen, jeder Jagunço hatte seinen Anteil an Ruhm und Beute). Wenn der Staat das Ablassen von der Eigeninitiative durchsetzt, wird der Sertão zur Peripherie und verliert seine Selbstorganisation: Trotz der Ungleichheit, Brutalität und Rohheit (im Endeffekt eine Synekdoche Brasiliens), war der Sertão selbstgesteuert und ausgestattet mit Unternehmergeist – und jetzt ist er betäubt. Das ist die politische Ambiguität von Riobaldo: Gewalt war schlecht, Frieden ist schlecht. Die Regierung scheint ihm notwendig zu sein, aber sie hat ihn zu einer kleinen Position in der Welt verurteilt: Mit diesem Groll wird er für immer leben.

In *Grande sertão: veredas* zeigt sich dieser Blick auf die Geschichte Brasiliens in einem komplexen Verhältnis zur Geschichte der brasilianischen Literatur, die von einer Mischung aus Innovation und Versöhnung geprägt ist. Innovation und Versöhnung: Es ist eine innovative Sprache, detailliert und poetisiert, die jedoch eine mimetische Umgangssprache heraufbeschwört (die Mundart des Sertão); eine Sprache, die die Mundart des Sertão in der Vorstellung hervorruft, aber nur in Rosas Werk existiert: Niemand spricht so. Die Handlung hat eine innovative Struktur ohne Kapitelunterteilung, aber mit einer konventionellen Einteilung in

Absätze: Jeder Absatz entwickelt ein einziges Thema und der Wechsel von einem Absatz zum nächsten zeigt den Übergang zu einem anderen Thema an, was auch im Anfangsabschnitt des Werkes geschieht, bevor die Handlung sich entfaltet. Die Erzählung hat eine lange Einführung, faulknerianisch in ihrer zeitlichen Struktur und anders als alles, was im brasilianischen Roman bisher realisiert wurde, was in der Folge einen herkömmlichen zeitlichen Aufbau in mindestens drei Aspekten ermöglicht.

Der erste ist der offensichtlichste: Nach dem ersten, schwer zu lesenden Abschnitt wird die Zeitachse linear und die faulknerianische Desorientierung bleibt zurück. Der zweite Aspekt ist die klare Trennung der Rhythmen des Abenteurers im Erzählkontinuum, der Idylle, des Lernens durch zwischenmenschliche Geselligkeit, des Erinnerns: für jede Art von Erfahrung ein eigener Rhythmus, konventionell abgegrenzt durch Spannung und plötzliche Beschleunigung des Abenteurers, durch Dauer und Beständigkeit der Idylle, durch die Schnelligkeit des Dialogs, der durch die angehaltene Zeit der Erinnerung zur Einsicht des Erlernten führt. Und das dritte konventionelle Element in der Zeitkonstruktion ist die aus dem Roman des neunzehnten Jahrhunderts geerbte Balance in der Erzählung zwischen Ereignissen und fillers: Zahlreiche Ereignisse geschehen (Riobaldos Leben wurde durcheinander gebracht), aber sie sind in schnellen Abschnitten konzentriert und passieren in einem Abstand von langen Abschnitten, in denen nichts passiert – diejenigen fillers, die Jane Austen nach Franco Morettis Lektüre verwendet hat, um dem alltäglichen Leben «Regelmäßigkeit» und «Stil» zu verleihen.³ Es sind Sequenzen, die Gewohnheiten, Praktiken und Routinen darstellen, wodurch die individuellen und das kollektive Leben in ihren Rhythmen charakterisiert werden, ihrem Werte- und Erwartungskodex, in ihren materiellen und institutionellen Fundamenten und in ihren Modi der Öffnung und Beschränkung der Möglichkeiten, die typisch für diese fiktive Welt sind. In *Grande sertão: veredas* demonstrieren die fillers die Routine der Fazenda und der Jagunços, ihre Arten des Zusammenlebens, Sprachen und Überzeugungen, im Gehorsam gegenüber der traditionellen Konstruktion der Zeit, in der die Ereignisse akzentuieren und die fillers die Erzählung strukturieren, in einer Figur-Hintergrund Beziehung zwischen dem punktuellen Ereignis und dem Fortlauf des täglichen Lebens.

Ein letztes versöhnliches Element von *Grande sertão: veredas* wird häufig kommentiert: die Kombination von Universalität, Altertümlichkeit oder Zeitlosigkeit verbunden mit verschiedenen Charakteren (Joca Ramiro als Agamemnon, Otacília als Penelope, Riobaldo als Faust...), mit regionalistischem Wind, der

³ Franco Moretti: The serious century. In: Moretti, Franco (Hg.). *The Novel*. Vol. 1: *History, Geography, and Culture*. Princeton: Princeton University Press 2006, S. 364–400.

durch die soziologische Inschrift geweckt wird und in der fiktionalen Welt kulturalisiert wird. Man kann sagen, dass diese Gleichung zu jener Zeit kein Problem mehr darstellte: In einem herderschen Geist, der in der Spontanität des gemeinen Mannes die Manifestation einer universellen Wahrheit identifizierte, war schon im Prolog von *La vuelta de Martín Fierro* 1879 der Gaucho der Pampas dadurch gekennzeichnet:

Wie einzigartig es ist [...], unsere unkultiviertesten Bauern zu hören, die in zwei klaren und einfachen Versen die Maximen und moralischen Gedanken ausdrücken, die die alten Nationen als einen unschätzbaren Schatz ihrer sprichwörtlichen Weisheit behielten, die die Griechen mit Ehrfurcht vor dem Munde ihrer tiefsten Weisen hörten. [...] Es gibt eine gewisse intime Ähnlichkeit, eine gewisse mysteriöse Identität unter all jenen Rassen der Welt, die ausschließlich im großen Buch der Natur studieren.⁴

Die maximale Spontanität ergibt sich aus dem maximalen Eintauchen in das natürliche Kontinuum, und so offenbart sich Weisheit: So ist der Gaucho nicht nur Argentinier, sondern universell. Aber in *Grande sertão: veredas* ist diese Gleichung angespannt, denn die Universalität bestimmter Figuren entspringt ausschließlich Riobaldos Vision – sie sind so in den Augen seines mimetischen Verlangens –, während die regionalistische Komponente des Werkes direkt im ersten Absatz durch das Eindringen des Narratärs gebrochen wird, der in der Erzählung eine Stadt-Land-Mediation internalisiert, die im Roman der 30er Jahre nicht existierte: Der Ich-Erzähler wendet sich seiner kulturellen Alterität zu und weiß, dass er seine Region jemandem präsentieren muss, der sie niemals ganz verstehen wird. Das Werk fügt sich so in die Geschichte des brasilianischen Romans ein und schöpft seine Unterschiedlichkeit aus. Mit allen hier genannten Merkmalen tritt kein modernistischer *Grande sertão: veredas* auf, der mit einem einseitigen Sinn für Bruch oder Innovation als Selbstzweck versehen ist. In ihm besteht Kontinuität mit der Vergangenheitsliteratur und Aushandlung mit der gegenwärtigen Öffentlichkeit. Die Arbeit befasst sich sowohl mit dem Intellekt, der sich im Regionalismus der 30er Jahre formt, als auch mit der Kritik, die der Kanonisierung des Modernismus diente (indem sie neue Formalismen in der künstlerischen Theorie und Praxis förderte) und gleichzeitig das Erbe der Romantik unter der Mediation des Existenzialismus erneuerte.

Der Regionalismus wird in der Geographie des kulturalisierten Sertão heraufbeschwört, die Romantik in der humboldtschen Repräsentation der Naturlandschaft, der Existenzialismus in der Aufspaltung der Mysterien der persönlichen

⁴ José Hernández: *Martín Fierro*. Barcelona: Editorial Sol 2000, S. 91–92 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

Motivationen, der Modernismus in der Faulknerianischen Konstruktion der Handlung und der Formalismus in der sprachlichen Innovation. Diese Mischung bestimmt den Ort des Werkes als historischen Attraktor: Sein Erbe ist diskret unter den Schriftstellern – wie viele brasilianische Romanautoren sind eindeutig rosianisch? Aber die Kritiker hörten nie auf, den Roman zu kommentieren. *Grande sertão: veredas* ist noch immer Nationalliteratur, aber es brachte eine Wende hervor: Das Werk nahm eindeutig einen Platz in der Geschichte des brasilianischen Romans ein und damit gewann die Nationalliteratur ein Denkmal – und verlor gleichzeitig an Kraft, denn es war ein Denkmal des brasilianischen Romans, der erfordert, nicht nur als Brasilianer gelesen zu werden. *Grande sertão: veredas* heute zu lesen, bedeutet mindestens vier Epochen der Literatur und des brasilianischen Literatursystems zu durchlaufen. Hier finden wir die sertões: veredas. Die dualistische Interpretation des Landes durch den Kontrast zwischen Stadt und Sertão ist dort wirksam. In dieser Hinsicht ist Guimarães Rosa ein Erbe von Euclides da Cunha. Aber *Grande sertão: veredas* lässt von der Vermittlung der Wissenschaften (Natur- sowie Sozialwissenschaften) ab, die in Euclides und im Regionalismus der 30er präsent waren, um eine Kulturalisierung der Region zu betreiben, die sie symbolisch aufwertet, was die Entstehung einer anthropologischen Sensibilität markiert, die bereit ist, die Kulturen in ihren eigenen Begriffen zu interpretieren, und so dazu tendiert, Hierarchien umzukehren, um im Anderen Elemente zu würdigen, die in der Ausgangskultur des Autors und seiner Leser abwesend sind. Es war eine Geste, die der von Ariano Suassuna in *O Auto da Compadecida*⁵ entsprach, eine Arbeit, die gleichzeitig die Landkultur einer anderen Region des Landes symbolisch aufwertete, um ihren Status in der nationalen Vorstellung zu verändern. In *Grande sertão: veredas* finden wir auch José Lins do Regos *Fogo Morto*, Jorge Amados *Terras do sem fim* sowie *Cascalho* von Herberto Sales: Nach der ewigen Gegenwart des Regionalismus der 30er – und seiner statischen Darstellung der sozialen und menschlichen Landschaft – kommt am Anfang der 40er Jahre der Moment der Historisierung der Republik als ein Moment der Institutionalisierung des Archaismus und der Gewalt durch den Staat, die in unserer früheren Geschichte abgelagert sind. Wie bei diesen Arbeiten ging es bei Rosas Handlung um die Expansion des Staates durch das Territorium mit den Archaismen, die dieser Modernisierungsprozess bewahren sollte. Daher die Zweideutigkeit der Befriedung: Der Sertão wird unter anhaltender Gewalt zur Peripherie, ohne das Versprechen nach Gerechtigkeit.

In *Grande sertão: veredas* finden wir den Anfang der 50er Jahre wieder, als die brasilianische Literaturszene geteilt wurde vom Existentialismus und den Litera-

⁵ Titel in der deutschen Übersetzung von Willy Keller: *Das Testament des Hundes oder das Spiel von Unserer Lieben Frau der Mitleidvollen* (Anm. d. Üb.).

turen des Ichs von Adalgisa Nery, Gustavo Corção, Lygia Fagundes Telles, Carlos Heitor Cony und Clarice Lispector, vom Regionalismus von Bernardo Élis und Mário Palmério (die ebenfalls der Erzählung der Ausweitung des Staates im Territorium gewidmet sind) und von der formalen Innovation des Konkretismus, die sich alle an ein heterogenes Publikum richten, welches vom Kanon des 19. Jahrhunderts geschult wurde und welches auch den Modernismo von 1922 und den Roman der 30er kanonisierte. Im Dialog mit einem vielfältigen synchronischen Bereich, der die gleichzeitige Akzeptanz von Lesern verschiedener Geschmäcker und Voraussetzungen sucht, verdichtet die Arbeit von Rosa nicht nur die Geschichte des brasilianischen Romans, sondern auch die Gegenwart – er verwickelt in einer einzigartigen Leistung Elemente verschiedener Literaturen (der Vergangenheit und der Gegenwart), die gleichzeitig von der Öffentlichkeit geschätzt und in Gelehrtenkreisen legitimiert sind.

Schließlich ist es unmöglich, das explodierende akademische Interesse an der Arbeit bei der Lektüre nicht wiederzuentdecken. Es ist unmöglich, nicht zu sehen, dass *Grande sertão: veredas* jahrzehntelange Diskussionen in den Universitäten hervorgebracht hat, und meine Diskussion könnte erklären, wie das Werk in seiner Komplexität solch einen vielfältigen Intellekt befriedigen und dieses Interesse im Laufe der Zeit erneuern konnte. Es fiel in die Gunst der Soziologen der USP und der Formalisten der PUC von São Paulo: Antonio Candido und Haroldo de Campos. Es wurde von Heideggerianern, Existenzialisten und Psychoanalytikern bewundert. Es wurde leidenschaftlich von Gender-Aktivist*innen, der Ökokritik und der Dekonstruktion diskutiert. Es wird von Germanisten, Hellenisten und Lateinamerikanisten studiert. Und alle identifizieren in ihm etwas, was sie im Speziellen interessiert: Es gibt niemanden, der in *Grande sertão: veredas* nicht ein Modell, Beispiel oder einen Ausdruck von etwas sieht, das direkt auf seine Disziplin oder kritische Perspektive bezogen werden kann – auch wenn dies häufig zu einer selektiven Lektüre oder Verzerrung des Textes in Richtung eines spezifischen Interesses führt. In jedem Fall handelt es sich um einen Text, dessen Komplexität diese Vielfalt an Aneignungen ermöglicht oder gar fördert.

Das dem Werk eigene bestimmt somit seine fortdauernde Präsenz in der Zeit mit. Die Konstruktion von *Grande sertão: veredas* setzte die Kontinuität und Bedeutung der Tradition des Romans der 30er und seines euklidischen Standards der nationalen Interpretation voraus und positionierte sich neben Literaturen, die neue Traditionen und Linien im brasilianischen Roman eröffneten. Auch wenn die Zeitgenossen es nicht so gelesen haben, gab es im Rückblick eine zeitliche Wende, in der Elemente, die bald in der Vergangenheit liegen sollten, immer noch das Proszenium besetzten, während Leitlinien der nahen Zukunft Präsenz und Legitimation gewannen. Was wäre das wohl für eine Zukunft?

Willi Bolle

Durch den Sertão von Guimarães Rosa

Bericht einer Wanderung und Kommentar seines Romans

Der Sertão ist seit 1960, als in dieser Region die neue Hauptstadt Brasília eingeweiht wurde, das geographische Zentrum der Politik in Brasilien. Schon vorher hatte diese auf der zentralen Hochebene gelegene Busch- und Steppen-Landschaft zwei der bedeutendsten Schriftsteller, Euclides da Cunha (1866–1909) und João Guimarães Rosa (1908–1967), dazu inspiriert, zwei grundlegende Brasilienbilder zu verfassen: *Os Sertões* (1902; deutsch: *Krieg im Sertão*, 1994), ein Bericht des Kampfes der Armee gegen die Aufständischen von Canudos in den Jahren 1896/1897, und den Roman *Grande sertão: veredas* (1956; deutsch: *Grande Sertão*, 1964). Der Leser dieses Romans steht vor einer doppelten Herausforderung: Die bewusst schwierige Komposition und Sprache dieses Werkes zu verstehen, und sich in der komplexen Topographie des Sertão von Minas Gerais zurechtzufinden, den der Protagonist und Erzähler Riobaldo in der Zeit um 1900 etliche Male durchquert hat.

Der vorliegende Aufsatz möchte dem Leser bei dieser Durchquerung des Sertão in dreifacher Hinsicht behilflich sein: 1) Ein Überblick über die Komposition und ein Resümee der Handlung bieten eine Einführung in den Roman; außerdem werden auf einer Karte die wichtigsten Handlungsorte vorgestellt. 2) Von der Lektüre des Werkes gehen wir über zum realen Sertão von Minas Gerais, speziell zum Gebiet des Urucúia-Flusses und der Serra das Araras, die zu den wichtigsten Schauplätzen der Romanhandlung gehören. Um eine konkrete Vorstellung davon zu vermitteln, berichte ich von der Erfahrung einer kollektiven im Juli 2017 unternommenen Wanderung durch diese Region. 3) Vom realen Sertão kehren wir zurück zum Roman, um anhand von markanten Orten und Momenten unserer Durchquerung einige der Hauptthemen zu kommentieren. Zu diesen gehören insbesondere das *Jagunço-System*, d. h. das Treiben von kriminellen Banden, die auf der zentralen Hochebene des Landes die Macht ausüben. Speziell wird auch der Pakt des Erzähler-Protagonisten mit dem Teufel analysiert, der mit dem scheinbar *blasphemischen* Projekt des Autors Guimarães Rosa verbunden werden kann, eine neue Sprache zu erschaffen bzw. zumindest die in Brasilien gebräuchliche Sprache neu zu erfinden. Wie gezeigt wird, handelt es sich um eine Vermittlungsarbeit des Schriftstellers, der mit Hilfe einer radikalen Erneuerung der Sprache versucht, die *diabolische* Situation eines fehlenden Dialogs zwischen der Klasse der Gebildeten und dem einfachen Volk zu überwinden.

Tatarana (1974) hat Alan Viggiano gezeigt, dass von den 230 vom Erzähler genannten Ortsnamen mehr als 180, also 78 %, in der geographischen Wirklichkeit existieren. Es handelt sich um Angaben wie Curralinho (der ehemalige Name von Corinto), Arrassuaí (der Fluss und die Ortschaft), die Stadt Januária, die Serra das Araras, die Flüsse Urucúia und Carinhanha und der Ort Paredão. Andere Plätze hingegen sind erfunden, wie die Fazenda von Riobaldo (der Ort der Erzählung) oder die Veredas Mortas, die toten Fließe (wo der Protagonist den Pakt mit dem Teufel geschlossen hat). Und noch andere, speziell die Sussuarão-Wüste, sind das Ergebnis einer Montage von Fragmenten der Realität mit Elementen literarischer Erfindung.¹

Riobaldo erzählt seine Geschichte gegen Ende der 1920er Jahre. Die erzählte Geschichte trug sich etwa drei Jahrzehnte vorher zu, in den Jahren um 1900. Damals war der Bau der Eisenbahnlinie bis an den Beginn des Sertão noch in der Planung, die Transportmittel waren Pferde und Maultiere. Der Sertão, als Gebiet weitflächiger Viehzucht, mit Fazendas, deren Besitzer Jagunços zur Verfügung hatten, galt als eine rückständige, unterentwickelte und gefährliche Region.

2 Kompositions-Einheiten und Handlung

Bevor wir uns den verschiedenen Orten näher zuwenden, soll gezeigt werden, wie sie im Kontext des Werkes erscheinen. Der Roman ist ein Erzählfluss von mehr als 500 Seiten, ohne Untergliederung in Kapitel. Es lassen sich jedoch sieben Kompositions-Einheiten identifizieren. In vier von ihnen (siehe die Punkte 1, 3, 5 und 7) steht die Erzählsituation im Vordergrund, d. h. die Art und Weise, wie die Geschichte dargestellt wird; bei den übrigen drei (Punkte 2, 4 und 6), handelt es sich um den Inhalt der erzählten Geschichte. Im Einzelnen sieht das so aus:

2.1 Im *Proömium*² werden die Erzählsituation und der Ort des Erzählens vorgestellt. Der Fazendeiro und ehemalige Jagunço Riobaldo gibt seinem Besucher, einem Gebildeten aus der Stadt, eine Einführung in die Welt des Sertão, indem er ihm verschiedene Geschichten aus dieser Region erzählt. Die Fazenda liegt am linken Ufer des Rio São Francisco, in der Kontaktzone zwischen dem Sertão und der Zivilisation, die von den Kleinstädten Sete Lagoas, Curvelo, Corinto und Andrequicé verkörpert wird.

1 Auf den Karten 2, 3 und 5 kann der Weg des Protagonisten weitgehend in Anlehnung an die reale Geographie nachvollzogen werden. Da es sich jedoch um ein Werk der Fiktion handelt, gibt es freilich auch Stellen, an denen wir auf Vermutungen angewiesen sind.

2 João Guimarães Rosa: *Grande Sertão*. Übersetzung: Curt Meyer-Clason. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1964, S. 11–32.

2.2 Riobaldo beginnt die Erzählung seines Lebens als Jagunço mit einem Ausschnitt in medias res.³ Es ist eine Durchquerung des Sertão in alle Himmelsrichtungen. Nach Norden vom Tafelland des Urucúia in Richtung der Sussuarão-Wüste.⁴ Anschließend nach Westen bis hinein in den Bundesstaat Goiás. Dann nach Osten bis zu den Edelstein-Minen am Fluss Arassuaí und schließlich eine Rückkehr nach Westen bis zum Urucúia mit einem Ritt in Richtung Süden zur Fazenda São Serafim. Bereits hier lässt sich feststellen, was durch den weiteren Verlauf der Erzählung bestätigt wird: nämlich, dass die zentralen Handlungsorte sich in der Region des Urucúia-Flusses befinden. Dieses Gebiet ist bis heute das ärmste von Minas Gerais, im Gegensatz zu den anderen Teilen dieses Bundesstaats, in denen Bergbau und Industrie vorherrschen.

2.3 Es kommt zu einer *Unterbrechung der Erzählung*⁵; Riobaldo spricht von den Schwierigkeiten des Erzählens und setzt zu einem Neubeginn an, indem er sein Leben nunmehr in chronologischer Folge schildert.

2.4 Der erste Teil von Riobaldos Lebensgeschichte.⁶ Ein Vorfall, der sein Leben entscheidend geprägt hat, war in frühen Jahren die Begegnung mit dem Jungen (Diadorim), mit dem er den Rio São Francisco an der Einmündung des Rio de Janeiro überquert hatte. Nachdem Riobaldo seine Jugendjahre auf der Fazenda seines Vaters verbracht hat, währenddessen er auch in dem Ort Corinto die Schule besuchte, arbeitet er zeitweilig als Lehrer und Sekretär von Zé Bebelo, der eine Karriere als Politiker anstrebt und sich deswegen als Beseitiger des Jagunçotums einen Namen machen will. Die Wiederbegegnung mit dem Jungen, der sich als der Jagunço Reinaldo vorstellt, bewegt Riobaldo dazu, in die Bande von Joca Ramiro einzutreten. Beide zusammen durchqueren den *wilden Norden* auf der östlichen Seite des Rio São Francisco. Die Ermordung des Jagunçoführers Joca Ramiro durch die Verräter Hermógenes und Ricardão löst einen Krieg zwischen den Banden aus, der erst am Schluss des Romans sein Ende findet.

2.5 Es kommt zu einer zweiten Unterbrechung der erzählten Geschichte⁷ und zu einem Neuanfang. Riobaldo berichtet seinem Zuhörer nunmehr von seinen «Fehlern» und seiner «Schuld». Die Bezugnahme auf den Rio São Francisco, der das Leben des Protagonisten «in zwei Teile geteilt hat», wurde in den ersten Auflagen des

3 Ebda., S. 32–94.

4 Die Sussuarão-Wüste ist dem Erzähler zufolge «gute fünfzig Léguas lang und fast dreißig breit» (Rosa: *Grande Sertão*, S. 459), d. h. sie hat eine Ausdehnung von etwa 300 und 180 km. Eine Wüste von dieser Größe gibt es in dieser Region nicht, wie ich während einer Expedition im Jahre 1998 vor Ort festgestellt habe.

5 Ebda., S. 94–96.

6 Ebda., S. 96–287.

7 Ebda., S. 287–290.

Buches auch durch die graphische Aufmachung veranschaulicht: auf den Buchklappen rechts und links befanden sich zwei einander ergänzende Landkarten mit den Handlungsorten, wobei der in der Mitte liegende Verlauf des Flusses São Francisco von den Seiten des Erzählflusses von Riobaldo überlagert wurde.

2.6 Riobaldo setzt seine Geschichte an der Stelle fort, an der er sie in dem anfänglichen Ausschnitt unterbrochen hatte und berichtet nun vom *zweiten Teil seines Lebens* als Jagunço.⁸ Von der Fazenda São Serafim reitet die Bande durch das Tafelland des Urucúia nach Süden bis nach Sucruiú, ein Ort des Elends. Bei den Veredas Mortas schließt Riobaldo einen Pakt mit dem Teufel. Er übernimmt das Kommando der Bande und praktiziert das Jagunço-System. Mit seinen Leuten durchquert er die Sussuarão-Wüste und macht einen Überraschungsangriff auf die Fazenda des Hermógenes, dessen Frau als Geisel mitgenommen wird. Nach einem strategischen Umweg durch den Bundesstaat Goiás kehrt die Bande nach Minas Gerais zurück. An dem Ort Paredão findet die entscheidende letzte Schlacht statt, wobei Hermógenes und Diadorim in einem Duell den Tod finden.

2.7 Im *Epilog*⁹ erscheint Riobaldo auf seiner Fazenda als ein mächtiger, von seinen Jagunços beschützter Großgrundbesitzer. Immer wieder kommen ihm die Erinnerungen an entscheidende Orte seines Lebens, wie die Veredas Mortas, zusammen mit den Gedanken an Diadorim und den Pakt mit dem Teufel.

3 Der erste Teil der Geschichte Riobaldos

Gehen wir nun dazu über, uns mit der Topographie des Sertão genauer vertraut zu machen, was anhand der Karte 2 geschehen soll, die den ersten Teil von Riobaldos Lebensgeschichte resümiert. Nahezu alle Handlungsorte liegen auf der Ostseite des Rio São Francisco. Die erste Episode allerdings, die für den weiteren Lebensweg Riobaldos von entscheidender Bedeutung sein sollte, trug sich genau in der Mitte dieses Flusses zu, während seiner Überquerung. Es war das Zusammentreffen des heranwachsenden Riobaldo mit dem Jungen (Diadorim), an der Stelle, wo der Rio de Janeiro in den São Francisco einmündet (siehe auf der Karte den Punkt 0). Die Überquerung dieses Flusses in Begleitung des Jungen war für Riobaldo ein Initiationsritual, bei dem drei Gefühle zusammenwirken: Liebe, Angst und Mut. – Im Anschluss an diese Begebenheit werden drei Folgen von Episoden erzählt.

3.1 Riobaldos hatte einen ersten Kontakt mit der Welt der Jagunço durch die Geschichten, die sein Vater, Selorico Mendes, auf der Fazenda São Gregório* (1)

8 Ebda., S. 290–544.

9 Ebda., S. 544–550.

erzählte.¹⁰ Ihre Wirkung wurde durch das plötzliche Erscheinen einer Bande unter dem Chef Joca Ramiro verstärkt, der um eine Übernachtung auf der Fazenda ersuchte. Wenig später flieht der junge Riobaldo aus dem Haus seines Vaters in das Städtchen Corinto (2), wo er die Schule besucht und sich als ein außergewöhnlich begabter Schüler hervorgetan hatte. Sein Lehrer lud ihn ein, beim Unterricht mitzuhelfen und «den Jüngeren das Lesen und Schreiben beizubringen» (GS, S. 108).¹¹ Von seiner viel versprechenden Karriere als Lehrer in einer öffentlichen Schule wird Riobaldo jedoch durch ein Angebot abgelenkt, das er von dem Besitzer der Fazenda Nhanva* (4) erhält. Es handelt sich um Zé Bebelo, der ein hohes politisches Amt anstrebt und dazu auch eines Lehrers und Sekretärs bedarf. Der Slogan seiner Werbekampagne ist «die Abschaffung des Jagunçotums». Zu diesem Zweck hat er eine Truppe von Soldaten engagiert, mit der sich Riobaldo nunmehr in den «wilden Norden» begeben muß. Nachdem die Truppe im Munizip von Brasília (6) einen Sieg über die Bande des Hermógenes errungen hat, fordert Zé Bebelo seinen Sekretär Riobaldo auf, eine Werberede für ihn zu halten. Zwischen den Orten Lontra und Condado (7) gelingt der Truppe ein weiterer Sieg, diesmal über die Bande von Ricardão. Als sie dann in Richtung Grão-Mogol (8) weiterziehen, entschließt sich Riobaldo, dem dieses ständige brutale Vorgehen zuwider ist, Zé Bebelo und seine Truppe zu verlassen. Nach einem Ritt von mehreren Tagen (9) erreicht er schließlich den Rio das Velhas.

3.2 An dem Nebenfluss Córrego do Batistério (10) trifft Riobaldo durch Zufall den Jungen wieder, der nun schon erwachsen ist und sich als der Jagunço Reinaldo, im Dienst von Joca Ramiro vorstellt (und der ihm später seinen geheimen Namen Diadorim anvertrauen wird). Wegen der Anziehung, die Reinaldo auf ihn ausübt, entschließt sich Riobaldo, in die Bande einzutreten. Unter dem Kommando des Unterführers Titão Passos reiten sie nach Norden (11) und vereinen sich in der Mata da Jaíba (12) mit der Bande des Hermógenes. Unter dessen Führung, der den Ruf eines Teufelspaktierers hat, führt Riobaldo seinen ersten Kampf als Jagunço und wird dabei in die Praxis des Tötens eingeführt. Auf der Chapada-da-Seriema-Correndo* (15) erreichen sie einen Sieg über die Truppe von Zé Bebelo. Dieser wird gefangen genommen und auf der Fazenda Sempre-Verde* (16) vor ein Tribunal gestellt, das von dem obersten Chef Joca Ramiro geleitet wird und an dem auch alle Unterführer

10 Die für die Romanhandlung wichtigsten Orte werden auf dieser Karte mit den Nummern 1 bis 26 angegeben. Während diese topographischen Angaben in meinem Buch *grandesertão.br* vollständig kommentiert werden, habe ich in diesem Aufsatz eine Auswahl getroffen. Die vom Erzähler erfundenen Orte sind im Text mit dem Zeichen * markiert.

11 Die Abkürzung GS (= *Grande Sertão*) bezieht sich auf die deutsche Übersetzung (1964) von Curt Meyer-Clason. In den Zitaten habe ich manchmal kleine stilistische Veränderungen vorgenommen.

3.3 An diesem idyllischen Ort erhalten die Mitglieder der Bande eine schreckliche Nachricht: Ihr oberster Chef Joca Ramiro ist von den Unterführern Ricardão und Hermógenes ermordet worden. Diese hatten den Tod von Zé Bebelo gefordert und waren empört darüber, dass man ihn freigelassen hatte. Nun beginnt ein weiterer Krieg, diesmal gegen die Verräter. Am Rio Verde Grande (20) gelingt es den «Judassen», nach Westen zu entkommen, während die Bande von Riobaldo und Diadorim von Soldaten angegriffen und verfolgt wird (21). Auf der Flucht überschreiten sie mehrere Male die Grenze zwischen Minas und Bahia (22). Danach begibt sich eine kleine Gruppe mit Riobaldo und Diadorim über Malhada und Brejo dos Mártires (23) nach Süden. Sie überqueren den São Francisco nahe der Mündung des Urucúia (24). In diesem Gebiet, auf der Fazenda Santa-Catarina* (25), lernt Riobaldo die Tochter eines Fazendeiro, Otacília, kennen, der er seine Heiratspläne zu erkennen gibt. Zunächst jedoch ziehen Riobaldo und Diadorim weiter bis zum Hochland des Urucúia (26) und schließen sich dort der Bande von Meideiro Vaz an. — Hier erfolgt die zweite Unterbrechung der Erzählung. In der Folge wird Riobaldo dann von seiner «Schuld» und seinen «Fehlern» berichten.

4 Der letzte Teil der Geschichte Riobaldos

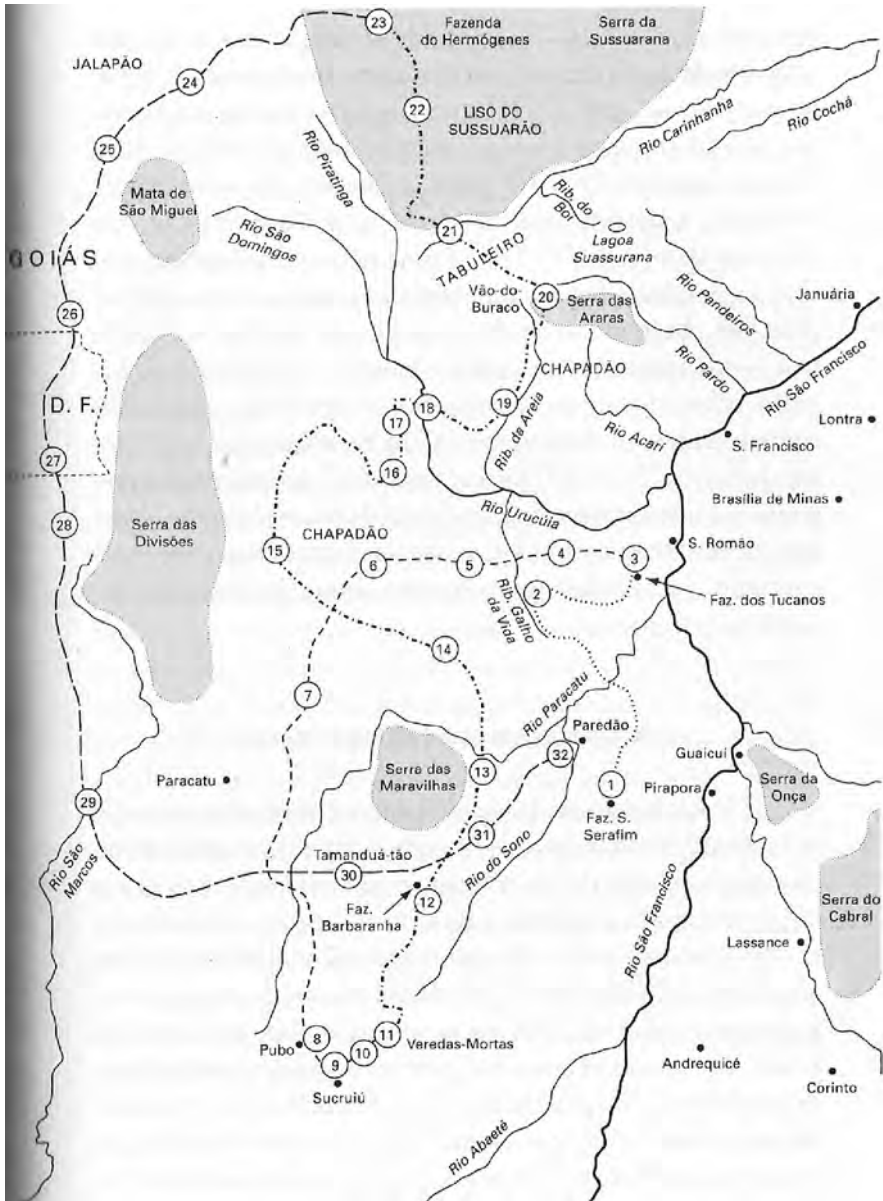
Alle Handlungsorte dieses Teils von Riobaldos Geschichte befinden sich auf der westlichen Seite des Rio São Francisco (siehe Karte 3). — Es lassen sich vier Sequenzen von Episoden unterscheiden.

4.1 Unter dem Kommando von Zé Bebelo — der aus opportunistischen Gründen von einem Verfolger zu einem Verbündeten der Jagunços geworden ist — zieht die Bande mit Riobaldo und Diadorim von der Fazenda São Serafim* (1) in Richtung Norden. Auf der Fazenda dos Tucanos* (3) werden sie von der feindlichen Bande des Hermógenes umzingelt. Zé Bebelo versucht daraufhin, Kontakt mit den Soldaten der Regierung aufzunehmen, dieser Versuch eines Verrats wird jedoch von Riobaldo vereitelt.

4.2 Es gelingt Riobaldo, mit Zé Bebelo und den Kumpanen nach Westen zu fliehen (4). Im Tafelland des Urucúia (5) beschaffen sie sich neue Pferde. Beim Weitermarsch verirren sie sich im Sertão (7). Die Möglichkeit, den Weg der Bande kartographisch zu bestimmen, stößt hier an eine Grenze. Wie der Erzähler erklärt, hatte ihr Führer sie statt nach dem Ort Virgem-Mãe nach Virgem-da-Lage fehlgeleitet. Diese Verwechslung und topographische Ungenauigkeit sind von der Komposition des Romans her beabsichtigt: sie vermitteln den Eindruck von einem Labyrinth. Auf dem Weg nach Süden gelangen die Jagunços zu entscheidenden Orten der Handlung, wobei sämtliche Namen erfunden sind: die Dörfer Pubo* (8) und Sucruíú* (9), mit den unter ärmsten Verhältnissen lebenden Catrumanos, so-

wie die Güter Valado* und Coruja* (10), Besitztümer des Fazendeiros Seô Habão. Die Begegnung mit diesem Großgrundbesitzer, der die Sertanjos aufs Äußerste ausbeutet und zu verstehen gibt, dass er sich auch Riobaldo und seine Jagunço-Gefährten als Tagelöhner bzw. Leibeigene zunutze machen will, ist für den Protagonisten der entscheidende Anlass, einen Pakt mit dem Teufel zu schließen, was an dem Ort Veredas Mortas* (11) geschieht.

4.3 Vor der gesamten Bande stellt Riobaldo die Führerrolle von Zé Bebelo in Frage und übernimmt das Kommando. Die Jagunço ziehen erneut in Richtung Norden, zum Tafelland des Urucúia (15). Nachdem sie den Urucúia-Fluss (18) überquert haben, reiten sie am Ribeirão da Areia (19) entlang bis zur Serra das Araras (20) und von dort bis zum Quellgebiet des Rio Carinhanha (21). Hier nun enthüllt Riobaldo seinen strategischen Plan: die Sussuarão-Wüste* (22) zu durchqueren, um einen Überraschungsangriff auf die jenseits der Wüste, am Rio das Fêmeas liegende Fazenda des Hermógenes* (23) durchzuführen. Diesmal gelingt die Durchquerung der Wüste, und auf der Fazenda des Feindes nehmen Riobaldos Jagunços die Frau des Hermógenes als Geisel mit.



Karte 3: Topographie des Jagunçotums: der letzte Teil der Geschichte Riobaldos

4.4 Im letzten Teil ihrer Durchquerung des Sertão macht die Bande einen strategischen Umweg: von der Fazenda des Hermógenes, im äußersten Westen von Bahia durch den Nachbarstaat Goiás. Sie durchqueren die Gegend von Jalapão (24) so-

wie das Gebiet, in dem Jahrzehnte später der Bundesdistrikt und die neue Hauptstadt Brasília (27) entstehen werden; sie umgehen die Serra das Divisões (28), überqueren den Rio São Marcos (29) und kehren zurück in den Staat Minas Gerais. Auf dem Weiterritt nach Osten gelingt es Riobaldo und seinen Jagunços, in der Ebene von Tamanduá-tão (30) die Bande des Ricardão zu besiegen; und beim Weitermarsch in Richtung des Rio do Sono erringt er bei der Ortschaft Paredão (32) den endgültigen Sieg über den Hermógenes. Bei dieser letzten Schlacht kommt der Chef Riobaldo allerdings verspätet an, weil er sich zeitweilig von seiner Bande entfernt hatte, um seine Braut zu treffen. Das daraus entstandene Schuldgefühl wird ihn sein Leben lang begleiten, denn als er am Ort der Schlacht ankommt, kann er nicht verhindern, dass Diadorim den Hermógenes zu einem Duell herausfordert, in dem beide den Tod finden. Als sie ihm die Leiche des Jagunços Reinaldo bringen, dessen geheimer Name Diadorim war, entdeckt Riobaldo, dass die große Leidenschaft seines Lebens kein anderer Mann war, wie er immer geglaubt hatte, sondern eine Frau, ein Mädchen «von vollkommener Schönheit».

5 Vom Roman in die Realität des heutigen Sertão: unsere Wanderung im Juli 2017

Seit 2014 hat eine im Munizip von Arinos (Minas Gerais) gegründete NGO, die Agentur für die integrierte und nachhaltige Entwicklung des Urucúia-Tals (Agência de Desenvolvimento Integrado e Sustentável do Vale do Urucúia), eine «sozio-öko-literarische Wanderung» organisiert, die alljährlich im Monat Juli stattfindet, eine Woche dauert und an der 50 bis 80 Wanderer teilnehmen.¹² Diese Durchquerung des Sertão ist hauptsächlich vom Werk Guimarães Rosas inspiriert, wie schon der Name der in den 1970er Jahren gegründeten Siedlung Sagarana zeigt, die den Titel seines Erstlingswerks übernommen hat. Hier beginnt die Wanderung, die uns bis zum Urucúia-Fluss führte und von dort zum Ribeirão da Areia und in die Serra das Araras. Nachdem wir 178 km zu Fuß zurückgelegt hatten, kamen wir schließlich am Eingang des Nationalparks *Grande sertão: veredas* an, der sich wenige Kilometer hinter dem Städtchen Chapada Gaúcha befindet (siehe Karte 4). Im Jahre 2017, im Gedenken an den 50jährigen Todestag von Guimarães Rosa, wurden die Wanderer von einem Team des Fernsehsenders GloboNews begleitet, das die Erfahrung dieser Durchquerung des Sertão in dem Dokumentarfilm *Sertanias* aufzeichnete, der

¹² Siehe die Website <http://www.ocaminhodosertao.wordpress.com>. Letzter Zugriff: 30.1.2018.

(Abb. 1). Er ist der Lieblingsfluss des Protagonisten von *Grande sertão: veredas*: «Den Urucúia liebe ich besonders», erklärt Riobaldo (*GS*, S. 70), der ihn auch mit der Erinnerung an Diadorim verbindet. Wir überquerten den Fluss auf einer Fährre und übernachteten auf dem anderen Ufer, in der Ortschaft Morrinhos.



Abb. 1: Der Fluss Urucúia. Quelle: Willi Bolle

2. Tag: Von Morrinhos bis zur Fazenda Menino. Unsere Wanderung begann mit der viele Kilometer langen Durchquerung einer riesigen Fazenda mit Pflanzungen von Mais und Bohnen. Hier, wie an so vielen anderen Stellen, hat man die ursprüngliche Cerrado-Waldung ganz und gar abgeholzt, um Platz für die Agrarindustrie zu schaffen (Abb. 2).



Abb. 2: Agrarindustrie. Quelle: Willi Bolle

Die drastischen Veränderungen der Umwelt werden von Almir Paraca, dem Leiter unserer Wanderung durch den Sertão, in einem im Dokumentarfilm *Sertanias* aufgezeichneten Interview wie folgt erklärt:

Das Problem, das sowohl die landwirtschaftlichen Kleinbetriebe wie die Agrarindustrie betrifft, ist das der Wasserversorgung. Das Wasser wird immer spärlicher, die Veredas vertrocknen, auch die Wasserläufe trocknen aus, die Regenfälle nehmen ab und der Grundwasserspiegel sinkt. Zu den Hauptursachen dieser Sachlage gehört die Art und Weise der Bewässerung, bei der eine übermäßige Menge von Wasser verbraucht wird. Die hier angewandten Methoden sind veraltet, es wird sehr viel Wasser verschwendet. Infolgedessen leiden viele der hiesigen Anwohner und Ortschaften unter Wassermangel.

Einen Kontrast zu den ausgedehnten Fazendas der Agrarindustrie bieten die kleinbäuerlichen Familienbetrieb. Wir lernten den Eigentümer eines dieser Bauernhöfe kennen, Herrn Romualdo Rodrigues dos Santos, der im Film ebenfalls ein Interview gab:

Dieses Grundstück wurde als unproduktiv angesehen. Als wir hierher kamen, erhielten wir das Haus sowie elektrische Energie. Alles Übrige ist das Ergebnis der Arbeit von mir, meiner Frau und unseren zwei Söhnen. Wir hatten das Glück, hier angesiedelt zu werden. Wir leben einen gesunden Lebensstil und bereiten unsere Mahlzeiten auf einem Holzofen zu. Ich liebe diese Verhältnisse und deswegen wohne ich hier.

Unsere Wanderung an diesem zweiten Tag endete an der Fazenda Menino. Hier wurde in den 1950er Jahren unter Mitwirkung des Architekten Oscar Niemeyer die Schaffung einer großen Agrarkolonie geplant, die auch die damals im Bau befindliche neue Hauptstadt Brasília versorgen sollte. Das Projekt wurde jedoch nicht weitergeführt.

3. Tag: Von der Fazenda Menino bis zum Zusammenfluss des Ribeirão da Aldeia mit dem Ribeirão da Areia. Dieser Wasserlauf wird auch von dem Jagunço-Chef Riobaldo erwähnt, im Zusammenhang mit einem Plan, den er dann ein wenig später bekannt gibt: «Wir schlugen einen Haken und ritten am Ribeirão da Areia entlang. Was hatte ich im Sinn? Sie werden es gleich erfahren» (GS, S. 443). An diesem Tag durchquerten wir auch verschiedene Fazendas mit Rinderherden. Seit der Kolonialzeit ist die Rinderzucht die wirtschaftliche Haupttätigkeit im Sertão. Die Einrichtung der Fazendas führte auch zu zahlreichen Konflikten um Grund und Boden. Von einem dieser Fälle berichtet im Dokumentarfilm die Anwohnerin Cida Miranda:

Was meinen Lebensweg am stärksten geprägt hat, ist die Erfahrung des Kampfes. Meine Familie gehört zu denen, die um Grund und Boden kämpften. Der Vorwand für die Ermordung meines Vaters war eine Pflanzung, die er trotz der Anordnungen des Fazendeiro angelegt hatte. Dieser kam angeritten, begleitet von zwei Jagunços, die ebenfalls bewaffnet waren. Er wandte sich an meinen Vater und sagte: «Schauen Sie, Herr Júlio, Sie haben meinen Anweisungen zu Trotz eine Pflanzung angelegt. Nun werde ich das Problem Ihres Grundstücks noch heute für Sie regeln. Ich werde Euch alle zum Friedhof befördern». Und dabei zeigte er auf den dort drüben liegenden Friedhof. Gleichzeitig zog er seine Waffe, einen Revolver Kaliber 38, aus der Satteltasche und gab einen ersten Schuss ab. Meine Mutter eilte meinem Vater zu Hilfe. Da feuerte der Fazendeiro einen zweiten Schuss ab, der sie im Rücken traf. Sie fiel auf den Boden, und in diesem Moment schoss er zum dritten Mal. Dieser Schuss war fatal: Mein Vater starb auf der Stelle. Bis heute führen wir vor Gericht einen Kampf, um zu beweisen, dass dies alles eine große Ungerechtigkeit darstellt.

Die Jagunços gibt es bis heute; im Dienst der Großgrundbesitzer unterdrücken sie die Armen, die Landlosen. Im Roman von Guimarães Rosa wird das Jagunço-System als eine Parallelgesellschaft dargestellt. Zusätzlich zu den Schusswaffen können die lokalen Machthaber

mit der Unterstützung von Abgeordneten und Senatoren rechnen, sowie mit der vom Staat geschaffenen Rechtsordnung.

4. Tag: Vom Ribeirão da Aldeia bis zu der Ortschaft Serra das Araras. Dies war ein Abschnitt des von Riobaldo gewählten Weges, der einen Überraschungsangriff auf die auf der anderen Seite der großen Wüste, im Staat von Bahia gelegene Fazenda des Erzfeindes Hermógenes vorhatte: «Nun sollen Sie wissen, was mein Plan war: Ich wollte die Sussuarão-Wüste durchqueren!» (GS, S. 457). Während unserer Wanderung kamen wir auch an schönen Veredas, d.h. an von Buritípalmen umsäumten Fließen vorbei (Siehe weiter unten Abb. 4).



Abb. 3: Die Serra das Araras. Quelle: Willi Bolle

Sie erinnern uns an eine weitere Aussage von Riobaldo: «Ich werde Ihnen vom Sertão erzählen. Von dem ich nichts weiß. [...] Niemand kennt ihn noch. Nur eine Handvoll Leute – und nur die wenigen Veredas, die Fließe, die ich so liebe» (GS, S. 96). Am späten Nachmittag erreichten wir die Serra das Araras (Abb. 3), an der die gleichnamige Ortschaft liegt, in der wir übernachteten.

5. Tag: Von der Ortschaft Serra das Araras bis zu dem Flecken Barro Vermelho. Während einer Wanderung von 29 km lernten wir an diesem Tag einen großen

Teil des im Jahre 1998 geschaffenen Naturschutzparks Serra das Araras kennen. Hier ist die ursprüngliche Vegetation des Cerrado noch erhalten. Wir durchqueren mehrere kleine Flüsse und Bäche, die in dieser Jahreszeit nahezu ausgetrocknet waren, und wanderten durch die Bergkette. Dabei begegneten wir verschiedenen Sertanejos, unter ihnen auch Jungen auf Pferden.

6. Tag: Von Barro Vermelho bis zu dem Städtchen Chapada Gaúcha. Am vorletzten Tag unserer Wanderung passierten wir den am Ufer des Rio Pardo gelegenen Ort Buraquinhos, mit einer schönen Aussicht auf die Landschaft. Danach erreichten wir den Flecken Vão dos Buracos. Riobaldo erwähnt diesen Ort, als die Jagunçobande unter Medeiro Vaz sich anschickt, «nach der Serra das Araras abzubiegen». Er erklärt seinem Zuhörer den Unterschied dieses Ortes im Vergleich mit der Sussuarão-Wüste: «Wie der Vão-do-Buraco? Nein, das ist was anderes» (GS, S. 36). Während seiner zweiten Durchquerung der Serra das Araras, schon als Bandenchef, erwähnt Riobaldo den Vão-do-Oco und den Vão-do-Cúio, «zwei abgrundtiefe Täler» (GS, S. 458), die sich möglicherweise auf die von uns berührten Orte beziehen. In Vão dos Buracos hat man eine Schule eingerichtet, mit einer gut organisierten Lesecke (Siehe Abb. 7 am Schluss dieses Aufsatzes).

Dort unterhielt ich mich mit der Lehrerin Rosa Amélia da Silva, die am *Instituto Federal in Brasília* unterrichtet und ebenfalls an unserer Wanderung teilnahm. In ihrem Buch *Travessias literárias em perspectiva interacionista: teoria e prática* (2016) beschreibt sie ihre Erfahrungen mit Lesezirkeln im Sertão am Urucúia. Ein Beispiel davon lernten wir am Ende des ersten Tages unserer Wanderung in Morrinhos kennen, wo Rosa Amélia zusammen mit einer Gruppe von Anwohnern eine Inszenierung von Guimarães Rosas Erzählung *Das dritte Ufer des Flusses* vorgeführt hatte. In dem Dokumentarfilm *Sertanias* berichtet sie von der Bedeutung dieses Autors für die Bewohner des Sertão:

Das Werk von Guimarães Rosa führt einen intensiven Dialog mit der Erfahrung der Sertanejos. Die Schüler sind davon begeistert. Während der Lektüre der Texte fühlen sie sich angeregt, von ihren Erfahrungen und Erlebnissen und den Geschichten der Eltern, Großeltern und Tanten zu berichten. Guimarães Rosa hat den Bewohnern des Sertão einen Wert gegeben, von dem diese keine Ahnung hatten. Bekanntlich ist diese Region hier ohne Hilfe seitens der Regierung, ohne eine öffentliche Bildungspolitik, ganz und gar sich selbst überlassen. Und plötzlich erscheint ein Schriftsteller und widmet sich dieser Bevölkerung. Er zeigt der Welt, dass diese Sertanejos dieselben existentiellen Konflikte leben wie die Menschen in allen übrigen Teilen der Welt.

Am Abend desselben Tages, nach einer Wanderung von 36 km, erreichten wir das im Jahre 1976 von Bauern aus dem Staat Rio Grande do Sul gegründete Städtchen Chapada Gaúcha. Hier war ein großes Volksfest im Gange: das Treffen der Bewohner von Grande sertão veredas, das alljährlich gegen Ende der zweiten Juliwoche veranstaltet wird und im Jahre 2017 schon zum 16ten Mal stattfand. Während der

Festtage werden auf dem zentralen Platz die verschiedensten Produkte aus dem Sertão vorgestellt, was eine konkrete Vorstellung der Kultur der Region vermittelt.

7. Tag: Von Chapada Gaúcha bis zum Eingang des Nationalparks Grande sertão: veredas, wo wir wiederum diese schönen, von Buritipalmen umsäumten Fließe bewundern konnten (Abb. 4).



Abb. 4: Eine Vereda. Quelle: Willi Bolle

Mit dieser Wanderung, 10 km hin und zurück, beendeten wir unsere Durchquerung des Sertão. Der Hauptzweck dieses im Jahre 1989 geschaffenen Parks mit einer Fläche von 230.000 Hektar ist die Erhaltung des Cerrado. Dieser ist nach dem Amazonas-Regenwald das zweitgrößte Biom Brasiliens und noch stärker von der Umweltzerstörung betroffen. «Zwischen 2000 und 2015 hat der Cerrado 236.000 km² seines Waldbestands verloren, eine Fläche, die beinahe der Größe des Staates São Paulo entspricht.»¹⁴ Von der Aussichtsplattform am Eingang des Parks hat man einen Blick auf das Tal des Rio Carinhanha; jenseits davon beginnt, Riobaldo zufolge, die Sussuarão-Wüste.

6 Vom heutigen Sertão zurück zum Roman als Brasilienbild

Einige Orte und Momente unserer Wanderung regen dazu an, verschiedene Themen des *Grande sertão: veredas* zu kommentieren. Einer dieser Momente war der Bericht des Dichters Basílio Gomes Gonçalves aus Uauá im Nordosten von Bahia über die Aktualität des Krieges von Canudos. In dieser Ortschaft kam es im November 1896 zu einem ersten Gefecht zwischen den Anhängern des volkstümlichen Priesters Antônio Conselheiro und einem Infanterie-Bataillon des Staates. Basílio erinnerte an den Kampf der Sertanejos um bessere Lebensbedingungen und zitierte am Ende einen Satz aus seiner Denkschrift: «Die Geschichte wird der Figur des Antônio Conselheiro noch die gebührende Ehre erweisen». Er teilte uns auch mit, dass die Gruppe der Künstler, der er angehört, seit 2015 in jedem Jahr ebenfalls eine kollektive Wanderung veranstaltet und zwar von Uauá durch die Dürresteppe, die Caatinga, bis nach Canudos, dem Ort des im Oktober 1897 von der Armee brutal niedergeschlagenen Aufstands. Im März 2018 habe ich an dieser Wanderung teilgenommen, die nunmehr zum vierten Mal stattfand.

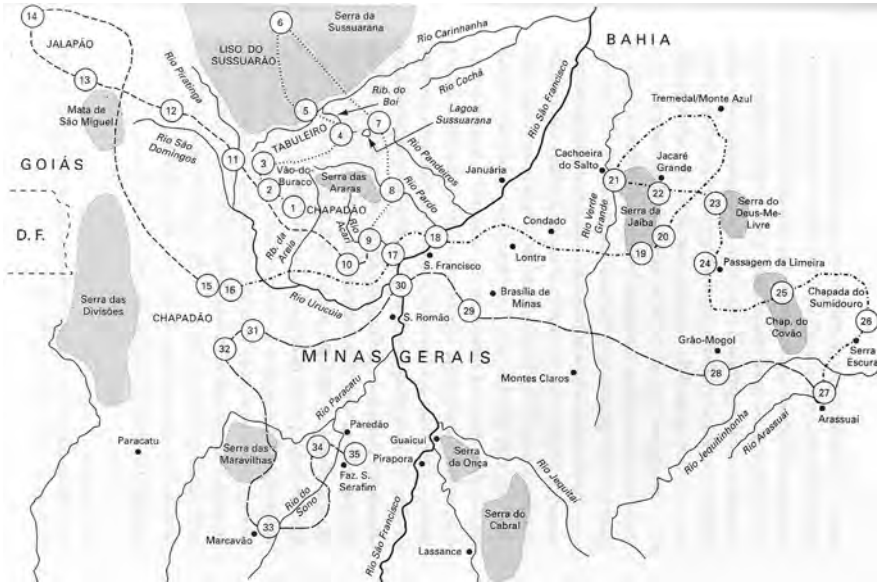
Da der wichtigste Bericht über den Krieg von Canudos sich in dem Buch *Os Sertões (Krieg im Sertão)* von Euclides da Cunha befindet, das auch eine eingehende Beschreibung des *Landes* und der dort wohnenden *Menschen* enthält, ist es aufschlussreich, dieses grundlegende Werk der «Brasilienbilder» mit dem Roman *Grande sertão: veredas* von Guimarães Rosa zu vergleichen, der als eine kritische *réécriture* jener ersten Darstellung interpretiert werden kann. Ein wesentlicher Aspekt für einen Vergleich ist die Perspektive, aus welcher der Sertão von jedem der beiden Schriftsteller dargestellt wird. In *Os Sertões* werden die Ereignisse häufig

14 Marcelo Leite: Bye bye cerrado. In: *Folha de S. Paulo* (12.11.2017), S. B9.

«von oben» berichtet, von Orten wie Monte Santo oder der Favela-Höhe. Die Sertanejos werden aus einer auktorialen Perspektive vorgestellt, nur selten gibt Euclides da Cunha ihnen das Wort. In *Grande sertão: veredas* hingegen taucht der Erzähler Riobaldo, der «wie ein fließender Fluss denkt» (GS, S. 317), tief in die Sprache ein und in das Denken und Fühlen der Sertanejos. Damit erhebt sich auch die allgemeine Frage, wie das Volk von den brasilianischen Gebildeten dargestellt wird.

7 Eine labyrinthische Form der Komposition

Die beiden Perspektiven der Darstellung können wie folgt resümiert werden: Während Euclides da Cunha *über* den Sertão schreibt — indem er ihn als «terra ignota» und «*silva horrida*», und Canudos als eine «*urbs monstruosa*» charakterisiert, im Rahmen einer rationalistischen, progressistischen und linearen Geschichtsauffassung —, schreibt Guimarães Rosa *wie* der Sertão, d. h. in labyrinthischer Form. Die Komposition des Erzählens ist in erster Linie von der spontanen Erinnerung und den Gefühlen Riobaldos geprägt. Parallel dazu konstruiert der Autor ein wohlüberlegtes Netz des Erzählens, mit dem er die wichtigsten Themen organisiert: den Sertão, das Jagunçotum, den Pakt mit dem Teufel, die Liebe zwischen Riobaldo und Diadorim und die Darstellung des Volkes mittels seiner Sprache, der Hauptquelle von Guimarães Rosas Neuerfindung des Brasilianischen. Die Topographie der Handlungsorte ist ebenfalls labyrinthisch, wie insbesondere anhand einer Karte gezeigt werden kann, die den Beginn der Geschichte des Jagunços Riobaldo, also seinen Ausschnitt *in medias res* (GS, S. 32–94; siehe Karte 5), resümiert. Der Weg des Protagonisten, der der Bande von Medeiro Vaz angehört, stellt eine Durchquerung des Sertão in allen Himmelsrichtungen dar, wie die folgenden vier Sequenzen der Episoden zeigen.



Karte 5: Topographie des Jagunçotums: *in medias res*

Vom Tafelland des Urucúia (1) reiten die Jagunços an der Serra das Araras (3) vorbei in Richtung Norden mit der Absicht, die Sussuarão-Wüste* (5 und 6) zu durchqueren; sie sehen sich jedoch gezwungen aufzugeben (6 und 7). – Um dem Angriff einer Truppe von Soldaten der Regierung nahe am Ribeirão do Acará (9) zu entgehen, zieht sich die Bande zurück nach Westen, nach Goiás (13), bis zum Jalapão (14). – Um Kontakt mit verbündeten Banden aufzunehmen, wird Riobaldo von Medeiro Vaz in Richtung Osten geschickt. An der «Salzstraße» zwischen Goiás und São Romão (16) entlang reitend, gelangt er an den Rio São Francisco (18), den er überquert und trifft dann in der Serra da Jaíba (19) mit dem Bandenchef João Ganhá zusammen. Nun beginnen jedoch neue Verfolgungen durch die Soldaten. Riobaldo zieht sich deswegen für einige Zeit aus dem Jagunçoleben zurück und arbeitet in den Edelsteinminen am Arassuaí (27). –

Danach reitet er wiederum in Richtung Westen, um sich erneut der Bande von Medeiro Vaz anzuschließen. Sein Weg führt ihn an den Städtchen Grão-Mogol (28) und Brasília de Minas (29) vorbei, er überquert den São Francisco (30) und erreicht schließlich das Tafelland des Urucúia (31). Beim Weiterritt in Richtung Süden, in dem Ort Marcavão* (33), stirbt Medeiro Vaz. Das Kommando der Bande wird von Zé Bebelo übernommen. Während seines Berichts von einem Schusswechsel bei der Fazenda São Serafim* (35) erinnert sich Riobaldo an zwei für ihn traumatische Orte: Veredas Mortas und Paredão. Er unterbricht deshalb seine Erzählung.

8 Die Liebe zwischen Riobaldo und Diadorim

An zwei Orten unserer Wanderung sahen wir zwei Skulpturen: Die eine davon zeigt die Überquerung des São Francisco von Riobaldo mit dem Jungen (Diadorim) (Abb. 5), die andere, seine Wiederbegegnung mit dem Jagunço Reinaldo.



Abb. 5: Die Fluss-Überfahrt von Riobaldo mit dem Jungen Diadorim. Quelle: Willi Bolle

«Wenn Sie den kennen, kennen sie mein Leben» (GS, S. 295), erklärt Riobaldo. In der Tat: Diadorim ist das Leitmotiv seiner Geschichte. Wegen der Anziehung, die Diadorim auf ihn ausübt, hat Riobaldo sich entschlossen ein Jagunço zu werden. Da jedoch die Liebe zwischen zwei Männern in der machistischen Gesellschaft des Sertão ein Tabu war, hat Riobaldo sich zu dieser Liebe nicht offen bekannt. Als er dann Otacília, die Tochter eines Fazendeiro, kennenlernt, erwählt er diese zu seiner Braut, wobei er auch an sein Projekt eines gesellschaftlichen Aufstiegs denkt. Im Verlauf der Handlung identifiziert sich Diadorim immer mehr mit dem einfachen Volk, während Riobaldo hingegen sich davon entfernt.

9 Das Jagunço-System

Ein Jagunço ist bekanntlich ein bewaffneter Mann im Dienste lokaler Machthaber, meistens Großgrundbesitzer, die sich damit eine Privatarmee schaffen. Ein konkretes Beispiel wurde in dem oben zitierten Bericht der Anwohnerin Cida Miranda genannt, deren Vater von einem Fazendeiro in Begleitung von zwei Jagunços ermordet wurde. Dennoch hatten einige der Teilnehmer an unserer Wanderung eine ganz andere Vorstellung von der Figur des Jagunços. In einem Bericht abends am Lagerfeuer idealisierte eine politische Aktivistin den Jagunço Riobaldo, indem sie ihn als einen Verteidiger der Belange der armen Sertanejos beschrieb. Ein irreführender Gebrauch des Wortes «Jagunço», obwohl mit einer ganz anderen Absicht, lässt sich auch bei Euclides da Cunha in seiner Darstellung des Kriegs von Canudos beobachten. Sein Bericht ist durch einen gravierenden Widerspruch gekennzeichnet. Einerseits beabsichtigt der Autor von *Os Sertões*, den Feldzug der Armee als «ein Verbrechen» zu denunzieren. Andererseits jedoch bezeichnet er die Anhänger des Antônio Conselheiro während seiner ganzen Darstellung als «Jagunços»; damit stuft er auch diese als Verbrecher ein und trägt dazu bei, die Vernichtung des politischen und sozialen Projekts von Canudos zu legitimieren.

Das Jagunçotum ist eines der Themen, anhand dessen sich klar zeigen lässt, dass *Grande sertão: veredas* eine kritische *réécriture* von *Os Sertões* ist. An keiner Stelle verfälscht Guimarães Rosa die Bedeutung des Wortes «Jagunço»; im Gegenteil: er stellt das Jagunçosystem in seiner ganzen Komplexität dar, aus allen möglichen Perspektiven, so wie es von den verschiedenen Romanfiguren wahrgenommen und erfahren wird. Riobaldo hört idealisierte und mystifizierende Erzählungen von Jagunçochefs, er nennt auch Beispiele von Entmystifizierung; er berichtet von seiner eigenen Einführung in das Jagunçotum und in die Praxis des Tötens, von seiner alltäglichen Erfahrung als einfacher Revolvermann, von den Kämpfen der Banden untereinander und gegen die Regierungstruppen, auch von der Ideologie, derzufolge das Jagunçotum einen Aufstand der Sertanejos gegen die Unterdrückung seitens der Regierung darstelle; in allen Einzelheiten zeigt Riobaldo das juristische und rhetorische System, welches das Jagunçotum als Institution unterstützt und zu rechtfertigen versucht; bald wird der Krieg der Banden als legitim dargestellt, bald werden die von den Jagunços begangenen Verbrechen verurteilt; die Entscheidung, ein Jagunço zu werden wird auch im Rahmen der weitverbreiteten Armut der Sertäubewohner gezeigt; und schließlich gibt der Protagonist und Erzähler zu erkennen, dass sein Aufstieg zu einem Jagunçochef ihm ermöglichte, seine einstigen Gefährten zu seinem eigenen Vorteil zu benutzen mit dem Ergebnis, dass er sich als ein mächtiger, von seinen Jagunços beschützter Großgrundbesitzer zur Ruhe setzen kann. Mit alledem präsentiert der Autor das Bild einer Gesellschaft, in der das Verbrechen ein fester Bestandteil

des politischen und sozialen Systems ist und in weitem Umfang auf allen Ebenen praktiziert wird.

10 Der Pakt mit dem Teufel: der Ort, die Motive und die Schuld



Abb. 6: Eine tote Vereda. Quelle: Willi Bolle

An verschiedenen Orten unserer Wanderung kamen wir an toten Fließsen, *Veredas mortas*, vorbei (Abb. 6). Das Vertrocknen der Veredas ist ein Ergebnis der Abholzung des Cerrado: seit den 1950er Jahren zur Gewinnung von Braunkohle und seit den 1980er Jahren zur Anlage von immer größeren Anbauflächen der Agrarindustrie, mit der Verschwendung riesiger Mengen von Wasser. Wir fühlten uns an die Veredas Mortas erinnert, den Ort, an dem Riobaldo den Pakt mit dem Teufel schloss (cf. GS, S. 383–388). Da die toten Fließse ein Ergebnis des Modernisierungsprozesses sind, erinnern wir uns auch an das Werk von Goethe, der in *Faust II* eine kritische Darstellung des technischen Fortschritts bietet, der zur Zerstörung der Umwelt führt. Zu Beginn des fünften und letzten Aktes wird in der Szene «Offene Gegend» mit den Gestalten von Philemon und Baucis, die in einer einfachen Hütte leben und den Wanderer aufnehmen, die vormals noch vollständig erhaltene Natur der früheren Zeiten evoziert. Im Gegensatz dazu wird dann in der Szene «Tiefe Nacht» von der Verbrennung der Hütte und der Beseitigung des Ehepaars und des Wanderers berichtet, die sich dem megalomanischen Projekt des Protagonisten und Teufelspaktierers widersetzen, der mit dem Bau von riesigen Deichen und Kanälen neue Flächen für die Kolonisierung schaffen wollte.¹⁵

Welches sind Riobaldos Motive, den Pakt mit dem Teufel zu schließen? In erster Linie der Plan, den Erzfeind Hermógenes, der den Ruf eines Teufelspaktierers hat (vgl. GS, S. 48–49), mit derselben Waffe zu besiegen. Ein weiterer Beweggrund ist der Wille, der bedrohlichen Situation zu entkommen, die durch die Begegnung mit dem Großgrundbesitzer Seô Habão entsteht. Dies ist der Kontext: Als Riobaldo zusammen mit seinen Jagunço-Gefährten unter Führung von Zé Bebelo an zwei Ortschaften tiefsten Elends ankommt, Pubo und Sucruíú, neben denen sich die Güter von Seô Habão befinden (vgl. GS, S. 352–355 und 377), wird er sich in der Begegnung mit diesem seiner wahren gesellschaftlichen Stellung bewusst: «Ich erkannte, dass ein Gutsbesitzer der endgültige Herr des Landes ist, während ein Jagunço nur provisorisch dahinlebt» (vgl. GS, S. 379). Als er spürt, wie der Fazendeiros ihn mustert, errät Riobaldo dessen Absicht: «Wir, Zé Bebelo, ich, Diadorim und alle anderen Kumpane sollten als Tagelöhner ihm beim Grasschneiden und Mähen, beim Säen und Ernten zur Hand gehen»; mit anderen Worten: «Seô Habão wollte uns zu seinen Leibeigenen machen!». Dagegen sträubt sich Riobaldo innerlich: «Wir als Roder und Hacker? Nie und nimmer!» (vgl. GS, S. 380–381). Noch am Abend desselben Tages macht er sich auf den Weg zu den Veredas Mortas, um den Pakt zu schließen (GS, S. 383).

¹⁵ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust: Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Hrsg. von Erich Trunz. München: C. H. Beck 1980, S. 333–335. Siehe Michael Jaeger: *Wanderers Verstummten, Goethes Schweigen, Fausts Tragödie. Oder: Die große Transformation der Welt*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.

Es gibt noch einen dritten Beweggrund: Als Paktierer mit dem Teufel gelingt es Riobaldo, zum Chef der Bande aufzusteigen und die Jagunços zu seinem eigenen Nutzen zu verwenden. Sein erster Befehl lautet: «Bringt mir die Männer!», d. h. die Sertanejos von Sucruíú und Pubo. Dies wird sofort ausgeführt: «Sie brachten mir alle, die aufzutreiben waren». Seine Vorgehensweise – «Sie mussten mitkommen, mit sanfter Gewalt» – wird von dem neuen Kommandanten auf pseudo-moralistische Art kommentiert: «War das etwa boshaft von mir?» Er selber gibt darauf die scheinheilige Antwort: «Keineswegs – ich wollte sie alle nur aus ihrem Elend befreien» (GS, S. 404–405). Die demagogische Versprechung, die Riobaldo den neu rekrutierten Männern macht, ist ein Beispiel dafür, wie die Rhetorik des Jagunçosystems funktioniert:

– Wir werden hinausziehen in die Welt und denen, die etwas haben, ihr Geld und ihre Wert-sachen wegnehmen. Und wir werden erst dann ruhen, wenn jeder hat was er braucht, wenn bei jedem von euch im Bett oder in der Hängematte zwei oder drei stramme Weiber liegen! (GS, S. 407)

Der Protagonist berichtet aber auch von seiner Schuld, so wie er es zu Beginn des zweiten Teils seiner Lebensgeschichte angekündigt hatte (GS, S. 290). Die Schuld wird nicht explizit dargelegt, sie steht zwischen den Zeilen. In Bezug auf Diadorim hatte Riobaldo wegen des gesellschaftlichen Tabus nicht den Mut, sich zu dieser Liebe offen zu bekennen. Er entschied sich für Otacília und erwählte sie zu seiner Braut. Die Heirat mit dieser Tochter eines Fazendeiro war sehr vorteilhaft für den sozialen Aufstieg Riobaldos und die Vergrößerung seiner Besitztümer. Den Teufelspaktierer Hermógenes hat nicht der Chef Riobaldo zu einem Duell gegen Mann gegen Mann herausgefordert, sondern Diadorim musste diese Aufgabe übernehmen und kam dabei ums Leben. Was die Beziehung zu seinen Jagunço-Gefährten betrifft, so hat Riobaldo sie von dem Moment an verraten, als er sich gegenüber Seô Habão als Sohn eines Gutsbesitzers und Obersten vorstellte (GS, S. 381). Als Kommandant hat er sie dann als Menschenmaterial benutzt, um Ruhm und Besitz zu erlangen.

Man könnte noch fragen: Welches ist die Glaubwürdigkeit dieses Erzählers, der einen Pakt mit dem «Vater der Lüge» geschlossen hat? Riobaldo ist vor allem ein dialektischer Erzähler. Indem er «die Formen des Falschen» darstellt, zeigt er zugleich, wie sie hergestellt werden. So z. B. ironisiert und kritisiert er die «Phrasendrescherei» des opportunistischen Zé Bebelo. Als Riobaldo dann aber selber das Kommando übernimmt, benutzt er genau dieselbe Art von demagogischen Sprüchen.

11 Gibt es eine Beziehung zwischen Riobaldos Pakt mit dem Teufel und dem schriftstellerischen Projekt von Guimarães Rosa?

Anhand einiger Begriffe von Vilém Flussers *Geschichte des Teufels* (1993) möchte ich zeigen, dass im Roman von Guimarães Rosa eine diabolische und eine luziferische Funktion der Sprache zusammen wirken.¹⁶ «Als ich *Grande Sertão* schrieb», so erklärte er in einem Interview mit dem Kritiker Günter W. Lorenz, «musste meine Frau viel darunter leiden, denn ich war mit dem Buch verheiratet»; «Meine Sprache und ich sind ein Liebespaar, das eifrig miteinander zeugt.»¹⁷ Die Liebe des Schriftstellers zur Sprache ist, Flusser zufolge, eine diabolische Eigenschaft, eine sublimierte Form der Wollust. Als eine der sieben Todsünden infiziert die Wollust den Menschen mit anderen Hauptlastern, insbesondere mit Überheblichkeit oder Superbia.

Die Hauptambition des Schriftstellers João Guimarães Rosa bestand in der Neuschaffung oder Neuerfindung der Sprache, zumindest des brasilianischen Portugiesisch. Diesem Projekt liegt die Haltung zugrunde, mit Gott konkurrieren zu wollen, wie er in dem schon erwähnten Interview zugab: «Die Metaphysik meiner Sprache» bzw. «meine Sprache der Metaphysik» «ist im Grunde eine blasphemische Auffassung, denn sie macht den Menschen zum Herrn der Schöpfung».¹⁸ In einem Brief aus dem Jahre 1964 hat der Autor das Projekt seiner Sprachmächtigkeit wie folgt formuliert: «Ich will alles: die Sprache von Minas Gerais, das Brasilianische, das Portugiesische, das Lateinische — vielleicht sogar die Sprache der Eskimos und die der Tartaren. Ich will die vor Babel gesprochene Sprache.»¹⁹ Das ideale Ziel des Schriftstellers Guimarães Rosa wäre demnach die Schaffung einer universalen Sprache, in der virtuell alle Bewohner der Erde sich miteinander verständigen könnten.

¹⁶ Ich nehme hier einige Gedanken aus einem Aufsatz wieder auf. Vgl. Willi Bolle: Die luziferische Funktion der Sprache: Über Vilém Flusser und João Guimarães Rosa. In: Susanne Klengel/Holger Siever (Hg.): *Das Dritte Ufer: Vilém Flusser und Brasilien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 63–79.

¹⁷ Günter W. Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika: Panorama einer Literatur der Zukunft*. Tübingen/Basel: Erdmann 1970, S. 510 und S. 516.

¹⁸ Lorenz: *Dialog mit Lateinamerika*, ebda.

¹⁹ Mary L. Daniel: *João Guimarães Rosa: Travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio 1968, S. 26.

Eine universale Sprache: dies aber würde bedeuten, die von Gott anlässlich des Turmbaus zu Babel verhängte Strafe der Sprachverwirrung und Inkommunikabilität²⁰ aufzuheben. Das Paradoxe an dieser Strafe ist, dass die Sprache erst durch das Eingreifen Gottes effektiv diabolisch, im etymologischen Sinne wurde. D. h. der Teufel — *diábolos* (von griechisch *diabállein*, ‹(sich) dazwischen werfen›) — stellt sich den Menschen in den Weg, die sich im Medium der Sprache miteinander verständigen wollen. Dies verweist uns auf den Kerngedanken von Friedrich Schlegels grundlegendem Aufsatz *Über die Unverständlichkeit (1800)*. Ihm zufolge gibt es keine Garantie, dass die Verständigung der Menschen mittels der Sprache effektiv möglich ist. Denn neben allen guten Intentionen und der ehrlichen Suche nach Wahrheit ist die Sprache zugleich auch ein Werkzeug des Trugs und der Lüge, der Zweideutigkeit und der Missverständnisse, des Scheins, der Scheinheiligkeit, der Verstellung und der Maskierung. In der Beziehung zwischen Riobaldo und Diadorim kommt es — trotz der intensiven Zuneigung, die beide füreinander fühlen — zu verschiedenen Situationen des Einander-nicht-Verstehens: verordnetes Schweigen, Abbruch des Dialogs, ein Missverstehen oder ein Missverstehen-Wollen, die Sprache als Ort eines bloßen Als-ob oder gar ihr Gebrauch als Waffe.

Grande sertão: veredas gilt allgemein als ein äußerst schwieriges Werk, geschrieben an der Grenze der Verständlichkeit. Diese Kompositionsform hat einen strategischen Grund. Die Erzählsituation und die Gestaltung des Erzählers als ein *gebildeter Jagunço* sind ironische Konstruktionen. Denn wo gibt es den Sachverhalt, dass ein gebildeter Mann aus der Stadt (der Zuhörer) sich die Zeit nimmt und die Geduld hat, einem ungebildeten Sertanejo über fünfhundert Seiten hinweg Gehör zu schenken? Mit dieser Konstruktion lenkt der Schriftsteller die Aufmerksamkeit auf den effektiv fehlenden Dialog im realen Brasilien zwischen dem Code der Gebildeten und der Sprache des einfachen Volkes. Das schriftstellerische, kulturelle und politische Projekt Guimarães Rosas zielt darauf, diese Situation mit dem Vorschlag einer neu zu schaffenden Sprache zu überwinden.

In diesem Sinne ist der Roman *Grande sertão: veredas* ein Labor für einen gesellschaftlichen Dialog, der in unserer Wirklichkeit noch nicht existiert. Jede Art von Diskurs wird dialektisch durch eine andere Form des Diskurses durchkreuzt. Vor allem aber können wir in jeder Zeile des Romans eine Zuversicht in die Macht der Sprache spüren, d. h. in das Vermögen jedes einzelnen Mitglieds der Sprachgemeinschaft, am Bau der Sprache als Gemeinwesen mitzuwirken. Mit anderen Worten: es handelt sich um ein Projekt, die diabolische Sprache — die der fehlen-

²⁰ Vgl. *Die Bibel*. Übersetzung von Martin Luther. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt 1964. Genesis 11: 1–9.

den Kommunikation — in eine rigoros luziferische Sprache, d.h. Licht tragende und Licht verbreitende, zu verwandeln. Die Tatsache, dass der Erzähler des Romans sich während der ganzen Zeit an einen gebildeten Zuhörer wendet, ist auch eine Aufforderung an uns, als Leser dieses Werkes, dass wir uns mit unserem Les- und Schreibvermögen im Rahmen unserer Möglichkeiten in Tätigkeiten gesellschaftlicher Vermittlung engagieren. Die Orte, an denen dies in Brasilien am notwendigsten ist, sind zweifellos die öffentlichen Schulen, von denen wir auf unserer Wanderung ein Beispiel in dem Ort Vão dos Buracos kennengelernt haben. Zum Schluss zeige ich hier das Bild der Lesecke in jener Schule, weil es das war, was mich auf unserer Durchquerung des Sertão am meisten beeindruckt hat (Abb. 7). In Zusammenhang damit kommt mir die Erinnerung an den Erzähler-Protagonisten von *Grande sertão: veredas* in jenem ganz besonderen Moment seines Lebens, als er «den Jüngeren Lesen und Schreiben beibrachte» (GS, S. 108).



Abb. 7: Die Lesecke in der Schule von Vão dos Buracos. Quelle: Willi Bolle

Orlando Grossegeesse

Wiedergeburt und Nachschöpfung

João Guimarães Rosa im Diskurs des «jagunço de Munique»

1 Genese der Autofiktion

Curt Meyer-Clason (1910–2012) erlangte für einen literarischen Übersetzer außergewöhnliche Berühmtheit. Zweifellos ist dies seiner intensiven Vermittlerrolle für die Literaturen Hispanoamerikas und Brasiliens im deutschsprachigen Raum zu verdanken. Weniger bekannt ist Meyer-Clason als Autor. Im Mittelpunkt dieses Artikels steht sein Werk *Äquator* (1986), insbesondere der dritte Teil des monumentalen Bildungsromans, der von den *Lehrjahren* eines jungen Mannes namens Claus Moller-Anderson erzählt. Deutlich ist der Held als Alter Ego angelegt, denn Vorname und Doppelname ähneln denjenigen des Autors. Das dritte und letzte Buch trägt den Titel *Die Welt gewinnen* und handelt nicht nur von Brasilien, sondern ist auch sprachlich von den Erfahrungen des späteren Übersetzers brasilianischer Literatur geprägt.¹ João Guimarães Rosa spielt dabei eine herausragende Rolle.

Bevor wir uns mit *Äquator* näher beschäftigen, seien Curt Meyer-Clasons Lebensabschnitte knapp umrissen: am 19. September 1910 in Ludwigsburg als Sohn eines Kavallerieoffiziers geboren, war seine Kindheit von der Lebenswelt des hohen Militärs geprägt. Allerdings verarmte die Familie nach der Kapitulation des Deutschen Reichs, insbesondere nach dem Selbstmord des Vaters. Unter diesen Umständen verließ der Junge das Gymnasium und folgte der kaufmännischen Ader der Familie mütterlicherseits, deren Vorfahren nach England emigriert waren. 1937 schiffte er sich im Dienste einer nordamerikanischen Firma nach São Paulo ein und arbeitete dort als Angestellter, bis er 1940 in Porto Alegre ein eigenes Handelskontor eröffnete. Wiederholt versuchte er in Argentinien oder Chile Fuß zu fassen, vor allem als das Risiko wuchs, wegen angeblicher Spionage für das NS-Regime von der DOPS festgenommen zu werden. Dies geschah schließlich im März 1942, noch bevor Brasilien im August gegen die Achsenmächte in den Krieg eintrat. Nach zweitägiger Folter gestand Hans Kurt (oder Curt) Werner – so seine kompletten Vornamen in den Akten – seine Tätigkeit als Spion und wurde zu drei-

1 Die ersten zwei Bücher des Romans *Äquator* heißen «Ross und Reiter» und «Das Kontor». Vgl. Curt Meyer-Clason: *Äquator*. Bergisch-Gladbach: Gustav Lübbe 1986.

ßig Jahre Haft verurteilt.² Als das Urteil dank der neuen Verfassung von 1946 revidiert wurde, kam er wieder frei. Während der nahezu fünf Jahre in der Strafkolonie Cândido Mendes auf der Ilha Grande vor Rio de Janeiro habe er – nach eigener Aussage – die Literatur entdeckt. Es scheint demnach eine Art Bekehrung des bisherigen Kauf- und Lebemanns eingetreten zu sein, wie es später im Laufe der Jahre bei vielerlei Gelegenheiten durch Meyer-Clason selbst beteuert wird. In seinem Diskurs, der nicht frei von Selbstidealisation ist, verbindet er auch die spätere Freundschaft zu Guimarães Rosa mit seiner Berufung zur literarischen Übersetzung: «Meine Begegnung mit João Guimarães Rosa und seinem Werk hat mein Übersetzer-Abenteuer hervorgebracht», pflegte er zu sagen.³ So bestätigt sich die zentrale Rolle dieses brasilianischen Autors für eine spezifische *Autofiktion*, in deren Zentrum nicht Autor- sondern Übersetzerschaft steht.⁴ Mit der Selbstbezeichnung eines «jagunço de Munique»⁵ idealisiert er sich als jemanden, der durch seine *Wiedergeburt* im Sertão zu einer genialen Nachschöpfung der besonderen *écriture* von Guimarães Rosa befähigt wurde. Diese Tätigkeit beginnt mit der Übersetzung von *Grande sertão: veredas* (1964) und setzt sich fort bis *Tutaméia* (1994).⁶ Interessant sind dabei auch seine Kommentierungen wie im Falle der schier unübersetzbaren Erzählung *Meu tio o Iauretê* (1981).⁷

2 Seine Folterung wird in der Zeitschrift *Vida Policial* (Porto Alegre, n. 44, März 1942, S. 28) als musterhaftes polizeiliches Vorgehen beschrieben. Die ab 1991 zugänglichen Dokumente des ehemaligen *Departamento de Ordem Política e Social* (DOPS) beweisen, dass Meyer-Clason mit der Organisation des Admirals Canaris kooperierte, indem er Informationen über als jüdisch oder anti-deutsch eingestufte Betriebe und Kaufleute sowie über die Routen der britischen Handelsmarine weitergab. Siehe hierzu Priscila Ferreira Perazzo: *O perigo alemão e os mecanismos de repressão policial no Estado Novo*. São Paulo: Sec. Estado da Cultura 1999, S. 139–141.

3 «Foi de meu encontro com João Guimarães Rosa e sua obra que nasceu minha aventura de tradutor.» Filipe Tadeu: Tradutor alemão Curt Meyer-Clason completa 100 anos em 2010. In: *Deutsche Welle* (25. Februar 2010). Alle Übersetzungen ins Deutsche durch den Verfasser. Ich danke Ana Paula Correia für die kritische und sorgfältige Lektüre des gesamten Artikels.

4 Unter *Autofiktion* werden «ganz unterschiedliche ›Mischungszustände‹ zwischen ›Fiktion‹ und ›Autobiographie‹ verstanden» (Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Martina Wagner-Egelhaaf et al. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 9). Ein Autor kann sein Leben in der ersten oder dritten Person erzählen, um signifikative Elemente zu verändern, wobei die Fiktion der Rekonfiguration seines Lebens dient. Werden Autofiktion und Autorschaft zusammengeführt, spricht man von *Auto(r)fiktion*.

5 Siehe den Bericht des brasilianischen Dichters Age de Carvalho, der Meyer-Clason in den letzten Lebensjahren öfters in seiner Münchner Wohnung besuchte. Von diesem Bericht wird der Titel des Nekrologs von Bernardo Esteves inspiriert: O jagunço de Munique. In: *Folha de Piauí* 67 (2012).

6 Die Übersetzung von *Tutaméia* erschien 1994 unter Mitarbeit von Horst Nitschak.

7 «Denn selten tritt das Problem des Unveräußerlichen, das jeder Sprache eigen ist, die Frage nach dem Nicht-Übermittelbaren, dem im Wortsinn Unübersetzbaren, deutlicher zutage als im vorliegenden Fall, zumal hier der Kern der Erzählung, die Triade Jaguar-Tupi-Indio, im Spiele ist,

Die Autofiktion des *Wiedergeborenen* nimmt transdiskursive Konturen an, denn sie umfasst nicht nur erklärtermaßen fiktionale Texte – vor allem den Roman *Äquator* – sondern auch Tagebuch, Reisebericht, Essay sowie Äußerungen in den Interviews, die er über vier Jahrzehnte hinweg gab. Dabei gilt es, zwei Momente hervorzuheben: erstens die Entdeckung der Literatur in der Strafkolonie auf der Ilha Grande, und zweitens die Initiation in Guimarães Rosas Werk, die unmittelbar mit der Berufung zu einer neuen Art des Übersetzens verknüpft ist. Meyer-Clason spricht von einer Praxis des Nachschöpfens: «João Guimarães Rosa, sozusagen die Belohnung für meine literarische Lehrzeit auf der Ilha Grande, war meine erste Arbeit des Nachschöpfens aus eigenem Antrieb.»⁸ Diese zeitliche Abfolge macht klar, dass erst mit der Rückkehr nach Deutschland, konkret 1954 in die Bundesrepublik – also nicht bereits 1942–1946 auf der Ilha Grande – das Interesse für die brasilianische Literatur erwachte und sich alsbald die Möglichkeit eröffnete, *Grande sertão: veredas* zu übersetzen. Diese Differenzierung missachtend halten sich Vereinfachungen unter Kritikern und Journalisten, die Behauptungen folgender Art beharrlich wiederkauen: «Hinter Gittern geschah das Zusammenreffen mit der brasilianischen Literatur, das entscheidend für ihn war, um sich in den 60er Jahren an ersten Übersetzungen zu versuchen.»⁹

In den ersten Interviews, als Meyer-Clason noch weit davon entfernt war, seine Autofiktion zu entwickeln, heißt es: «Merkwürdig, dass ich in all den Jahren nie etwas von brasilianischer Literatur gelesen hatte. Ich lernte das Portugiesische wie ein Papagei, wie ein Kind.»¹⁰ 1968 begründete er den Antrieb zur Übersetzung brasilianischer Literatur mit seiner «saudade do Brasil».¹¹ Dieses Narrativ wird drei Jahrzehnte später in einem Essay mit dem Titel *Ilha Grande* detailliert wieder aufgenommen:

auf dem Spiele steht. Wie läßt sich das übertragen?» Curt Meyer-Clason: Nachwort. In: João Guimarães Rosa: *Mein Onkel der Jaguar*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 79.

8 «João Guimarães Rosa, o prêmio – para assim dizer – de minha aprendizagem literária na Ilha Grande, foi o meu primeiro trabalho de recriação, por própria iniciativa.» Lígia Chiappini: Entrevista a Curt Meyer-Clason. In: *Scripta* 5/10 (2002), S. 370.

9 «Atrás das grades, o encontro que se deu com a literatura brasileira foi definitivo para ele, que se lançaria às primeiras traduções na década de 60.» Filipe Tadeu: Tradutor alemão Curt Meyer-Clason completa 100 anos em 2010. In: *Deutsche Welle*.

10 «(...) é curioso que durante todo esse tempo nunca tenha lido nada de literatura brasileira. Fui aprendendo o português como papagaio, feito uma criança.» Curt Meyer-Clason: tradutor sem traição. In: *Suplemento Literário Minas Gerais* 3/117 (23.11.1968), S. 5.

11 Lisia Dornelles: Saudade do Brasil faz um grande tradutor. In: *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro) 1. Januar 1968.

Aus Sehnsucht nach Brasilien besuchte ich Veranstaltungen des Brasilianischen Konsulats, lieh mir Bücher aus, übersetzte für mich Gedichte von Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira. Auf Anraten des Konsuls schrieb ich an João Guimarães Rosa, seinen Kollegen im Außenministerium. [...] Eine von ihm überprüfte Übersetzungsprobe führte zu einem Verlagskontrakt. Er vertraute der deutschen Sprache, den metaphysischen Gehalt und die physiognomische Form seines Werkes nachzuschöpfen, im Gegensatz zum Französischen, [...].¹²

Guimarães Rosas ist also sehr daran interessiert, dass der metaphysische Gehalt seiner *écriture* auch in der Übersetzung aufscheine. Die deutsche Sprache, die er gut kannte, schien ihm dafür geeigneter als das Französische. Offenbar wird dieser Wunsch jedoch missachtet, liest man ein früheres Geständnis des Übersetzers: Um dem (angeblichen) Verlangen des deutschen Lesers nach «Farbe, Plastizität, Kraft, zyklischer Vitalität» zu entsprechen, habe er metaphysische Elemente von Rosas Werk abgeschwächt.¹³ In dieser Projektion zeichnet sich Meyer-Clasons eigenes Brasilienbild ab, wobei er nicht zuletzt über die Lektüre brasilianischer Literatur sein früheres Leben in Brasilien rückblickend verklärt. Davon ist auch seine Übersetzungspraxis geleitet, wie dies eine vergleichende Analyse mit dem Original *Grande sertão: veredas* bestätigt. Der spätere Essay *Ilha Grande* ist der einzige, der näher auf seine «Lehrzeit»¹⁴ als Übersetzer in Deutschland eingeht. Dabei wird der ersten Auftragsarbeit aus dem Französischen, *La vie quotidienne des Aztèques* (1956) des Historikers Jacques Soustelle, auch ein Teil derjenigen erweckenden Wirkung zugeschrieben, für die er im Laufe der Jahre stets die Begegnung mit Brasilien und besonders mit João Guimarães Rosa verantwortlich gemacht hatte: «Wo wir Europäer sagen «cogito ergo sum», sagt der Lateinamerikaner «canto ergo sum». Und mir fiel ein, daß meine erste Übersetzung im Geist mit einem Konzert Walter Giesekings zusammengefallen war.»¹⁵ Wer den Katalog der publizierten Übersetzungen konsultiert, wird merken, dass Meyer-Clason nach anfänglichen Arbeiten aus dem Französischen und Englischen allmählich zu hispanoamerikanischer (Marco Denevi, 1961; Augusto Roa Bastos, 1962) und brasilianischer Literatur übergang und die Produktion rasch steigerte.¹⁶ Nicht von un-

¹² Curt Meyer-Clason: *Ilha Grande. Essay*. Weitra: Bibliothek der Provinz 1998, S. 16–17. Eine frühere Ausgabe erschien 1995 zu seinem 85. Geburtstag unter dem Titel *Die große Insel* (Reicheneck: Aldus-Press), handgedruckt und mit einer Auflage von 155 nummerierten Exemplaren.

¹³ «a cor, a plasticidade, a força, a vitalidade cíclica». Meyer-Clasons Worte in Lisia Dornelles *Saudade do Brasil* werden kritisch kommentiert von Fábio Luís Chiqueto Barbosa: *Leituras de Grande sertão: veredas: sua tradução alemã e a correspondência de Guimarães Rosa com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. In: *Signótica* 22 (2010), 1, S. 66–67.

¹⁴ Curt Meyer-Clason: *Ilha Grande*, S. 14.

¹⁵ Ebda., S. 16.

gefähr – wie wir später sehen werden – übersetzte er aus dem Brasilianischen als erstes einen Roman von Gerardo Mello Mourão (1963).

Bezeichnenderweise unterscheidet Meyer-Clason zwischen Übersetzen und Nachschöpfen.¹⁷ Wie bereits erwähnt, ist der Übergang zu dieser neuen Praxis mit einer autobiographischen Verankerung der Berufung zum nach- oder wieder-schöpfenden Übersetzer verbunden. Dabei wird sein «Abenteuer», eine deutsche Version von *Grande sertão: veredas* zu schaffen, als Initialerfahrung idealisiert:

Aus meiner Begegnung mit João Guimarães Rosa und seinem Werk wurde das Abenteuer meines Übersetzerlebens. Es begann mit meinem ersten Brief vom 23. Januar 1958, auf Empfehlung seines Amtskollegen, des brasilianischen Konsuls in München, und endete mit Rosas letztem Brief vom 27. August 1967, wenige Monate vor seinem Tod. [...] Ich bin nie einem Schriftsteller begegnet, der den Vorgang des literarischen Nachschöpfens so intensiv miterlebte und begleitete wie João Guimarães Rosa.¹⁸

2 Therapeutische Narrative

Hier soll keinesfalls eine direkte Verbindung von *realem Leben* und Repräsentationen des Ichs, seien diese innerhalb oder außerhalb der literarischen Schrift angelegt, vertreten werden. Die benutzten Textgattungen – Essay, Reisebericht, Tagebuch und Roman – sind so unterschiedlich wie die Motivationen, die durch Kontexte des Erlebens, Schreibens und (Wieder-)Veröffentlichens bestimmt werden. So erschien *Portugiesische Tagebücher* zwei Jahre nach Ende seines Mandats im Goethe-Institut in Lissabon (1969–1976), das er bis zur Revolution 1974 zu einem politischen Forum der Debatte gegen die Diktatur des *Estado Novo* gemacht hatte.¹⁹ Die fiktionalisierte Umsetzung seiner Jugend im Roman *Áquator* hingegen wurde erst 1986 veröffentlicht. *Portugiesische Tagebücher* wurde allerdings 1987

16 Zur brasilianischen Literatur in deutschsprachigen Ausgaben siehe den Anhang der von Meyer-Clason herausgegebenen und übersetzten Anthologie *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen* (Tübingen/Basel: Horst Erdmann 1967). Dort wird bereits der Löwenanteil seiner Übersetzungen im Gesamtpanorama deutlich, mit insgesamt 18 Veröffentlichungen von Autoren wie Adonias Filho, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Machado de Assis, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa und Fernando Sabino.

17 Dabei nimmt er nie auf die «transcrição», einen von Haroldo de Campos geprägten Begriff, Bezug.

18 Curt Meyer-Clason: *Die Menschen sterben nicht, sie werden verzaubert*. München: Piper 1990, S. 70.

19 Siehe hierzu Orlando Grossegeisse: Uma aprendizagem do «ser português» em *Portugiesische Tagebücher* de Curt Meyer-Clason. In: Ana Fernandes (Hg.): *Visão de Portugal por Estrangeiros*. Viseu: Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira da Universidade Católica 2002.

mit einem «Nachtrag» und schließlich 1997 (mit einer Antwort von João Barrento) ein drittes Mal aufgelegt – nahezu zeitgleich zur Publikation des bereits zitierten Essays *Ilha Grande* (1998). Dieser zitiert wiederum frühere Texte wie beispielsweise das Kapitel «Porto Alegre» aus dem Reisetagebuch *Erstens die Freiheit...* (1978), das seine Beteiligung an der achten Flussdurchquerung von Porto Alegre im Jahre 1940 wachruft.²⁰ In der Fiktion von *Äquator* schwimmt Claus Moller-Anderson mit.²¹

Im somit gesteckten transdiskursiven Rahmen der Autofiktion erzählt der Roman – laut Klappentext «nicht als Autobiographie, wohl aber inspiriert von der Dramaturgie seines eigenen Lebens» – den doppelten Identitätskonflikt: ein Preuße, der sich zum britischen Lebensstil hingezogen fühlt und nach der transatlantischen Fahrt von Brasilien fasziniert ist. Diese Konstellation bestimmt die langen Lehrjahre von Klaus Moller. Erzähltechnisch gesehen handelt es sich um eine *Reflektorfigur*²², die besonders im politischen Bereich durch Naivität charakterisiert ist. Schon vor dem Selbstmord des Vaters, der den Untergang des Deutschen Reiches nicht verwinden kann, entwickelt der Jugendliche ein Faible für die englische Lebenswelt. Aufblühende Sexualität, Begeisterung für den Jazz und Tanzfreude sind ideale Voraussetzungen für das Erlernen der *brasilidade*, so wie sie im Roman verstanden wird. Klaus, der eine körperliche Affinität zu Fred Astaire fühlt, angliziert seinen Namen zu Claus und erwägt die Möglichkeit, den mütterlichen Familiennamen Anderson anzunehmen: «Nur so kann ich mich abnabeln, dachte Klaus».²³

Der Eintritt in eine Handelsagentur in São Paulo entspringt seiner Lust, mit dem bisherigen Leben eines «In-between» ohne eigene Überzeugung zu brechen.²⁴ Seine Reise-Identität als «Passenger Moller»²⁵ bedeutet nicht nur geographische, sondern biographische Überschreitung, die transatlantische Fahrt eine Phase des Übergangs, angefüllt durch die Begegnungen mit verschiedenartigen Passagieren, Europäern und Südamerikanern, auch einen leichten Flirt mit einer argentinischen Diplomantentochter. Bereits hier begegnet ihm der Argwohn, er könnte Spion sein.²⁶ Auf diese Weise imitiert der Roman narrative Muster, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschienen, beispielsweise das Reisetage-

20 Meyer-Clason: *Ilha Grande*, S. 27.

21 Curt Meyer-Clason: *Äquator*. Bergisch-Gladbach: Gustav Lübbe 1986, S. 552–553.

22 Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: UTB 1982, S. 204.

23 Meyer-Clason: *Äquator*, S. 385. Dies ist der letzte Satz, in dem «Klaus» in der Schreibweise mit K erscheint.

24 Ebda., S. 439.

25 Ebda., S. 445.

26 Ebda., S. 463.

buch *Atlantische Fahrt* von Ernst Jünger, 1936 verfasst und 1947 erstmals publiziert. Hier bietet die wuchernde brasilianische Natur einen verheißungsvollen und zugleich bedrohlichen Evasionsraum gegenüber dem überzivilisierten Europa, das in der Katastrophe zu versinken droht.²⁷ Eine solche Dichotomie verbirgt sich auch unter den naiven Wahrnehmungen und Vorstellungen des Passenger Moller, der im Gegensatz zu den Geschäfts- und Weltreisenden an Bord zum ersten Mal den Äquator überquert. Damit ist er Kandidat für die Äquatortaufe, die einstmals der Initiation und Purifikation waghalsiger Seeleute diene. Auf den modernen Liniendampfern ist dieser Ritus mit Gott Neptun als zentraler Figur indes zu einer kurzweiligen Veranstaltung abgesunken. Claus kann dem Spektakel kein Interesse abgewinnen.²⁸ Kontrastiv folgt sogleich ein Erlebnis des Äquators in der Einsamkeit des weiten Ozeans. Es löst eine Epiphanie unter dem Zenit der Sonne aus:

Passenger Moller stand auf dem Sportdeck, höchster Punkt des Schiffs, lotrecht, unter der Sonne. Äquator, hiess das nicht Ausgleich, Einhalt? Ankunft ohnegleichen! Er blickte in die Runde: Wasser, Wasser, Wasser [...], eine Scheibe, wunderbar gewölbt, und er in der Mitte. Wenn sie sich jetzt höbe, höbe und an die Himmelswölbung stieße?²⁹

Diese hypothetische Levitation mitsamt der doppelten Wölbung von Himmel und Wasser suggeriert eine Art pränatalen Status, bei der sich Claus der Schöpfung zuinnerst verbunden fühlt: «Er, Mikrokosmos, dem Makrokosmos einverleibt von Anbeginn an, auf Dauer, ein Sohn der Erde, mitten im Meer.»³⁰ Im Gegensatz zum banalisierten Antike-Inventar der Äquatortaufe wird so die Überschreitung der äquatorialen Grenze – analog zur Mythopoetik von Nordkap-Reisen – als Rückkehr zu einem «maternal first place» überhöht.³¹ Im weiteren Verlauf des Romans wird sich zeigen, wie dieses Konzept wiederholt auftritt und an eine Denkweise gekoppelt wird, die bei Meyer-Clason transdiskursiv als diejenige von João Guimarães Rosa identifiziert ist. Den epiphanischen Moment begleiten Delfine – gemäß der griechischen Bedeutung des Namens gewölbte Fische, etymologisch ver-

27 Siehe hierzu Horst Nitschak: El fin de la modernidad: impresiones y especulaciones latino-americanas de Ernst Jünger. In: *contextos. Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales* 4 (1999), S. 64–65.

28 «An der Äquatortaufe, einer Zeremonie für Vergnügungsreisende, fand Claus kein Vergnügen» (Meyer-Clason: *Äquator*, S. 462).

29 Ebd., S. 462.

30 Ebd., S. 463.

31 Als Referenz dient Julia Kristevas Konzept der *chora*: «*Chora* is the place of mother-child relations where the mother's body acts with the child's as a sort of socio-natural continuum.» Ingo Birkeland: The mythopoetic in Northern Travel. In: David Crouch (Hg.): *Leisure/Tourism Geographies. Practices and geographical knowledge*. London/New York: Routledge 1999, S. 26.

wandt mit dem Orakel Delfos und dem griechischen Wort für Muttermund und Embryo. Die somit dezidierte (pre)natale Inszenierung verheißt im Dialog mit der Vielzahl europäischer Projektionen auf Brasilien ein neues Leben auf der anderen Seite des Atlantiks – ohne dass dies Claus klar zu Bewusstsein kommt:

Die Spannung verliess Claus Mollers Körper, [...], die Alte Welt blieb zurück, die Neue Welt begann. Millionen von Spaniern, Portugiesen, Engländern, Deutschen, Skandinaviern, Polen hatten die Neue Welt vor ihm entdeckt, jeder für sich erkundet. Die Neue Welt – Kontinent der freien Menschen? Wie war sie? Von jetzt ab würde alles anders sein, auch Passenger Moller. Er wusste es nur noch nicht.³²

Mit dieser mythifizierten Überschreitung wird zugleich die Entdeckung Brasiliens im Gegensatz zur Massenerfahrung, die sich im banalisierten Ritus der Äquatortaufe ausdrückt, in exklusiver Weise für Claus rekonfiguriert. Im Sinne Kristevas geht es bei ihm um den Eintritt in eine neue Welt der Bedeutung (*mythos*), die an die Stelle der alten (*logos*) der europäischen, deutschen und vor allem preußischen Identität treten sollte. Jedoch verschwindet jene nicht sogleich mit diesem ersten epiphanischen Erlebnis. Er hat ja nicht einmal den neuen Kontinent betreten. Vielmehr affirmiert sich die Überlegenheit des Europäers weiterhin gerade im sowohl individuell, als auch kollektiv reproduzierten Akt der Eroberung. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der semantischen Offenheit des Titels «Die Welt gewinnen» des dritten und letzten Buches, das der Lehrzeit der *brasili-dade* gewidmet ist.

An ihrem Ende wird die Negierung dieser Überlegenheit stehen, wobei im Laufe des Prozesses auf diejenigen brasilianischen Autoren Bezug genommen wird, die in der späteren Lehrzeit des Übersetzers wichtig werden sollten. Ihre Stimmen verweben sich in dem Erzählstrom, ohne dass sie in der Fiktion als Personen auftauchen – mit einer Ausnahme, wie wir sehen werden. Neben João Guimarães Rosa spielt auch Carlos Drummond de Andrade eine nicht zu unterschätzende Rolle, die sich schon im Motto ankündigt. Die dort gewählten Verse parodieren gerade den europäischen Entdecker- und Eroberungsdiskurs, um von dieser Parodie aus auf die zentrale Frage der erdgebundenen Existenz des menschlichen Wesens abzielen. Das Gedicht «O homem; as viagens» aus dem Band *As Impurezas do Branco* (1973) endet mit folgender Strophe (in der Übersetzung Meyer-Clasons³³):

32 Ebd., S. 463.

33 Mit der Quellenangabe: Carlos Drummond de Andrade. *Der Mensch – die Reisen* (Ebd., S. 5).

Verbleiben andere Systeme außerhalb
 des Sonnensystems zu kolonisieren.
 Nachdem alle abgegrast sind
 bleibt dem Menschen nur
 (ist er dafür gerüstet?)
 die schwierigste gefährlichste Reise
 von sich zu sich selbst:
 den Fuß auf die Erde seines Herzens
 setzen
 den Menschen
 experimentieren
 kolonisieren
 zivilisieren
 humanisieren
 und in seinen eigenen unerforschten Eingeweiden
 die unablässige unverhoffte Freude
 des Mit-Lebens entdecken.

Bezeichnenderweise findet sich dieses Gedicht noch nicht in der zweisprachigen Anthologie, die Meyer-Clason vier Jahre vor dem Erscheinen des Romans herausgab.³⁴ Noch interessanter für die Entwicklung der Autofiktion ist der Umstand, dass genau diese letzte Strophe – noch dazu in einer dem Motto gegenüber provisorischen Übersetzung – im Nachwort besagter Anthologie erscheint.³⁵ Damit bestätigt sich die Verankerung des Diskurses, der in Interviews und Essays über seine Entdeckung des «Mit-Lebens» im Gegensatz zur kolonisierenden Entdeckung entwickelt wird. Von eben diesem Diskurs wird der dritte Teil des Romans geleitet, dessen weitere Analyse die Facetten und Bezüge der Konzeption des *Mit-Lebens* – natürlich vor allem zu João Guimarães Rosa – offenlegt. Diese Konzeption verbindet sich von Beginn an mit der Privilegierung des Fühlens (mit allen fünf Sinnen) über das Denken.³⁶

Die «brasilianische Lehrzeit» wird dem jungen Mann zunächst durch eingewanderte Europäer, zum Beispiel Jiří Wismar, erleichtert.³⁷ Die biedere Silvester-

34 Zuvor publizierte Meyer-Clason bereits 1965 eine deutschsprachige Anthologie mit Gedichten von Drummond de Andrade. Damals war der Band *As Impurezas do Branco* (1973) noch nicht erschienen.

35 «Nachwort». In: Carlos Drummond de Andrade: *Gedichte. Portugiesisch und Deutsch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 404.

36 «Oder rangierten hierzulande Fühlen, Sehen, Hören, Riechen, Tasten vor dem Denken? Er war verwirrt, [...]. Claus fühlte sich im Zwiespalt: als Europäer war man ihnen doch überlegen!» Curt Meyer-Clason: *Äquator*, S. 481.

37 Ebd., S. 482–483.

feier im Deutschen Klub, die nach Mitternacht «wie ein angestochener Fesselballon» schrumpft³⁸, kontrastiert mit dem «Karneval», der in den Sälen des *Palace Hotel Guarujá* wagt: «ein Heer, ein Meer aus Leibern.»³⁹ Allerdings gelingt es ihm nicht, seine alte Identität abzuschütteln: «Claus, das unverwüstliche Hinlegen-Aufstehen Männchen im Traumreich von Tropengeschöpfen, eingeladen, aber nicht eingeweiht.»⁴⁰ Zuvor ließen ihn schon zwei Brüder aus Pernambuco, «dunkelhäutig, blankzählig, geschmeidig wie aufrechtgehende Geparden»⁴¹, sein diszipliniertes und linkisches Wesen, welches dem Klischee des Deutschen in Brasilien entspricht, spüren. Als Europäer fehle ihm eine Dimension, so «wie einer Apfelhälfte die zweite Apfelhälfte».⁴² Joaquim, der ältere der beiden, verkündet ihm die Wiedererlangung verlorener Ganzheit – ein Leitmotiv nach der Überquerung des Äquators. Diese Prophezeiung erscheint gekoppelt mit der Frage nach der Heimat, also, im Sinne Kristevas, nach dem *chora*.⁴³

So verheißen ihm ab jetzt brasilianische Stimmen die Wiedergewinnung unterdrückter Sinnlichkeit und Spontaneität, die zu einem Einklang von Natur und Zivilisation zurückführen könnten. Doch kann eine derartige Vision den mitgebrachten Balast an Exotismus keineswegs einfach abwerfen, denn Karneval und Samba bilden ideale Projektionsflächen für die Schwärmerei von paradiesischer Natur, ewiger Jugend und ursprünglicher Lebensfreude. Über alle Unterschiede hinweg treffen sich die Vorstellungen des brasilianischen Modernismus und der europäischen Romantik in einer der Tierwelt verwandten Ursprünglichkeit, die der göttlichen Schöpfung eher entspreche als die moderne Zivilisation. Die ekstatische Beschreibung des Samba, Maxixe und Frevo, welche in «Schlangenspiegeln der Arme, in der Begattung von Ebbe und Flut, im Weichharten, Blitzträgern»⁴⁴ oxymorisch gipfelt, scheint durch das Gedicht «Magma» kontaminiert. Der Titel selbst ist eingebettet in der Reihe «Körpermusik, [...], kreisendes Magma, singender Urstoff».⁴⁵ Meyer-Clason sollte dieses Gedicht von Guimarães Rosa, das 1937 durch die *Academia de Letras do Rio de Janeiro* prämiert wurde, dreißig Jahre später übersetzen. 1984, also zwei Jahre vor der Publikation von *Äquator*, eröffnet er seinen Essay über Guimarães Rosas Leben und Werk mit ei-

38 Ebda., S. 480.

39 Ebda., S. 483.

40 Ebda., S. 484.

41 Ebda., S. 481.

42 Ebda., S. 482.

43 »[...] und Sie werden als Ungeteiler heimkehren, sofern Sie je heimkehren. Wo sind Sie zu Hause?» (Ebda., S. 482).

44 Ebda., S. 484.

45 Ebda., S. 484.

nem Kommentar, der «Magma» als eine wichtige lyrische Initiationserfahrung für die späteren «Prosadichtungen» begreift⁴⁶ – ein weiteres Indiz für die autofiktionale aufgeladene Verknüpfung der Diskurse des Übersetzers und Autors.

Im Roman fühlt sich der zwischen deutscher und britischer Identität gesplittete Claus zum dem Iren Bryan Crampton hingezogen, der ihn dazu einlädt, ein «eigenes Leben [zu] haben, keiner fremden Satzung untertan».⁴⁷ Die Entfremdung von Nazi-Deutschland siegt über die Sehnsucht nach der Heimat. Als Claus sich schließlich der grausamen Realität der Vernichtungslager stellt, die er anfangs nicht wahrhaben wollte⁴⁸, nimmt er den Nachnamen Anderson an. Auf einer Reise in den Nordosten Brasiliens wiederholt sich der epiphanische Moment, der denjenigen bei der Überquerung des Äquators im Sinne eines therapeutischen Narrativs komplementär ergänzt. In Campina Grande (Paraíba) erfüllt sich unter Caboclos eine Initiation, die die frühere Ausgeschlossenheit vom Karneval in Guarujá (Santos) überwindet.

In einem improvisierten Kabarett wurde der betrunkene Claus inmitten des Frevo von Marisa verführt. Er verlor «Ortssinn, die Sprache, Geruch von Kakao und Kräutern stülpten sein Innen nach außen, ein Erdteil verschluckte ihn».⁴⁹ Träumend kehrte er zum pränatalen Zustand zurück und wurde neu geboren.⁵⁰ In dieser sexuellen und zugleich mütterlichen Erfahrung fern des europäisierten Brasiliens von Rio und São Paulo konkretisiert sich nicht nur die Entdeckung der «eigenen unerforschten Eingeweide», die Drummond de Andrades Verse verheißen, sondern auch eine eigenwillige Aneignung derjenigen *Antropofagia*, die von Tarsila do Amaral und Oswald Andrade 1929 als Grundkonzept der *brasildade* programmatisch ausgerufen wurde. Hier wird sie zur Therapie deutscher und preußischer Identität umfunktionalisiert. Der *logos* berechnender Zeit wird durch den *mythos* des Raums verschlungen:

Claus sah mit neuen Augen, Rückliegendes, Europa, war vergessen. Leben in der Zeit ging über in Leben im Raum, Urzeit, stehende, kreisende wie der Horizont der Savanne, ein Le-

46 «Denn schon in *Magma* ist Rosas Thematik sichtbar: Das Land – Minas Gerais –, die Leute, Landleute, die Seele, Gut und Böse, Iara, die Wassergöttin, wilde Rhythmen, Rinderherden, die Grotte von Maquiné – eine Kindheitserinnerung –, Wechselfieber, Mond im Buschwald, Batuque, der Negertanz, der Wasserkobold.» Curt Meyer-Clason: Der Sertão des João Guimarães Rosa. In: Mechthild Strausfeld (Hg): *Brasilianische Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 249.

47 Meyer-Clason: *Äquator*, S. 491.

48 Ebda., S. 500.

49 Ebda., S. 529.

50 «Er träumte in Klafertiefen, ein Ei, ich war und bin, Ankunft und Vergessen. Nach Sekundenewigkeiten überfielen ihn neue Urkörper, neue Stichflammen, kein Bewußtsein mehr, Sturz in die Tiefe» (Ebda., S. 529).

ben wie dieses käme mir recht, dachte Claus, Fühlen wie Knochenhärte ohne Vergangenheit und Hader, Bindungen, Vorurteile, preußisches Denken, *staccato* ginge über in Naturdenken, *legato*, der Landschaft angepaßt, [...].⁵¹

Ohne dass Guimarães Rosa jemals namentlich erwähnt wird, steht der Roman im Zentrum eines biographischen Chiasmus, der transdiskursiv die Autofiktion durchzieht: beiden Lebensläufen ist die transatlantische Überfahrt gemeinsam – in Richtung und Gegenrichtung. Zur gleichen Zeit, als Meyer-Clasons Alter Ego in Hamburg das Schiff nach Rio de Janeiro bestieg, um später in den Sertão zu gelangen, machte sich ein Diplomat aus Codisburgo in Minas Gerais auf den Weg nach Hamburg, um dort im brasilianischen Konsulat zu arbeiten. *Viator*, «der Wanderer, *nomen est omen*»⁵², war Guimarães Rosas erstes Pseudonym, als er 1938 *Sagarana* zum Wettbewerb der Humberto-Sales-Stiftung einreichte. Die Sehnsucht nach dem Sertão und die Lektüre deutschsprachiger Literatur – in der sich die Zuneigung zur deutschen Kultur seit seiner Kindheit bis hin zu einer Auseinandersetzung mit Deutschland unter dem Nazi-Regime fortsetzt – bilden in Hamburg spezifische Bedingungen für die Genese seiner *écriture*.⁵³ Wir werden später sehen, was von diesem Weg in Meyer-Clasons Autofiktion der Übersetzerschaft zu einem komplementären *Schriftsteller-Abenteuer* idealisiert wird.

Im Roman überkommt den deutschen Kaufmann das Verlangen danach, die Trennung von Vernunft und Gefühl, Zivilisation und ursprünglicher Natur, Hirn und Körper aufzuheben: «ein Fühlenden». ⁵⁴ Außerhalb der Fiktion definiert der Übersetzer dasselbe Konzept als grundlegend für Guimarães Rosas Poetik.⁵⁵ Der brasilianische Autor wiederum bezeichnete 1965 dasselbe «sentir-pensar» als wesentliches Merkmal der *brasilidade*.⁵⁶ Es entspricht Meyer-Clasons Selbstidealisation, wenn im Roman der ohnehin schon gespaltene Claus durch das Erlernen

51 Ebda., S. 529.

52 Meyer-Clason: Der Sertão des João Guimarães Rosa, S. 249.

53 Hierzu siehe Paulo Astor Soethe: «Goethe war ein sertanejo»: das selbstreflexive Deutschland-Bild Guimarães Rosas. In: Peter Birle/Friedhelm Schmidt-Welle (Hg.): *Wechselseitige Perzeptionen. Deutschland – Lateinamerika im 20. Jahrhundert* (Bibliotheca Ibero-Americana 116). Frankfurt a. M.: IAI-PK 2007, S. 182–186; Daniel R. Bonomo: A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa. In: *Pandaemonium germanicum* 16 (2010), S. 155–183.

54 Meyer-Clason: *Äquator*, S. 548.

55 Meyer-Clason: Der Sertão des João Guimarães Rosa, S. 262.

56 In einem Interview mit Günter W. Lorenz (Januar 1965). In: Eduardo de Faria Coutinho (Hg.): *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL 1983, S. 91; siehe hierzu den Kommentar von Susana Kampff Lages: *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Granja Viana – Cotia – SP: Ateliê Ed 2002, S. 47; 49.

dieses Fühlendens Brasilianer werden kann. Er wurde ja schon in Campina Grande umgestülpt, verschluckt und wiedergeboren.

In *Äquator* möchte Claus das deutsche «Befehls- und Ordnungsidiom»⁵⁷ ablegen, dem jegliches Körpergefühl und Musikalität abgehe, und an seiner Stelle die Sprache Brasiliens erlernen. Er möchte seine Wurzeln ausreißen, sich von seiner «Welt des Haderns und Hasses» lösen und sich «in der neuen Umwelt» einwurzeln.⁵⁸ Er macht einen «Sambaschritt» und fühlt sich «eins mit den Landeskindern», in der «*Casa da Ternura*, Haus der Zärtlichkeit»⁵⁹, im Gegensatz zu Deutschland, einem «todbessenen Land»⁶⁰, Zentrum des europäischen «Theaters des Krieges»: «auf Schauspiele von Verrat und Vernichtung kann ich verzichten».⁶¹ Doch ein Rest patriotischen Gefühls lässt ihn auch mit der Heimat mitleiden, selbst nachdem er der Spionage beschuldigt, aus dem Englischen Club ausgeschlossen und aus der Firma Morrison entlassen wurde. Dieselbe Beschuldigung führte wenig später zu seiner Festnahme und zum Verhör durch die DOPS, die ihn folterte, bis er das vorgefertigte Geständnis unterzeichnete.⁶² Dieser Hergang samt anschließender Internierung in der Strafkolonie Cândido Mendes deckt sich mit dem, was Meyer-Clason in verschiedenen Interviews über sich selbst erzählt. Der bereits zitierte Essay *Ilha Grande* (1998) beginnt mit einer Beschreibung des Alltagslebens in der Strafkolonie, die derjenigen in *Äquator* stark ähnelt. Zusammengewürfelt aus verschiedensten ideologischen und kulturellen Kontexten sind dort brasilianisierte Deutsche und Brasilianer deutscher Abstammung — nur Männer — zu einem Zusammenleben in Muße verurteilt. Man füllt die langsam verrinnende Zeit durch Rituale, Gartenarbeit, Unterhaltungen, Lektüre, Philosophieren und Schreiben, insbesondere Autobiographieren, aus.⁶³

57 Curt Meyer-Clason: *Äquator*, S. 548.

58 Ebda., S. 548.

59 Ebda., S. 548. Der «Sambaschritt» kehrt später leitmotivisch wieder. Brasilien als «*Casa da Ternura*, Haus der Zärtlichkeit» erscheint bereits in Meyer Clasons «Einführung» (S. 20) zur 1967 publizierten Anthologie brasilianischer Erzählungen.

60 Ebda., S. 549.

61 Ebda., S. 548.

62 Ebda., S. 570–571.

63 «Viele im Lager schreiben – Briefe, Tagebücher, Erinnerungen. Manche lesen einander vor.» (Ebda., S. 586) Das Leben in der Strafkolonie ist also vergleichbar mit demjenigen in anderen Internierungslagern, zum Beispiel in England. Vgl. hierzu Michael Seyfert: *Im Niemandsland: Deutsche Exilliteratur in britischer Internierung. Ein unbekanntes Kapitel der Kulturgeschichte des Zweiten Weltkriegs*. Berlin: Das Arsenal 1984. Zudem ist man auch an Passagen des Erfolgsromans *Papillon* (1969) von Henri Charrière erinnert, der 1973 mit Steve McQueen und Dustin Hoffman in den Hauptrollen verfilmt wurde.

3 Inselzeit und Übersetzer-Abenteurer

In der Struktur des Romans *Äquator* ereignet sich auf der Ilha Grande die dritte und entscheidende Epiphanie, nachdem Claus vom neuen Erdteil verschluckt und anschließend der Gefahr entronnen war, zu Tode gefoltert zu werden – ein Erlebnis, das als Tod vor der Geburt beschrieben wird: «blinder Embryo im wirbelnden Ei, finster, luftleer, er wird sterben, ohne geatmet, Licht gesehen, gebebt, geglüht zu haben, [...]»⁶⁴ In der «Stadt für Männer»⁶⁵, die auf der «Muttererde der Insel»⁶⁶ errichtet wurde, beginnt für Claus ein neues Leben. Als «weltlicher Mönch» auf der «Insel im Weltmeer»⁶⁷ integriert er sich wieder in den Naturzyklus, in die «kreisende Zeit»⁶⁸, weit entfernt von fortschreitender Welthistorie. Nur vereinzelt dringen Nachrichten wie diejenige der Kapitulation des Deutschen Reiches bis in die «Inselzeit, Gewölbe über der Geschichte».⁶⁹

Vor allem über die Literatur gelangt Claus zu einem neuen Lebenssinn. Damit ist eine Bekehrung nach dem Muster des Heiligen Augustinus angelegt, denn mit dem Lesen wird auch die bisherige Existenz zu einem interpretierbaren Text.⁷⁰ Bei der Deutung der Lektüren und des Lebens leitet ihn ein Kamerad namens Geraldo, der zu seinem «Privatlehrer» wird.⁷¹ Somit wirkt nun komplementär zum anthropofagischen Sexualakt in Campina Grande das ihm noch unbekannte «Geheimnis des pädagogischen Eros».⁷² Über die klare Anspielung auf den Imperativ *tolle! lege!* der *Confessiones* hinaus etabliert sich somit der maieutische Diskurs, auf den bereits die Bildlichkeit seit der Überquerung des Äquators hinsteuert. Man denke an die Elemente von Fall, Levitation, Schweben, Wölbung und Ei, die nun in Halluzinationen und Träumen beständig wiederkehren.⁷³

64 Meyer-Clason: *Äquator*, S. 568.

65 Ebda., S. 580.

66 Ebda., S. 612.

67 Ebda., S. 628.

68 Ebda., S. 581.

69 Ebda., S. 612.

70 «He learned to think of the past, present, and future of his life as if he were interpreting a text. (...) Through his reading of Paul, he hoped to find another way to repattern his life from within and to direct it outwards as he wished.» Brian Stock: *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*. Cambridge (Mass.)/London: The Belknap Press of Harvard Univ. Press 1998, S. 75.

71 Meyer-Clason: *Äquator*, S. 592.

72 Ebda., S. 592.

73 Zum Beispiel: Ebda., S. 605–607 (immer derselbe Traum: fallen, Ei sein); Ebda., S. 616–617 (Rückkehr zu prähistorischer Existenz).

Nachdem ihm Geraldo eine Bücherliste zusammengestellt hat, fühlt Claus «schon die unverdauten Wörter seine Gehirnschale sprengen, am liebsten möchte er sich wie ein Ertrinkender seinem Lehrer zu Füßen werfen».⁷⁴ Er vermeint, «in einem Niemandsland aus Buchstaben zu versinken».⁷⁵ Auf diese Weise werden die territorialen Konzepte von Entdeckung und Eroberung auf das Gebiet der Literatur übertragen, wo sich die Abgrenzungen zwischen Nation, Volk und Land auflösen.

Doch führt ein Roman im vertrauten Deutsch – *Der Arzt Gion* (1931) von Hans Carossa, dessen «ganz neue Sprache» Claus bewundert – zu ersten, wenn auch wenig originellen literarischen Schreibversuchen.⁷⁶ Ein weiteres «seiner Lieblingsbücher der Inselzeit», *Le Grand Meaulnes* (1913) von Alain-Fournier, dient ihm als erste Erfahrung literarischer Übersetzung.⁷⁷ Zur gleichen Zeit hilft er einem Kameraden, dem Dichter Raul Morais Penha, bei der Übertragung von Rilkes *Duineser Elegien* (1923) ins Brasilianische.⁷⁸ Mit dem wiederum territorialen Bild – «er stand gleichsam auf dem Grenzstreifen zwischen zwei Zungen»⁷⁹ – verschmilzt bei dieser Initiation auf der Insel die Epiphanie der Überquerung des Äquators mit dem Muster augustinischer Bekehrung. Diese Fusion begründet die spätere Identität des nachschöpfenden Übersetzers, welche sich – außerhalb der Fiktion – stets mit Bezug auf den intensiven Dialog mit Guimarães Rosa konstituiert.⁸⁰

Angesichts der in den Medien verbreiteten simplifizierenden Darstellung von Meyer-Clasons Wandlung zum literarischen Übersetzer mag die vollkommene Abwesenheit brasilianischer Literatur überraschen. Nicht einmal sein erklärter Privatlehrer Geraldo ist Brasilianer. Eigentlich heißt er Gerd von Rhein und kam 1938 von Berlin nach Rio.⁸¹ Dieser dekadente Aristokrat, Pianist und dilettierender Schriftsteller, der sich seit seiner Jugend mehr der französischen Sprache und Li-

74 Ebda., S. 592.

75 Ebda., S. 594.

76 Ebda., S. 586.

77 Ebda., S. 625.

78 Die erste und zweite Elegie werden anzitiert (ebda., S. 625).

79 Ebda., S. 625.

80 In diesem Kontext müsste die Korrespondenz zwischen Meyer-Clason und Guimarães Rosa auf eine eventuelle Funktionalisierung hin untersucht werden (João Guimarães Rosa: *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958–1967)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Nova Fronteira/Ed. UFMG 2003). Sie wurde 1984 erstmals publiziert, also zwei Jahre vor dem Erscheinen von *Äquator*.

81 Er definiert sich selbst als «Halbjude, Päderast, Endglied einer mühsam verlängerten Linie bescheidenen Landadels» (Meyer-Clason: *Äquator*, S. 627). Dieser «Mentor» erscheint ohne Namen auch im Essay *Ilha Grande* (S. 11–12; Zitat: S. 28).

teratur zugetan fühlt, verunsichert Claus durch seine Belesenheit und gibt ihm eine neue Weisung, die Meyer-Clason in Interviews stets für sein eigenes Leben formuliert: «Hüten Sie sich davor, nach ihrer Inselzeit einer von vielen überflüssigen Millionären werden zu wollen — ich weiß, wovon ich rede. All das ist von gestern. Die Zukunft gehört der Solidarität der Armen.»⁸² Dabei legt Geraldo/Gerd einen weiteren biographischen Chiasmus an, diesmal zu Thomas Manns Mutter, mit dem Hinweis: «für Sie eine beneidenswerte Verpflichtung in einem vorsehungsreichen Zusammenhang.»⁸³ Denn er identifiziert diese Insel als Hochzeitsstätte der Großeltern mütterlicherseits: ein «blondbärtiger Wahlbrasilianer»⁸⁴ aus Lübeck heiratete hier die Tochter eines wohlhabenden portugiesischen Plantagenbesitzers. Geraldo/Gerd erläutert weiter: «Deren Tochter, Julia da Silva Bruhns, genannt «Dodo», wurde 1851 geboren, im Tropenwald von Angra dos Reis.»⁸⁵ Dies impliziert eine Deutung von Claus transatlantischer Überfahrt als erste Etappe einer Reise zurück zu den mütterlichen Wurzeln von Thomas Mann, also in umgekehrter Richtung zu Julia da Silva Bruhns, die als siebenjähriges Kind gegen ihren Willen nach Lübeck auswandern mußte. Dadurch wird die Idealisierung der «Muttererde der Insel», die ihm das zurückgibt, «was seine Mutter ihm durch Erziehung genommen hat»⁸⁶ im Sinne einer Mission weiter aufgeladen. Das Alter Ego erlangt durch seine brasilianische Wiedergeburt nicht nur das Fühlenden, das außerhalb der Fiktion mit Guimarães Rosa verknüpft erscheint, sondern auch «die Frohnatur und Lust zu fabulieren», die Thomas Mann im von Goethe inspirierten «Lebensabriss» (1930) als mütterliches – also brasilianisches – Erbe kontrastiv zu «des Lebens ernstes Führen» väterlicherseits definiert.⁸⁷

82 Ebda., S. 627.

83 Ebda., S. 627.

84 Ebda., S. 627.

85 Ebda., S. 627. Die Angabe «im Tropenwald von Angra dos Reis» ist eine Exotisierung des tatsächlichen Geburtsortes der Villa Boa Vista in dem Küstenstädtchen Paraty, die an der Straße von Santos nach Rio liegt.

86 Ebda., S. 612.

87 Hermann Kurzke gibt *Zahme Xenien* als Quelle an. Vgl. *Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung*. München: C.H. Beck ²1991, S. 24. Julia da Silva Bruhns schrieb 1903 ihre Kindheitserlebnisse in Brasilien nieder. Sie wurden von ihrer Tochter Julia unter dem Titel *Aus Dodos Kindheit. Erinnerungen* (1958) herausgegeben. Die ersten Lebensjahre von Julia da Silva Bruhns in Brasilien und ihre spätere entwurzelte Existenz in Norddeutschland sind Ausgangspunkt für den Roman *Ana em Veneza* von João Silvério Trevisan (São Paulo, 1994). Zu Thomas Manns brasilianische Mutter im Spiegel der Kritik siehe Marcel Vejmelka: *Kreuzwege: Querungen. João Guimarães Rosas Grande sertão: veredas und Thomas Manns Doktor Faustus im interkulturellen Vergleich*. Berlin: edition tranvía 2005, S. 26–47.

Auf der Muttererde der Ilha Grande inszeniert der Roman somit ein *auto-engendrement*, das im psychoanalytischen Sinn zu verstehen ist.⁸⁸ Von Anfang an wird die Insel als «Keimzelle der Kultur» begriffen⁸⁹, die paradoxerweise über die verspätete Entdeckung deutscher und französischer Literatur – metaphorisch gesehen eigener unerforschter Eingeweide – die Neubestimmung brasilianisierter Existenz einleitet. Dabei wird nicht nur Júlia da Silva Bruhns evoziert⁹⁰, sondern auch Graciliano Ramos, der während seiner Inhaftierung in derselben Strafkolonie von 1936 bis 1938 *Memórias do Cárcere* (1953 publiziert) geschrieben hatte.⁹¹

Somit bildet die Inselerfahrung zugleich auch den Ursprung von Übersetzer- und Autorschaft. Sie entsteht als eine sprachliche, kulturelle und literarische Mischung zwischen der von Thomas Mann fortgeführten goethischen Tradition und der *écriture* von Guimarães Rosa, die – nicht zuletzt durch Goethe- und Mann-Lektüren inspiriert – die Welt des Sertão wiederschöpft.⁹² Von Januar bis April 1942 ist der Diplomat in Baden-Baden interniert, macht also für eine wesentlich kürzere Zeit eine ähnliche Erfahrung wie Meyer-Clason. Diese weitere biographische Verschränkung erscheint nicht in *Äquator*, lässt sich jedoch leicht über die transdiskursive Anlage erschließen, denn Meyer-Clason zitiert zumindest in zwei seiner Essays über Guimarães Rosa ausführlich aus dessen Rede von 1966 zum 60. Geburtstag des Verlegers Joseph Caspar Witsch.⁹³ Dort erklärt der Autor aus Codisburgo sein schon von Kindheit an präsenes Verlangen, das «Deutsche» in seine Identität zu integrieren⁹⁴, angefangen von den Spekulationen über seine

88 Siehe Jean-François Chiantaretto: *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*. Seyssel: Champ Vallon 1995, S. 263–270. Claus spricht später von seiner «selbsterlebten Geburt» vgl. Meyer-Clason: *Äquator*, S. 633.

89 Ebda., S. 580.

90 Die Insel wird sogar als ihr «Geburtsort» idealisiert (Ebda., S. 580). Siehe Anm. 85.

91 Ebda., S. 580. Meyer-Clason behauptet, er habe erst viel später erfahren, dass Graciliano Ramos in der Zeit des Estado Novo (1937–1945) in derselben Strafkolonie interniert war: «A mesma ilha mostrou duas faces diferentes aos dois presos diferentes: para um foi pena, terror, razão para rebelião; para o outro, o convite de aceitar a vida na sua infinitude de expectativas e promessas.» Meyer-Clason in Chiappini: «Entrevista», S. 369).

92 Hier ist nicht der Ort, die Affinität oder gar Intertextualität von *Grande sertão: veredas* zu diskutieren. Siehe hierzu Paulo A. Soethe: *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. São Paulo: FFLCH/USP 1999; als auch Marcel Vejmelka: *Kreuzwege: Querungen*.

93 Curt Meyer-Clason: João Guimarães Rosa und die deutsche Sprache. In: *Staden-Jahrbuch* 18 (1970), S. 75–76; João Guimarães Rosa und der Sertão. In: ders.: *Die Menschen sterben nicht, sie werden verzaubert*. München: Piper 1990, S. 67–70.

94 Paulo Astor Soethe kommt zu dem Fazit: «Die Liebe zum Deutschtum (eine echte und intensive, wie es scheint) verdankt sich nicht einer naiven, verblendeten Bewunderung, die mancher Kommentator Rosa leichtfertig zuschreibt, sondern einer kritischen, mitfühlenden Feststellung

Wurzeln (Herkunft des Familiennamens Guimarães und suebische/schwäbische Abstammung) bis hin zum späteren Wunsch nach deutscher Leserschaft, der sich – endlich – durch Curt Meyer-Clasons Intervention erfüllt: «Suebische Kraft floß mir zu» heißt es, als er das Telegramm über den Vertragsabschluß des Verlags Kiepenheuer & Witsch erhält.⁹⁵ So greifen das (in der Fiktion nicht entfaltete) *Autor-Abenteuer* des Brasilianers und das *Übersetzer-Abenteuer* des Deutschen ineinander.

Ausgehend von dieser These soll nun die in *Äquator* erzählte Metamorphose der deutschen Internierten auf der Ilha Grande näher betrachtet werden. Dort erscheint die Identität des Malers Dr. Georg Blaisch, der sich angesichts der «Umnachtung einer Nation, mich eingeschlossen»⁹⁶ von der deutschen Identität lossagt und sich in der Vorstellung gefällt, er könnte durch seine Wandlung zum Brasilianer individuell den einstigen tropischen Zustand Europas zurückgewinnen.⁹⁷ Darin wird er von dem Arzt Antônio da Silva Mello bestärkt, der ihn als einen «wiedergewonnenen Tropenmenschen» betrachtet. Zudem plant der Brasilianer ein Buch mit dem Titel *Von der Überlegenheit des tropischen Menschen*.⁹⁸ Davon schwärmt Blaisch im Dialog mit dem bereits erwähnten Dichter Raul Moraes Penha, einem «Grünhemd des brasilianischen *Integralismo*», den er von seinem «Deutschlandwahn» abbringen möchte.⁹⁹ Moraes Penha, der wegen Weitergabe von Nachrichten an die deutsche Botschaft knapp dem Todesurteil entrann, definiert den Brasilianer als «noch warm von Gottes Hand».¹⁰⁰

Denselben Ausspruch legt Meyer-Clason in seiner Einführung zur Anthologie *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen* dem Poeten Gerardo Mello Mourão (1917–2007) in den Mund.¹⁰¹ In diesem Text wird der Brasilianer als im Urzustand von Erde, Flora und Fauna verwurzelt definiert und daher «aus der Wahrheit der fünf Sinne» bestehend, wobei hier Goethes bekannte Selbstcharakterisierung aus seinem Brief von 1779 an Lavater einfließt.¹⁰² Aus der Verschmelzung von Tier- und Menschheit entspringe die «Überlegenheit des tropischen

der Ambivalenzen des deutschen kulturellen Erbes» (Paulo A. Soethe: «Goethe war ein sertanejo», S. 174).

95 Meyer-Clason: João Guimarães Rosa und der Sertão, S. 70.

96 Ebda., S. 604.

97 Ebda., S. 605.

98 Ebda., «Übrigens hat mir [...] Antônio Silva Melo gesagt, Europa sei einmal tropisch gewesen, in den Schweizer Alpen hätten einst Palmen gestanden, er betrachte mich als wiedergewonnenen Tropenmenschen» (Ebda., S. 604–605).

99 Ebda., S. 603.

100 Ebda., S. 605.

101 Einführung, S. 18.

102 Ebda., S. 17.

Menschen», wie sie von Antônio da Silva Mello (1886–1973) vertreten wird.¹⁰³ In der Vorstellung vom «felinenhaften Tastsinn des Brasilianers»¹⁰⁴ und im Lob der natürlichen Fähigkeit zum *Mit-Leben*, die der europäischen vernunftzentrierten Lebensweise überlegen sei, lassen sich unschwer Positionen des späteren Romans *Áquator* wiedererkennen – man denke nur an das zitierte Porträt der Brüder aus Pernambuco. In ebendieser konstruierten Synthese von brasilianischem und deutschem Denken werden neben Silva Mello und Mello Mourão auch Goethe und Thomas Mann¹⁰⁵ ins Feld geführt.

In einem späteren Essay mit dem Titel «Canto ergo sum» (2002) gibt Meyer-Clason an, Mello Mourão habe mit seiner Hilfe Rilkes *Duineser Elegien* nachdichten wollen – allerdings «wenige Jahre nach dem Krieg». Somit verdichten sich Hinweise, die auf eine Fiktionalisierung dieses Dichters in der Figur Raul Morais Penha hindeuten. Im Roman weihet dieser Häftling den ehemaligen deutschen Kaufmann anhand von Rilke in die Geheimnisse literarischer (und spezifisch poetischer) Übersetzung ein und lobt zugleich das Unübersetzbare an einer Sprache.¹⁰⁶

Als überzeugter Anhänger des *Integralismo* wurde Gerardo Mello Mourão bei Brasiliens Kriegseintritt 1942 der Spionage für die Nazis angeklagt und zum Tode verurteilt, kam aber nach der Umwandlung des Urteils in 30 Jahre Haft in die Strafkolonie. Nach sechs Jahren erreichte er seine Freilassung ebenso wie Meyer-Clason. Im Roman kommt Claus Moller auf Betreiben von Morais Penhas Anwalt frei¹⁰⁷, was in der Realität Mello Mourãos Einsatz für den deutschen Mithäftling entsprochen haben mag.

So erscheint es nur schlüssig, dass der erste brasilianische Roman, den Meyer-Clason fünfzehn Jahre später übersetzt und publiziert, nicht von Guimarães Rosa sondern von seinem «Lehrmeister» Mello Mourão stammt. Es handelt sich um *O valete de espadas*, der teilweise auf der Ilha Grande geschrieben, aber erst 1960

103 Dabei wird die Schrift *Überlegenheit des tropischen Menschen* als Publikation von 1965 erwähnt (Ebda., S. 18): *A Superioridade do Homem Tropical*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. Silva Mello schloß 1914 in Berlin das Medizinstudium ab und emigrierte nach dem Kriegseintritt Brasiliens gegen das Deutsche Reich in die Schweiz, wo er bis zu seiner Rückkehr nach Brasilien 1918 in den Krankenhäusern von Genf und Lausanne und schließlich im Sanatorium Valmont arbeitete.

104 Ebda., S. 18.

105 «Denkt man dabei an Thomas Mann, der das Geschlecht im Gegensatz zu den Gefühls- und Verstandeskräften sieht – er spricht in einem Essay von «Hoden versus Hirn» – [...]» (Ebda., S. 18).

106 «Das Schönste, Tröstlichste an einer Sprache sei für ihn das Unveräußerliche – das Unübersetzbare» (Meyer-Clason: *Áquator*, S. 605).

107 Ebda., S. 628–632.

veröffentlicht wurde. Auf deutsch erschien er unter dem Titel *Pikbube*.¹⁰⁸ Offensichtlich verbirgt sich hier ein früheres ›Übersetzer-Abenteuer‹¹⁰⁹, das in der späteren Selbstidealisierung durch ein attraktiveres ersetzt wird, wodurch zugleich politische Verstrickungen Mello Mourãos¹¹⁰ im Dunkeln bleiben — ebenso wie die eigenen. Der Text *Canto ergo sum* erwähnt eine auf 1965 datierte Unterhaltung, doch nun zwischen Guimarães Rosa und Antônio da Silva Mello. Der brasilianische Arzt erklärt dabei Meyer-Clason zum typischen Fall eines «Wiedergewonnenen»:

Vielleicht wissen Sie, dass Europa vor Millionen Jahren Tropenland war. Da, wo heute von den Schweizer Bergen Gletscher fließen, prangten in der Vorzeit Palmen. Nun sind Sie, ein Deutscher, ein Europäer, als *gringo*, *garoto* – als Grünhorn, als Lauser [...] – nach Brasilien gekommen. Sie haben mit uns gelebt, mit der Landschaft, mit dem Meer, haben unsere Sonne auf- und untergehen sehen, jahraus, jahrein, haben unsere Landschaft erkundet, haben unsere Sprache gelernt, unsere Tropenregen auf der Haut gespürt, unseren Samba gehört, wie man ihn hören soll, mit Sehnen und Gelenken, haben sich treiben und lenken lassen von unserem Rhythmus, von unserer Zwei- und Vielsamkeit. Und langsam hat Brasilien Ihnen die Schuppen europäischer Vorurteile abgeschabt und Ihre utropische Körperseele freigelegt, um wieder vom Grund, vom Urgrund zu erleben und zu empfinden. Daher der ›Wiedergewonnene‹, der einer von uns geworden ist. Nun wissen Sie, dass Europa, das europäische Denken, die Schöpfung veruntreut, ja verraten hat.¹¹¹

Somit wird an Meyer-Clason selbst bewiesen, dass ein durch die Zivilisation entfremdeter Europäer die ursprüngliche Synthese des Fühlendens wiedererlangen kann. Die evozierte Diagnose, die im Dienst der Selbstidealisierung steht¹¹², löst nun seinerseits einen epiphanischen Moment aus, der diejenigen der Überquerung des Äquators und der Inselzeit ballt. Doch diesmal ist der Name Guimarães Rosa in das auf wenige Begriffe geraffte Leben eingebunden: «Auf einmal floss vieles in mir zusammen: Kindheit, rast- und ratlose Jugend, Überfahrt, Getriebenwerden, Inseljahre, Erwachen, Lehre, Selbstzucht, Wachsein, Neubeginn, Guimarães Rosa, die späte Gewöhnung an die Geduld, das beharrliche Warten auf das

108 Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963. Eine weitere Analyse ist in Arbeit.

109 Eine kurze Kommentierung der Übersetzung von *O valete de espadas* findet sich in Curt Meyer-Clason: A tradução ou o encontro procurado. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 1/1 (1966), S. 155.

110 Kurioserweise sollte Mello Mourão später erneut im Gefängnis landen: diesmal als Kommunist.

111 Curt Meyer-Clason: *Canto ergo sum*. In: *Transatlantisch. Musikfestival Murnau Grenzenlos*, 2002.

112 Der Dialog wird nahezu wortgleich referiert in Meyer-Clason: *Ilha Grande*, S. 24–25.

widerspenstige Wunder.»¹¹³ Ebenso wird in *Ilha Grande* das Fühlenden als dasjenige Guimarães Rosas an den Erzählungen von *Tutaméia* belegt: «Sie entstammen der Wahrnehmung und Wahrheit der fünf Sinne, unsichtbar, unerhörbar, verbunden mit dem dienstbaren Verstand.»¹¹⁴ Obgleich man in *Áquator* den Namen Guimarães Rosa vergeblich sucht, spielt er im Grunde die zentrale Rolle, wie die zitierten nicht-fiktionalen Texte beweisen. Denn nur dank dieses *Lehrmeisters* könne der durch doppelte Wiedergeburt im Sertão und auf der Insel befähigte «jagunço de Munique» seine Mission erfüllen: die kongeniale Übertragung des Epos *Grande sertão: veredas* ins Deutsche. Die Praxis des Nachschöpfens, die er laut dieser *Autofiktion der Übersetzerschaft* mit Guimarães Rosa erlernt habe, erscheint als die krönende Phase der brasilianischen Lehrzeit des *Mit-Lebens*. Der Verdichtung dieses Narrativs entsprechend wird Guimarães Rosa wiederholt die Gleichung «Traduzir é conviver» in den Mund gelegt.¹¹⁵ Der Übersetzer versiegelt in dieser Losung des pädagogischen Eros seine Beziehung zum Schöpfer von *Grande sertão: veredas*. Er begreift sich als dessen «Zwillingsbruder».¹¹⁶

113 Meyer-Clason: Canto ergo sum. Die direkte Ableitung dieses Textes aus der «Einführung» von 1967 wird auch in der Wiederholung desselben Mann-Zitates deutlich (siehe Anm. 105).

114 Meyer-Clason: *Ilha Grande*, S. 25. Siehe die Definition des Brasilianers als Mensch «aus der Wahrheit der fünf Sinne» in der «Einführung» von 1967 (S. 17).

115 Meyer-Clason: João Guimarães Rosa und der Sertão, S. 70. In einem größeren Bogen kommentiert in Curt Meyer-Clason: *Ilha Grande*, S. 17–20.

116 Meyer-Clason im Interview: «Rosa: «Traduzir é conviver». Eu tinha convivido com a terra dele. Assim é que consegui conviver com a obra dele, transformando-me no irmão gêmeo dele para escrever um novo livro na minha língua e no espírito dele» (Lígia Chiappini: Entrevista, S. 370).

Luís Bueno

***Segundas Estórias*: Eine andere Lektüre von «Famigerado»**

Doch ist es möglich, daß es mir nicht nach Wunsch gelang, ihn zu täuschen, und daß er mit mir dasselbe Spiel trieb wie ich mit ihm. Wenn dies der Fall war, dann hat er, finde ich, seine Rolle gut gespielt, denn ich hatte den Eindruck, daß er mir nicht mehr mißtraute.

Oder aber, wer seine Rolle gut spielte, war ich, falls ich ihn überzeugt habe, daß ich gekommen sei, um zu politisieren. Wenn er das dachte, war er verrückt. Wahrscheinlich dachte er es nicht. Vielleicht dachte er es, weil er sich täuschen ließ und mich für aufrichtig hielt. So ging es wenigstens bei mir.
(Graciliano Ramos, *S. Bernardo*)¹

Ausgehend von der Hypothese, dass die Geschichten der *Primeiras Estórias* (dt. *Erste Erzählungen*)² die nie veröffentlichten *Segundas Estórias* (dt. *Zweite Erzählungen*) beinhalten, schlägt dieser Artikel eine Lektüremethode für das Buch als Ganzes vor, die anhand der Analyse von «Famigerado» (dt. «Berüchtigt»)³ veranschaulicht wird.

1 Ein Rätsel, kein Mysterium

In seinem berühmten Text über Tutaméia erzählt Paulo Rónai, er habe Guimarães Rosa eine Frage gestellt, die alle Leser gerne gestellt hätten:

- Warum *Terceiras Estórias* (dt. *Dritte Erzählungen*)⁴ – fragte ich ihn – wenn es keine zweiten gab?
- Einige sagen: Weil sie nach einer Gruppe anderer Geschichten geschrieben wurden, die nicht in die *Primeiras Estórias* (dt. *Ersten Erzählungen*) integriert wurden. Andere sagen: Weil der abergläubische Autor sich selbst verpflichten und die Möglichkeit schaffen woll-

1 Übersetzung aus: Graciliano Ramos: *São Bernardo*. Aus dem Portugiesischen von Wilhelm Keller. München: Carl Hanser 1965, S. 22.

2 Der deutsche Titel in der Übersetzung von Curt Meyer-Clason lautet *Das dritte Ufer des Flusses: Erzählungen*. Im Folgenden wird dieses Werk zur Übersetzung der zitierten Abschnitte aus Rosas *Primeiras Estórias* herangezogen und wie folgt gekennzeichnet: *Übersetzung Meyer-Clason*. Vollständige Literaturangabe: João Guimarães Rosa: *Das dritte Ufer des Flusses. Erzählungen*. Übersetzt von Curt Meyer-Clason. München: dtv 1975.

3 Portugiesischer Originaltitel: «Famigerado». Übersetzung Meyer-Clason.

4 Portugiesischer Originaltitel: *Terceiras Estórias*. Übersetzung Meyer-Clason.

te, einen weiteren Band mit Erzählungen herauszugeben, die dann die *Segundas Estórias* (dt. *Zweite Erzählungen*) wären.

- Und was sagt der Autor?
- Der Autor sagt nichts – antwortete Guimarães Rosa mit dem Lachen eines großen Jungen, froh, den Kollegen in eine Falle gelockt zu haben.⁵

Es ist nicht sehr befriedigend, alle Fragenden in eine Falle zu locken. Aber das Fehlen einer präzisen Antwort lässt die Frage selbst nicht närrisch oder unfruchtbar erscheinen. Tatsächlich stehen wir vor einem weiteren Rätsel im Werk von Guimarães Rosa. Wie jede Frage, wenn auch oft vergebens, eine Antwort ersehnt, erfordert jedes Rätsel eine Lösung. Von diesem Rätsel hingerissen zu sein, kann auch ein Zeichen für etwas anderes sein, hinsichtlich dessen José Antonio Pasta Júnior in einer Abhandlung über *Grande sertão: veredas* folgendes beobachtet hat:

Es ist, als ob dieses Buch eigens durch seine Beschaffenheit und durch den mit seinem Leser geschlossenen Pakt die ästhetisch-literarische Gattung des Rätsels überschreitet, was dennoch auch die seine bleibt, um jene magisch religiöse, mysteriöse zu sein. Wie man weiß, verlangen Rätsel nach einer Lösung. Mysterien jedoch lassen nur Kult und Zelebrierung zu.⁶

Nicht nur *Grande sertão: veredas*, das gesamte Werk von Guimarães Rosa war und ist Kultobjekt. Seine Rätsel tendieren dazu, sich in Mysterien und Sakrilege zu verwandeln oder auch als ausgemachte Dummheiten aufgefasst zu werden. Diese Rätselhaftigkeit, deren Enthüllung unzugänglich erscheint, verweist auf einen absoluten Wahrheitsgehalt, der jede Offenbarung charakterisiert.

In diesem Aufsatz möchte ich eine mögliche Lösung vorschlagen und damit eine Methode des Lesens des gesamten Bandes der *Primeiras Estórias* ausarbeiten, die davon ausgeht, dass sich die Lösung des Rätsels im Buch selbst befindet. Da es nicht möglich ist, die gesamten *Primeiras Estórias* im Rahmen eines Artikels zu behandeln, wird die Geschichte «Famigerado» analysiert, sodass einerseits der Lösungsvorschlag besser zur Geltung kommt und andererseits die Gültigkeit der Lektüremethode, die daraus hervorgeht, demonstriert werden kann.

⁵ Paulo Rónai: *Especulações sobre Tutaméia*. In: *Pois é: ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1990, S. 13–21, hier S. 14.

⁶ José Antonio Pasta Júnior: *O romance de Rosa: temas do Grande sertão e do Brasil*. In: *Novos Estudos Cebrap* 5 (1999), S. 61–70, hier S. 61–62 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

2 Lösung

Um direkt auf den Punkt zu kommen: Die *Segundas Estórias* wurden nicht veröffentlicht, weil sie bereits in den *Primeiras Estórias* enthalten sind. Das heißt, die *Segundas Estórias* wurden bereits veröffentlicht. Dies bedeutet wiederum, dass die Geschichten, aus denen der Band besteht, so strukturiert sind, dass sie zwei Geschichten beinhalten. Man könnte einwenden, dass viele Erzählungen auf diese Weise gelesen werden können. Zum Beispiel wenn man diejenigen in der ersten Person betrachtet, in denen ein wenig vertrauenswürdiger Erzähler seine Geschichte auf eine bestimmte Weise erzählt, um dadurch eine andere Geschichte zu verbergen, die aber auch erzählt wird – solange der Leser aufmerksam genug ist.

Die Besonderheit der *Primeiras Estórias* ist, dass das Werk vollständig auf diese Weise gelesen werden kann, das heißt, dass es sich um ein Element der Komposition handelt, das im Mittelpunkt der dort versammelten Geschichten steht. Am spezifischsten für die Verwendung dieser Technik im Buch ist die Verwicklung von Perspektiven, das konstante Spiel von Erscheinungen, und zwar nicht nur von ihnen und von dem, was sie enthüllen wollen, sondern auch von dem, was sie durch ihre Enthüllung letztendlich offenbaren.

Um zu verstehen, was hier gemeint ist, ist es interessant, zwei Geschichten zu betrachten, in denen diese Duplizität besonders deutlich hervortritt, da sie sich regelrecht auf der Oberfläche des Textes befindet.

Die erste davon ist «Nada e nossa condição» (dt. «Nichts und unser Zustand»)⁷, eine Geschichte, in der die Kritiken in gewisser Hinsicht bereits auf das hingewiesen haben, was wir hier als Duplizität der Geschichten bezeichnen.⁸ Das Projekt des Erzählers besteht darin, einen Onkel zu verherrlichen:

In meiner Familie, in meiner näheren Heimat, hat keiner jemals einen Mann gekannt, der, eher von Auszeichnungen als von Aussehen, der alte König oder jüngere Prinz in den künftigen Märchen hätte sein können. Er war Gutsbesitzer und nannte sich Onkel Brud' Antônio.⁹

Jedoch scheitert dieses Vorhaben kläglich zur gleichen Zeit als es sich konkretisiert, da dieser Erzähler, blind von der Bewunderung für den alten Verwandten

7 Übersetzung Meyer-Clason.

8 Siehe in diesem Zusammenhang das Kapitel «Tagträume eines Patriarchen» in Ana Paula Pacheco: *O lugar do mito. Narrativa e processo social das Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin 2006 und Volnei Edson Santos/Adelaide Caramuru Cezar: *Patriarcalismo em «Nada e a nossa condição» de João Guimarães Rosa*. In: Volnei Edson Santos (Hg.): *Sopros do silêncio*. Londrina: Eduel 2008, S. 11–31. Hier gibt es verschiedene Ansätze, die auf die gleiche Duplizität hinweisen.

9 João Guimarães Rosa: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio 1972, S. 80. Übersetzung Meyer-Clason, S. 71.

und durch seine Prinzipientreue gegenüber den alten Werten, die ihm diese Bewunderung erlauben, letztendlich eine andere Geschichte erzählt als die, die er eigentlich erzählen will. Was er bewusst zeichnet, ist die Figur eines großzügigen und umsichtigen Mannes, der nach dem Tod seiner Frau seinen Reichtum erweitert, sich um die Zukunft seiner Töchter kümmert: «Er selber gab mit seinem verdienten Geld vor, seine Ländereien gültig zu verkaufen; mit Geld, das er pünktlich an die Töchter und Schwiegersöhne sandte.»¹⁰ Direkt im Anschluss sollte die großzügigste und unverstandenste Geste gemacht werden, um zu geben, was ihm am kostbarsten war: «unter seine zahlreichen barfüßigen Diener, schwarze, weiße, braune, Mulatten, Niemande, Jemande, Landarbeiter, Viehtreiber und Tagelöhner, die nächsten, die nie aufbegehrt hatten [...] verschenkte und verteilte Onkel Brud' Antônio seine Ländereien.»¹¹

Aber das Vertrauen dieses Erzählers in die Überlegenheit nicht nur seines Onkels, sondern seiner ganzen Familie im Vergleich zu den Bediensteten, diese Niemande und Jemande, lässt eine andere Geschichte sichtbar werden. Er zeigt die Abwesenheit der Dankbarkeit von denen auf, die das Land erhalten haben und protestiert dagegen:

Sie taten so, als seien sie die Herren, sie, die anderen gewöhnten sich daran. Sie begriffen ihn nicht. Sie liebten ihn sicherlich schon deshalb nicht, weil sie stets seine undurchsichtige Gestalt zu fürchten und seinen Einfluß zu achten hatten; in seinem burgartigen Bau war er nach wie vor ein Herrscher.¹²

Der Leser, der der Geschichte an dieser Stelle folgt, fragt: Wie, «also taten sie so, als wären sie Meister»? Wurde ihnen denn das Land nicht gegeben? War es nicht zu Recht ihres? Und außerdem: Woher kommt diese Erhabenheit, von der Größe des Menschen oder von der Tatsache, dass er fast das ganze Land gegeben hat, sich aber das Herrenhaus vorbehält, das hoch oben liegt, von wo aus er über alle wacht?

Diese Fragen können gestellt werden, weil der Erzähler durch die Annahme einer rigiden richtig-falsch-Dualität die Perspektive der «undankbaren Nutznießer» der Großzügigkeit des alten Verwandten, die in jeder Hinsicht von seiner eigenen abweicht, eröffnet, und zwar indem er diese verurteilt.

Neben der Figur der ersten Geschichte, der des großzügigen Mannes, der das teilt, was er hat, erhebt sich die dominierende Figur der zweiten Geschichte, eine Figur, die jetzt überschüssige Güter teilt, da sich ihr Vermögen vermehrt und sich

¹⁰ Ebda., S. 86. Übersetzung Meyer-Clason, S. 77.

¹¹ Ebda., S. 86. Übersetzung Meyer-Clason, S. 77.

¹² Ebda., S. 87. Übersetzung Meyer-Clason, S. 78.

in die Stadt verlagert hat, in der die Töchter leben, ohne die symbolische Position des alten Besitzers und Herrn aufzugeben, der alle Begünstigten einer ständigen Kontrolle unterwirft. Ana Paula Pacheco versucht, diese Dualität zusammenzufassen, wenn sie sagt, es handele sich um «einen Erzähler, dem andere Stimmen widersprechen, die im Diskurs gespannt bestehen bleiben, wenn sie auch am Ende verstummen».¹³

Die Situation ist weniger ein Widerspruch als die Koexistenz von zwei Logiken in einer besonders komplexen historischen Erfahrung wie der Modernisierung, besonders im problematischen brasilianischen Fall. Die eine, die in der ersten Erzählung bevorzugt wird, ist die herrschaftliche, die Onkel Brud'Antônio zu erhalten sucht, indem er verbarrikadiert bleibt, um über alles zu wachen, und die in den Augen seines Neffen, des Erzählers, wirksam bewahrt wird. Die andere, die in der zweiten Geschichte auftaucht, jene von denen, die ihn «sicherlich haßten [...], tausendjährig und tierisch»¹⁴ und diese Erhabenheit zurückweisen, ist die moderne Logik, die Gleichheit zwischen Individuen herstellt.

Die zweite Geschichte, über die etwas ausführlicher gesprochen werden muss, ist «A benfazeja» (dt. «Die Wohltäterin»)¹⁵. In ihr hängt die Gestaltung des Erzählers, der sich wegen der Art und Weise, wie alle dort über eine Frau, die Mula-Marmela, urteilen, an eine ganze Gemeinschaft wendet, vom Zusammenleben zweier Geschichten ab. Die erste ist diejenige, die die Gemeinschaft geschaffen hat; die zweite, diejenige auf die der Erzähler den Anspruch erhebt, die wahre zu sein. Für die Gemeinde ist die Frau eine schlechte Frau, die ihren Ehemann getötet hat und, wie man vermutet, den Stiefsohn. Der Erzähler hingegen entlockt dieser Mordhandlung eine andere Bedeutung, in der die Morde selbst, nebst der Vergiftung, die den Stiefsohn Jahre vor seinem Tod erblinden lassen hatte, keine Gesten der Bosheit waren. Sie sind eher Zeichen der Entsagung – denn sie hatte sie geliebt – und der Sorge um das Gemeinwohl, da die Toten hoffnungslose Teufel waren.

Die Erzählweise der beiden Geschichten erzeugt eine große Dissonanz. Der Erzähler stellt eine Reihe von Fragen: «Und ihr, wollt ihr noch immer diese Frau beschuldigen, die Marmela, sie verurteilen, sie abstoßend finden? Laßt sie in Ruhe, wenn ihr sie nicht versteht und ihn [den Stiefsohn] noch weniger. Ein jeder mit seiner Niedertracht, ein jeder mit seiner Hochherzigkeit».¹⁶ Mit dieser Haltung schafft er eine unüberwindliche Distanz zwischen dem, der von außen kommt,

13 Pacheco, Ana Paula: *O lugar do mito: Narrativa e processo social nas «Primeiras Estórias» de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin 2006, S. 217–218 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

14 Rosa: *Primeiras Estórias*, S. 88. Übersetzung Meyer-Clason, S. 79.

15 Übersetzung Meyer-Clason.

16 Rosa: *Primeiras Estórias*, S. 131. Übersetzung Meyer-Clason, S. 115.

dem Erzähler selbst, jemandem, der in der Lage ist, Mula-Marmela zu verstehen, und allen anderen, denen aus dem Ort, die sich in all den Jahren, in denen sie dort lebte nicht einmal die Mühe machten, ihren Namen zu kennen und sie ausschlossen.

Solch unterschiedliche Urteile deuten auf unterschiedliche Wertsysteme hin. Aber diese Unterscheidung ist nur Schein, denn die Werte, die der Erzähler hervorruft, um die Größe von Mula-Marmela aufzuzeigen sind nur teilweise weniger konventionell. Ja, sie ist eine arme Frau, der niemand Aufmerksamkeit schenkt. Er hingegen versucht, sie als Individuum zu sehen und spricht wirklich mit ihr, ist kurz davor, all ihre Handlungen offenlegen zu können, die niemand ihr zuschreiben konnte, wie die, den Stiefsohn blind zu machen. Auf der anderen Seite ist das, was er benutzt, um Marmelas Verhalten zu rechtfertigen und Großzügigkeit und Selbstaufopferung als Motor von allem zu bestimmen, etwas, das absolut der Logik derer entspricht, die er beschuldigt:

Und ihr altes Verbrechen? Ich habe immer gehört, der von ihr Ermordete war ein Wüterich, ein Hund von einem Mann, das Entsetzlichste an Verhängnis, Gefahr und Strafe für die Ortsbewohner. Aus dem, was ich von euch selbst gehört habe, entnehme ich, daß ihr dafür alle mächtig in ihrer Schuld steht, wenn euch das auch nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein scheint und ihr diese Dankbarkeit auch nicht zeigt.¹⁷

Wenn man im Sinne der bildhaften Darstellung denkt, die das gesamte Buch der *Primeiras Estórias* mit der brasilianischen Modernisierung vornimmt, ist es nicht schwer, eine Sackgasse aufzuzeigen: Der Erzähler, der die Gemeinschaft des Konventionalismus beschuldigt, tut dies innerhalb der konventionellen Logik. Was die Intervention eines modernen Gedankens zu sein scheint, der in den Handlungen eines jeden Individuums und nicht in den Ursprüngen oder in der Klassenpositionierung den Wert jedes Einzelnen entdecken will, beruht auf einer alten Ordnung, in der blinde Gerechtigkeit praktiziert wird, der alten Logik, dass ein «guter Verbrecher ein toter Verbrecher ist», wobei es keine Rolle spielt, ob dies im Gesetz vorgesehen ist oder nicht – und das ist es nicht.

Wie gesagt, verursacht die Vorgehensweise der zwei Geschichten jedoch eine tiefe Vermischung von Perspektiven und ein Spiel von Erscheinungen

Eine Analogie mit Maupassants *Boule de suif* (dt. *Dickchen*)¹⁸ kann helfen, diesen grundlegenden Punkt zu verdeutlichen. Dort zeigt ein klassischer Erzähler

¹⁷ Ebd., S. 126. Übersetzung Meyer-Clason, S. 110.

¹⁸ Im Folgenden zum Zitieren verwendete Übersetzung ins Deutsche: Guy de Maupassant: *Dickchen*. Aus dem Französischen übersetzt von Georg Freiherrn von Ompteda. Berlin: Egon Fleischel & Co 1910. Verfügbar unter <http://gutenberg.spiegel.de/buch/dickchen-2530/2>. Letzter Zugriff: 8.9.2018. Wie folgt gekennzeichnet: Übersetzung Ompteda, o. S.

der dritten Person einen Akt der Großzügigkeit des Titelcharakters. Jedoch wird diese Handlung von den anderen Charakteren nicht als großzügig verstanden, außer natürlich, wenn sie von dieser profitieren und es notwendig wird, das Mädchen von deren Ausführung zu überzeugen.

Die Handlung ist wohlbekannt. Eine Gruppe von Menschen reist, eine ruhige Periode im Deutsch-Französischen Krieg von 1870 ausnutzend, in einem «große[n] Postwagen mit vier Pferden bespannt»¹⁹ durch Frankreich. Es handelt sich um eine sehr repräsentative Gruppe, da ihre Mitglieder aus dem Großbürgertum, dem Adel, zwei Nonnen und zwei weiteren Personen bestehen, einem Jungen, der als «Schrecken aller anständigen Menschen»²⁰ bezeichnet wird, und der Titelfigur, die indirekt wie folgt beschrieben wird: «Sobald man sie erkannt hatte, tuschelten die ehrbaren Damen miteinander und die Worte ‹Prostituierte› und ‹Schandfleck› fielen so laut, daß Dickchen den Kopf hob.»²¹ Die Gruppe wird in einem Wirtshaus der dritten Klasse aufgehalten und an der Weiterreise gehindert, weil der befehlsgewaltige preußische Kommandant die junge Frau begehrt, die die anderen als verkommen betrachten. Es stellt sich heraus, dass sie eine Nationalistin ist, die bereits Ärger mit preußischen Soldaten gehabt hatte und sich weigert, der Aufforderung des Kommandanten nachzukommen. Verärgert darüber, dass sie im tiefsten Winter am Ende der Welt festsitzen, beginnen Dickchens Reisegefährten, das Mädchen dazu zu überreden, sich hinzugeben und so den Durchgang frei zu machen, woran sich auch die Gräfin beteiligt (die fragend den Weg bereitet) sowie die Nonnen (die antwortend vervollständigend):

«Sie meinen also, meine Schwester, daß Gott alle Mittel gutheißt und die That vergiebt, wenn nur der Beweggrund rein ist?»

«Wer wollte daran zweifeln, Frau Gräfin? Eine an und für sich böse That wird oft verdienstvoll durch den Gedanken, der in ihr lebt.»²²

Kurzum: Der Druck ist enorm und das arme Mädchen gibt nach und bringt ein ihm fast unerträgliches persönliches Opfer, das die ganze Gruppe befreien könnte. Am nächsten Tag kommt ihr keinerlei Anerkennung bezüglich ihres Opfers zu. Im Gegenteil, die im Vorfeld geäußerte Idee, dass es bei ihr keinen Unterschied machen würde, da Dickchen sich ohnehin jedem Mann hingebend, drängt sich auf und die Behandlung, die ihr wiederfährt, ist noch kälter als zuvor, als ob das, was sie getan hat, um sie zu retten nur beweisen würde, wie verkommen sie war. Und auf

19 Mauspassant: *Boule de Suif*, Übersetzung Ompteda, o. S.

20 Ebda.

21 Ebda.

22 Ebda.

diesem letzten Teil der Reise geben sie ihr nicht einmal ein wenig Essen ab, gerade ihr, die sie zuvor auf dem ersten Teil der Reise allesamt ernährt hat.

In dieser Erzählung wird das Spiel der Erscheinungen direkt durch eine Inversion der Werte wahrgenommen. Das edelste aller Geschöpfe – ein Edelmut, der durch Selbstaufopferung offenbart wird – wird von den anderen Geschöpfen für verabscheuenswürdig erachtet, die selbst verabscheuenswürdig sind, eben genau deshalb, da sie ihren persönlichen Nutzen sowohl über ihre kollektiven Werte (die Nation) als auch über die Überzeugungen einer anderen Person stellen. Zwei gegensätzliche Wertesysteme stehen sich gegenüber, die einer traditionellen bürgerlichen Moral voller vorgefasster Meinungen, und eines anderen Systems, definitiv moderner, das den Wert der Individuen anhand der Handlungen, die sie praktizieren, erkennt, ungeachtet ihrer sozialen Herkunft. Kann man sagen, dass wir in *Dickchen* auch zwei Geschichten finden müssen?

Nein, denn die beiden Wertesysteme scheinen sich gegenseitig aufzuheben, indem sie sich ergänzen. Wenn man die Lektüre des Textes verlässt, zweifelt niemand daran, dass die einzige Geschichte, die dort erzählt wird, die der Größe des Protagonisten und der Heuchelei der anderen ist. Der Unterschied der Perspektiven zwischen dem, was auf der einen Seite und was auf der anderen als abscheulich betrachtet wird, wird aufgehoben und zu einer Vision, in der klar erkennbar ist, wer abscheulich ist und wer nicht.

In «Die Wohltäterin» ergeben sich die Geschehnisse auf eine ganz andere Weise. Durch die zwei mit der anklagenden Stimme des Erzählers an die Oberfläche gebrachten Geschichten werden die beiden unterschiedlichen Perspektiven bewahrt. Wenn der Erzähler andererseits mit den Werten, denen er sich entgegenstellt, Kompromisse eingeht, indem er die Gültigkeit seiner Perspektive mit der gewaltsamen Logik der Perspektive der Gemeinschaft, an die er sich richtet und die er anklagt, rechtfertigt, verwickelt sich alles zunehmend und wird dadurch komplizierter. Hinzu kommt die Schwere der Taten der Mula-Marmela, die weit über die Angriffe auf eine konventionelle bürgerliche Moral hinausgehen: Sie tötet und macht blind.

In *Dickchen* werden wir dazu gebracht, nach Dingen wie «inwiefern sind die Mitreisenden besser als Dickchen?», oder gar «inwiefern ist der preußische Kommandeur schlechter als Dickchens Reisegefährten?» zu fragen. Aber niemand wird auf die Frage «ist Dickchen schlechter als ihre Mitreisenden oder der preußische Kommandeur?» gebracht. Nein. Dickchen ist besser als sie. Der Charakter repräsentiert die unzweifelhafte ethische Referenz (und kaum sichtbar für denjenigen, der Prostitution und Würde als unvereinbar beurteilt), die sowohl die Erzählung als auch den Kommentar strukturiert, den sie über diese Gesellschaft machen möchte.

In «A benfazeja» hingegen werden wir aufgefordert, auch so etwas zu fragen wie «inwiefern ist Marmela gleich besser als die Mörder, die sie getötet hat?», oder

auch «inwiefern ist der Erzähler besser als die Bewohner jenes Ortes?». Aber wir fragen bloß, ohne schlüssige Antworten zu erhalten. Alle Formen der Argumentation, die auf der Dualität von Recht und Unrecht beruhen, sind unhaltbar. Wenn der Erzähler schließlich den drastischen Standpunkt einnimmt, Größe in den Verbrechen von Marmela zu sehen, weil sie die Allgemeinheit von zwei Übeltätern befreit hat, können wir ihn in der Tat wieder an diejenigen Werte annähern, gegen die er ankämpft. Aber es ist auch wahr, dass es sich dabei lediglich um eine rethorische Strategie handeln kann, um sowohl auf das stereotype Urteil, dass sie über Marmela fällen, als auch auf die böartige Perspektive aufmerksam zu machen, die zu diesem Urteil führt. Das heißt, es ist möglich, dass das Projekt des Erzählers letztendlich nicht ist, diese Frau zu resozialisieren, aber durchaus, die Möglichkeit ihrer Resozialisierung aufzuzeigen, dass es notwendig ist, jedes Individuum, wodurch es auch charakterisiert ist, in seinen eigenen Begriffen zu verstehen. Und das ist möglich, solange man erkennt, dass das, was diese Gemeinschaft benutzt, um Marmelas moralische Verurteilung zu rechtfertigen (ihr ihre Verbrechen nicht zu vergeben), nur der Anschein von Gerechtigkeit ist – und von moderner Gerechtigkeit, die die Auge-um-Auge-Logik ablehnt. Denn niemand unternimmt rechtliche Schritte gegen die Mörderin: Sie marginalisieren sie lediglich, während sie die Vorteile ihres Verbrechens hinnehmen.

So verweist die Dualität der Geschichten einer Frau auf der Oberfläche des Textes in «A benfazeja» auf die Dualität des Erzählers selbst hin, sowie, wenn wir so wollen, auf die Ambiguitäten des brasilianischen Modernisierungsprozesses.

3 «Famigerado»

In Kurzgeschichten wie «Nada e nossa condição» und «A benfazeja» bieten sich die zwei Geschichten durch die ganz eigentümliche Beschaffenheit der Erzählstimme dem Leser mehr oder weniger direkt an. Aber das ist nicht immer der Fall. In vielen Geschichten der *Primeiras Estórias* sind die zweiten latent in den ersten enthalten und erfordern von dem Leser eine intensivere Interpretation. In «Famigerado» ist dies genau der Fall.

In diesem Text haben wir einen gebildeten Erzähler, der uns den unerwarteten und einzigartigen Charakter dessen ankündigt, was er erzählen wird: «Es kam zu einer ungewissen Gelegenheit – das Ereignis.»²³ Und dieses einzigartige Ereignis ist der Kontakt zwischen zwei entfernten Punkten der Gesellschaft: dem Arzt der kleinen Stadt und dem alten, unerbittlichen Jagunço. Die erste Geschichte ist

23 Rosa: *Primeiras Estórias*, S. 9. Übersetzung Meyer-Clason, S. 12.

die «Sache [...] zum laut Lachen»²⁴, der scherzhafte Fall, wie der Arzt mit seinen Waffen des Gelehrten den Jagunço einwickelt. Die erste Geschichte ist die vom Sieg des Wortes über die Waffen, der Aufklärung über den Obskurantismus, des Modernen über das Archaische.

Es gibt sich, dass der Jagunço Damázio, Bewohner eines abgelegenen Ortes (ferne sechs Leguen oder vierzig Kilometer von der Stadt entfernt, in der der Arzt wohnt), von einem «jungen Mann von der Regierung»²⁵, der sich kürzlich in diesen Banden niedergelassen hatte, *berüchtigt* genannt wird. Er weiß nicht, ob es sich um eine Beleidigung handelt oder nicht und beschließt, auf jenen zurückzugreifen, der es weiß, um seine Zweifel darüber auszuräumen. Der Arzt erschreckt sich natürlich über den Besuch des Mannes, erkennt dann aber doch, dass sich für ihn alles innerhalb der Grenzen des Angenehmen abspielen kann. Er macht sich die Mehrdeutigkeit des Wortes zunutze und entzieht sich der Situation, indem er versichert, dass *berüchtigt* keine Beleidigung sei und entgegnet: «So wie Sie mich hier vor sich sehen, möchte ich, hm, liebend gern bald mal eine Stunde lang berüchtigt sein – recht berüchtigt, und zwar so viel wie möglich...!»²⁶ Damit täuscht er den Jagunço und rettet die Haut des jungen Mannes von der Regierung.

José Miguel Wisnik fasst in einer bekannten Analyse, die das Spiel zwischen modern und archaisch verdeutlichen möchte, das in den *Primeiras Estórias* zur Anwendung gebracht wird, diese Erzählung zusammen, indem er behauptet: «Man kann den Erzähler von «Famigerado» als einen Gelehrten Pedro Malasartes betrachten, oder seine Geschichte als etwas wie das unwahrscheinliche Duell des Jagunço mit einem «Doktor Jabuti».²⁷»²⁸ Ana Paula Pacheco distanziert sich nicht von dieser Lektüre, zieht daraus jedoch eine besondere Konsequenz, die auf eine Art Widerspruch in Guimarães Rosas Werk hinweist: «Das «zivilisierte Mundwerk» des Erzählers (das an die Fähigkeit des Schriftstellers erinnert, den Sertão für die

24 Ebda., S. 13. Übersetzung Meyer-Clason, S. 16.

25 Ebda., S. 11. Übersetzung Meyer-Clason, S. 14.

26 Ebda., S. 12. Übersetzung Meyer-Clason, S. 15.

27 Laut dem Autor des Artikels handelt es sich bei «Jabuti» um eine gemeine brasilianische Schildkrötenart, die in der brasilianischen Folklore als Volkscharakter bzw. einer Art Fabeltier in vielen Erzählungen vorkommt und dem als besonderes Merkmal Klugheit zugeschrieben wird, allerdings nicht im Sinne einer Gelehrten-Klugheit, sondern als einer angeborenen, listigen Schlaueheit, ähnlich dem Fuchs in europäischen Fabeln. Die Jabuti-Schildkröte versteckt ihre ausgefuchste List hinter ihrer Erscheinung als einem langsamen und gleichgültigen Tier. Der vom Autor übernommene Ausdruck «Doktor Jabuti» (im pt. orig. Text *jabuti doutoral*) meint, dass der Doktor in der Erzählung von Guimarães Rosa vergleichbar mit der Figur der Jabuti-Schildkröte ist, im Unterschied zu den übrigen folklorischen Erzählungen hier allerdings als Gelehrter, als Doktor auftritt. (Anm. d. Üb.)

28 Wisnik, José Miguel. O famigerado. In: *Scripta* 5/10 (2000), S. 177–198, hier S. 186. Üb. i. Dt.: Unsere Übersetzung (Anm. d. Üb.).

Stadt zu würdigen, durch den berühmten Stil sowie durch die Art und Weise der Darstellung der Welt des Sertão) scheint in dieser Geschichte gerade diesen anderen (Jagunço) herabzusetzen.»²⁹

Diese Analysen betrachten nur die *erste Erzählung* von «Famigerado». Was, wenn wir in der zweiten Erzählung herausfinden, dass der überwältigende Sieg des Doktors über den Jagunço nicht die einzige Schlussfolgerung ist, die uns das Ereignis ermöglicht? Was, wenn wir uns fragen können, wer wohl der wahre Pedro Malasartes in diesem Fall ist?

Der Arzt erzählt von Ereignissen, die er beherrscht von der Angst erlebt, die Damázio in ihm hervorruft. Noch bevor er weiß, um wen es sich handelt, stellt er es sich vor: «[Er] konnte nur ein Schläger aus dem Sertão sein, ein Jagunço bis zum Schleim seiner Schnauze.»³⁰ Und denkt: «Die Angst angelte mich.»³¹ Später, als sich der Mann vorstellt, bekommt er es noch einmal mit der Angst zu tun: «Zusammenzucken. Damázio, wer hatte nicht von ihm gehört? Der Bluthund aus Geschichten, léguasweit, mit Dutzenden von Toten auf dem Buckel, ein erzgefährlicher Gauner.»³² Nicht einmal die Beschwörung des allgemeinen Geredes, das besagt, er sei ruhiger geworden, kann ihn beruhigen: «Doch wer wollte dem Waffenstillstand eines Wüterichs vertrauen?»³³

Obwohl er die *Erzählung* lenkt, die im Nachhinein stattfindet, scheint alles darauf hinzuweisen, dass der Jagunço selbst derjenige ist, der die *erzählten Handlungen* lenkt. Wie es der Doktor letztendlich selbst anerkennt, ist «Angst [...] die äußerste Unwissenheit in stacheligen Momenten».³⁴ Und der Erzähler scheint ein diffuses Bewusstsein für seine Unsicherheiten zu haben, schon dadurch, dass er Damázios Handlungen durchweg mittels Fragen charakterisiert («ob aus List?»³⁵), durch Vermutungen («Lachte, und wie», «Und ob es ihm ernst war»³⁶)³⁷ oder der Verwendung des Konjunktivs («Waren wohl seine Gefangenen»³⁸).³⁹

29 Pacheco: *O lugar do mito*, S. 78. Üb. i. Dt.: Unsere Übersetzung.

30 Rosa: *Primeiras Estórias*, S. 9. Übersetzung Meyer-Clason, S. 12.

31 Ebda., S. 9. Übersetzung Meyer-Clason, S. 12.

32 Ebda., S. 10. Übersetzung Meyer-Clason, S. 13.

33 Ebda., S. 10. Übersetzung Meyer-Clason, S. 13.

34 Ebda., S. 9. Übersetzung Meyer-Clason, S. 13.

35 Ebda., S. 10. Übersetzung Meyer-Clason, S. 14.

36 Ebda., S. 10. Übersetzung Meyer-Clason, S. 14.

37 Aus der Originalübersetzung von Curt Meyer-Clason übernommen (s. ebda., S. 14). Im portugiesischen Originaltext heißt es «se é que se riu» bzw. «se sério, se era». Um der Textinterpretation von Luís Bueno an dieser Stelle gerecht zu werden, der von «Vermutungen» ausgeht, schlagen wir als alternative Übersetzung «wenn es ein Lachen war» und «wenn es ihm ernst war» vor. (Anm. d. Üb.)

38 Rosa: *Primeiras Estórias*, S. 9. Übersetzung Meyer-Clason, S. 12.

39 Im portugiesischen Originaltext wird der Annahmekarakter durch die Verwendung des Konjunktivs ausgedrückt: «seriam seus prisioneiros». (Anm. d. Üb.)

Nicht nur das. Der Rhythmus der Ereignisse wird von Damázio bestimmt. Angesichts der ungewöhnlichen Situation kann der Arzt nur annehmen, was dieser Mann dort macht, und Damázio bestärkt ihn die ganze Zeit in seinen eigenen Annahmen, ohne irgendeine Erklärung. Zunächst zeigt er Respekt, indem er «ungeachtet des Brauchs» die Einladung ablehnt, einzutreten.⁴⁰ Der Arzt stellt ihm daraufhin eine Frage und er erklärt zunächst, wozu er nicht gekommen ist: zur Konsultation. Er kündigt lediglich an: «Ich bin gekommen, um Sie um eine Meinung, um eine Erklärung zu bitten...»⁴¹ Aber die Frage, die ihn dorthin gebracht hat, wird weitestmöglich verzögert. Er steigt vom Pferd ab, was dem Doktor die Gelegenheit gibt, zu sehen, dass er bewaffnet ist, «und zwar mit gereinigten Waffen»,⁴² dass der Sattel seines Pferdes teuer war, das Ergebnis einer vorzüglichen Arbeit, dass er aus dem Norden stammt, dass er stark ist «der ganze Mann ein Baumstamm.»⁴³ Erst später stellt sich der Mann als Damázio von den Siqueiras vor. Was der Erzähler bei seiner ersten Annahme bereits vermutet hatte, bestätigt er ihm: es handelt sich um einen bekannten Tyrannen.

Nachdem er sich vorgestellt hat, kann er schließlich zur Frage kommen. Was er aber nicht tut. Zuerst beginnt er, von dem jungen Mann von der Regierung zu erzählen: «Sie müssen wissen, dass ich nichts mit ihm zu schaffen habe...»⁴⁴ sagt er und unterbricht sich. Er wechselt das Thema: «Und sprach weichlich: von verschiedenen anderen Personen und Dingen, von der Serra, von São Æo, unzusammenhängendes, zähflüssiges Zeug».⁴⁵ Aber er erzählt die Geschichte nicht weiter, er ändert das Thema, ohne sie zu Ende zu bringen. Kurzum, er windet sich sehr, weicht dem eigentlichen Thema aus, alles, um auf unerwartete Weise die Frage aufzuwerfen, so wie einer, der einen Schuss abfeuert, wie folgt beschrieben: «Und dann, bum: «Und nun tu mir Euer Gnaden das gute Werk an und erkläre mir, was folgendes eigentlich genau heißt: *berichtigt* – *berechtigt* – *beträchtigt* – *bemächtigt*?» Sagte sie in einem Schuß, die Worte, hatte sie zwischen den Zähnen hervorgestoßen.»⁴⁶ Diese abrupte Einführung kann zu der Annahme führen, dass er es nun eilig hat, eine Erklärung zu erhalten. Aber nein. Er spricht weiter, eröffnet keine Möglichkeit für eine Antwort: Er erklärt, dass er von weither gekommen sei, dass es dort niemanden gebe, der jenes Problem lösen könne. Wörterbücher fehlten. Vielleicht könnten Priester eine Antwort geben, er verstehe sich jedoch nicht

⁴⁰ Ebda, S. 10. Übersetzung Meyer-Clason, S. 12.

⁴¹ Ebda, S. 10. Übersetzung Meyer-Clason, S. 13.

⁴² Ebda.

⁴³ Ebda.

⁴⁴ Ebda, S. 11. Übersetzung Meyer-Clason, S. 14.

⁴⁵ Ebda.

⁴⁶ Ebda.

mit Priestern, «die wickeln einen gleich ein».⁴⁷ Der Arzt bemerkt diese Verzögerung: «Er wehrte meiner Antwort, wünschte nicht, daß ich sie sofort gab».⁴⁸ Er skizziert jedoch keine andere Reaktion, als sich selbst für klug genug zu erklären, um die Einstellung des Jagunço zu durchschauen.

Was er nicht bemerkt, ist, dass er von Damázio manipuliert wird. Der Jagunço gibt ihm Zeit, Vermutungen anzustellen. Und wie es in einer solchen Situation natürlich ist, führt die Angst angesichts der Möglichkeit des Ausbruchs der Gewalt und der Unkenntnis der Absichten des Gesprächspartners zu einer schrecklichen Annahme:

Und schon hob mich ein anderer schwindelerregender Schrecken ins Ungewisse: Einer konnte sich eine Schindluderei geleistet, konnte jenes für den Mann beleidigende Wort frei erfunden und mir in den Mund gelegt haben. Vielleicht war er deshalb hergekommen, um den starken Mann zu spielen und mir von Angesicht zu Angesicht die verhängnisvolle, die qualvolle Genugtuung abzuverlangen.⁴⁹

Wie man sieht, hat sich der junge Mann von der Regierung, der sich erst im letzten Absatz eindeutig als derjenige herausstellt, der Damázio beleidigt haben könnte, mit all den anderen in der Folge gesagten Dingen vermischt und verschwindet vom Horizont der Vermutungen des Arztes, der sich selbst als potenzielles Opfer des Jagunço sieht.

Die von Damázio provozierte Unterbrechung endet mit der direkten Interpolation, dass der Arzt antworten soll. Wir sind jetzt bereits am Ende der Geschichte. Nur in Zeile 108, von insgesamt 150 in der hier verwendeten Ausgabe⁵⁰, kann der Arzt endlich beginnen zu antworten, noch ohne den Verdacht zu verwerfen, dass ihn jemand intrigiert hat, dass von dieser Antwort sein Leben abhängen könnte. Sein nervlicher Zustand entspricht dem, dass er jetzt derjenige ist, der die Antwort aufschiebt, wie jemand, der auf Eierschalen läuft und darüber nachdenkt, was er sagen könnte. Die Angst zeigt ihre Wirkung. Er wiederholt das berüchtigte Wort, späht «wie hilfesuchend»⁵¹ nach den drei schweigenden Reitern, um erst dann die Fassung wiederzugewinnen, in der Lage, sich den Unannehmlichkeiten zu entziehen: «Ich brauchte mich nur zu enthemmen».⁵² Erst hier beginnt der gelehrte Pedro Malasartes zu handeln, indem er mit der doppelten Bedeutung des Wortes operiert und die beleidigende (und offensichtliche) Bedeutungsnuance aus-

47 Ebda, S. 12. Übersetzung Meyer-Clason, S. 15.

48 Ebda, S. 11. Übersetzung Meyer-Clason, S. 14.

49 Ebda.

50 Gemeint ist die portugiesische Originalausgabe. (Anm. d. Üb.)

51 Rosa: *Primeiras Estórias*, S. 12. Übersetzung Meyer-Clason, S. 15.

52 Ebda.

klammert, während er gleichzeitig die lobende (und wenig geläufige) Note hervorhebt, mit dem Ziel, den Jagunço zu besänftigen und die ihm unmittelbar bevorzustehen scheinende Gewalt abzuweisen. Dem Ziel dessen, der seine eigene Haut zu retten weiß.

Diese allgemeine Bewegung der Handlung zeigt, dass Damázio sein Spiel dem Arzt auferlegt. Vielleicht ist er der erste Pedro Malasartes, derjenige, der das Treffen zum beabsichtigten Ende führt. Kurz gesagt: Vielleicht möchte Damázio betrogen werden und vielleicht provoziert er diese Täuschung. Die Frage, die wir hier stellen müssen, lautet: Und warum sollte er so etwas wollen?

Und die Antwort ist gar nicht mal so schwierig. Damázio erlebt in diesem Moment eine neue und ziemlich heikle Situation.⁵³ Es ist die Ankunft eines ‚jungen Mannes von der Regierung‘ in dieser Wildnis, die darauf hindeutet, dass eine moderne Logik, die die unpersönliche Anwendung der Justiz impliziert, dort eingeführt wird. Auf der anderen Seite ist seine eigene Identifikation an die Logik des *Mandonismo*⁵⁴ gebunden, dessen Tage gezählt sein können, der aber immer noch Macht innehat. Immerhin stellt er sich als ‚Damázio von den Siqueiras‘ vor, nicht als Damázio Siqueira, also als ein Individuum, welches durch die Verbindung mit einer Familie nicht über Blutsbande, sondern über Befehlsgewalt definiert wird: Er ist der Jagunço der Siqueiras.

Oder präziser gesagt, es existieren zwei Systeme nebeneinander, die Menschen wie Damázio zwingen, Gott und dem Teufel gemeinsam Rechenschaft abzulegen. Der Jagunço lebt auf Messers Schneide. Die so genannte archaische Ethik erhält sich noch immer aufrecht und sie hindert ihn daran, eine Beleidigung einfach auf sich beruhen zu lassen, verwickelt in die gleiche Ethik, die die berühmte finale Auseinandersetzung zwischen Matraga und Joãozinho Bem-Bem in «A hora e a vez de Augusto Matraga» (dt. Titel «Die Stunde und Umkehr des Augusto Matraga», Anm. d. Üb.)⁵⁵ steuert. Dies trifft insofern zu, da er auf die Bitte, die er an ihn heranträgt, das Leben eines bestimmten Mannes zu verschonen, nicht eingehen kann, schlichtweg weil dies gegen die Regeln wäre. Aber auch die moderne Ethik, die das Auge-um-Auge ablehnt und die Vermittlung der formell konstituierten Justiz zwischen dem, der beleidigt und dem, der beleidigt wird, verlangt, ist

53 Die Texte von José Miguel Wisnik und Ana Paula Pacheco, auf die sich hier bezogen wird, entwickeln diesen Aspekt der Geschichte ausführlich.

54 *Mandonismo*-Begriff, der in der brasilianischen Akademie zur Definition der Ausübung von Macht durch oligarchische und personalisierte Strukturen im Laufe der Geschichte Brasiliens verwendet wird.

55 Aus João Guimarães Rosa: *Sagarana: Erzählzyklus*. Aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1984. (Anm. d. Üb.)

wirksam und unterbindet die Schikane des Jungen, der trotz allem Repräsentant des universalen Mediators ist: der Regierung.

Wenn man Damázios Motivation bedenkt, den Doktor aufzusuchen, muss man fragen: Warum sollte ein Jagunço eine Beleidigung überprüfen müssen, bevor er jemanden tötet oder verletzt? Vorerst ist der bloße Verdacht genug, oder verpflichtet ihn in der Logik der Jagunços sogar zur schnellen Rechenschaft. Selbst José Miguel Wisnik, der nicht über diese zweite Geschichte reflektiert, sagt: «Nichts in seinem gegebenen Lebenslauf würde Damázio daran hindern, ohne zu fragen zu töten».⁵⁶ Im Übrigen würde es sich sogar anbieten eine vorangehende Frage zu stellen: Bezweifelt Damázio wirklich, dass das Wort beleidigend ist? Sprache hat in der Praxis viele Dimensionen, die Wörterbücher nicht erfassen können. Diese Eigenschaft wurde ihm in einem bestimmten Kontext zugeschrieben und dort in der São ão, von denen, die mit Damázio leben, und in Bezug auf diejenigen, die daran interessiert sind, seinen Status als starkem Mann zu bewahren, in einer bestimmten Weise verstanden. Es war schwierig für den Jagunço zu beweisen, dass das Wort *berüchtigt* «überhaupt nicht abfällig, keineswegs kränkend»⁵⁷ ist, um die verschlüsselte Formel zu benutzen, die unser Erzähler heraufbeschwört, um in einem ersten Moment noch unentschlossen aufzuzeigen, dass daran nichts beleidigend sei. Die Verpflichtung, den jungen Mann zu töten und sich in eine komplizierte Position zu bringen, vor allem für einen Jagunço am Ende seiner Karriere, der sozusagen bereits in seiner knarrenden Hängematte liegt, wird ihm auferlegt, aber immer noch einer «von den Siqueiras» und nicht etwa wie Riobaldo ein Erbe. Damázios Motivation, nach dem Arzt zu suchen, besteht letztlich nicht darin, alle Zweifel über den verbalen Angriff auszuräumen um den Regierungsjungen reinen Gewissens zu töten (was sogar merkwürdig klingt). *Sie besteht vielmehr darin, eine Rechtfertigung dafür zu finden, den Regierungsjungen nicht zu töten und trotzdem nicht den Status als Tyrann zu verlieren, der seinen Lebensunterhalt und seine soziale Stellung garantiert.*

Es war notwendig, eine autoritäre, aber distanzierte Stimme aufzusuchen, die garantiert, dass es sich um einen «keineswegs kränkend[en]» Ausdruck handelt. Außerdem musste diese Stimme aus der Ferne von nahem gehört werden. Man erinnere sich daran, dass Damázio und die drei anderen Reiter bei ihrer Ankunft in Position bleiben, um sie vor dem Blick der Straße zu schützen. Wenn es schließlich einen Grund gibt, die gewalttätigen Handlungen nicht in Gang zu bringen, ist es egal, dass diese Umgebung Aufsehen erregt oder beängstigend wirkt:

56 Wisnik: *O famigerado*, S. 181. Üb. i. Dt.: Unsere Übersetzung (Anm. d. Üb.).

57 Rosa: *Primeiras Estórias*, S. 12. Übersetzung Meyer-Clason, S. 15.

Da vor meinem Haus die Straße um ein paar Meter zurückwich und der Zaun von beiden Seiten vorrückte, entstand eine Einbuchtung, eine Art geschütztes Plätzchen. Dies hatte er genutzt, um die anderen an eine Stelle zu verweisen, wo sie weniger zu sehen waren, während er ihnen gleichzeitig jede Fluchtmöglichkeit nahm, abgesehen davon, daß sie durch ihre aneinandergedrückten Pferde an rascher Bewegung gehindert waren.⁵⁸

Damázio befindet sich in einer dermaßen heiklen Situation, dass er sich verpflichtet, sich in eine für einen Jagunço unbequeme Position zu begeben. Schließlich würde er selbst in Schwierigkeiten geraten, wenn er flüchten wollte, da sich sein Pferd mit den anderen dreien in der Enge befindet. Und man beachte, wie der Doktor in der Stellung der Männer nur das Zeichen der Stärke des Mannes liest, was die anderen drei daran hindert, zu fliehen, ohne zu bemerken, dass er auf diese Weise auch seine eigene Flucht verhindert – was ein Zeichen dafür sein könnte, dass er während seines Besuches kein Verbrechen begehen möchte.

Was wäre denn die Funktion dieser drei Männer, «seine Gefangenen und nicht sein Gefolge»⁵⁹, wenn es nicht die der Bezeugung der Antwort wäre, die ihn davor bewahren würde, diesen Mord zu begehen, den er nicht begehen will? Diese Funktion wird am Ende der Erzählung bestätigt, wenn Damázio sie entlässt, sobald der Arzt einen eindeutigen Beweis dafür gibt, dass *berüchtigt* nicht nur keine Beleidigung sei, sondern, dass es sich sogar um Lob handele: «Ihr könnt gehen, Gevattern. Ihr habt die gute Beschreibung gut gehört...» Dienstbeflissen zogen sie ab.»⁶⁰

Die zweite Erzählung von «Berüchtigt» ist daher ein Spiegel der ersten. In der einen ist der, der mitunter wie Pedro Malasartes handelt, wie José Miguel Wisnik sagt, der Erzähler, der Arzt, der den unwissenden Jagunço überlistet. Und das ist die erste Erzählung, weil es diejenige ist, an die die Erzählstimme glaubt und das, was sie erzählen will. In der anderen ist Damázio derjenige, der den schlaun Gauner spielt, der den Arzt dazu bringt, ihm zu sagen, was er hören möchte – und dies von anderen gehört werden kann. Dies ist die zweite Erzählung, weil sie ohne das Zutun des Erzählers geschrieben wird, subtiler als es in «Nada e nossa Condição» der Fall ist, und doch in analoger Form.

An dieser Stelle gibt es noch eine weitere Vorsichtsmaßnahme zu ergreifen: nicht in die Falle zu tappen, zu denken, dass der Jagunço der Sieger ist, dass nur die zweite Erzählung existiert. Ja, es ist wahr, nachdem ihm bestätigt wurde, dass *berüchtigt* nicht erniedrigend ist, reagiert er «frohlockend»⁶¹, was darauf hinweist, dass er sich selbst als Sieger betrachtet – wer würde frohlocken, weil er et-

58 Ebda., S. 9. Übersetzung Meyer-Clason, S. 12.

59 Ebda.

60 Ebda., S. 12–13. Übersetzung Meyer-Clason, S. 15–16.

61 Ebda., S. 12. Übersetzung Meyer-Clason, S. 15.

was nicht tut, was er gewohnt ist und tatsächlich gedacht hatte zu tun? Er fügt jedoch hinzu: «Weiß nicht, manchmal mein' ich, es wäre für den jungen Regierungsmann doch besser, fortzugehen, weiß nicht...»⁶² Ja, die Art und Weise, wie er dies ausspricht, zu sagen, dass es für den jungen Mann besser wäre, wegzugehen und nicht für ihn, bekräftigt seinen bedrohlichen Charakter und seinen Sieg. Aber in dieser Wiederholung des anfänglichen «weiß nicht» liegt im finalen «weiß nicht» auch etwas Melancholisches, was auf das Bewusstsein hindeutet, dass dies nicht passieren wird. Anders als bei Naziazeno, dem Protagonisten von Dyonélio Machados *Os ratos*⁶³, der es vorzieht, alles zu überdenken, wenn er das Geld, das er dem Milchmann zu zahlen hat, bekommt, indem er sich verschuldet, offenbart Damázios Klage das Bewusstsein darüber, dass der Junge nicht weggeht – Wie gut, wenn es so wäre. Schließlich wird es mit der Ankunft der Regierung nun immer einen jungen Mann geben, der diese vertritt. Ist die Position des modernen Arztes angesichts der Gewalt, die Damázio jederzeit ausüben kann, instabil, so ist die Instabilität des Jagunços nicht geringer, der von jeglichem jungen Mann der Regierung bedroht wird, der, genau deshalb, weil er von der Regierung ist, nicht mit einem «Tüpfel auf dem i» aus der Welt geschafft werden kann.⁶⁴ Und es ist gut, darauf zu bestehen, dass keiner besser ist als der andere, wenn man beide Erzählungen betrachtet. In beiden ist die gleiche Hintergrundhandlung, etwas Verachtenswertes, präsent: Diejenige, aus dem Anderen ein bloßes Instrument zu machen, sei es im Dienste seiner Annehmlichkeiten oder als «eine Sache zum laut Lachen». Immer die gleiche List, die sich in der Leere bewegt und alles genau so beibehält, wie es war.

Auf diese Weise verstanden, erscheint «Famigerado» in seinen zwei Erzählungen nicht mehr als eine simple Herabsetzung des Jagunço. Ja, die Herabsetzung ist da, aber nicht als Gesamt- oder Einzeleffekt der Lektüre. Sie beschränkt sich auf den Standpunkt des Erzählers, auf die Beurteilung, die er von sich selbst und von diesem Unkultivierten macht – und auf eine gewisse Mittäterschaft, die er seinem gebildeten Bruder, dem Leser, zuschreibt, der das Urteil seiner eigenen Überlegenheit über den Jagunço weitergibt, mit dem er über den lachen kann, der nicht mehr beängstigend ist, weil er nicht mehr als ein Einfaltspinsel ist und sich so blind zeigt gegenüber der Intelligenz dieses Anderen.

Was die Erzählmethode beider Geschichten der *Primeiras Estórias* erlaubt, ist eine komplexe Gestaltung, die verschiedene Wertssysteme miteinander in Beziehung setzt, ohne eines der beiden auszuklammern, ohne dass die eine zur Norm

62 Ebd., S. 13. Übersetzung Meyer-Clason, S. 16.

63 Dt. wörtlich *Die Ratten*.

64 Rosa: *Primeiras Estórias*, S. 9. Übersetzung Meyer-Clason, S. 12.

und die andere zur Abweichung erklärt wird. Stattdessen koexistieren sie und kollidieren, was den Leser davon abhält, voreilige Schlüsse zu ziehen. Beide Systeme praktizieren das Täuschungsspiel, ohne irgendein *edles* Motiv – wenn nicht dem Instinkt der Selbsterhaltung – um das Schurkenverhalten zu rechtfertigen. Beide Seiten von Pedro Malasarte – die beiden Seiten des Gaunertums – bleiben vollständig erhalten. Der Sympatische, der sich der Ordnung widersetzt, indem er innerhalb ihrer Bahnen agiert und so den Mangel an Integrität dieser Ordnung offenbart; und der andere, Unsympatische, der sich gerade deshalb, weil er in den Bahnen der Ordnung handelt, niemals gegen sie wendet – im Gegenteil, er lebt sehr gut mit ihr, nährt sich durch sie und bestätigt sie so nur.

Auf diese Weise gelesen enthüllen die *Primeiras Estórias* eine Darstellung des brasilianischen Modernisierungsprozesses in seiner Gänze, eine Koexistenz des Archaischen und des Modernen, die eine spezifisch brasilianische Synthese abhandelt, anders als anderswo gelebt. Nirgends ersetzen moderne Werte einfach archaische Werte, vorher koexistieren sie mit ihnen und stützen sie sich auf sich selbst in ständigem Widerspruch. In Brasilien hat dieser Widerspruch wohl ein spezifisches und tiefgreifendes Gesicht, dass in diesem Buch in großer Komplexität erscheint.

Die gleiche Komplexität tritt bei der Darstellung des Anderen in Erscheinung, des Universums des Analphabetismus. Man kann behaupten, dass Guimarães Rosa in den *Primeiras Estórias* mit verschiedenen Mitteln und einer anderen Vision eine Leistung erreicht, die mit der von Graciliano Ramos in *Vidas secas*⁶⁵ vergleichbar ist: die Erscheinung der Welt der Analphabeten durch die gebildete Welt zu konstruieren, so dass beide intakt bleiben, in ihrer Größe sowie in ihren Begrenzungen und Kleinlichkeiten.

65 Deutscher Titel in der Übersetzung von Willy Keller: *Karges Leben*. (Anm. d. Üb.)

Larissa Walter Tavares de Aguiar

***Campo Geral*: Das Fehlerbewusstsein und die Angst der gewaltsamen Wiederholung**

Erste Überlegungen

Im Jahr 1956 veröffentlicht Guimarães Rosa das Buch *Corpo de baile* (dt.: *Corps de ballet*)¹, ursprünglich in zwei Bände unterteilt. Im gleichen Jahr veröffentlicht der Autor *Grande sertão: veredas* (dt.: *Grande Sertão*)². *Corpo de baile* besteht aus sieben Geschichten, die von vielen als Novellen, von anderen als Romane bezeichnet werden, wobei diese Gattungszuweisung nicht wesentlich für das Werk ist, wie Rosa in einem Brief an João Condé erklärt, der in der Einleitung des Buches Sagarana veröffentlicht ist: «Wie der weise griechische Lachs von André Maurois sagt: Ein Fluss ohne Ufer ist das Ideal des Fisches.»³

Eine der möglichen Arten, *Corpo de baile* und *Grande sertão: veredas* als Reihe zu lesen, ist, auf die Wahl des Titels des ersten Buches zu achten. Nach der Theorie des klassischen Tanzes, insbesondere des Balletts, ist unter *Corpo de baile* (frz. *Corps de ballet*) das Ensemble der Tänzer der ersten Stufe einer Tanzkompanie zu verstehen, die zusammen mit dem Solisten die Szenen der Vorstellung bilden. So ist die Bühne in den wichtigsten Szenen des Spektakels voll von Tänzern im Hintergrund, sodass der Solist im Zentrum steht. Die gleiche Analogie kann mit den Veröffentlichungen von 1956 gemacht werden. *Campo Geral* (dt. *Migülim*), *Uma estória de amor* (dt. *Eine Liebesgeschichte*), *A estória de Lélío e Lina* (dt. *Die Geschichte von Lélío und Lina*), *O recado do morro* (dt. *Die Botschaft des Hügels*), *Lão-Dalalão* (dt. *Lão-Dalalão*), *Cara-de-Bronze* (dt. *Bronzegesicht*) und *Buriti* (dt. *Buriti*) füllen die Bühne für *Grande sertão: veredas*, damit dieser als Vertreter für alle hervortreten kann.⁴

1 João Guimarães Rosa: *Corps de Ballet*. Romanzyklus. Aus dem Portugiesischen von Curt Meyer-Clason. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966. Die Ausgabe wurde ebenfalls für Zitate aus *Buriti* verwendet.

2 João Guimarães Rosa: *Grande Sertão*. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason. Köln: Kiepenheuer & Witsch ³1994.

3 João Guimarães Rosa: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2012, S. 23 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

4 Die Titel der deutschsprachigen Übersetzung wurden durch die Übersetzerin hinzugefügt.

Die erste der sieben Geschichten, die *Corpo de Baile* ausmachen, trägt den Titel *Campo Geral*.⁵ In gewisser Weise durchdringen die Erzählelemente dieses Textes alle anderen Geschichten des Buches, wobei es möglich ist, die Charaktere oder einige Hinweise auf den Raum in den anderen Romanen zu finden. Die direkteste Fortsetzung hat man jedoch in *Buriti*, dem letzten Text, da hier die Hauptfigur Miguilim als Tierarzt Miguel wieder erscheint.

Auch wenn die Hauptfigur ein Kind ist, handelt es sich bei *Campo Geral* nicht um einen Text, der nur die Freuden des Kindeslebens zeigt. Im Gegenteil, Miguilim muss sich mit extrem komplexen Situationen auseinandersetzen, die seine Identität prägen, welche im Verlauf der Erzählung ausgeprägte Veränderungen erfährt, wodurch neue Perspektiven für den Kleinen aufkommen, so zum Beispiel die konkrete Idee, seinen Herkunftsort Mutúm bei der ersten Gelegenheit, die aufkommt, zu verlassen, und genau das wird er tun:

Seit langem hatte Miguilim keine so große Freude mehr erlebt. Jedoch nicht deshalb, weil er seinen Bruder loswurde. Sondern weil ihm dabei der Gedanke kam: Eines Tages würde auch er von zu Hause fortgehen können. Noch wußte er nicht, wann und wie. Aber der Gedanke hielt ihn hoch wie ein Wort des Trostes.⁶

Aus diesem Grunde zielt die vorliegende Studie darauf ab, einen der Aspekte zu diskutieren, die Miguilims Kindheit am meisten prägen: Gewalt. Sie wird in verschiedenen Formen dargestellt: Demütigungen, körperliche und verbale Aggression, psychologische und symbolische Gewalt. Um die Aspekte von Gewalt als eine Form der Herrschaft des Vaters über seine Familie zu begründen, wird das Werk des französischen Soziologen Pierre Bourdieu mit dem Titel *Die männliche Herrschaft* verwendet.⁷ Es reflektiert über die Anwendung von vor allem symbolischer Gewalt als Ressource für die Aufrechterhaltung historisch geschaffener Mächte und Hierarchien, die eine Tradition des Missbrauchs und völligen Mangels an gegenseitigem Respekt und Empathie tragen, wobei es sich angesichts dieser von Bourdieu dargelegten Perspektive sowohl um Frauen als auch um Kinder handeln kann, die beide als minderwertig und zerbrechlich angesehen wer-

⁵ Für die Zitate wurde folgende Ausgabe verwendet João Guimarães Rosa: *Miguilim*. Übersetzt von Curt Meyer-Clason. Berlin: Klaus Wagenbach ³2013. Bei den Angaben werden Seitenzahlen des Originals (wie Anm. 6) und im Anschluss Seitenzahlen dieser Übersetzung genannt. (Anm. d. Üb.)

⁶ João Guimarães Rosa: *Corpo de baile* Bd. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2010, S. 143. Üb. S. 129.

⁷ Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*. Aus dem Französischen von Jürgen Bolder. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.

den. Da der Schwerpunkt dieser Studie der Charakter Miguilims ist, untersuchen wir eher die Herrschaft des Erwachsenen über das Kind als die des Mannes über die Frau.

Analytische Untersuchung des Romans *Campo Geral*

Die Meisterhaftigkeit, mit der Rosa seine Werke verfasst, ist so groß, dass es dem Leser in Texten wie *Campo Geral* möglich ist, seine Kindheit zu rekonstruieren, indem er sich oft daran erinnert, wie es war, ein Kind zu sein. Diese Rückkehr ist jedoch nicht idealisiert wie es in der Literatur, die sich mit der Welt der Kinder befasst, üblich ist. Oft wird diese Welt perfekt, wunderbar, ohne Probleme dargestellt. Existenzielle Konflikte bestehen lediglich aus der Wahl des nächsten Spiels. Das ist nicht Miguilims Kindheit, und es ist nicht die Kindheit der meisten Leser Rosas, von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen. Auf diese Weise erinnern wir uns in *Campo Geral* daran, wie es war, ein Kind zu sein in einer Welt, in der das Kind keine Stimme hat, abgewertet, verachtet und vor allem nicht verstanden und ständig getadelt wird. Guimarães Rosa erinnert sich an diesen Moment:

Ich spreche nicht gern von der Kindheit. Es ist eine Zeit der guten Dinge, aber immer mit großen Leuten, die uns stören, sich einmischen und uns die Freuden verderben. Wenn ich mich an die Zeit als Kind erinnere, sehe ich zu viele Erwachsene, alle, auch die beliebtesten, wie Soldaten und Polizisten des Eindringlings in einem besetzten Land.⁸

Der Charakter Miguilim stimmt gewissermaßen mit dem Gedanken von Rosa überein. Er sieht die Erwachsenenwelt als nichts sonderlich Schönes: «Miguilim verspürte keine Lust, heranzuwachsen, ein Erwachsener zu werden; die Unterhaltung der großen Leute war immer das gleiche trockene Zeug, sie mußten immer so derb sein, Dinge sagen, die Schrecken einflößten.»⁹ Die Betonung liegt auf dem Wort «mußten», als ob die Erwachsenen nicht wirklich das wären, was sie sind. Sie verhalten sich auf diese Weise, weil sie erwachsen sein *müssen*. Und es ist gerade diese Kindheit voller Konflikte mit den Älteren des Hauses, zu denen die Leser bei der Lektüre des ersten Romans von *Corpo de Baile* gebracht werden.

⁸ João Guimarães Rosa: *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação 1982, S. 4 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

⁹ Rosa: *Corpo de baile* Bd. 1, S. 41. Üb. S. 34.

Von all den Aspekten, die Miguilim prägen und formen, gewinnen einige an zusätzlicher Relevanz. Unter ihnen lässt sich der Tod des jüngeren und zugleich ihm am nächsten stehenden Bruders Dito hervorheben, der Narben hinterlässt, die noch in Miguels erwachsenem Leben wahrgenommen werden, wie im folgenden Auszug aus *Buriti* ersichtlich wird: «Ich habe einen Bruder gehabt, jünger als ich, er ist als Kind gestorben. Ein Brüderchen ...» sagte ich. [...] «Bis zum heutigen Tag kann ich nie lange an ihn denken, aus Angst, zu leiden. [...]»¹⁰ Interessanterweise kann erwähnt werden, dass Miguilim andere Brüder hatte: Drelina, Chica, Tomezinho und Liovaldo, aber wenn er gefragt wird, ob er Geschwister hat, erinnert er sich ausschließlich an Dito.

Neben diesem Tod gewinnt ein anderer ebenso negativer Aspekt in Miguels Kindheit an Bedeutung: Gewalt. In diesem Fall ist es die Gewalt der Erwachsenen gegenüber Kindern und in seiner konkretesten Form die des Vaters gegenüber Miguilim. Hervorzuheben ist, dass Gewalt sich nicht nur als körperliche Aggression, sondern auch als psychologische, moralische und symbolische Gewalt versteht. Von daher ist traurigerweise festzustellen, dass der Patriarch der Familie unzählige Ressourcen der Gewalt gegen seine ganze Familie anwendet, wobei Miguilim sein größtes und häufigstes Opfer ist, wie man im folgenden Auszug erkennen kann:

Er stellte sogar fest, daß er niemanden mehr leiden konnte, und nährte einen stillen Zorn auf jeden einzelnen. Besonders auf den Vater. Aber hatte nicht der Vater zuerst einen Haß auf ihn, Miguilim, gehabt? Er brauchte nur Miguilim zu Gesicht zu bekommen, und schon schrie er: «Paß auf, du Lümmel! Topfgucker! Krittler!» In letzter Zeit schmähte er tatsächlich alle.¹¹

Der Kleine ist ein sehr sensibles Kind voller Phantasie, das Tiere mag und eine intensive Beziehung voller Zuneigung und Bewunderung zur Mutter hat. Diese Merkmale machen ihn anfälliger für die Gewalttaten des Vaters, insbesondere für die symbolischen, denn in vielen dieser Fälle werden Tiere benutzt, um das Kind zu verletzen. So gewinnt während der Erzählung der Raum mit den Elementen, die ihn darstellen, an Bedeutung und trägt dazu bei, die Perspektive der Hauptfigur darin zu erkennen, so zum Beispiel seine Schwierigkeit, Mutúm als einen schönen Ort zu definieren oder nicht. Diese Charakterisierung ändert sich im Laufe der Geschichte.

Die erste Definition von Mutúm als einem schönen Ort kommt von einem Fremden, den Miguilim auf seiner von Onkel Terêz begleiteten Firmungsreise kennenlernt: Jemand, der in Mutúm gewesen war, hatte gesagt: «Ein hübsches Fleck-

¹⁰ Rosa: *Corpo de baile* Bd. 2, S. 285. Üb. S. 600.

¹¹ Ebd., S. 127. Üb. S. 113.

chen, zwischen Berg und Berg, mit viel Gestein und Wald, weitab von überall, und es regnet dort immer...»¹² In diesem ersten Fall wird der Ort, an dem die Familie Cássio lebt, als schön bezeichnet, da der Besucher von der natürlichen Landschaft, den Hügeln, der Vegetation und dem häufigen Regen Notiz nimmt, was darauf hindeutet, dass diese Person während der Überschwemmungszeit, der Regenfälle, in dieser Region war. Es ist bekannt, dass die Jahreszeiten im Landesinneren der Gerais mehrheitlich zweigeteilt sind, die Trockenzeit und die Überflutungszeit, die gerade durch den Gegensatz von Überfluß und Mangel an Regen gekennzeichnet sind.

Diese positive Vision von Mutúm erfüllt Miguilim mit Glück, denn er wusste nur, was die Mutter von dem Ort hielt und die mütterliche Perspektive war schlecht, sie schmerzt die «[...] Traurigkeit, dort wohnen zu müssen. Vor allem klagte sie über die langweiligen Regenmonate, wenn der Himmel sich verdüsterte und alles so einsam, so dunkel wurde; die Luft war dort dunkler, auch in der Zeit der Dürre, an jedem beliebigen Tag, gegen Abend, wenn die Sonne unterging. «Oje, oje, was für ein trauriger Winkel», stöhnte sie».¹³ Es ist erwähnenswert, dass der Reisende und seine Mutter gleichsam auf die Regenzeit hingewiesen haben, aber für die Frau war sie eine Qual, während sie für den Reisenden genau das war, was Mutúm zu einem schönen Ort machte. Aufmerksamkeit wird also der Subjektivität gewidmet, die die Bewertung des Raumes beinhaltet. Die Vegetation und das Klima sind für alle die gleichen, aber die Beziehung zu allem, was den Ort umgibt, begrenzt die Perspektive jedes einzelnen.

Sobald er kann, erzählt der Sohn der Mutter, was er über die Schönheit von Mutúm gehört hatte, in der Hoffnung, sie würde ihre Sicht ändern, aber «Mutter achtete jedoch nicht darauf, blickte nur wehmütig drein und deutete auf den Berg; sie sagte: «Ich denke immer, daß dort, hinter ihm, Dinge geschehen, die der Berg mir verbirgt, und daß ich sie nie im Leben sehen werde»».¹⁴ Miguilim ist zu klein, um zu verstehen, warum seine Mutter den Mutúm so negativ sieht:

Nicht etwa weil er, Miguilim, etwas Schönes an Mutúm gefunden hätte, denn er wußte nicht einmal, einen hübschen Ort von einem häßlichen zu unterscheiden. Sondern nur durch die Art, wie der Mann gesprochen hatte, so von weit her, so obenhin, ohne jede Berechnung, und außerdem ganz anders, als seine Mutter es tat, niedergedrückt von Mißmut, unter Seufzern und voller Beschwerde. In der Wurzel von allem steckte ein Irrtum – daß wusste Miguilim, ohne daß er es richtig begriff. Und doch war der Urwald ganz in der Nähe, dunkelgrün, fast schwarz, und flößte ihm Angst ein.¹⁵

12 Ebda., S. 13. Üb. S. 7.

13 Ebda., S. 13. Üb. S. 7.

14 Ebda., S. 14. Üb. S. 8.

15 Ebda., S. 14–15. Üb. S. 9.

Aus diesem Auszug wird ersichtlich, dass Miguilim feststellen kann, dass es hinter der Rede der Mutter etwas gibt, das über den einfachen geographisch konstituierten Raum von Mutúm hinausgeht, er wusste «ohne daß er es richtig begriff», dass in der Wurzel von allem ein Irrtum steckt. Ohne genau zu verstehen, erkennt der Junge, dass die Mutter einen weiteren Kontext einschließt, wenn sie den Ort als schön oder hässlich definiert. Innerhalb dieses Kontextes gibt es jedoch einen Fehler. Angesichts dieses Wissens sieht sich Miguilim nicht in der Lage, Mutúm als schön oder hässlich einzustufen. Was für ihn zumindest vorläufig den Ort definiert, ist Angst.

Als sehr sensibler Junge kann Miguilim diese Subjektivität wahrnehmen, auch wenn er sie nicht wirklich begreifen kann. Um besser zu verstehen, fragt der Junge seinen Onkel: «Onkel Terêz, finden Sie, daß Mutúm schön oder häßlich ist?» «Sehr schön, Miguilim, was denn sonst! Ich wohne gern hier.»¹⁶ Wieder ist der Junge mit einer subjektiven Antwort konfrontiert, der Onkel antwortet nicht «schön» mit Bezug auf die Vegetation, das Klima und die Tiere der Region, was die Schönheit oder Hässlichkeit eindeutig definieren würde. Es ist schön, dort zu leben, was zusätzlich durch den in Minas Gerais populären Ausdruck «uai» untermalt wird, was der Antwort einen Beiklang von Offensichtlichkeit verleiht: «Muito bonito, Miguilim; uai. Eu gosto de morar aqui...».

So durchdringt Miguilim die gesamte Erzählung mit Versuchen, Mutúm als einen hässlichen oder schönen Ort zu definieren. Bei diesen Versuchen kann man erkennen, dass sich die Perspektive des Kindes in Bezug auf den Ort verändert, wenn sich die Elemente, die ihn darstellen, verändern: die Menschen, das, was er gerade fühlt und was das alles darstellen könnte.

Das erste Mal, als er den Ort definiert, stuft er ihn als hässlich ein: «Mutúm war ein trauriger Flecken, es war öde und häßlich. Der Hügel, dunkler Buschwald mit all seinen bösen Tieren, lag auf der Lauer, von dort her drang auch das Gekrächz der Geier.»¹⁷ Was den Jungen zu dieser Beurteilung bringt, ist wieder die Angst. Der Junge weiß noch nicht, dass er Sehprobleme hat, aber die fehlende Bestimmung dessen, was wahrgenommen wird, macht ihm Angst, deshalb fürchtet er sich derart vor dem Wald. Die großen und unförmigen Bilder, die ihn im Unbekannten erwarten, würden Angst in jedem Kind auslösen. Aus diesem Grund wird dieser Ort als hässlich empfunden. Ein Ort, der ein so unbequemes Gefühl repräsentiert wie die Angst, könnte wohl nicht anders eingestuft werden als traurig und hässlich.

¹⁶ Ebda., S. 16. Üb. S. 10.

¹⁷ Ebda., S. 67. Üb. S. 58.

Die Angst kommt hauptsächlich mit der Dunkelheit, die die Formen, vor allem für Miguilim, noch vager werden lässt. Tagsüber war die Art, Mutúm zu sehen, jedoch anders. In erster Linie aufgrund eines ganz bestimmten Aspekts: der Abwesenheit des Vaters. Es ist auffällig, wie sehr die Abwesenheit des Vaters die Kinder beruhigt, besonders Miguilim. Weil er ruhiger ist, fühlt er sich auch glücklicher. Die Wahrnehmung spiegelt sich in der Außenwelt als «innere Landschaft» wider. Der Ort erhält neue Farben und neue Bewertungen: «Jene Tage waren schön, es fiel kein Tropfen Regen, es gab nur Sonnenschein, und es grünte sommerlich. Vater brachte die ganze Zeit auf dem Feld zu und schuftete wie ein Sklave – so sagte jedenfalls Mama. Es war gut für die Kinder, daß der Vater nicht zu Hause war.»¹⁸

Die Tatsache, dass der Vater nicht anwesend ist, ist dermaßen auffallend, dass selbst die Nacht, von ihren erschreckenden Mysterien bedeckt, sich von ihrer schöneren Seite zeigen kann: «So wurde jener Abend, ohne Papa und Großmama Izidra, zum schönsten aller Tage. Es war Vollmond, und abends sagte Mama, sie wollten alle einen Spaziergang machen, wohin und wie lang man wollte.»¹⁹ Der schönste Tag von allen ist für den Jungen nicht zufällig der Tag, an dem Vater und Großmutter väterlicherseits, die zwei höchsten Symbole des Konservatismus und des Patriarchats, nicht zu Hause sind. Die Familie, die die Position des Traditionellen einnimmt, ist oft die Grundlage für die Denkweise der Herrschaft des Mannes über die Frau und des Erwachsenen über das Kind. Wie Bourdieu betont: «Die Hauptrolle bei der Reproduktion der männlichen Herrschaft und Sicht fällt sicherlich der Familie zu.»²⁰ Der Vater führt in diesem Fall die Herrschaft an sich und in gewalttätiger Form aus, und Großmutter Izidra übernimmt bereits die Rolle der Verewigung dieser Herrschaft, nicht durch direktes gewalttätiges Eingreifen, sondern durch die Bewahrung dieser Werte und ihrer Nachgiebigkeit. In diesem Fall wird der Raum schöner, gerade weil diese beiden Figuren fehlen und mit ihnen die Symbolik des dominanten und gewalttätigen Patriarchats.

Erst am Ende der Erzählung kann Miguilim definieren, was er von Mutúm hält:

Und Miguilim blickte sie alle an, mit aller Kraft. Und lief hinaus. Und blickte hinauf zu den dunklen Wäldern auf der Hügelkuppe, hier das Haus, den Zaun aus Wildbohnen und São Caetano; den Himmel, den Korral, den Quintal; die runden Augen und die hohen Glasfenster des Morgens. Er blickte weiter hinaus, sah das Vieh weiden am Moor, bedeckt mit Wasserlili-

¹⁸ Ebda., S. 99. Üb. S. 88–89.

¹⁹ Ebda., S. 102. Üb. S. 91.

²⁰ Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 148.

en wie mit Watte. Sah das Grün der Buritis am ersten Flußlauf. Ach, Mutúm war schön, nun wußte er es.²¹

Miguilim findet Mutúm jetzt schön, oder besser gesagt, er weiß jetzt, dass Mutúm schön ist. Damit er das feststellen kann, werden mehrere Faktoren berücksichtigt, von denen der wichtigste die Fähigkeit ist, richtig sehen zu können. Miguel trägt eine Brille und zum ersten Mal gibt es keine gruseligen Schatten im Busch, er kann sehen, dass es sich nur um Bäume und einige Tiere handelt. Außerdem gibt es die Figur des Vaters und all die Gewalt, die ihn umgibt, nicht mehr, denn der Vater ist tot. Darüber hinaus verlässt Miguilim Mutúm und zieht in die Stadt. Dabei handelt es sich um den Moment, in dem sich das Leben des Jungen abspaltet. Er wird keine Kopie des Vaters sein. Er hat die ganze Zukunft vor sich angesichts des Unbekannten, jedoch in dem positiven Glauben, dass alle Gewalt mit dem Vater begraben worden ist.

Damit bricht der Junge mit einem sich wiederholenden, zur Unendlichkeit neigenden Zyklus. So wie sein Vater wohl auf der Grundlage von Gewalt erzogen wurde und so zu einem gewalttätigen und unterdrückenden Mann geworden ist, ist Miguilim zum Zeitpunkt der Erzählung acht Jahre alt. Aus der Erzählung heraus werden Tendenzen ersichtlich, dass er allmählich so aggressiv werden würde wie der Vater. Nicht selten beginnt der Junge, nachdem er einige Prügel erlitten hat, Hassgefühle zu schüren, es kommt sogar soweit, dass er daran denkt, den Vater zu töten. Wahrscheinlich würde er auf diese Weise groß werden und aufhören, der sensible Junge zu sein, der er war und zur Fortsetzung der väterlichen Figur werden, die Gewalt als eine Form der Herstellung von Beziehungen nutzt, um diese männliche Herrschaft aufrechtzuerhalten. Über diese Verewigung der Unterdrückung sagt Bourdieu:

Es ist in der Tat klar, daß das Ewig-Währende in der Geschichte nichts anderes sein kann als das Ergebnis einer geschichtlichen Verewigungsarbeit. Das bedeutet, daß es, um dem Essentialismus zu entgehen, nicht darum zu tun sein kann, das Dauerhafte und Invariante zu leugnen, das unzweifelhaft einen Teil der geschichtlichen Wirklichkeit ausmacht. Vielmehr gilt es, die *Geschichte der geschichtlichen Enthistorisierungsarbeit* zu rekonstruieren oder, wenn man das vorzieht, die Geschichte der fortdauernden (Wieder-)Herstellung der objektiven und subjektiven Strukturen der männlichen Herrschaft, die sich, seit es Männer und Frauen gibt, permanent vollzieht und durch die die männliche Herrschaft kontinuierlich von Generation zu Generation reproduziert wird.²²

21 Rosa: *Corpo de baile* Bd. 1, S. 155. Üb. S. 140.

22 Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, S. 144.

So haben wir die historische Beschaffenheit von Unterdrückung und Gewalt (seit es Männer und Frauen gibt). Diese Situation wird zur Ewigkeit, solange sich soziale Strukturen nicht verändern. In diese Strukturen passt die Familie als eines der Zahnräder, die den unterdrückenden Patriarchalismus bewahren. Wenn also die Cássio-Familie sich nicht verändert hätte, wäre nur die Fortsetzung der Gewalt zu erwarten, aber das ist nicht der Fall. Die Geschichte wird aus dem Selbstmord des Vaters und dem Umzug von Miguilim in die Stadt neu konstruiert. Was der erwachsene Miguel am meisten gefürchtet hatte, war die Wiederholung, wie im Auszug aus *Buriti* zu lesen ist: «Wenn Miguel Angst verspürte, war seine Lebensangst die Angst vor der Wiederholung.»²³ Die Angst, dass alles so werden würde wie es bereits war, Angst, dass sich die Geschichte wiederholen würde. Aufgrund dieser zwei nachdrücklichen Veränderungen eröffnet sich die Möglichkeit der Nichtwiederholung, des Bruchs mit dem Ewigen.

Miguilim ist zunächst kein gewalttätiger Junge, im Gegenteil, er nimmt Anteil an tierischem Leid, das oft Ziel der Scherze der Erwachsenen ist, die angesichts des Tierleids dieselbe Kälte zeigen, wie gegenüber des Leids von Kindern, das sie nicht dulden. Das erste Beispiel dafür, dass Miguilim anders ist als alle Anderen, findet sich in *Campo Geral* in den Erinnerungen an den Umzug der Familie nach Mutúm:

Einer der Brüder, er wußte nicht mehr welcher, trank Ziegenmilch; daher wurde die weiße Ziege an einer Stange hinter dem Wagen hergezogen. Die Zicklein reisten mit den Menschen im Wageninnern und blökten unablässig nach ihrer Mutter. Die arme Ziege – musste sie nicht bald umfallen vor Müdigkeit? «Fein, die hat die Euter zum Bersten voll» sagte jemand. Warum ließen dann die Allerärmsten die ganze Milch unterwegs über Stock und Stein und Staub fließen?²⁴

Der Erzähler hebt die Idee hervor, dass die Szenen, die Miguilim in Erinnerung blieben, irgendwie mit der Natur in Verbindung stehen, wie in dem oben genannten Zitat, in dem das Leiden der Ziege dargestellt wird, die angebunden an den Ochsenkarren mitläuft, ohne das geringste Recht auf eine Pause und darüber hinaus mit vollem Euter laufen muss, dessen Milch sich über die Steine auf dem Weg ergießt. Diese Erinnerungsszene beschreibt nicht nur die Reise nach Mutúm. Sie ist geprägt von der Bosheit, mit der das Tier behandelt wird, und dem mangelnden Mitgefühl der Erwachsenen.

²³ Rosa: *Corpo de baile* Bd. 2, S. 319. Üb. S. 629.

²⁴ Rosa: *Corpo de baile* Bd. 1, S. 18. Üb. S. 12.

Diese sehr subtil erscheinende Form der Gewalt ist in der gesamten Erzählung sehr üblich. Der Vater übt seine Herrschaft über die Familie durch physische und symbolische Gewalt aus, wobei es sich hier um den ersten möglichen Fall handelt, den man in der Beziehung zwischen Vater und Miguilim erkennen kann. Symbolische Gewalt bedeutet zunächst aus der Perspektive Bourdieus:

Es ist jene sanfte, für ihre Opfer unmerkliche, unsichtbare Gewalt, die im wesentlichen über die rein symbolischen Wege der Kommunikation und des Erkennens, oder genauer des Verkennens, des Anerkennens oder, äußerstenfalls, des Gefühls ausgeübt wird. Diese soziale Beziehung, die so außerordentlich gewöhnlich ist, bietet daher eine besonders günstige Gelegenheit, die Logik einer Herrschaft zu erfassen, die im Namen eines symbolischen Prinzips ausgeübt wird, das der Herrschende wie der Beherrschte kennen und anerkennen. Dabei kann es sich um eine Sprache (oder Aussprache), einen Lebensstil (oder eine Denk-, Sprech- oder Handlungsweise) und, allgemeiner, eine distinktive Eigenschaft, ein Emblem oder ein Stigma handeln, unter denen die symbolisch wirksamste die Hautfarbe ist, diese völlig willkürliche körperliche Eigenschaft ohne jede Voraussagekraft [...].²⁵

So besteht die Beziehung zwischen Vater und Sohn in der Frustration und dem Unverständnis des Kindes vor der Haltung, die der Vater einnimmt, wie zum Beispiel, wenn er einigen Passanten, die dort vorbeikommen, den Hund Pingo-de-Ouro mitgibt. Der Vater hatte wahrscheinlich die Zuneigung des Kindes für das Tier bemerkt und die Hündin weggegeben, wobei es sich um ein Merkmal von symbolischer Gewalt und Beherrschung handelt, die der Vater auf das Kind ausübt:

In Miguilims Augen stand jedoch Pingo-de-Ouro an der Spitze, eine Seele von einer Hündin, die hier keinen Herrn hatte, ihn aber vor allen anderen bevorzugte. Wenn er sich hinten im Gemüsegarten versteckte, um allein zu spielen, kam sie einhergetrottet, ohne ihn zu belästigen, ohne zu bellen, blieb still in der Nähe und schien zu verstehen. Sie war immer knochenmager, von kränklicher Natur, es hieß, sie würde bald erblinden. Aber sie bekam Junge. [...] Bald darauf kamen etliche Treiber durch Mutúm und blieben einige Tage, weil fast alle ihre Maultiere lahmten. Als sie weiterzogen, gab ihnen Miguilims Vater die Hündin mit auf den Weg, die sie an einem Strick mitzerzten; der Welpen jaulte in einem Korb hinter ihr her. Sie ritten, wohin es sie rief. Miguilim weinte herzzerreißend, seine Trauer kannte keine Grenzen, immer wieder rannten die Tränen. Jemand sagte, es sei schon vorgekommen, daß ein verschenkter Hund, viele Léguas weit entführt, wieder heimgefunden habe. Nun faßte er Hoffnung: Pingo-de-Ouro würde wiederkehren. Geduldig wartete und wartete er. Sogar nachts, wenn irgendwo ein Hund bellte, glaubte er, sie sei es. Wer würde ihr aufmachen? Sie mußte müde sein, durstig, hungrig. «Die findet nicht mehr heim, die war ja schon fast blind.» Wenn sie also fast blind war, warum hatte sie dann der Vater fremden Leuten mitgegeben?²⁶

²⁵ Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 8.

²⁶ Rosa: Corpo de baile Bd. 1, S. 21. Üb. S. 14–15.

Die Zweifel am Ende, «Wenn sie also fast blind war, warum hatte sie dann der Vater fremden Leuten mitgegeben?», bringen die Inkohärenz der väterlichen Haltung an die Oberfläche, die sich als grundlos herausstellt und fast ausschließlich der Aufrechterhaltung der Herrschaft dient. Sie besteht leiglich darin, dem Jungen zu zeigen, wer der Stärkere in der Situation ist. Im herausgehobenen Abschnitt ist es möglich, auf subtile und indirekte Weise die Anwesenheit einiger Dialoge zwischen Miguilim und einigen Erwachsenen wahrzunehmen, unter denen möglicherweise die Rede des Vaters ist. Aufgrund der Traurigkeit des Jungen – «Miguilim weinte herzerreißend, seine Trauer kannte keine Grenzen, immer wieder rannten die Tränen» – weckten sie Hoffnung in ihm «Jemand sagte, es sei schon vorgekommen, daß ein verschenkter Hund, viele Léguas weit entführt, wieder heimgefunden habe.» Dieser «Jemand» könnte einer der Männer gewesen sein, die draußen auf den Ackern mit seinem Vater gearbeitet haben und Mitleid mit dem Kind bekamen. Aber eine andere Stimme, wahrscheinlich die des Vaters, macht es sich zur Aufgabe, den Traum des Kleinen, Pingo-de Ouro könnte eines Tages zurückkehren, zu zerstören: «Die findet nicht mehr heim, die war ja schon fast blind...» Die große Frage, die sich Miguilim stellt, ist: Warum? Wenn sie wussten, dass sie fast blind ist, warum haben sie sie weggegeben? In dieser erzählten Welt werden die Fragen der Kinder jedoch nicht von den Erwachsenen beantwortet, und angesichts Miguilims Leiden herrscht nur Schweigen.

Mit einem solchem Verhalten stärkt der Vater seine Position als herrschsüchtiges und unbestrittenes Familienoberhaupt und lässt keinen Platz für offene Gespräche, Aufmerksamkeit oder Zuneigung. Die Wünsche der Kinder werden nicht nur nicht respektiert, sie werden nicht einmal gehört und somit bewegen sich die Institutionen mittels symbolischer Gewalt auf die Fortdauer von Gewalt und Patriarchat hin, wobei die männliche, väterliche Figur eine herausstechende Stellung in dieser Konstruktion einnimmt. Zusätzlich zu all dieser symbolischen Gewalt benutzt der Vater andere Tricks, um Furcht in seinen Sohn zu erwecken, wie die Drohungen, ihn im Wald anzubinden:

Aber der Vater hätte nicht sagen sollen, daß er ihn, Miguilim, einmal ganz schlimm bestrafen und am Waldrand an einen Baum binden würde. Wenn sie das täten, würde er da nicht aus Angst ersticken? Aus dem Wald oberhalb des Hügels kam doch der Jaguar. Wie konnte der Vater sich nur eine so schlimme Strafe ausdenken und ein Kind im pechschwarzen Wald an einen Baum festbinden wollen? Nur der Vater von Hänsel und Gretel, in dem Märchen – Vater und Mutter führten die beiden tief in den Wald hinein, damit sie sich nicht mehr auskannten, denn die Eltern hatten nichts mehr zu essen für sie. Miguilim empfand so großes Erbarmen mit Hänsel und Gretel, daß ihm wieder die Tränen kamen.²⁷

27 Ebda., S. 25. Üb. S. 19.

Es ist wichtig zu betonen, dass der Vater diese Strafe eben genau deshalb vorschlug, weil er Miguilims Angst vor dem Wald kannte. Diese Tatsache erhöht die Raffinesse der Grausamkeit des Patriarchen erheblich. Die Infragestellung des Erzählers wiederholt sich, dessen Stimme mit Miguilims verschmilzt: Welche Bosheiten konnte der Vater sich nur noch vorstellen, wenn er einen Jungen in der Dunkelheit im Wald anbinden wollte? Die Situation verursacht Befremdlichkeit im unschuldigen Denken eines Kindes. Ein Erwachsener jedoch, von dem eigentlich anzunehmen wäre, dass er der rationalere Part der Beziehung ist, sollte sich viel mehr über die Unangemessenheit dieser Bestrafung im Klaren sein, die dazu beiträgt, dass der Kleine sich sehr vor der Situation fürchtet.

Gerade deshalb, weil er sich der Präsenz dieser Angst bewusst ist, droht der Vater Miguilim mit dieser Strafe. Er benutzt psychologische Gewalt und Terror angesichts des Vollzugs dessen, was ihn am meisten mit Entsetzen erfüllt, um ihn zu beherrschen. Diese ausgewachsene Grausamkeit erzeugt allmählich Hass in Miguilim. Zuerst in Bezug auf den Vater, dann aber in Bezug auf alle Anwesenden einschließlich der Mutter, die er zwar verehrt, aber auch sie sieht Miguilim bald mit anderen Augen, da sie keine Position zum Schutz ihrer Kinder bezieht: «Aber Miguilim mochte auch seine Mutter nicht mehr leiden. Mutter litt zwar seinetwegen, aber sie war weich und verteidigte ihn nicht, sie wollte nicht seinetwegen, des kleinen schwachen Jungen, streiten.»²⁸

Die Formen der Gewalt, die der Vater gegen Miguilim anwendet, variieren und durchlaufen Demütigungen, Demoralisierungen, verbale und physische Aggressionen bis hin zur symbolischen Zerstörung von Miguilims Verbundenheit mit dem, was ihm am besten gefiel: den Tieren, besonders den Vögeln.

Diese Aggressivität des Vaters ist völlig zwecklos und unangemessen. Es gibt kein Gleichgewicht zwischen Fehlverhalten und Bestrafung. Jegliches Verhalten, wie unbedeutend es auch sein mag oder wie zufällig auch immer es sich entwickelt, ist eine hinreichende Rechtfertigung dafür, dass Miguilim streng bestraft wird, was bei dem Jungen das Gefühl der Ungerechtigkeit verursacht und dadurch auch Gefühle von Wut und Hass in ihm weckt.

Die erste große Erniedrigung ergibt sich an einem Tag, an dem die Jungen auf Bäume klettern. Beim Abstieg reißt die Hose von Miguilim:

[...] nur seine Hose zerriß, und zwar der Länge nach. Alles war noch gut abgelaufen. Als der Vater kam, polterte er los, man solle dem Jungen die Hose flicken. Und befahl ausdrücklich, Miguilim solle zur Strafe nackt stehenbleiben, ohne Hose, bis die Mutter den Reiß zugenäht habe. Schon das genügte, daß man vor Scham halb umkam. Hatte man denn kein Mitleid mit ihm, mußte man so hart mit ihm ins Gericht gehen [...]? Ah, wenn es keine Sünde gewe-

²⁸ Ebda., S. 136. Üb. S. 122.

sen wäre, er hätte einen Mordszorn auf Papa bekommen, auf alle zusammen, ein Zorn voller Haß, denn er hatte ja allen Grund dazu.²⁹

In keinem Moment will Miguilim die Hose vorsätzlich zerreißen. Das passiert wie bei jedem Kind, wenn es spielt. Der Vater hätte den Jungen schelten können, vorsichtiger oder aufmerksamer zu sein, wenn er auf Bäume klettert oder herumspielt. Doch die Einstellung des Vaters grenzt an Irrationalität. Den Jungen vor allen nackt stehen zu lassen, bis Mutter die Kleider näht, ist eine völlig unnötige und unverhältnismäßige Bestrafung in Bezug auf den Vorfall. Miguilim ist sich bewusst, dass der Vater die Grenzen überschritten hat, so sehr, dass der Erzähler bestätigt, «er hatte ja allen Grund dazu». Die ersten Funken des Zorns gegenüber der Vaterfigur kommen im Jungen auf. Aber dieses Gefühl wird bald von dem Jungen selbst mit der Vorstellung der Sünde gezügelt. Für eine religiöse Familie, und Miguilim ist sehr gläubig, wie Oma Izidra in einem bestimmten Moment in der Erzählung hervorhebt, ist die Vorstellung der Sünde wichtig und veranlasst ihn, seine Wut auf den Vater zu beschwichtigen. Doch die religiöse Weltanschauung reicht nicht aus, um zu verhindern, dass der Junge extreme Gefühle für den Erwachsenen hegt.

Es ist durchaus üblich, dass in religiösen Kontexten einige Missbräuche, insbesondere in Bezug auf hierarchische Strukturen im Namen des eigenen Glaubens vertuscht werden, wie Bourdieu betont:

[...] hat sie [die Kirche] sich auf ein System von ethischen Gegensätzen stützen können, das einem bestimmten kosmologischen Modell entsprach, um die Hierarchie innerhalb der Familie als eine auf die Autorität des Vaters gegründete Monarchie von göttlichem Recht zu rechtfertigen und [...] eine Sicht der sozialen Welt [...] durchzusetzen.³⁰

So kann die Vorstellung der Sünde für eine Zeit Miguilims schlechtes Gefühl für den Vater zügeln, aber die Demütigungen und Aggressionen hören nicht auf, was das Kind dazu bringt, sich von der totalen Hingabe an die Hierarchie, die als göttlich angesehen wird, zu lösen und den Hass, den es für seinen Peiniger empfindet, zu nähren.

Der Vater erniedrigt ihn nicht nur körperlich, sondern auch moralisch. Vor jedem, auch dem Jungen selbst, bedauert der Vater den Tod Ditos, dass eigentlich Miguilim hätte sterben sollen: «Aber abends, zu Hause, sagte er zu Mutter in Miguilims Gegenwart, er taue nicht, Dito hingegen sei ein braves Bürschchen gewe-

²⁹ Ebda., S. 58–59. Üb. S. 51.

³⁰ Bourdieu: Die männliche Herrschaft, S. 129.

sen, aber Gott habe ihn zu sich genommen, er hätte lieber Miguilim holen sollen statt Dito.»³¹ Der Junge beginnt auf dem Hof zu arbeiten und tut alles, um die Bestätigung des Vaters zu bekommen, aber durch seine Sehschwäche scheint er für erwachsene Augen zerstreut zu sein, weil der Junge oft in Löcher fällt und über Stöcke und Steine stolpert. Aber der Patriarch ist nicht fähig, sich in die Situation des achtjährigen Jungen hineinzusetzen, der aufs Feld gehen und mit den Älteren der Routine nachgehen muss. Anstatt zu versuchen, einige Situationen, die das Kind betreffen, nachzuvollziehen oder zumindest aufzuklären, demoralisiert der Vater das Kind und trägt nach und nach dazu bei, dass die Beziehung zwischen ihnen immer distanzierter und mit zunehmend schwerer zu lösenden Problemen behaftet wird.

Der Höhepunkt körperlicher Aggression kommt zu einer Zeit, in der Miguilim selbst schon aggressiver wird. Als er sieht, wie sein Bruder Liovaldo den kleinen Grivo schikaniert, geht Miguilim auf den älteren Bruder los und schlägt auf ihn ein, er überrascht alle mit seiner Kraft. In der Folge verpasst ihm der Vater mit der Absicht, ihn wegen der Gewalt zu schelten, die größte Tracht Prügel, die Miguilim je bekommen hatte. Dieses völlig widersprüchliche Verhalten – schließlich ist es ungewöhnlich, einem Kind mittels einer Tracht Prügel beizubringen, dass er niemanden schlagen darf – ist der Wendepunkt für Miguilims Beziehung zu seinem Vater und zu Mutúm selbst:

Er packte Miguilim und schleppte ihn unter Puffen nach Hause, unter den Vorbau. Dort setzte er ihm ein paar Ohrfeigen, dann zog er ihn pudelnackt aus und begann ihn mit seinem Leibriemen zu traktieren. Er prügelte und schimpfte, was das Zeug hielt, und gefiel sich dabei. Er hämmerte so wild auf seinen Sohn ein, daß Mama, Drelina und Chica, Rosa, Tomèzinho, sogar Großmutter Izidra weinten, flehten, er solle endlich aufhören, nun reiche es. Aber der Vater ließ nicht locker, ließ die Riemenschläge auf Miguilim niedersausen, aber Miguilim vergoß keine Träne. Er weinte nicht, weil er sich an einen Gedanke klammerte: Sobald er erwachsen war, würde er Vater totschiagen. Er dachte darüber nach, wie er Vater umbringen würde, und nun begann er zu lachen. Und schon ließ Vater los, verdutzt, verblüfft; da er aber auch auf Miguilims Kopf getrommelt hatte, dachte er, Miguilim sei vielleicht verrückt geworden.³²

Die Aggressivität des Vaters ist enorm und betont die Reaktion des Mannes, wenn er das Kind schlägt. «Er prügelte und schimpfte, was das Zeug hielt, und gefiel sich dabei.» Alle im Haus, einschließlich Oma Izidra, die immer dazu beigetragen hatte, die Hierarchie und männliche Herrschaft im Hause zu bewahren, weinten und flehten den Vater an, mit dem exzessiven Schlagen aufzuhören. Dann ent-

31 Rosa: *Corpo de baile* Bd. 1, S. 130. Üb. S. 117.

32 Ebda., S. 136. Üb. S. 122.

scheidet sich Miguilim: Wenn er erwachsen ist, wird er den Vater töten. Die Wut des Jungen ist so groß, dass er lacht, als er sich vorstellt, wie er das machen könnte. Das positive Band der Beziehung zwischen ihnen ist zerrissen und Hass nimmt den Platz ein, den eigentlich Zuwendung und Respekt einnehmen sollten. Was Miguilim wieder zum Lächeln bringt, ist die Idee, Mutúm so schnell wie möglich zu verlassen, um so vor den Unterlassungen der Mutter und der Grausamkeit des Vaters zu flüchten.

Die Grausamkeit der Erwachsenen ist jedoch kein exklusiver Charakterzug des Vaters. Andere Erwachsene zeigen den gleichen Mangel an Verständnis für kindliche Ängste, wie Miguilim es ausdrückt. Wie bereits oben erwähnt, *müssen* sie brutal sein. Dieser Aspekt wird im Moment der Jagd auf die Gürteltiere deutlich, eine Aktivität, die in der Fazenda Routine ist und Miguilim sehr stört:

[...] Was sie aber am meisten jagten, waren Gürteltiere; draußen wimmelte es von ihnen. [...] Sie waren fett und gerissen, und trotzdem mußten anscheinend alle sterben, wollten die Leute ihnen allen denn den Garaus machen? [...] Miguilim brannte darauf, daß das Gürteltier heil davonkommen möchte.³³

Die Sorge des Erzählers fällt mit Miguilims Gefühl der Hoffnung zusammen, dass das Gürteltier unversehrt der Jagd entkommen wird, weil er nicht versteht, weshalb so viele Gürteltiere getötet werden müssen:

In der Nähe, gleich oberhalb des Korral, hatten sie einmal ein behaartes Gürteltier gefangen – wie das grunzte! –, das Gürteltier mit dem flachen Kopf kreischt am lautesten, wenn es sich von den Hunden gestellt sieht. Die Hunde trieben es in die Enge, umstellten es, es war ein Weibchen und rollte sich auf, winselte, versuchte ein Loch zu Graben. Die Hunde ließen es nicht zu. Sie wälzten sich mit ihm am Boden, rasch kam es wieder auf die Füße. Man sah, daß es rennen konnte wie ein Wiesel, hätten die Hunde es gelassen. Weiße Härchen wuchsen zwischen seinen Panzerschuppen wie die letzten feinsten Wurzelspitzen. Und es hob die Pfoten, gekreuzt, zeigte seine Fingernägel, die wie verkrustete Knochen aussahen. Es bat um Mitleid. Später, bei einer anderen Gelegenheit, war es kein Sechsbindingürteltier, sondern ein Neunbindingürteltier, das noch schneller läuft und ein richtiger Renner ist. Es schnaubt, wenn es von einem Hund gepackt wird. Vater zog sein Messer, legte nach und stach zu. Es zischte *Izúis, Izúis ...!* Es war schon am Verenden und scharrte noch immer mit den Krallen im Erdboden, als wolle es sich eingraben. «Die verdienen kein Mitleid, Miguilim, die verdammten Viecher fressen einem den ganzen Mais vom Feld weg, sie stoßen die Stengel um, nagen die Kolben an, sie graben das Saatgut aus, bloß um zu fressen», sagte Viehtreiber Salúz, um ihn zu trösten, «die Tiere treiben es gar zu arg, das Gürteltier frisst auch Wurzeln.» Warum machten sich dann Papa und die anderen immer so ein Gaudium daraus, warum lachten, lärmten und tobten sie immer, sobald es darum ging, irgend etwas zu jagen, das Gürteltier und irgendwelche anderen wehrlosen Tiere zu töten? Mit diesem Heißhunger, mit

33 Ebda., S. 29. Üb. S. 22.

dieser rotglühenden Lust ergötzte sich wohl der Teufel in der Hölle an den Leiden der Menschen! Sie wollten nicht, daß Miguilim Erbarmen mit dem Gürteltier fühlte, mit dem armseiligen Gottesgeschöpf, das allein auf weiter Flur war und keinen Freund hatte. Miguilim lernte noch eine neue Art des Widerwillens gegen die großen Leute. Er mochte noch so erwachsen werden, nie würde er sie lieben lernen, nie ihr aufrichtiger Freund sein. Und wenn er einmal groß war und die anderen eines Tages sich mauserten, um gut zu sein, sie hatten trotzdem einmal ein Gürteltier zu Tode gequält, hatten Freude und hämische Lust dabei empfunden, sie hatten die *Cuca Pingo-de-Ouro* fortgeschickt, weiß der Himmel wohin, wo sie niemanden erkennen würde, zumal sie fast blind war.³⁴

Die Beklemmung, mit der der Erzähler die Situationen beschreibt, ist dieselbe, mit der Miguilim all dies erlebt. Der Fokus liegt auf dem Kind. Die Leser leiden angesichts solcher Grausamkeiten mit ihm. Der Junge und der Erzähler humanisieren die Tiere – in diesem Fall das Gürteltier – gänzlich. Menschen und Tiere stehen beinahe auf gleicher Höhe, mit dem Unterschied, dass der Junge gegenüber den Erwachsenen Widerwillen empfindet: «Miguilim lernte noch eine neue Art des Widerwillens gegen die großen Leute. Er mochte noch so erwachsen werden, nie würde er sie lieben lernen, nie ihr aufrichtiger Freund sein», während er für die Gürteltiere Mitleid empfindet, was in den beschriebenen Bewegungen des in die Enge getriebenen Gürteltiers deutlich wird: «– es war ein Weibchen und rollte sich auf, winselte», «Und es hob die Pfoten, gekreuzt, zeigte seine Fingernägel, die wie verkrustete Knochen aussahen. Es bat um Mitleid...» «Es zischte *Izúis, Izúis...!*» Ein Gürteltier, oder besser ein Weibchen, das winselt, die Arme hebt und Mitleid erregt, und noch ein weiterer Gefährte derselben Art, den er Jesus nennt, diese sind des Mitgefühls würdig. Es sind Tiere mit menschlichen Merkmalen und sind de facto *menschlicher* als all die anderen Erwachsenen dort, schon weil die Tiere die Maispflanzen «bloß um zu fressen...» platttreten, was für die Männer ein nicht zu rechtfertigendes Argument ist, aber welches dann jegliche Handlung rechtfertigt. Das stellt Miguilim in Frage. Erwachsene jagen und töten das Gürteltier nur zum Spaß, worin Miguilim den Sadismus erkennt, der die ganze Situation beinhaltet: «Warum machten sich dann Papa und die anderen immer so ein *Gaudium* daraus, warum lachten, lärmten und tobten sie immer, sobald es darum ging, irgend etwas zu jagen, das Gürteltier und irgendwelche anderen wehrlosen Tiere zu töten?» Er vergleicht den Sadismus mit der Jagd als eine vom Teufel gemachte: «Mit diesem Heißhunger, mit dieser rotglühenden Lust ergötzte sich wohl der Teufel in der Hölle an den Leiden der Menschen!»

Die Erwachsenen wissen, dass Miguilim Mitleid mit den Tieren hat und weisen dies zurück: «Sie wollten nicht, daß Miguilim Erbarmen mit dem Gürteltier

³⁴ Ebda., S. 63–64. Üb. S. 55–56.

fühlte.» Sie bringen den Jungen in peinliche Situationen, mit der Absicht, ihn zu peinigen und zu provozieren, wie in folgender Situation deutlich wird:

Dann kamen die Viehtreiber von ihrer Arbeit zurück und erzählten, die Hunde hätten ein Riesengürteltier gestellt, ein Riesenvieh! «Es schleuderte Steine und Erde hinter sich, und zwar solche Mengen, daß ihm niemand nahe kommen kann. Und selbst wenn jemand drauftritt, hört es nicht auf zu graben.» «Das Vieh hat eine unheimliche Kraft!» stimmte Viehtreiber Jé zu. Sagte, es gebe Leute, die Gürteltiere nicht essen mögen, weil ihr Fleisch nach Blumen schmeckt. «Aber das Fleisch der anderen Gürteltiere schmeckt mit Farofa sehr gut!» Miguilim mußte über so viel Geschwätz lachen. Ohne nachzudenken, fragte Viehtreiber Jé: «Wenn ich es mit Farofa koch, Miguilim, magst du's dann essen? Hast du dann kein Mitleid mit dem Gürteltier mehr?» «Natürlich habe ich Mitleid mit ihm, und zwar viel. Ich habe nur nicht dran gedacht.» Und Miguilim wurde wütend, weil man ihm die Frage gestellt hatte.³⁵

Es ist bemerkenswert, dass Miguilim wütend über die Provokation ist. Er lacht über die «Poesiererei», die Art der Viehtreiber, zu sprechen, die in ungewöhnlicher Manier das Fleisch des Gürteltiers mit dem Geschmack einer Blume vergleichen. Aber der Mangel an Sensibilität und die menschliche Boshaftigkeit werden durch die Erwachsenen herausgefiltert, die es nicht für notwendig halten, sich in die Rolle der Kinder zu versetzen und mit dem scherzen, was sie für eine Schwäche des Jungen halten: das Mitleid für die Tiere.

Miguilim ist ein Junge, der extrem mit den Tieren verbunden ist, also leidet er mit ihnen und kann an ihnen auch Seiten wahrnehmen, die über das hinausgehen, was die Sicht des Erwachsenen gewöhnt ist. So sehr, dass manchmal die Phantasie mit dem geschichtenerzählenden Jungen durchgeht und er ein menschliches Leben auf die Tiere projiziert, z. B. als Onkel Terêz mit einem auf der Jagd erlegten Kaninchen nach Hause kommt und der kleine Miguilim an das Leben denkt, das der Hase führte und wie ungerecht sein Tod gewesen ist:

Jeden Tag wurden auf der Jagd geschossene Tiere heimgebracht. Der Feldhase hatte seine Höhle am Waldrand, verließ sein Versteck aber nur beim Dunkelwerden, dann wollte er fressen, wollte spielen, humpelpumpel, ein Häschen aus dem Wald, es schürzte sein Schnäuzchen auf allerhand Art, hüpfte ulkig umher und hockte sich auf seinen Hintern, aufrecht, aufmerksam, die Löffel bibbernd und bebend. Er mußte doch einen Spielkameraden haben, Männchen oder Frauchen, oder ein Brüderchen das nun am Waldrand auf ihn wartete, ganz allein.³⁶

Die Unschuld des Jungen im Umgang mit den Tieren wird in gewisser Weise zu seiner Schwachstelle. Denn dies ist der hervorstechende Punkt, der dem Vater als

³⁵ Ebda., S. 100. Üb. S. 89.

³⁶ Ebda., S. 28. Üb. 21.

eine Möglichkeit dient, das Kind zu bestrafen. Nachdem der Patriarch der Familie sieht, dass seine Prügel nicht mehr wirksam sind, appelliert er an eine andere Art von Gewalt und zerstört ohne Scham oder Groll das, was für das Kind am wichtigsten ist: seine Verbindung zu Tieren. Er erkundet grausam diese Eigenschaft von Miguilim, wodurch er den Jungen auch zu dessen Höhepunkt von Gewalt und Hass bringt.

Aber Vater schlug nicht zu. Er tat etwas anderes, er nahm die Käfige, einen nach dem anderen, ging hinaus, öffnete sie und ließ die Vögel in die Freiheit fliegen, Miguilims Vögel. Dann zertrampelte und zerstückelte er die Vogelkäfige. Alle waren stumm wie das Grab. Miguilim rührte sich nicht von der Stelle. Vater hatte sämtliche Vögel davon fliegen lassen, auch das Kronfinkenpärchen, das Miguilim einmal aus eigenem Antrieb und Einfall mit einem Sieb an der Küchentür gefangen hatte. Miguilim wartete, ob Vater doch noch auf ihn losgehen würde. Aber er tat es nicht. Dann ging Miguilim hinaus und lief ans Ende des Gemüsegartens, wo er ein Wasserrad gebaut hatte, trat darauf und zerstörte es. Er lief zum Cajueiro, an dem die Vogelfallen hingen, riß sie ab und zerstörte sie. Dann ging er und sammelte alle seine Spielsachen ein, alles, was er aufbewahrt hatte [...] und warf alles in den Hof. Daraufhin ging er in den Kornspeicher, um dort noch mehr Wut zu bekommen.³⁷

Mit diesem Verhalten kann der Vater Miguilim in seinem tiefsten Inneren treffen. Mit dem Wissen, dass Prügel nichts mehr nutzen, dass Erniedrigung nicht mehr genügt, appelliert der Vater an die emotionale Seite des Sohnes und bricht ihn symbolisch, indem er jeden Käfig zerbricht und jeden Vogel freilässt. Miguilims Reaktion besteht nicht darin, auf den Vater loszugehen, sondern die Handlungen des Patriarchen zu wiederholen, indem er zerstört, was ihm geholfen hat, seine Kindheit aufzubauen. Er zerbricht die Spielsachen und wirft all die Dinge weg, die aus der Kindheit noch überlebt hatten, die aber aufgegeben worden waren, «um [...] noch mehr Wut zu bekommen.»

Zweifellos ist dies das Verhalten des Vaters, das Miguilim am meisten verändert, ihn dazu bringt, das Kindsein aufzugeben und ihn in das aggressive Leben der Älteren überführt. Der Junge hört auf, sich wie ein Achtjähriger zu verhalten, der Geschichten erzählt, spielt und sich eine andere Zukunft vorstellt. Miguilim denkt jetzt nur noch an den Tag, an dem er jenen Ort verlassen kann. Er arbeitet hart auf den Feldern, damit der Vater keinen Grund hat, ihn zurechtzuweisen, er nährt den Hass auf den Vater, bis zu dem Punkt, an dem der Tod des Vaters ihn kaum mehr berührt. Und die Furcht, die ihn dazu treibt, die Aktivitäten aus Angst vor Missbilligung sehr sorgfältig zu machen, verfolgt ihn durch sein Erwachsenenleben hindurch, wie in dem folgenden Ausschnitt aus *Buriti* zu sehen ist: «Miguel hatte stets eine geheime Angst, zu trödeln oder etwas falsch zu ma-

³⁷ Ebda., S. 141–142. Üb. S. 127–128.

chen. Einen Horror, daß er Fehler machte, daß Fehler vorkamen. Als könnte ihm plötzlich jemand in der Hitze des Arbeitstages oder in der Kühle des Abends einen heftigen Vorwurf, eine ungerechte Zurechtweisung an den Kopf werfen.»³⁸

Es ist also festzustellen, dass der Tod von Miguilims Vaters von grundlegender Bedeutung ist, sodass die Wiederholung, vor der sich der Junge so gefürchtet hatte, nicht eintritt. Hinzu kommt, dass aufgrund der Möglichkeit, zum Studieren in die Stadt zu gehen, beim erwachsenen Miguel einige Merkmale wiedergeboren werden, die zunichte gemacht worden waren, wie sein Mitgefühl und seine Aufmerksamkeit für die Tiere sowie die Fähigkeit, auf gesunde Weise mit anderen Menschen Beziehungen einzugehen, ohne die Notwendigkeit, Gewalt oder Grausamkeit anzuwenden. Aufgrund dieser Faktoren wird Miguel schließlich Tierarzt und beschließt, Glorinha, ein schönes Mädchen aus dem Hinterland, zu heiraten.

Abschließende Überlegungen

Campo Geral ist ein Roman, der den Leser sehr bewegt, indem dieser Miguilim und seine Geschwister ein Stück in deren Kindheit begleitet. Die Verbundenheit der Jungen und die Neugierde derer, die die Zukunft noch vor sich haben, trifft auf die Gewalt der Institution Familie, die vom Vater repräsentiert wird, einer Figur maximaler Autorität, die ihren Kindern kein Band der Zuneigung und Liebe weitergeben kann. Diese Verbindung fordert er mittels Gewalt.

Der Vater arbeitet hart, damit die Kinder etwas zu essen haben, er leidet an der Krankheit der Kinder, aber er weiß nicht mit Autorität umzugehen und vermischt sie mit Autoritarismus. So wendet er unverhältnismäßig gewaltsame Strafen für die von den Kindern begangenen Delikte an. Diese Aspekte konstituieren die Komplexität des Charakters und auch die komplexe Kindheit von Miguilim, die gerade durch die exzessive Repression und die Gewalt der Erwachsenen gekennzeichnet ist.

Miguilim hat Angst vor Wiederholung, Angst vor der Verewigung des Fehlers, aber im Laufe der Erzählung verwandelt das Verhalten des Vaters gegenüber dem Jungen diesen in den aggressiven Spiegel der männlichen Figur des Hauses. Am Ende jedoch wendet sich diese Gewalt gegen den Patriarch selbst, der sein eigenes Leben angreift, indem er sich selbst aufhängt, nachdem er seinen Kollegen getötet hat. Mit diesem Tod löst sich die traditionelle Familieninstitution auf. Es ist ein Wandel, der durch die Abreise von Großmutter Izidra, die zusammen mit

38 Rosa: *Corpo de baile* Bd. 2, S. 298–299. Üb. S. 161.

dem Vater die hierarchische männliche Ordnung der Unterdrückung im Haus aufrecht erhalten hatte, und Miguilims Weggang in die Stadt intensiviert wird.

Diese drei Faktoren erlauben, dass sich die Geschichte von Miguilim nicht wiederholt, der Fehler nicht bewahrt wird. Er wird Tierarzt und kann einige seiner Eigenschaften wieder entfalten, die ihn in der Kindheit ausmachten, die aber von den oppressiven Haltungen des Vaters mit seinen Demütigungen, physischen, psychologischen und symbolischen Aggressionen unterdrückt worden waren. Guimarães Rosa verfasst damit einen hochreflexiven Text, der sich nicht auf eine simple oder idealisierte Weise der Kinderwelt nähert, sondern aus der Perspektive des Kindes zeigt, wie es ist, dort zu sein, keine Stimme zu haben und von Erwachsenen unterdrückt zu werden. Am Ende eröffnet sich sogar das hoffnungsvolle Tor der Veränderung, die mit der Genealogie männlicher Herrschaft bricht.

Andressa L. M. Medeiros

Atmosfera des Pessimismus in Guimarães Rosa «A velha» («Die Greisin»)

Desde o tríduo de noites, no caso meu, e até hoje, nunca mais veio-me a empolgo, fatalmente da fé, a dita experiência. Isto faz parte da tristeza atmosférica? Tento por vão meios, ainda que cópia, recaptá-la. Aquilo, como um texto alvo novamente, sem trechos, livrados de enredo, ao fim de ásperos rascunhos. Mas tenho de relê-los. *O tempo não é um relógio — é uma escolopendra.*

Guimarães Rosa¹

Das Schreiben als Umdeutung des Erlebten

Die ästhetische Arbeit des brasilianischen Schriftstellers João Guimarães Rosa stellt eine textuelle Herausforderung dar, die ein genaues Untersuchen der sprachlichen Aspekte, seiner Komposition und seines biografischen Umfelds erfordert. Nicht selten sind diese drei Dimensionen in den Arbeiten der Schriftstellers eng miteinander verwachsen. Persönliche Erfahrungen spiegeln sich zweifellos in seinen ästhetischen Kreationen wider. Erinnerung, Erfahrung und Narrative sind untrennbar miteinander verbunden, da die vielfältigen Begegnungen und Erlebnisse, die den Autor beeinflusst haben, prägen seine Arbeit am Text. Erlebtes materialisiert sich durch den narrativen Akt, der die Erinnerungen umdeutet.

Texte, die von den genannten Schnittpunkten ausgehen, sind polysemisch, intertextuell und intratextuell. In seinem Schreiben verwandelt Rosa die gemachten Erfahrungen in ein ästhetisches Produkt, das über die reine Wiedergabe des Erfahrenen hinaus geht. Die Vielfalt der Erfahrungen macht den Text und damit auch das Interpretieren komplexer. In diesem Artikel geht es um das Feld zwischen Schreiben, Leben und Rezeption des Schriftstellers.

Arbeiten, die Schnittstellen zwischen der Biografie des Schriftstellers und der literarische Fiktion untersuchen, sind in der Literaturwissenschaft nicht neu

¹ João Guimarães Rosa: *Tutameia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2017, S. 184. Freie Übersetzung: «Seit dem Triduum der Nächte, in meinem Fall, und bis heute ist mir diese Erfahrung, lebensbedrohlicher Glauben, nie wieder zuteil geworden. Ist das Teil der atmosphärischen Traurigkeit? Ich versuche es mit mehreren Mitteln, auch wenn nur als Abbild, sie wiederherzustellen. Dies ist erneut ein Text mit Ziel, ohne Abschnitte, losgelöst von Handlung, letzten Endes Rohentwürfe. Aber ich muss sie noch einmal lesen. Die Zeit ist keine Uhr – sie ist ein Scolopendra.»

und somit gibt es bereits mehrere Beispiele des methodischen Vorgehens. Im Rahmen dieses Beitrags wird untersucht, inwieweit sich historische Realität und autobiografische Aspekte im Text «A velha» («Die Greisin»)² wiederfinden lassen.³

Obwohl die biografischen Daten als möglicher Interpretationsschlüssel eine besondere Stellung einnehmen, stellen die Werke auch unabhängig von ihnen eine eigene sinnvolle Entität dar. Das heißt im Umkehrschluss, dass sich niemals alle Bedeutungszuschreibungen und Interpretationen des fiktionalen Werkes auf die Autobiografie zurückführen lassen. Objektive Verweise auf einen historischen und biografischen Kontext können ohne Schwierigkeit identifiziert werden, wohingegen Erlebtes und Erinnerungen technisch umgedeutet und transformiert in die Arbeit einfließen. Manchmal sind diese Bezüge eindeutig, sofern man ein minimales Wissen über den historischen und biographischen Kontext voraussetzen kann. Das bedeutet aber selbstverständlich nicht, dass keine anderen Lesarten möglich wären.

Dies mag angesichts der Debatte zwischen immanenten und biographischen Ansätzen widersprüchlich erscheinen. Daher soll das Thema im Folgenden genauer eingegrenzt werden. Auch wenn es stimmt, dass die autobiografischen Komponenten nicht die gesamte Bedeutung des Textes beinhalten, sind sie sowohl in der textuellen Dimension als auch in der Dimension der Rezeption relevant, da die gelebte Erfahrung die Textgestaltung ästhetisch beeinflusst.

Ottmar Ette⁴ geht in seinen Erwägungen zu Erich Auerbach und dem von ihm geprägten Begriff der Figuraldeutung auf die Beziehung zwischen der «autobiografischen Isotopie» und der «Isotopie der Gemeinschaft» ein. Laut Ette spiegelt die individuelle Erfahrung (Emotionen, Empfindungen, Erinnerungen) die kollektive Erfahrung auf textueller Ebene. Ette führt hierzu aus:

[...] Das autobiographische Funktional ist – gerade mit Blick auf die Rezeption – von größter Wichtigkeit. Es ist emotional wahrlich ergreifend und schreibtechnisch subtil, doch letztlich nicht die Bedeutungsebene, von der aus alle anderen Textelemente von *Mimesis* – auch nicht als Figuraldeutung – Sinn erzeugen. Sie ist gleichwohl Bestandteil jener Sinnlichkeit,

2 Für die portugiesischen Auszüge aus «A velha» wurde die noch unveröffentlichte deutsche Übersetzung von Anna Scheifler, überarbeitet von Judith Jennert und Paulo Soethe herangezogen.

3 Vgl. Philippe Lejeune: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG 2008; Helmut Galle: *Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica*. In: *Matraga* 18 (2006).

4 Ottmar Ette: *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kadmos Kulturverlag 2004.

die der Text in seiner Gesamtheit ausstrahlt und der Leserschaft vermittelt. [...] Neben die autobiographische Isotopie tritt von Beginn an jene der Gemeinschaft; gemeinsam bündeln sich beide immer wieder um das individuelle Erlebnis kollektiver Geschichte, die sich auf der Inhalts- wie auf der Ausdrucksebene in ständig neuen Variationen zeigt.⁵

Der Textauszug verdeutlicht, dass der autobiografische Charakter einen wesentlichen Teil der Textdimension darstellt, da er entweder durch die Wahl des Inhalts, die verwendete Ästhetik oder die gewählte Ausdrucksform als Teil der Isotopie im Werk erscheint.

Die autobiografischen Isotopien und die Isotopien der Gemeinschaft liegen im Text in einer Reihe von Zeichen vor. Die Verknüpfungen im Text sind von Figuren und Symbolen durchsetzt, die eine referentielle Illusion der Weltbilder darstellen und die durch die Kommentare des Erzählers zur Umgebung, die als Orientierung beim Lesen dienen, sensorisch wahrgenommen werden.

In der analysierten Erzählung «A velha» («Die Greisin») ragt der Pessimismus als zu untersuchende Kategorie im Erzählstil heraus. Durch den Erzähler wird er über die sensorische Wahrnehmung der Umgebung vermittelt, während die kollektive Zeit der Narrative durch Zeichen hergestellt wird, die die historische Zeit anzeigen. Der Schriftsteller transformiert die gelebte in eine fiktive Wahrnehmung. Diese Wahrnehmung existiert möglicherweise bereits im Werk selbst, auf jeden Fall in der Dynamik seiner Rezeption, oder eventuell in beiden Ebenen. Das fiktionale Werk entsteht aus einem Bereich, der sich aus mehreren Elementen zusammensetzt: Schreiben und Leben; ästhetisches Schaffen und das Herstellen textueller Verbindungen; individueller Erfahrung, die die kollektive Erfahrung widerspiegelt und vom Lesenden durch illusorische Bezüge zur Welt und durch Kommentare des Erzählers zur Umgebung wahrgenommen wird.

Die Arbeit von Guimarães Rosa präsentiert verschiedene Variationen des Inhalts und des Ausdrucks autobiografischer und gemeinschaftlicher Isotopien. Es hat sich herausgestellt, dass «A velha»⁶ («Die Greisin»), eine der drei deutschen Erzählungen in *Ave, Palavra*⁷, viel Material bietet, um den autobiografischen Bezug in der verwendeten Ästhetik der Geschichte zu untersuchen. Denn sie strahlt Sinnlichkeit aus und erzeugt einen Präsenzeffekt, der in der kollektiven und individuellen Erfahrung, sowohl inhaltlich als auch der Form nach, wahrgenommen wird.

5 Ebd., S. 60.

6 Erstmals in der Zeitung *O Globo* am 3. Juni 1961 veröffentlicht.

7 João Guimarães Rosa: «A velha». v. 2. In: *Ficção completa: Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2017, S. 921–923.

Wie bereits Paulo Soethe⁸ darlegte, spielen die *deutschen Erzählungen* auf den biografischen Kontext des brasilianischen Autors an. Ins Gewicht fällt insbesondere seine Zeit als Diplomat in Hamburg während des NS-Regimes, im Dienst des *Estado Novo*.⁹ Obwohl der autobiografische Kontext Rosas nicht die zentrale Dimension bei der Sinngebung der Erzählung darstellt, so kann er sowohl als interpretativer Schlüssel der Texte als auch zum Verstehen der ideologischen Position des Schriftstellers und Diplomaten, angesichts des sozialen, historischen und kulturellen Kontexts, in dem er sich in Deutschland und Brasilien befand, dienen. Die Ausführungen Soethes verdeutlichen den Einfluss der beiden von Ette festgelegten Isotopien. Um zu verstehen, inwieweit Erlebtes und Isotopien in das Schreiben und in die Bedeutungszuschreibung involviert sind, wird betrachtet, was an der Schwelle zwischen Schreiben und Leben geschieht.

Dahingehend kann die Erzählung als diskursiver Raum betrachtet werden, den das Erzählende Ich literarisch nutzt, um traumatische Erfahrungen des Erlebenden Ichs zu verarbeiten. Der Schreibprozess dient als eine Art unbewusste Geschichtsschreibung.¹⁰

Narrative und Trauma

Das in der Erzählung «A velha» («Die Greisin») behandelte Thema weist Ähnlichkeiten mit dem realen Handlungsraum Guimarães Rosas auf, woraus man schließen kann, dass der Schriftsteller eine Art selbstkritisches Alter Ego geschaffen hat, um die individuellen und kollektiven traumatischen Erinnerungen und Erlebnisse dieser Zeit zu verarbeiten. Jaime Ginzburg vermutet, dass Rosa in den Narrativen seiner deutschen Erzählungen einen diskursiven Raum gefunden ha-

8 Paulo Astor Soethe: Os humores de Wotan: fontes alemãs de Guimarães Rosa. In: Antonio Donizeti da Cruz/Lourdes Kaminski Alves (Hg.): *Literatura e sociedade no contexto latino-americano*. Cascavel: EdUnioeste 2012, S. 223–240.

9 Als «Estado Novo» («Neuer Staat») wird die Zeit der autoritären Diktatur in Brasilien von 1937 bis 1945 unter Getúlio Vargas bezeichnet.

10 Jaime Ginzburg äußert sich zu Adornos Konzept zu Kunstwerken, die in traumatischen Zeiten entstanden sind und stellt fest, dass diese als unbewusste Geschichtsschreibungen nicht immer explizit auf der Oberfläche des Textes wirken, sondern sich in der Erzählweise manifestieren, die durch latente Erinnerungen an Traumata und durch Metaphern, die die Atmosphäre und die erlebten Empfindungen wiedergeben, gekennzeichnet ist. Vgl. Jaime Ginzburg: Guimarães Rosa e o terror total. In: Cornelsen, Elcio; Burns, Tom (Hg.): *Literatura e guerra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG 2010, S. 17–27.

be, um die Problematik der Einschränkung seiner kreativen Fähigkeiten angesichts der Gewalt des Krieges auszudrücken.¹¹

In «A velha» («Die Greisin») spiegelt sich dieser Prozess in der thematischen Auseinandersetzung mit dem NS-Regime und der Verfolgung der Juden wider. Die Hauptfiguren sind ein brasilianischer Konsul und eine alte Frau, die ihn bittet, ihrer jüdischen Tochter zu helfen. Die potenzielle Schuld des Konsuls, der der alten Dame nicht beisteht, lässt sich in der erzeugten Atmosphäre von Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit spüren.

Ginzburgs Überlegungen hallen auch in Guimarães Rosas Interview mit Günther Lorenz wider, in dem Rosa offenlegt, dass die Ethik und das Engagement für die Menschheit seiner Meinung nach durch die Sprache etabliert wird. In Anbetracht dieser Aussage könnte ein solches ethisches Verfahren auch in «A velha» («Die Greisin») vertreten sein.

Durch Ginzburg wird eine Reflexion über das Thema Trauma und die narrative Erfahrung angeregt, die in der Arbeit «Erinnerungsräume»¹², vor allem im Kapitel IV «Körper» von Aleida Assmann vertieft wird. Laut Assmann sind Erinnerungen Spiegelbilder der objektiven Realität, die durch die Wahrnehmung der Vergangenheit kontaminiert sind. Erinnerungen werden durch den Prozess der Verdichtung und Selektion gebildet und gemäß den Veränderungen in den Deutungsmustern umgedeutet. In «A velha» sind die autobiografischen und historischen Zusammenhänge überprüfbar, was nicht bedeutet, dass sie der objektiven Realität des Erlebenden Ich entsprechen. Für Assmann¹³ führen die Erinnerungen an traumatische historische Ereignisse möglicherweise nicht zu einem kohärenten historischen Bild, da sie sich um Ansammlungen von Erinnerungen strukturieren, die in Empfindungen gehüllt sind, die vom affektiven Druck des erlebten historischen Ereignisses herrühren. Sie basieren also nicht immer auf tatsächlichen Ereignissen, sondern werden aus Gefühlen und Atmosphären während des Ereignisses gebildet. Trotzdem sind sie legitim und zuverlässig, da die Lebendigkeit jenes historischen Moments für das Erlebende Ich vom Erzählenden Ich wiedererlangt wird.

In Texten, die von traumatischen Erlebnissen inspiriert sind, werden oft Metaphern verwendet, die Bilder von Explosion, Kraft, Energie und Widerstand mit Bildern von Stille, Erschöpfung, Unbeweglichkeit verbinden, wodurch eine Präsenzwirkung kreiert wird.

11 Ginzburg: *Guimarães Rosa e o terror total*, S. 24.

12 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Verlag C.H. Beck 2006.

13 Ebda., S. 289.

In der Erzählung «A velha» («Die Greisin») werden Atmosphären auf der Oberfläche des Textes durch die Strukturierung und räumliche Bewegung materialisiert. Der Erzähler kommuniziert Temperatur- und Helligkeitsveränderungen, in Übereinstimmung mit Prosodie und auditiven Effekten, die wiederum mit bildlichen Kreationen harmonieren. Diese rufen konkrete Elemente aus Natur und Kultur hervor, die selbst als Indikatoren der historischen Zeit fungieren, wodurch ermöglicht wird, die Atmosphäre der Umgebung und die in der Erfahrung wahrgenommenen Empfindungen teilweise wiederherzustellen. Auf diese Weise werden die Auswirkungen der autobiografischen Isotopien und der Isotopien der Gemeinschaft neu dimensioniert, wodurch zentrale Themen wie Tod oder verhängnisvolles Schicksal vertieft werden. Dieses diskursive Verfahren hat den Vorzug die Wahrnehmungserfahrung zu materialisieren und durch eine enthaltene Empfindsamkeit die Möglichkeit des Sehens, Fühlens und Deutens über das intellektuelle Verständnis hinaus in der textlichen Dimension zu erzeugen.

Der vorliegende Beitrag untersucht das Vorkommen der autobiografischen Erfahrung von Guimarães Rosa in seinem Text «A velha». Als Element der Schaffung von Atmosphären und der Herstellung von Präsenz in der Erzählung wird insbesondere seine Erfahrung im nationalsozialistischen Deutschland betrachtet. Abschließend wird der ästhetische Gebrauch der «anaximandrischen These»¹⁴ analysiert, auf die in Rosas Text Bezug genommen wird und die die zugrundeliegenden Sinneffekte der Narrative potenziert und neu dimensioniert.

Die Erzählung

In «A velha» stehen sich zwei Hauptcharaktere gegenüber: Der Konsul, der während des NS-Regimes der brasilianischen Botschaft in Hamburg zugewiesen wurde und eine ältere deutsche Dame namens Verônika, die den Besuch des Diplomaten bei sich zu Hause verlangt. Nach beharrlichem Nachfragen kommt der Konsul der Bitte der alten Dame nach.

Der Grund für den Besuch klärt sich erst bei Ankunft des Konsuls in der Residenz von *Dame Verônika*. Die alte und kranke Frau bittet den Diplomaten um Unterstützung, um die jüdische Herkunft ihrer in Brasilien geborenen Tochter Angélica zu verheimlichen. Auf Portugiesisch offenbart die alte Dame dem Diplomaten das Geheimnis ihres Lebens: Ihre Tochter sei nicht die Tochter ihres Mannes, dem Juden Káspar Eswepp, sondern die Tochter eines brasilianischen Adligen, der die große Liebe ihres Lebens gewesen war. Verônika hatte ihn in Petrópolis getroffen.

¹⁴ Rosa: «A velha», S. 923.

fen, als sie und ihr Mann den Hof von D. Pedro II., den ihr Mann Hebräisch lehrte, besuchten. Nachdem der Diplomat die berührende Geschichte gehört hatte, lehnte er ab, der alten Dame und ihrer Tochter zu helfen.

Die dreiseitige Erzählung aus 20 Absätzen wird von dem brasilianischen Konsul erzählt, der sich durch die Szenen der Stadt Hamburg bewegt. In ihr baut sich schrittweise die chaotische Umgebung und der Terror auf. Die ersten vier Absätze führen allgemein in die Geschichte ein. Die Zeit und der historische Kontext der Handlung werden vorgestellt. Erst ab dem fünften Absatz entwickelt sich die Handlung um Verônica, um die sich dann die Dramatik entfaltet.

Die Tragik der Geschichte offenbart sich schrittweise durch einzelne Ereignisse, in verschiedenen kleinen Szenen, die ein Mosaik aus unterschiedlichen Atmosphären ergeben. Es sind Atmosphären, die von den Textelementen gewebt werden und unter Darlegung einer pessimistischen Wahrnehmung der Situation zu einem umfassenden Bild historischer Ereignisse führen.

Die literarische Verwendung des autobiografischen und historischen Kontextes von Guimarães Rosa war bereits Forschungsgegenstand mehrerer Arbeiten. Als relevant für die vorliegende Analyse werden vor allem die Arbeiten von Jaime Ginzburg¹⁵ und Paulo Soethe¹⁶ erachtet, die sich ebenfalls mit den genannten Zusammenhängen in den Deutschen Erzählungen Rosas beschäftigten.

Darüber hinaus wurden die Aussagen des Schriftstellers in einem Gespräch mit Günter Lorenz analysiert. In Rosas Äußerungen wird die Verbindung zwischen seiner Poetik und seinem Leben deutlich und dass die Vielfalt der Erfahrungen des Erlebenden Ichs im narrativen Akt nachhallt. Wie oben bereits beschrieben, bedeutet dies jedoch nicht die Reproduktion der gelebten Erfahrung, sondern es handelt sich vielmehr um Selbstreflexionen des Erlebten. Auch wenn der Autor seine Biografie nicht von seiner Arbeit trennen kann, so sind seine Arbeiten dennoch keine Autobiografie, sondern eher eine «irrationale Autobiografie» mit «irrationaler Selbstreflexion».¹⁷

[...] credo e poética são uma coisa só. Não deve haver diferença entre homens e escritores; isso é apenas uma invenção inteiramente infame dos cientistas, isso de se querer fazer dêles duas pessoas completamente diferentes. Acho isso ridículo. A vida deve fazer jus à obra e a obra deve fazer jus à vida. [...] Outras regras além dêste credo, desta poética e dêste engaja-

15 Jaime Ginzburg: Notas sobre o Diário de guerra de João Guimarães Rosa. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* 20/2 (2010), S. 95–107.

16 Paulo Soethe: A imagem da Alemanha em Guimarães Rosa como retrato auto-irônico. In: *Scripta* (PUC-Minas) 9/17 (2005), S. 287–381.

17 Günter W. Lorenz: Diálogo com Guimarães Rosa. In: *Exposição do novo livro alemão no Brasil*. Frankfurt: Otto Lembeck 1971, S. 267–311.

mento, não existem para mim, não as reconheço. São as regras da minha vida, do meu trabalho, das minhas responsabilidades.¹⁸

Rosa äußert sich an zwei Stellen zu dem für diesen Artikel entscheidenden Punkt. Erstens betont er die Bedeutung der Literatur als mögliches Mittel für die Erlösung des Menschen, weil das Individuum in ihr seinen Charakter zeigen kann. Wenn man diese Aussage mit der Nähe zwischen Leben und Werk in Beziehung setzt, lässt sich daraus schließen, dass das Schreiben für den Autor eine transformierende Rolle im Leben des Individuums ausüben kann:

A maioria dêles, que não são verdadeiros diplomatas, mas só políticos frustrados, tomar-me-á por louco. [...] Mas eu nunca poderia ser político com êste palavratório contínuo de realidade. [...] ao contrário dos «verdadeiros» políticos, acredito no homem e lhe desejo um futuro. Eu sou um escritor e penso em eternidades. O político pensa só em minutos. Eu penso na ressureição do homem.¹⁹

Die zweite Stelle stellt die Wesentlichkeit des Schreibens und des Stils in den Vordergrund, welche als Mittel zur Darstellung des Charakters des Menschen verwendet werden, sodass Sprache als Metapher für die Fähigkeit dient, mit den Menschen zu fühlen und an eine vielversprechende Zukunft zu glauben:

Pode-se fácilmente reconhecer o caráter de um homem na relação que êle tem com a língua. O caráter do homem é seu estilo, sua língua. Isto deve soar naturalmente doutrinário, mas é apenas uma verdade simples da vida. [...] eu considero língua como metáfora da sinceridade. Sinceridade e a capacidade de sentir com os homens são os fundamentos da minha crença no futuro do meu país.²⁰

18 Ebda., S. 281. Freie Übersetzung: «Credo und Poetik sind das Gleiche. Es sollte keinen Unterschied zwischen Menschen und Schriftstellern geben. Dies ist nur eine völlig niederträchtige Erfindung von Wissenschaftlern, sie zu zwei völlig verschiedenen Personen machen zu wollen. Ich finde das lächerlich. Das Leben muss der Arbeit gerecht werden und die Arbeit muss dem Leben gerecht werden. [...] Neben diesem Credo, dieser Poesie und dieser Verpflichtung gibt es für mich keine anderen Regeln, ich erkenne sie nicht an. Das sind die Regeln meines Lebens, meiner Arbeit, meiner Verantwortung.»

19 Ebda., S. 286. Freie Übersetzung: «Die meisten von ihnen, die keine echten Diplomaten sind, sondern nur frustrierte Politiker, werden mich für verrückt halten. [...] Aber ich könnte niemals Politiker sein mit diesem unaufhörlichen Palaver über Realität. Im Gegensatz zu den «echten» Politikern glaube ich an den Menschen und wünsche ihm eine Zukunft. Ich bin Schriftsteller und denke in Ewigkeiten. Der Politiker denkt nur in Minuten. Ich denke an die Auferstehung des Menschen.»

20 Ebda., S. 287. Freie Übersetzung: «Man kann den Charakter eines Menschen in seiner Beziehung zur Sprache leicht erkennen. Der Charakter des Menschen ist sein Stil, seine Sprache. Das hört sich natürlich dogmatisch an, doch es ist nur eine einfache Wahrheit des Lebens. [...] Ich be-

Angesichts dessen und in Anbetracht der Argumentation Assmanns können fiktive Erzählungen, selbst wenn sie nicht der objektiven Realität entsprechen, die Wahrhaftigkeit der Erfahrung des Erlebenden Ichs vermitteln. Das heißt auch, dass die Konfrontation mit Traumata oder anderen Extremsituationen in ästhetischen Arbeiten helfen kann, eine Zukunft nach einem Trauma zu ermöglichen. Die Aufrichtigkeit in der Sprache von Guimarães Rosa wird in der Erzählung in den Präsenzeffekt und in Atmosphären umgewandelt, die die Erfahrung vermitteln. Nicht mehr nur seine, sondern die einer ganzen Gemeinschaft.

Die autobiografische Dimension in den Werken von Guimarães Rosa erweitert die Interpretationsmöglichkeiten, da die poetische Kreation fiktiv bleibt. Hinzu kommen die Komponenten einer erlebten Realität. Auf diese Weise spiegelt das Schreiben nicht nur eine individuelle Erfahrung wider, sondern offenbart auch Aspekte einer gesellschaftlichen Biografie. Dieser Aspekt wird von Soethe angesprochen, der auf Ausführungen von Franz Wimmer (2001) verweist:

O exemplo de Rosa, inclusive, presta-se bem ao que Wimmer pretende com a reflexão sobre a dimensão biográfica em textos literários: encontrar na biografia pessoal tratada em literatura a via para abordar sociografias, ou seja, «biografias» de sociedades. Ao relatar nos «contos alemães» episódios de forte conotação biográfica, Rosa estaria problematizando na verdade questões da sociedade e contexto político em que vivia.²¹

Die Aussage Soethes, die sich an das Konzept der autobiografischen Isotopie und der Isotopie der Gemeinschaft von Ottmar Ette annähert, bestärkt den Status der Biografie als Soziografie. Sobald Umgebung und individuelle Existenz eine gewisse Homologie darstellen, findet ein Teilen von Erfahrungen statt.

In der Erzählung kann die gemeinsame Erfahrung der Lesenden, die mit dem historischen Prozess in Kontakt stehen, beobachtet werden. Soethe arbeitet die große Bewunderung Rosas für die deutsche Kultur und seine Beziehung zur Literatur in deutscher Sprache heraus. 1938, auf dem Höhepunkt der nationalsozialistischen Diktatur, übernahm Guimarães Rosa das Amt des Vizekonsuls im brasilian-

trachte Sprache als Metapher für Aufrichtigkeit. Aufrichtigkeit und die Fähigkeit, mit Menschen zusammenzuleben, sind die Grundlage meines Glaubens an die Zukunft meines Landes.»

21 Soethe: A imagem da Alemanha em Guimarães Rosa como retrato auto-irônico, S. 297. Freie Übersetzung: «Wimmers Reflexion der biografischen Dimension in literarischen Texten lässt sich gut mit dem Beispiel des Schriftstellers Rosa in Verbindung setzen: In der persönlichen Biografie, die in der Literatur behandelt wird, einen Weg zu finden, sich Soziografien, also «Biografien» von Gesellschaften, anzunähern. In den «Deutschen Erzählungen» würde Rosa an Stellen mit starker biografischer Konnotation in Wirklichkeit Fragen der Gesellschaft und des politischen Kontextes, in dem er lebte, problematisieren.» Verweis auf Franz Wimmer (2001): Identität und Perspektivität. Orientierung von Einheit. In: Rita Franchescini (Hg.): Biographie und Interkulturalität: Diskurs und Lebenspraxis. Tübingen: Stauffenburg.

nischen Konsulat in Hamburg und blieb bis 1942, Beginn des Niedergangs des Regimes, in seinem Amt. In dieser Zeit sieht sich Rosa mit einer anderen Facette Deutschlands konfrontiert, die seine Beziehung zur deutschen Kultur verändert. Als Vizekonsul erlebte Rosa die Schrecken des Krieges und die Judenverfolgung aus der Nähe. Unter anderem entschied er selbst über das Schicksal einiger Juden, die ins Konsulat kamen und Visa beantragten, um aus Deutschland nach Brasilien zu fliehen.

Ein ähnlicher Gedanke wird von Ginzburg in Bezug auf die Studie von Georg Otte erwähnt. Laut ihm besteht seitens Rosa eine ambivalente Beziehung zu Deutschland selbst, in Bezug auf dessen Werte Rosa zuvor eine sehr hohe Meinung hatte, welche sich allerdings unter dem Eindruck des Nationalsozialismus änderte.²²

Rosas Interview mit Gunter Lorenz deutet darauf hin, dass der Diplomat von der Politik und auch von seinen diplomatischen Kollegen enttäuscht wurde. Daraus ergibt sich die Erkenntnis, dass politisches Handeln nicht immer in wirksames Handeln umgewandelt werden kann, ebenso wie es nicht immer möglich ist, die vom Staat begangenen Ungerechtigkeiten zu bekämpfen. Dem Individuum bleibt die Möglichkeit, der betrügerischen Realität zu entkommen und sie in Sprache umzuwandeln.

Es kann davon ausgegangen werden, dass solche Auseinandersetzungen beim Erlebenden Ich Spuren hinterlassen haben und nicht nur die Wahrnehmung der deutschen Kultur, sondern auch seine Sensibilität verändert haben. Auch Soethe²³ verweist auf die Sensibilität des Schriftstellers und seine Position im historischen Prozess. Individuelle Verantwortung für Ereignisse bedeutet ihm zufolge, dass das erlebende Ich unabhängig vom Grund, sei es unterlassenes Handeln oder Zögern, eine gewisse Schuld für sein Handeln trägt. Laut Soethe erscheint diese ethische Frage explizit in Rosas deutschen Erzählungen, jedoch auch in anderen Werken:

Refina-se a sensibilidade do escritor em relação à culpabilidade essencial do homem em sua atuação histórica. E mesmo a obra-prima de Rosa, em contexto plenamente diverso, é escrita sob essa consciência pessoal e social: Riobaldo, jagunço que se torna fazendeiro, narra sobretudo a própria culpabilidade pela perda de Diadorim, seja por omissão, seja pela hesitação às vezes calculada em dedicar-se plenamente às causas de seu amor.²⁴

²² Ginzburg: Notas sobre o Diário de guerra de João Guimarães Rosa, S. 107.

²³ Soethe: A imagem da Alemanha em Guimarães Rosa como retrato auto-irônico.

²⁴ Ebda., S. 297. Freie Übersetzung: «Der Schriftsteller zeigt sich sensibler in Bezug auf die wesentliche Schuld der Menschheit in ihrem historischen Handeln. Sogar Rosas Meisterwerk *Grande sertão: veredas* steht unter diesem persönlichen und sozialen Bewusstsein: Riobaldo, ein Jagunço (paramilitärische Arbeit), der Landwirt wird, erzählt vor allem von seiner eigenen Schuld am Ver-

Der pessimistische Tonfall und die Schuldfrage sind Aspekte die es ermöglichen, in «A velha» die Erwähnung einer «anaximandrischen These» zu verstehen, die im nächsten Abschnitt der vorliegenden Arbeit vorgestellt wird.

In dieser Kurzgeschichte wird die Sinneserfahrung, die das Erlebende Ich durch das Erzählende Ich teilt, auf textueller Ebene durch die pessimistische Atmosphäre materialisiert. Letztere ergibt sich aus dem politischen Kontext und den Zwängen des Staates, welche ein gerechtes Handeln erschweren. Die Textqualität, die es dem Lesenden ermöglicht, Erfahrungen in seiner physischen Dimension zu sammeln und zu erleben, wird durch die Textkomponenten erzeugt, die sich auf die fünf Sinne beziehen. Sie sind entscheidend für die Erzeugung des Präsenzeffekts und strahlen Sensibilität im Text aus, wie von Ottmar Ette hervorgehoben wurde.

Letztendlich ermöglicht die Literatur für Rosa die Figuration und den Erfahrungsaustausch und damit die Möglichkeit einer Zukunft, die aus der Reflexion des Lebens und der Ereignisse entsteht. Somit ist die Untrennbarkeit von Erinnerung, Erfahrung und Narrative, die mit ästhetischer Umdeutung eine Atmosphäre der historischen Zeit konstruieren und unbewusste Soziografien und Historiografien widerspiegeln, gewährleistet. Diese wiederum werden durch autobiografische Isotopien und Isotopien der Gemeinschaft wahrgenommen und durch den Stil der Narration verwirklicht.

Die anaximandrische These

Guimarães Rosas Beziehung zu Deutschland verändert sich seit seiner Konfrontation mit dem Schrecken und den Einschränkungen durch den Nationalsozialismus und den eigenen Erfahrungen angesichts des Krieges. Die pessimistische Atmosphäre der Geschichte zeigt das Bewusstsein, dass Menschen in ihren Handlungen unabhängig von ihren Idealen eingeschränkt sind, was dazu führt, dass der Autor sich mit der Unaufhaltsamkeit des Schicksals auseinandersetzt.

Die anaximandrische These wird sowohl in der Produktion der pessimistischen Atmosphäre als auch im eigentlichen Aufbau der Geschichte angewandt. Es gibt außerdem Überlappungen verschiedener textueller Dimensionen: der thematischen Ebene, des ästhetischen Schaffens und der Autobiografie.

Die Erwähnung der anaximandrischen These in der vorliegenden Erzählung kann als eine Karte des Weges interpretiert werden, den der Erzähler zurückgelegt hat; ein Kreis, der mit dem Titel «A velha» beginnt und mit «A longa mulher. O sistema

lust von Diadorim, durch unterlassene Handlung oder durch Zögern, sich ganz seiner Liebe hinzugeben.»

do mundo. A velha vida» («Die lange Frau. Die Weltordnung. Das alte Leben»)²⁵ endet. Das ist die Karte, von deren Weg man nicht abweichen kann, vor allem «frente ao caos e ao espírito de catástrofe» («angesichts des Chaos und des Geistes der Katastrophe»)²⁶. Der Konsul stößt im Laufe seines Lebens auf das Finitum der Menschen und ihrer unproduktiven Handlungen angesichts der brutalen Auferlegung. Ihnen bleibt nur übrig, in einem tot-lebendigen Zustand zu verweilen. «Todos nós jazíamos de pé, em volta dela» («Alle standen wir zu ihren Füßen um sie herum»)²⁷. Im folgenden Auszug bezieht sich Rosa auf die anaximandrische These:

[...] es starben viele Vögel. War das Herz dieser Natur sanft, war es bösartig? Einer fühlte sich, in so unerbittlichen Zeiten, auf der Mitte dieser Brücke, als ob er mit dem Antlitz des Chaos und des Geistes der Katastrophe konfrontiert sei, er stehe dem letzten Ermessen in der anaximandrischen Theorie gegenüber – der Sünde, geboren zu werden. Jeder von uns ist, trotz allem, Teil des Lebens.²⁸

In seiner Äußerung kann man spüren, dass der Tod ein unumgängliches Schicksal aller Lebewesen ist. Das heißt, dass Vögel und Menschen das gleiche Ende nehmen. Dies sind die Funktionsparameter der Welt, die die definierten Grenzen durch die periodische Abfolge der Dinge festlegen. Mit anderen Worten muss etwas vergehen, damit etwas Neues entstehen kann; der Tod ist also der Preis, den man zahlen muss, um zu existieren. Das ist das Gesetz der Natur, das von Anaximander formuliert wurde. In der Erzählung wird das Gesetz durch Totalitarismus in Gang gesetzt und Schicksalsschläge sind vorhergesehen, was letztendlich die Begrenzung der individuellen Handlungen bedeutet, sei es um einzugreifen oder um den Geschichtsprozess, der sich in diesen schwierigen Zeiten angesichts des totalitären Regimes etabliert, zu wenden.

Bertrand Russell²⁹ erläutert, dass das Gesetz der Zeit in Anaximanders Denken auf der Idee basiert, dass alles aus einer unendlichen, ewigen und zeitlosen Substanz kommt, die alle Welten, alle Dinge, die daraus entstehen, umhüllt. Diese Substanz regelt alles. Durch sie wird alles lebendig und muss zu ihr zurück-

25 Rosa: «A velha», S. 923. Man beachte, dass im Original die Worte des Titels («A velha») sich im letzten Satz des Textes genau wiederholen: «A velha vida.» Nach der durchdachten Wiederholung folgt nur «vida», das Leben.

26 Ebda.

27 Ebda., S. 923.

28 Ebda., S. 923. Im Original: «[...] morriam muitos pássaros. O coração daquela natureza era manso, era mau? Sentia-se um, ao meio de tal ponte, à face do caos e espírito de catástrofe, em tempo tão ingeneroso, ante o critério último – o pecado de nascer – na tese anaximândrica. Todos pertencíamos, assim mesmo, à vida.»

29 Bertrand Russell: *História da Filosofia Ocidental*. São Paulo: Companhia Editora Nacional 1957.

kommen. Das ist das kosmische Gesetz. Nach Anaximander besteht die einzige Form der Erlösung der individuellen Existenz in der Vernichtung des Lebens, da es den Kosmos in Unruhe versetzt. Daher wird das Leben als eine Ungerechtigkeit betrachtet, die einer Korrekturmaßnahme der Zeit erliegen muss. Nietzsche fasst diesen Gedanken wie folgt zusammen:

«Woher die Dinge ihre Entstehung haben, dahin müssen sie auch zu Grunde gehen, nach der Nothwendigkeit; denn sie müssen Buße zahlen und für ihre Ungerechtigkeiten gerichtet werden, gemäß der Ordnung der Zeit». Rätselhafter Ausspruch eines wahren Pessimisten, Orakelaufschrift am Grenzsteine griechischer Philosophie, wie werden wir dich deuten?³⁰

Die eigenartige Interpretation des Gedankens von Anaximander durch Nietzsche dient am besten zum Entschlüsseln der Phrase in Rosas Text: «ante o critério último – o pecado de nascer – na tese anaximândrica» («er stehe dem letzten Kriterium in der anaximandrischen Theorie gegenüber – der Sünde, geboren zu werden»)³¹. Denn Nietzsche interpretiert den Ursprung anders als andere Kommentatoren, indem er annimmt, dass die wesentliche Frage nach Herkunft und Endlichkeit für Anaximander auch moralisch und nicht nur physisch ist. Wenn es einerseits die bestimmten Eigenschaften der Wesen sind, die sie zum Erliegen bringen, dann ist es genau die Unbestimmtheit der ursprünglichen Substanz, die ihre Unsterblichkeit erlaubt. Der Niedergang der ursprünglichen Einheit erfolgt jedoch widersprüchlich durch die Ablehnung der Pluralität und Unbestimmtheit. Das ethische Problem besteht genau in dem Paradoxon, dass die Pluralität aus der Summe der Ungerechtigkeiten entsteht, für die zu büßen ist, und dass der Mensch bei der ständigen Suche nach dem Werden nicht mehr die ursprüngliche Einheit darstellt.

[W]ie ist doch, wenn es überhaupt eine ewige Einheit gibt, jene Vielheit möglich? und entnimmt die Antwort aus dem widerspruchsvollen, sich selbst aufzehrenden und verneinenden Charakter dieser Vielheit. Die Existenz derselben wird ihm zu einem moralischen Phänomen, sie ist nicht gerechtfertigt, sondern büßt sich fortwährend durch den Untergang ab. [...] Woher der immer erneute Strom des Werdens? [...] das ewige Werden kann seinen Ursprung nur im ewigen Sein haben, die Bedingungen zu dem Abfall von jenem Sein zu einem Werden in Ungerechtigkeit sind immer die gleichen, die Constellation der Dinge ist nun einmal so beschaffen, daß kein Ende für jenes Heraustreten des Einzelwesens aus dem Schooß des «Unbestimmten» abzusehen ist. Hierbei blieb Anaximander [...] Je mehr man dem Probleme sich nahen wollte, wie überhaupt aus dem Unbestimmten je das Bestimmte, aus dem Ewigen das Zeitliche, aus dem Gerechten die Ungerechtigkeit, durch Abfall entstehen könne, um so größer wurde die Nacht.³²

30 Friedrich Nietzsche: *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*. (o. D.) Online verfügbar unter <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/PHG>. Letzter Zugriff: 10.05.19.

31 Rosa: «A velha», S. 923.

32 Nietzsche: *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*.

Anaximander kann in der Physik keine Antwort finden, er findet Zuflucht im metaphysischen Schutzraum und in der Wahrnehmung der Endlichkeit der Wesen und allem, was in der Welt existiert. Wenn es keine logische Antwort gibt, bleibt zu akzeptieren, dass alles endlich ist.

Was ist euer Dasein werth? Und wenn es nichts werth ist, wozu seid ihr da? Durch eure Schuld, merke ich, weil ihr in dieser Existenz. Mit dem Tode werdet ihr sie büßen müssen. Seht hin, wie eure Erde welkt; die Meere nehmen ab und trocknen aus [...]; das Feuer zerstört eure Welt bereits jetzt, endlich wird sie in Dunst und Rauch aufgehn. Aber immer von Neuem wieder wird eine solche Welt der Vergänglichkeit sich bauen: wer vermöchte euch vom Fluche des Werdens zu erlösen?³³

Durch die häufig verwandte Interpretation des Schicksals als Korrekturmaßnahme der Zeit ließe sich eine indirekte Beziehung zum politischen Kontext herstellen, da das Scheitern dieser These das Ergebnis einer fehlenden ursprünglichen Einheit ist. Nietzsches Interpretation weist jedoch in die entgegengesetzte Richtung, da der Tod nicht durch die Zerstörung der Einheit und einer reinen ursprünglichen Substanz entsteht. Im Gegenteil: Es kommt zu einer Unterbrechung durch Suche nach Einheit.

In der Erzählung wird das Gesetz der Zeit durch den Totalitarismus in Bewegung gesetzt; wie Ginzburg³⁴ erklärt, wird das Unglück erwartet. Er zitiert Hannah Arendt, die meint: «Unter den Bedingungen des totalen Terrors kann nicht einmal die Angst das Verhalten des Bürgers leiten, weil der Terror seine Opfer unabhängig von Handlungen oder individuellen Gedanken wählt.»³⁵ Woraus Ginzburg sich auf Arendt beziehend schließt: «o regime totalitário [...] procura atribuir movimento à natureza e à história, em nome de uma unidade da humanidade.»³⁶

In «A velha» sieht sich der Diplomat mit Chaos und Katastrophe konfrontiert. Es liegt an ihm, Entscheidungen zu treffen. Aber obwohl er Gutes tun könnte, hat er als Einzelperson keine Möglichkeit, gegen die vom Staat begangenen Ungerechtigkeiten anzukommen. Als er dem Unglück ins Auge sieht, erwirbt er das Bewusstsein des Skeptikers, da er kein «cooperador passivo do destino» (passiver Helfer des Schicksals)³⁷ ist oder werden will. Er muss die anaximandrische These akzeptieren und sich «o sistema do mundo. A velha vida» («der Weltordnung, dem alten Leben»)³⁸ unterordnen.

33 Ebd.

34 Ginzburg: *Guimarães Rosa e o terror total*, S. 17–27.

35 Hannah Arendt: *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras 1989, S. 519–520.

36 Ginzburg: *Guimarães Rosa e o terror total*, S. 25.

37 Rosa: «A velha», S. 923.

38 Ebd.

So kann die Passage, die in der Kurzgeschichte zitiert wird, als eine erste Antwort auf das tödliche und unerbittliche Schicksal verstanden werden, das von Anaximander beschrieben und vom totalitären Regime in Gang gesetzt wurde: Jeder von uns ist, trotz allem, Teil des Lebens.

Die Produktion von *Stimmung*

Die pessimistische Atmosphäre in der Erzählung «A velha» wird durch die Kommentare des Erzählers zu seiner Wahrnehmung der Umgebung kreiert und nicht primär durch Überlegungen. Die Kommunikation von klimatischen Veränderungen, von Geräuschen und Gerüchen gibt der textuellen Oberfläche eine Sinnlichkeit, die in der Lektüre zu einer kinästhetischen Wirkung führt. Außerdem stellen kulturelle Zeichen und Zeichen der Natur den historischen Moment wieder her. Diese textuellen Elemente produzieren die fiktive Welt und reproduzieren bis zu einem gewissen Punkt die Atmosphäre des historischen Moments ohne die Notwendigkeit, den unterschweligen Sinn zu vermitteln. Das Gefühl, das durch den Präsenzeffekt in der Erzählung freigesetzt wird, erscheint sowohl in der Atmosphäre, als auch in der Materialisierung der Umgebung. Die Gefühle des geschichtlichen Kontextes werden gezeigt und der unterschwellige Sinn der Narrative ans Licht gebracht. Seien es faktische, historische Ereignisse, oder sogar die Biografie des Autors.

Nach Gumbrecht trägt die Beschäftigung mit dem Präsenzeffekt dazu bei, das narrative Potenzial zu heben, was dem Leser erlaubt, in die Welt der Sinnlichkeit, d. h. in Welten, die der physischen Umgebung gleichen,³⁹ einzutreten. Die Lektüre der Stimmung zielt nicht darauf ab, die den Narrativen zugrundeliegenden Sinnebenen zu offenbaren. Gumbrecht trennt jedoch die ästhetische und die historische Erfahrung nicht. Für ihn ermöglicht das Betonen der Stimmung die Erhaltung der Kraft der Literatur in ihrer Ganzheit. Gumbrecht führt hierzu Folgendes aus:

A palavra «presença» não se refere [...] a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa «presente» deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos.⁴⁰

39 Hans Ulrich Gumbrecht: *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio 2014, S. 96.

40 Hans Ulrich Gumbrecht: *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio 2010, S. 13–14. Freie Über-

In der Erzählung ist der Präsenzeffekt insofern gegeben, als der Erzähler sich durch den Raum bewegt und seine Wahrnehmung der Umgebung und der ihn umgebenden Sozialstrukturen kommuniziert. Er materialisiert sie durch Zeichen, Bilder und Symbole, die Referenzillusionen der Weltbilder komponieren. Die kulturellen und natürlichen Elemente in der Umgebung zeigen die ihn umgebenden Sozialstrukturen, die die Wahrnehmung des Erzählers beeinflussen und verwandeln. Er setzt diese Strukturen in Narrative um, wenn er die Gefühle von klimatischen Ereignissen, Temperaturen, Helligkeit und Klängen wiedergibt, die für den Präsenzeffekt der Umgebung verantwortlich sind.

Nach Gumbrecht existieren die Texte in ihrer textuellen Dimension unabhängig von dem Paradigma der Darstellung außerhalb der Sprache. Obwohl der Text mit vielen Realitäten verbunden werden kann, existiert er nur in der konkreten Realisierung auf dem Blatt Papier. Mehr noch: in der durch den Lesenden durchgeführte Aktualisierung. Am Ende werden die Atmosphäre und die Produktion des Präsenzeffekts durch die Sprache und ihre textuellen Komponenten materialisiert. Gumbrecht⁴¹ meint, dass weder die Atmosphäre, der Ton, noch die Stimmung selbständig existieren können. Der Erfolg der Realisierung hängt im Gegenteil von den materiellen Komponenten der Werke ab.

»Ler com a atenção voltada ao (sic) Stimmung» sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. [...] Sem exceção, todos os elementos que contêm textos podem contribuir para produzir atmosferas e ambientes, o que significa que obras ricas em *Stimmung* não terão de ser primordialmente – e, com certeza, não exclusivamente – de natureza descritiva.⁴²

Die in der Erzählung dominante Atmosphäre verweist auf die Einschränkungen durch den historischen Kontext und den abgegrenzten Raum, in denen die Figu-

setzung: «Das Wort ›Präsenz‹ bezieht sich nicht auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Objekten. Was ›präsenz‹ ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, dass es unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann.»

41 Gumbrecht: *Atmosfera, ambiência, Stimmung*, S. 14.

42 Ebda., S. 14. Freie Übersetzung: «‹Lesen mit Aufmerksamkeit für die Stimmung› bedeutet immer, auf die Textdimension der uns umgebenden Formen zu achten, die unseren Körper als physische Realität einbeziehen – etwas, das innere Empfindungen katalysieren kann, ohne dass dabei Repräsentationsfragen betrachtet werden müssen. [...] Alle textuellen Elemente können ausnahmslos dazu beitragen, Atmosphären und Umgebungen zu erzeugen, was bedeutet, dass stimmungreiche Werke nicht primär – und sicherlich nicht ausschließlich – einen deskriptiven Charakter haben müssen.»

ren die Konfrontation mit einem fatalen Schicksal und die Einschränkung der Menschen angesichts des Totalitarismus erleben. Gumbrecht sagt hierzu:

Existe uma relação entre certas formas de narração e determinadas atmosferas específicas [...] Veja-se o caso de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. [...] O livro é mesmo a evocação de uma decadência fin-de-siècle, em toda a sua complexidade – em nuances, odores, cores, sons e, acima de tudo, nas dramáticas alterações do clima atmosférico, que tanta fama deram a essa obra. Em outras palavras [...], o que de mais fascinante há nesse livro é uma atmosfera específica que só pode ser experimentada numa consciência historicamente específica da presença da morte em vida.⁴³

Für Gumbrecht⁴⁴ wird der Präsenzeffekt durch Wahrnehmung der materiellen Umgebung erzeugt, einschließlich der Beschreibungen und Kommentare über die physische Dimension von Phänomenen, die ästhetisch verknüpft werden und in der textuellen Dimension auftreten. Der Präsenzeffekt ist verantwortlich dafür, die Lesenden mit den verschiedenen Ebenen des Textes zu verbinden.

Die Atmosphäre des Pessimismus

Die Erzählung besteht aus vier unterschiedlichen Handlungsmomenten. Der erste Moment, in dem der Name Frau Wetterhuses erwähnt wird, besteht aus einem einzigen Absatz. Genauso verhält es sich mit dem zweiten Moment, im Konsulat, und mit dem dritten, in dem der Name der alten Dame wiederholt wird. Im letzten Moment herrscht die pessimistische Atmosphäre vor, da setzt sich die anaximandrische These durch.

Der implizite philosophische Sinngehalt und die drückende Atmosphäre etablieren sich zeitgleich. Das Bewusstsein für die Einschränkung des individuellen Handelns führt zur Annahme der Parameter, die in der damaligen Zeit im Umlauf waren. Gerade die kinästhetischen Elemente im Text realisieren diese potenzielle Erfahrung und werden vom Lesenden durch das Erfassen des Sensiblen wahrgenommen, während der Erzähler sich durch die Topographie bewegt und

⁴³ Ebda., S. 14–15. Freie Übersetzung: «Es gibt einen Zusammenhang zwischen bestimmten Erzählformen und bestimmten spezifischen Atmosphären. [...] Z. B. *Der Tod in Venedig* von Thomas Mann [...]. Das Buch ist auch die Anspielung auf eine fin-de-siècle-Dekadenz in all ihrer Komplexität. Es sind die Nuancen, Gerüche, Farben, Klänge und vor allem die dramatischen Veränderungen des atmosphärischen Klimas, die dieser Arbeit so viel Ruhm verliehen haben. Mit anderen Worten, das Faszinierendste in diesem Buch ist eine spezifische Atmosphäre, die nur in einem historisch spezifischen Bewusstsein der Gegenwart des Todes im Leben erlebt werden kann.»

⁴⁴ Ebda., S. 16.

auf Objekte und Wesen der Welt trifft, um ihre Eindrücke und Empfindungen wiederzugeben. Die Atmosphäre wird durch die empirische und ikonische Erfassung der Signifikanten aufgebaut, durch das, was der Erzähler in seiner Umgebung sieht, hört und fühlt. Unter anderen textuellen Elemente, die für die Präsenz verantwortlich sind, fällt die Topologie auf⁴⁵, da die Dynamik, die durch die Bewegung des Erzählers erzeugt wird, erlaubt, dass das Potenzial des Präsenzeffekts die innere und äußere, kollektive und individuelle Atmosphäre umfasst.

Zu Analysezielen wurden eine Reihe von Szenen ausgewählt, die dem Verlauf der Atmosphäre und dem ursprünglichen Ambiente der drei vom Erzähler abgedeckten Räume, nämlich der diplomatischen Umgebung, der Straße und dem Haus der alten Dame, entsprechen.

In den folgenden Abschnitten werden drei verschiedene Szenen betrachtet, die im privaten und diplomatischen Umfeld ein allgemeineres Bild für die Zusammensetzung der Atmosphäre darstellen:

Eine sehr alte und kranke Frau bat den Konsul zu sich nach Hause, ihres letzten Willens wegen. *Frau Wetterhuse*.

Die Bitte verlor sich als abstrakte Verpflichtung im alltäglichen Durcheinander der Fälle. Das Konsulat wurde von Juden überrannt, die, zermahlen von Angst, nach der Ausreise hungerten, von lang anhaltendem Schaudern erfüllt und getäuscht, ihr Leid öffentlich zur Schau stellten, und auf jedem Gesicht sah man die Erwartung, dass als letzte Hoffnung nur der Selbstmord blieb. Sah man sie, musste man an Hitlers Stimme im Radio denken – rau, wutrasend. Seit November war ihre Verfolgung noch grenzenloser und erbarmungsloser, sie hatte ein brutales Ausmaß angenommen. Käme der Krieg, wäre der erste Befehl sie zu töten?⁴⁶

45 D. V. de Aguiar: *Planta e corpo: elementos de topologia na arquitetura*. Vitruvius, 9 mar. 2009. Online verfügbar unter <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.106/70>. Letzter Zugriff: 09.07.18. «É sabido da experiência que a ordem topológica define características espaciais que tornam o espaço arquitetônico ou mais ou menos inteligível ao usuário. Todo e qualquer arranjo espacial produzido pelo homem conterà um inerente sistema de rotas que dará suporte à imensa variedade de programas/eventos que constituem a vida humana.» Freie Übersetzung: «Aus Erfahrung weiß man, dass die topologische Reihenfolge die räumlichen Eigenschaften definiert, die den architektonischen Raum für den Benutzer mehr oder weniger verständlich machen. Jede von Menschen gemachte Raumanordnung wird ein inhärentes System von Routen enthalten, das die immense Vielfalt von Programmen/Ereignissen unterstützen wird, die das menschliche Leben ausmachen.»

46 Rosa: «A velha», S. 921. Im Original: «Uma senhora, muito velha e doente, pedia que o Cônsul lhe fosse à casa, para assunto de testamento. *Frau Wetterhuse*. O recado se perdia, obrigação abstrata, no tumulto diário de casos, o Consulado invadindo-se de judeus, sob mó de angústias, famintos de partir, sofridos intenso, em desengano, público pranto e longo estremecer, quase cada rosto prometendo-se a coativa esperança final do suicídio. Vê-los, vinha à mente a voz de Hitler

In der ersten Szene sind die Figur Frau Wetterhuse und die private Umgebung ihrer Behausung noch abstrakte Räume. Diese Räume stehen im Gegensatz zum Umfeld, das zum Zeitpunkt des Kommentars erlebt wird, denn der private Raum, ist scheinbar vor der politischen und öffentlichen Unruhe geschützt, sodass sich in ihm ein individuelles und privates Problem entwickeln kann.

In der zweiten Szene sind die Figuren der Konsul und die Juden im Konsulat, ein Ort, der durch die diplomatische Funktion definiert und abgegrenzt ist. Die initiale Ruhe widerspricht der Unruhe, die schrittweise und hyperbolisch durch die Reihenfolge von Adjektiven etabliert wird: «famintos» («nach der Reise hungerten»), «intenso» e «longo»⁴⁷ («von lang anhaltendem Schaudern erfüllt und getäuscht»). Am Ende der letzten Szene wird die Umgebung vom Pessimismus dominiert, der zu Hoffnungslosigkeit führt: «quase que cada rosto prometendo-se a coativa esperança final do suicídio» («und auf jedem Gesicht sah man die Erwartung, dass als letzte Hoffnung nur der Selbstmord blieb»).

In dieser Szene wird die Atmosphäre genauso wie zuvor aufgebaut. Am Ende des Ausschnitts dringt Hitlers Stimme im Radio in die Szene ein: «Hitler ao rádio – rouco, raivoso»⁴⁸ («Hitlers Stimme im Radio – rau, wutrasend»). Die Alliteration von dem Phonem «r» evoziert einen wütenden Klang und bewirkt die Verbindung zwischen Tonproduktion und Gefühl. Die aspirierte Aussprache von «h» in «Hitler» ist im Portugiesischen der Aussprache des Phonems «r» gleich, sodass sich in dieser Sprache die Alliteration nicht nur im Buchstaben «r» realisiert, sondern auch im «h» des Namens «Hitler».⁴⁹ Ebenfalls signifikant ist, dass wegen der Alliteration und graphischen Wiederholung von «r» mit der lexikalischen Auswahl von «rouco» und «raivoso» zwei Wörter aus unterschiedlichen Wortfeldern verbunden wurden: Das Wortfeld der akustischen Beschreibung der Stimme, und das Wortfeld, das mit der emotionalen Charakterisierung des politischen Führers zusammenhängt. Der Ausschnitt zeigt, wie die Atmosphäre des Hasses allmählich materialisiert wird: Sowohl innerhalb des Textes, mit den Stilmerkmalen, die performativ werden, als auch mit Blick auf die damalige deutsche Gesellschaft. Hier

ao rádio – rouco, raivoso. Contra esses, desde novembro, se implacara mais desbordada e atroz a perseguição, dosada brutal. Viessa a guerra, a primeira ordem seria matá-los?»

47 Ebd., S. 921.

48 Ebd., S. 921.

49 Soethe: Os humores de Wotan: fontes alemãs de Guimarães Rosa, S. 235. Laut Soethe wurde diese Charakterisierung Hitlers 1940 von Guimarães Rosa während seiner Jahre in Hamburg in einem seiner Hefte «Studien für das Werk» geschrieben: «Ao rádio, Hitler, rouco e raivoso, rolando os erres», die mit einigen Veränderungen 21 Jahre später bei der analysierten Erzählung verwendet wurde. Auch nach Soethe befindet sich in den gleichen Notizen der Neologismus «hitlerocidas», der ebenfalls in der Erzählung eingesetzt wurde.

wirkt die Performanz von Hitlers Stimme, die im «Radio» als Medienunterstützung verbreitet wird, in dem «rouco» und «raivoso» widerhallen und politische Effizienz gewinnen.

In diesem Sinn zeigt die Erzählung zunächst die voranschreitende und unmenschliche Verfolgung von Juden: «Contra esses, desde novembro, se implicara mais desbordada e atroz a perseguição, dosada brutal» («Seit November war ihre Verfolgung noch grenzenloser und erbarmungsloser, sie hatte ein brutales Ausmaß angenommen»)⁵⁰ Danach erreicht die Sequenz ihren Höhepunkt in der Möglichkeit, Leben zu vernichten: «Viesse a guerra a primeira ordem seria matá-los?» («Käme der Krieg, wäre der erste Befehl sie zu töten?»).⁵¹ Der Verweis auf den Massenmord zeigt, dass der Erzähler nicht mit Gerechtigkeit rechnet und intensiviert gleichzeitig die Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit.

In diesem Kontext erlöschen Frau Wetterhuses Name und Bitte unter den Tränen und den Nebeln, die Norddeutschland bedecken. Die beharrliche Bitte der Frau führt den Protagonisten in eine neue und offene Umgebung. Die Atmosphäre an diesem offenen Ort wird durch die Wahrnehmung von natürlichen Elementen, kulturellen Zeichen und der Temperatur etabliert. Der Konsul verlässt nach kontinuierlichen Anfragen das Konsulat und geht in Richtung von Frau Wetterhuses Haus. Zwischen dem Konsulat und dem Haus gibt es den gerade vom Wetter bestimmten, äußeren Raum. Als der Erzähler das Konsulat verlässt, sagt er, dass es kalt war «fazia todo o frio» («die Kälte war überwältigend»).

Die schöne, große Hansestadt versank im nachtdunklen Tag, nicht einmal ihr Himmel aus flüssigem Stahl und die Umrisse der fünf Türme aus grünspanigem Kupfer waren sichtbar. Wie dünne, eisige Peitschen, die an Schlangenschwänze erinnerten, blies der beißende Wind, während der Schnee in dicken Flocken fiel. Als ich auf den Glockengießerwall trat, musste ich mich, obgleich dick in Kleidung gehüllt, der beißenden Kälte und der durchdringenden Nässe entgegenstellen.⁵²

Die Straße steht aufgrund der Abwesenheit von Menschen, der Stille und der Konzentration auf die Temperatur im klaren Gegensatz zur Topographie des Konsulats. Die Erzählersicht fokussiert auf die natürlichen, kulturellen und ikonischen Elementen und zu dem kalten nächtlichen Wetter der Stadt.

⁵⁰ Ebda., S. 921.

⁵¹ Ebda., S. 921.

⁵² Ebda., S. 921. Im Original: «Sumia-se no dia noturno a bela, grande cidade hanseática, nem se avistavam seu céu de ferro molhado e as silhuetas das cinco igrejas, suas torres de cobre em azinhavre. Dava-se, que nem caudas de cobras, delgados glaciais chicotes – nevando, fortes flocos – o vento mordaz. Saindo para o Glockengiesserwall, se bem que abafado em roupas, eu tivera que me enregemer, ao resfrio cravador e à umidade, que transia.»

Die nächtliche und düstere Stimmung verdeckt die Schönheit der Stadt und man kann weder den Himmel, der von «flüssigem Stahl» verdeckt wird, noch die «Umriss der fünf Türme aus grüspanigem Kupfer» sehen. Der Erzähler erinnert sich jedoch an die Kupfertürme, die durch die Wirkung der Zeit von Oxidation bedeckt sind. Die ikonische Schönheit der Vergangenheit ist unter der nächtlichen Atmosphäre verborgen. Das von der Szene geweckte Gefühl ist Trostlosigkeit, die zum Bild von einer sich zersetzenden Umgebung führt. Die Umgebung wird vom Gesetz der Zeit erodiert, dem alles unterliegt, seien es Gegenstände, seien es Lebewesen.

Das Landschaftsbild wird unsichtbar, die Sicht ist eingeschränkt, sodass es unmöglich ist, andere Horizonte als die Realität der nächsten Umgebung zu betrachten. Die Sicht wird durch das taktile Gefühl ersetzt, das im Körper des Erzählers wirkt. Die Kälte ist schmerzhaft, die Schneeflocken und der Wind sind scharf, berühren den Körper mit besonderer Kraft, weswegen das Gefühl als «beißend» beschrieben wird. Die Kälte und die Feuchtigkeit durchdringen die Kleidung des Erzählers, treffen seine Haut, was dazu führt, dass er aufstöhnt: «enreger». ⁵³ In der unmittelbaren Umgebung erscheint ein anderes Symbol, «das Hakenkreuz», das beim Erzähler im zum Teil bereits bekannten Zitat Ironie auslöst:

An jeder Ecke sah man das Zeichen: in einem Kreis sitzend, in den schräg die Swastika passte, der Adler mit ausgebreiteten Flügeln. Draußen die Schatten der Baumstämme im Schnee und die kreisenden Raben, der Unglücksrabe. Man sagte, dass dies der härteste Winter seit Jahren sei, mit weit mehr Frost, als gewöhnlich: es starben viele Vögel. War das Herz dieser Natur sanft, war es böse? Einer fühlte sich, in so unerbittlichen Zeiten, auf der Mitte dieser Brücke, als ob er mit dem Antlitz des Chaos und des Katastrophengeistes konfrontiert sei, er stehe dem letzten Ermessen in der anaximandrischen Theorie gegenüber – der Sünde, geboren zu werden. Jeder von uns ist, trotz allem, Teil des Lebens. ⁵⁴

In der unmittelbaren Umgebung wird das Hakenkreuz, das den Raum ausfüllt, sich dem Auge aufdrückt und die Wahrnehmung einschränkt, bald zum Hauptfokus des Sichtbaren. In der Beschreibung des Symbols betont der Erzähler die Anwesenheit des Adlers mit offenen Flügeln, die innerhalb eines begrenzten Kreises angeordnet sind, was ironischerweise als Schutz interpretiert werden kann.

53 Guimarães Rosa schafft einen Neologismus, denn der Ton und die Schreibweise von «enreger» ist mit Versteifen («enrijecer») und Stöhnen («gerner») verbunden.

54 Ebd., S. 921. Im Original: «Via-se, a cada canto, o emblema: pousada num círculo, onde cabia oblíqua a swástika, a águia de abertas asas. A fora, as sombras dos troncos de árvores, na neve, e as curvas dos corvos, o corvo da desdita. Dizia-se que, este, muitos anos faz, seria o mais duro inverno, de conculados gelos: morriam muitos pássaros. O coração daquela natureza era manso, era mau? Sentia-se um, ao meio de tal ponte, à face do caos e espírito de catástrofe, em tempo tão ingeneroso, ante o critério último – o pecado de nascer – na tese anaximândrica. Todos pertencíamos, assim mesmo, à vida.»

Der Adler wersetzt sich der Flucht des Raben, Bote noch dunklerer Zeiten. Außer dem Emblem kann neben den Schatten der Baumstämme im Schnee wenig wahrgenommen werden; Nicht einmal die Stämme sind sichtbar, nur ihre Schatten.

Die «unerbittliche» Zeit kann sowohl auf die historische Zeit («tempo») als auch auf das Wetter (im portugiesischen ebenso «tempo») Bezug nehmen, weil der Winter desjenigen Jahres für den härtesten seit Langem gehalten wurde und mit dem Tod vieler Vögel (Lebewesen wie Menschen) verbunden wird.

Aus dieser Bemerkung des Erzählers ergibt sich die Frage: Ist die Natur gut oder schlecht? Hätte sie angesichts der Katastrophe Stellung bezogen, oder war es nur das anaximandrische Gesetz der Zeit, das aufgrund der durch den Totalitarismus verursachten Störung in Gang gesetzt wurde? Kann es tatsächlich die Natur gewesen sein, die ein solches Urteil verkündet hat? Wenn die Existenz der Wesen im Kosmos Unruhe hervorruft, begehen alle Wesen den gleichen Fehler: Den der Geburt, so die anaximandrische These. Und wenn ja, ist das in Kraft gesetzte Gesetz der Zeit das totalitäre Gesetz, das diejenigen auswählt, die die Ordnung, die diesem Regime auferlegt wird, stören. Was wäre aus einer solchen Perspektive die adäquate individuelle Handlung, da alle zum Leben gehören und da niemand dem unerbittlichen Schicksal entkommen kann?

Der Adler und der Rabe sind Symbole für Chaos und Katastrophe und agieren gemeinsam, während die sonstigen Vogelarten wegen des harten Winters sterben. Der Erzähler selbst fühlt sich wie einer dieser Vögel, wenn er einerseits das Chaos und andererseits das unausweichliche Schicksal sieht – die anaximandrische These. Was in diesem Szenario visualisiert wird, ist die pessimistische Atmosphäre, die die Szene wiederum durchdringt und abschließt.

Schließlich erreicht der Konsul sein Ziel, Frau Wetterhuses Haus, und beendet die Bewegung durch die Topographie. Er kehrt in einen geschlossenen Raum zurück. Dieser Raum ist aber privat, und nicht öffentlich wie das Konsulat:

Es herrschte dort winterliche Strenge, ein Geruch nach nicht zu bändigem Schimmel und aufgeweichter Menschlichkeit. Wandteppiche, Türvorhänge, uralte Möbel, all das verschmierte miteinander: Schneeasche. Die Seltsamkeit dieser lichtfeindlichen und antiweltlichen Umgebung, betäubt und halbtot, und das Gefühl von Einsamkeit waren erschreckend; rundum ein kalter Hauch. Sie hatten den Kamin angezündet. Von den Kronleuchtern schien Kerzenlicht herab, Friedhofslicht. Man rechnete damit, von Kobolden und Lemuren umrundet zu sein. Es befanden sich Lebewesen im Raum, fünf Frauen insgesamt, alle betagt, die sich erstarrt, fermatestatisch und verschreckt zurückzogen in ihre Samt- oder Wollkleider mit hohen Krägen und langen Ärmeln; ein schrecklicher Zierrat.⁵⁵

55 Ebd., S. 921–922. Im Original: «Havia lá uma invernia de austeridade, o cheiro de irrenovável mofo e de humanidade macerada. Tapeçarias, reposteiros de falbalás, muitos antigos móveis, tu-

Das Ambiente nimmt andere Konturen an und die Gerüche, die Helligkeit und die Temperatur nehmen den Fokus in den Kommentaren des Erzählers ein. Der Raum wird als kellerartig beschrieben und die Atmosphäre wird drückender, erstens, weil der Konsul das Gefühl hat, dass er in die Eingeweide der Erde eindringe, zweitens, weil der Raum wie aus einer anderen Zeit wirkt: «Ich klingelte und man führte mich in einen kellerartigen Salon».⁵⁶ Die unterirdische Umgebung scheint wie eine vorübergehende Unterbrechung der Zeit, die das Gefühl vermittelt, das Leben sei abgeschafft worden, die Zeit schreitet voran, aber es gibt eine Beständigkeit in der Gewohnheit, alles ist alt, Menschen und Gegenstände.

Die Idee eines außer Kraft gesetzten Lebens wird sowohl durch die Wörter verstärkt, die mit dem Altmodischen, Alten und dem bereits Toten verknüpft sind («solífugo», «antimundano», «sopor», «semiviver», «solidão») («Die Seltsamkeit dieser lichtfeindlichen und antiweltlichen Umgebung, betäubt und halbtot, und das Gefühl von Einsamkeit waren erschreckend; rundum ein kalter Hauch»), als auch durch die Kommentare des Erzählers zur Leuchtkraft und den Umweltgerüchen. Der von Kerzenlicht beleuchtete Saal ist mit den Lichtern eines Friedhofs verbunden, der Geruch von Schimmel durchdringt den Raum, die Gegenstände sind alt und scheinen zu anderen Zeiten zu gehören; zu einer anderen Realität. Obwohl der Kamin beleuchtet ist, erzeugt er keine Wärme, um die Umgebung zu wärmen, und die kalte Luft umgibt den gesamten Raum, in dem sich die Asche des Schnees befindet.

Der Kommentar des Erzählers zu den anwesenden Personen verdeutlicht den Gedanken einer ungewöhnlichen Umgebung, wenn er diejenigen mit Kobolden und Lemuren⁵⁷ vergleicht, die er später als «Lebewesen» und «Frauen» bezeichnet. Es waren fast bewegungslose und schweigende Lebewesen. Die Hauptfigur wird als eine pupillenlose Statue ohne Iris beschrieben, als außerordentlich alt, das Gesicht von Erschöpfung geprägt, alles eckig, von Furchen ausgehöhlt, in denen tiefe Augen lagen.

Nach den Kommentaren des Erzählers über die Umgebung und über die Figuren bekommt die Szene noch für einen kurzen Moment eine neue und fast feierliche Dynamik, die aus Erinnerungen einer glücklichen Vergangenheit besteht, als

do se unia num esfumado: as cinzas da neve. Assutava a esdruxularia daquele ambiente solífugo e antimundano, de sopor e semiviver, o sentido da solidão; circunestado um ar frio. Tinham acendido a lareira. Dos lustres descia uma luz, de velas, era luz em cemitério. Esperava-se encontrar, em torno, duendes e lêmures. Encontravam-se criaturas – ao todo cinco mulheres, todas velhas, que se retraíam, estafermáticas, estornicadas nas vestes de veludo ou gorgorão de lã, de golas altas, longas mangas, terrível decoro.»

56 Ebd., S. 921.

57 In Rom waren die Lemuren Geister, die mit dem Tod in Verbindung gebracht wurden.

die alte Dame in Brasilien wohnte und in die Stadt Petropolis zum Kaiser ging. Die Dame bekommt ihre Stimme zurück und fängt an, mit dem Konsul auf Portugiesisch zu sprechen. Die Vergangenheit betrifft dann den düsteren gegenwärtigen Moment und die vergangene Sonne wird von der Realität des totalitären Staats verdunkelt. Der erzählerische Ton bekommt einen beschleunigten Rhythmus und wird von kurzen und bestätigenden Sätzen gegliedert. Sie zeigen die Dringlichkeit der Lage und die Verzweiflung Verônikas, die ihre Tochter retten möchte. Die Erinnerung verknüpft Vergangenheit und Gegenwart.

Es ist der verzweifelte Versuch und die letzte Option, die anaximandrische These zu erreichen. Die negative Antwort des Konsuls auf Verônicas Bitte unterbricht die rhythmische Bewegung der Szene. Es herrscht wieder Stille und die alte Dame, deren Name in der Schreibweise im Laufe des Textes variiert, kehrt in ihren Zustand der Lähmung zurück. Die Unmöglichkeit, sich die Zukunft vorzustellen, dominiert jeden und die anaximandrische Atmosphäre weicht dem in Bewegung gesetzten anaximadrischen Gesetz der Zeit, in dem es in der Gegenwart kein Leben mehr gibt:

[...] Ich erhob mich; ich war nicht einmal ein passiver Helfer des Schicksals. Auch die anwesenden Frauen erhoben sich in ernster, vornehmer Höflichkeit. In ihnen brodelten die Gedanken. Müde Seelen. Nur Stille. Dona Verônica ließ ihr langes Gesicht sehen, das wie abgenutztes, verblasstes, durchscheinendes Pergament wirkte. [...] Alle standen wir zu ihren Füßen um sie herum. Die lange Frau. Die Weltordnung. Das alte Leben.⁵⁸

Die Erzählung besteht aus einer kreisenden Struktur und nimmt Themen wieder auf (*ring composition*), die in unterschiedlichen Situationen erscheinen. Diese kompositionelle Form wird in der Erzählung thematisch, graphisch und lexikalisch verdeutlicht. Auch der Titel «A velha» («Die Greisin») spiegelt sich im letzten Satz der Erzählung «A velha vida» («Das alte Leben») wider. Eine ähnliche Struktur – vor allem auf der Ebene des Akustischen – lässt sich auch in der Zwischenszene «Todos pertencíamos, assim, mesmo, à vida» («Jeder von uns ist, trotz allem, Teil des Lebens») nach dem Zitat der anaximandrischen These finden, als auch in dem Satz, «Todos nós jazíamos, em pé, em volta dela» («Alle standen wir zu ihren Füßen um sie herum»), der dem Ende der Erzählung vorangeht. Die zweite Spiegelung kann als eine Fortsetzung der ersten interpretiert werden, was darauf hinweist, dass der Tod das Endziel ist, obwohl alle zum Leben gehören.

58 Ebd., S. 923. Im Original: «Levantei-me; eu nem era um cooperador passivo do destino. Também aquelas senhoras presentes se levantaram, em sincera, distinta cortesia. Ali, borbulhavam pensamentos. Desfalecidos espíritos. Só silêncio. Dona Verônica mostrava-nos seu comprido rosto, escalavrado, blafardo, diáfano pergaminho. Dona Angélica passava-lhe meiga a mão por trás da cabeça. Todos nós jazíamos de pé, em volta dela. A longa mulher. O sistema do mundo. A velha vida.»

Fazit

Abschließend kann festgestellt werden, dass durch die anaximandrische These direkte Verbindungen zwischen der Wirkung der Bedeutung und der Wirkung der Produktion der Präsenz hergestellt werden. Wobei letztere dafür verantwortlich ist, die dem Narrativ zugrunde liegenden Sinneffekte zu potenzieren und neu zu dimensionieren. Die Subjektivität der Biografie ergibt sich aus der Begegnung, der Resonanz und den implizierten Einflüssen im gemeinsamen Feld zwischen der ästhetischen Kreation und der gelebten Erfahrung, die parallel zu den Beschreibungen von Temperaturen und Umgebungen, in denen sich der Erzähler bewegt, auftreten und die seinen Geisteszustand widerspiegeln.

Auch wenn die Erzählung selbst eine eigene Einheit darstellt, verstärkt das Wissen um die Biografie des Autors und um die historischen Ereignisse den Sinn- und Präsenzeffekt in der Geschichte. Nicht nur die Emotionen des Textes berühren den Verstand des Lesenden, sondern auch die ästhetische Erfahrung auf einer anderen Ebene, die Erfahrung des Lebens in einem bestimmten historischen Moment, der von einer bedrückenden Atmosphäre bestimmt wird.

Die Erfahrung des Kontextes beeinflusst direkt die Wahrnehmung des Präsenzeffekts, der autobiografischen Isotopie und der Gemeinschaft, die nicht nur durch die individuellen Kompetenzen des Individuums konstruiert wird. Denn die Erinnerung wird auch in Bezug auf die kollektive Erinnerung, die die kollektive Psychologie ausmacht, entwickelt. So sind die Erinnerungen nicht nur individuell, sondern auch gemeinsam, in Abhängigkeit mit der sozialen Umgebung konstruiert. Der Schriftsteller verwendet, um seinen Diskurs herzustellen, verschiedene Diskurse, weil er sich nicht nur daran erinnert, was er selbst erlebt hat, sondern auch die Erinnerungen seiner Gemeinschaft in sich trägt.

Der Erzähler der Geschichte «A velha» lässt sich von der anaximandrischen These leiten und nutzt sie als Rechtfertigung für das, was er nicht kontrollieren kann. Er drückt den Pessimismus aus, der aus seinen Beschränkungen resultiert. Beschränkungen, die nicht durch seinen Charakter, sondern durch die Atmosphäre und die historische und politische Realität um ihn herum bedingt sind. Er wandelt jedoch seine Erfahrung in Sprache um. Das Bild, das in der Geschichte kreierte wird, betont die Einschränkung individueller Handlungen, sei es, um in die Geschichte einzugreifen oder sie zu verändern. Die Figuren müssen sich dem Schicksal und dem kosmischen Gesetz unterwerfen. Beim Deuten der Erzählung ist es wesentlich zu unterscheiden, ob Rosa an die Unmöglichkeit menschlichen Handelns angesichts ungerechter Realität glaubt, oder ob der Glaube an die anaximandrische These als individuelle Rechtfertigung für unterlassenes Handeln und Zögern angesichts von Ungerechtigkeit kritisiert wird. Dies zu entscheiden, bleibt jedem/r Lesenden und der Erzählung selbst überlassen.

Fabrício César de Aguiar

Der Raum des Sertão und Literatur: Das Rosianische Pendel

Vorausgehende Überlegungen

Diese Studie zielt darauf ab, einige Aspekte in Bezug auf die Darstellung des Raums des Sertão in der Literatur von João Guimarães Rosa zu untersuchen. Da die Interaktionen des Schriftstellers mit dem Raum des Sertão entscheidend für die Komposition seiner Werke waren, wird herausgearbeitet, wie seine Literatur gleich der Bewegung eines Pendels auf verschiedene Weise in dem Raum nachhallt, der ihr vielfältige Anreize gab.

Einige persönliche Erfahrungen, die durch Rosas Reisen in den Campos Gerais ermöglicht wurden, welche er mit der Absicht antrat, die dortige soziokulturelle Dynamik zu erforschen und von denen die Reise aus dem Jahre 1952¹ besonders hervorzuheben ist, fungierten als erste Dialoge eines diskursiven Netzwerks, in das sich seine literarische Produktion einfügt. Dies realisiert sich vor allem in der Interaktion mit den Lesern und dient gleichzeitig als Anknüpfungspunkt für die ersten Erfahrungen des Künstlers und als Impuls für einen soziokulturellen Austausch, in der Bedeutungszusammenhänge neu verhandelt werden. Bevor wir jedoch derartige Überlegungen anstellen, soll vorangehend angemerkt werden, dass nicht die literarische Produktion von Guimarães Rosa als dem Schöpfer des kulturellen Reichtums der Region des Sertão im Zentrum der Untersuchung liegt. Ein solcher kultureller Reichtum der Literatur des Schriftstellers wird hier zweifelsfrei vorausgesetzt. Als Folge der Entscheidung des Künstlers, sein literarisches Werk – aufgrund der Bewunderung und Anerkennung ihrer Größe – mit dem Raum und der Kultur des Sertão als Hauptreferenzen zu kreieren, zeigt seine Produktion Spuren des Beitrags zur Aufwertung und Verbreitung dieser Kultur. In einem solchen Sinne diskutiert diese Studie, inwiefern Rosas Literatur ein gewisses Potenzial für die Entwicklung von Initiativen zu Förderung und

1 Für das ausführliche Studium dieser vom Autor durchgeführten Reise wurde sein Notizbuch seiner ursprünglichen Reise, sowie die maschinenschriftlichen Abschriften desselben in Forschungen konsultiert, die in den Archiven des Instituts für Brasilianische Studien durchgeführt wurden (Instituto de Estudos Brasileiros, IEB-USP) in São Paulo sind. Vgl. (IEB-USP-Archiv, Sammlung João Guimarães Rosa, HEFT-06, Box 082); (IEB-USP-Archiv, Sammlung João Guimarães Rosa, EO-13.01, Box 073, A boiada. Band 1 und Band 2).

Stimulation eines Dynamikwandels von Raum und Kultur des Sertão hervorbringt.

Die rosianische Literatur: angeregt von und Anreger der Kultur des Sertão

In den letzten Jahrzehnten lenkt die rosianische Literatur die Aufmerksamkeit auf die Kultur und die soziale Realität des Landes, die auf vielfältige Art und Weise von einer komplexen Dynamik gekennzeichnet ist.

Dies lässt sich unter anderem in der Zahl der Interessierten erkennen, die, angeregt vom Kontakt mit den Werken des aus Minas stammenden Schriftstellers, begannen, ihre Aufmerksamkeit auf die vom Schriftsteller als Referenz für seine Literatur benutzte Region zu richten und Forschungsfragen aufzuwerfen. Es existieren bereits Studien, die auf den von Wissenschaftlern durchgeführten Expeditionen basieren. Hier wären beispielsweise folgende zu nennen: Alan Viggiano², der versucht, die Route Riobaldos ausfindig zu machen; Marily da Cunha Bezerra und Dieter Heidermann³, die Reisen zur Erschließung der Räume unternahmen, auf die in der Literatur Rosas verwiesen wird; Willi Bolle, der nach mehreren Reisen die Kartierung der Bewegungen der Jagunços in *Grande sertão: veredas*⁴ minutiös erarbeitet.

In meinem Fall wurden zwei Reisen mit dem Ziel durchgeführt, Feldstudien über einen Ausschnitt der immensen Weite des Sertão und einen Teil seiner Kultur voranzutreiben. Die erste fand vom 02. bis 10. Juli 2016 unter Einbindung einer ausgewählten Teilnehmergruppe in der 3. Auflage des Projektes «O Caminho do Sertão» (dt. «Der Weg des Sertão») statt. Begleitet von Menschen aus verschiedenen Regionen Brasiliens, geführt durch weise Bewohner der Region mit erkennbaren Ähnlichkeiten zur literarischen Figur des Pedro Orósio und aufgenommen

² Vgl. Alan Viggiano: Itinerário de Riobaldo Tatarana. In: Antônio Carlos Secchin u. a. (Hg.): *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7Letras 2007, S. 85–102.

³ Vgl. Marily da Cunha Bezerra/Dieter Heidermann: Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta. In: *Revista Estudos Avançados – USP* 20/58 (2006): *Dossiê Guimarães Rosa*, S. 7–17.

⁴ Der Wissenschaftler entwickelt anhand seiner Feldstudien eine Karte, die die realen Räume des Sertão mit dem fiktionalen Raum von *Grande sertão: veredas* in Beziehung setzt, sowie drei weitere Karten, die «Topographie der Jagunçerei» genannt werden und die Verschiebungen der Jagunços auf dem Spielbrett des rosianischen Raums beschreiben. Vgl. Willi Bolle: *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34 2004, S. 69, S. 103, S. 109, S. 115.

von der unbeschreiblichen Gastfreundschaft der «Mineiros» gingen wir etwa 170 km entlang der Nordwest-Region von Minas Gerais und interagierten dabei mit Umwelt, Kultur und den verschiedenen Aspekten der sozialen Realität der Region. Ausgangspunkt war das Dorf Vila de Sagarana. Nach Überquerung des Flusses Urucúia passierten wir Morrinhos, Vila Bom Jesus, Fazenda Menino, Córrego Garimpeiro, Ribeirão de Areia, Buraquinhos, Vão dos Buracos und die Gemeinde der Chapada Gaúcha, mit dem Nationalpark Grande Sertão Veredas als Zielpunkt der Wanderung, der sich bereits an der Grenze zum Bundesstaat Bahia befindet. Für eine gewisse Veranschaulichung des durchlaufenen Wegs in dieser *Travessia* (dt. Durchquerung), siehe Karte 4 im Beitrag von Willi Bolle (S. 78).

Gleich der Figur Grivo aus dem Text *Cara-de-Bronze*, begeben wir uns auf die Suche nach dem *wer* der Dinge: «Zu sehen, zu hören und zu fühlen. Und zu wählen. Seine Augen wurden nicht müde.»⁵ Solche Worte stellen die Erfahrung der Wanderung gut dar. Ein derartiges Eintauchen in dieses Stück mineirischen Sertão war so prägend, dass es für ein Umdenken von verschiedenen Aspekten aus Guimarães Rosas Werk und dieser Region des Sertão sorgte. Begeistert von den zahlreichen Entdeckungen und mit der Bestrebung, die Beziehung der rosianischen Literatur mit dem mineirischen Sertão detaillierter zu erforschen – sowohl als Frucht der Anregungen durch die Erfahrungen des Autors also auch hinsichtlich seines Charakters als aktuell potenzialschöpfender Kraft für soziokulturellen Wandel in diversen Bereichen – reiste ich vom 23. bis 25. Januar 2017 wieder in die Region zurück. Meine Absicht war, einige Interviews mit Bewohnern, sozialen Führern, Organisatoren und Partnern diverser repräsentativer kultureller Projekte durchzuführen sowie um Daten und Zeugnisse über Agenturen und Institute zu sammeln, die mit der ganzheitlichen und nachhaltigen Entwicklung der Region zusammenhängen. Das spezifische Interesse an der Sammlung und Auswahl von Materialien ergab sich während der Recherchen zu Initiativen, die in irgendeiner Weise mit Aktionen in Zusammenhang standen, die auf dem in der Region aufgrund der rosianischen Literatur entstandenen Potenzial beruhten. Zu diesem Zweck und im Bewusstsein des immensen Territoriums des Sertão in Minas Gerais/Goiás/Bahia konzentrierte ich mich auf die nordwestliche Region von Minas Gerais, eine Region des Urucúia-Beckens, das Start- und Zielpunkt der *Travessia* von 2016 umfasste.

Man konnte erkennen, dass der Rio Urucúia, der als Riobaldos «Fluss der Liebe» repräsentativ für Rosas literarische Schöpfung ist, für die gesamte natürliche

5 Guimarães Rosa: *Corpo de Baile*. Bd. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2010b, S. 258. Üb. João Guimarães Rosa: *Grande Sertão*. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason. Köln: Kiepenheuer & Witsch ³1994, S. 578.

und soziale Dynamik der Region von grundlegender Bedeutung ist. Laut Rosa Amélia Pereira da Silva war

das Vale do Urucuia aufgrund seiner großen territorialen Reichweite ein strategischer Punkt: ein Ort der Konvergenz zwischen Viehtreibern und Viehzüchtern, Minenarbeitern, Entdeckern und Abenteurern, die im Landesinneren Brasiliens eine Bereicherung sowohl für die Suche und den Abbau von Mineralien als auch für die Niederlassung in den Regionen suchten, mit der Absicht, Landwirtschaft in noch nicht beherrschten Gebieten zu betreiben.⁶

Die Forscherin weist darauf hin, dass «der Rio Urucuia ein Akteur in der sozialen Dynamik ist; er fördert Vereinigungen und Aggregationen, die die Gesellschaften konstituieren, denn um ihn herum entstand und entsteht noch immer eine kulturelle Bewegung.»⁷ In ihrer Arbeit interpretiert sie die Beziehungen zwischen diesem Fluss und der rosianischen Literatur, die als Akteure einer geo-soziokulturellen Dynamik die Region gestalten. Laut der Wissenschaftlerin sind «der Fluss und JGR [João Guimarães Rosa] in der sozialen Formation des Rio Urucuia-Tals wie in der geographischen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Dynamik Vermittler im Prozess der Gruppenwiedervereinigung».⁸

Rosas literarische Produktion, die auf einzigartige Weise die verschiedensten sozio-kulturellen Aspekte dieser Region repräsentiert und ihnen nationale und internationale Sichtbarkeit verliehen hat, hat dazu beigetragen, dass Institutionen, öffentliche Stellen sowie die lokalen Bewohner selbst oder Menschen aus den abgelegensten Teilen des Landes und soziale Gruppen mit den unterschiedlichsten Interessen ihre Augen auf die Region richten. Ihre Reichtümer werden anerkannt und soziale und ökologische Missstände werden ins Auge gefasst. Alle Aspekte, die in vielerlei Hinsicht soziale, wirtschaftliche, kulturelle und ökologische Veränderungen auf verschiedenen Ebenen hervorgebracht haben, stehen nun im

6 Die Forscherin beschreibt, dass «der Fluss Urucuia durch ein Entwässerungsgebiet von 25.135 km² fließt; es handelt sich um das viertgrößte Becken im Bundesstaat Minas Gerais mit seiner Quelle im Bundesstaat Goiás an der Pouso Alto in der Gemeinde Formosa. Das Urucuia-Tal umfasst derzeit 11 Gemeinden, von denen zehn im Bundesstaat Minas Gerais liegen und den Nordwesten sowie den Norden von Minas Gerais durchqueren: Auf der linken Seite des Flusses liegen die Gemeinden Formoso (1962), Arinos (1962), Chapada Gaúcha (1996) Urucuia (1996) und Pintópolis (1996); auf der rechten Seite Buritis (1962), Uruana de Minas (1996), Riachinho (1996), Bonfinópolis de Minas (1962) und São Romão (1923). Der Fluss zieht eine Grenze zwischen den Gemeinden Pintópolis und São Romão und fließt dort in den São Francisco.» Vgl. Rosa Amélia Pereira da Silva: *Nesta água que não para: leitura de João Guimarães Rosa no Vale do Urucuia*. [dt. In diesem nie versiegenden Wasser: Lektüre von João Guimarães Rosa im Urucuia-Tal] Brasília: Editora UnB 2014, S. 24.

7 Silva: *Nesta água que não para*, S. 25.

8 Ebda.

Zentrum der Auseinandersetzung mit dieser Region. Laut der Forscherin «entstehen um den Namen JGR eine Reihe von Vereinigungen, die kollektive, humanitäre, wirtschaftliche und ökologische Interessen haben.»⁹

In diesem Sinne ist ein für solche Fragen herausstechender Ort in der Region das Dorf Vila Sagarana, ein Ort, der nach dem gleichnamigen literarischen Werk von Guimarães Rosa benannt wurde, dem Ausgangspunkt der Wanderung des Schriftstellers durch die literarische Prosa. Wie der Schriftsteller im Jahre 1966 in einem Interview mit Fernando Camacho berichtete: «im Grunde gab es *Sagarana*¹⁰, um den Leuten Minas zu zeigen. Eine Mischung: Minas zeigen und demonstrieren, wie ich die Welt sah».¹¹ Fakt ist, dass dieser Versuch erfolgreich war und sich auf die folgenden Arbeiten ausdehnte. Das Dorf Sagarana, Ausgangspunkt des Projektes «O Caminho do Sertão», profiliert sich derzeit im Nordwesten von Minas Gerais als Schlüsselort für Erhalt, Förderung und Aufwertung der sertanejo-Kultur. Es entsteht aus dem «Segundo Assentamento da Reforma Agrária implantado pelo INCRA Minas Gerais, em 1973» (dt. «der Zweiten Besiedlung der Agrarreform, 1973 errichtet von INCRA Minas Gerais»).¹² Die Beziehung dieses Raumes zur rosianischen Literatur, die schon vor der Entstehung des Dorfes vorhanden war, ist untrennbar. Laut Silva bekam die Siedlung diesen Namen,¹³ denn

nachdem sie die vor allem räumliche Beziehung zwischen dem Fluss Urucuia und der Fazenda Boi Preto (Schwarzer Bulle) ermittelt und die existierende literarische Beziehung zwischen dem Fluss Urucuia und JGR anerkannt hatten, machten die fachlichen Verantwortlichen für das Projekt in der Region den Vorschlag, dass die Siedlung den Namen eines Werkes des Autors tragen sollte: Sagarana. Das «Projeto Integrado de Colonização de Sagarana – PICS» (dt. «Integratives Projekt der Kolonisation von Sagarana») war geboren.

Wie Almir Paraka Cristóvão Cardoso¹⁴ in einem Interview vor Ort am 23.1.2017 kommentiert, beschlossen die Fachkräfte von INCRA im Bewusstsein der räumli-

⁹ Ebda., S. 58.

¹⁰ Die Arbeit wird mit dem Neologismus betitelt, der «durch die ausdrucksvolle Suffixierung der nordischen Vokabel *Saga* mit der im Tupi-Guarani Kollektive anzeigenden Substantiv-Endung «-rana» konstruiert wird.» Vilma Guimarães Rosa: *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2008, S. 54. Unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.

¹¹ Fernando Camacho: Entrevista com João Guimarães Rosa. In: *Revista Humboldt* 18/37 (1978), S. 42–53, hier S. 45. Unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.

¹² Verfügbar unter <https://festivalsagarana.wordpress.com/o-festival/>. Letzter Zugriff: 30.1.2018.

¹³ Silva: Nesta água que não para, S. 46.

¹⁴ Der «Sohn der Stadt Paracatú» und «Enkel eines Urucuiano», wie er im Interview betont, hat einen sehr wichtigen Landsmann: «Riobaldo selbst, der im Quellgebiet des großen Grüns von Pa-

chen und kulturellen Beziehung der Region zur rosianischen Literatur, die Siedlung mit diesem speziellen Namen aus dem Werk des Schriftstellers zu benennen, weil

sie auf einer Rückreise nach Belo Horizonte, wo INCRA operierte, nach Cordisburgo hineinfuhren und im Museum Guimarães Rosa, das bereits Anfang der 70er Jahre existierte, das ausgestellte Werk fanden. Dann rief einer der Techniker die anderen und sagte: «Hier ist der Name, nach dem wir für die Siedlung gesucht haben».¹⁵

Als Bezirk der Gemeinde Arinos¹⁶ befindet sich Sagarana im Flusseinzugsgebiet des Flusses Urucuia, ein «durch großen sozialen Widerspruch zwischen der grausamen unternehmerischen Landwirtschaft und der großen Zahl von Siedlungen der Agrarreform und traditionellen bäuerlichen Familien geprägter Raum».¹⁷ Im Format von *Agrovilas*¹⁸ umgesetzt ist das Dorf ein wichtiger Widerstandspunkt gegen das räuberische Modell der ausbeutenden Handhabe der Umwelt, wie es von den Großgrundbesitzern des Agrobusiness in der Region betrieben wird.¹⁹ Laut Silva «besteht heute eine inhärente Beziehung zwischen ihm, JGR, und dem geo-

racatú geboren wurde. Eigentlich vom kleinen Grün von Paracatú, wo heute die Gemeinde von João Pinheiro liegt, zu jener Zeit Gemeinde Paracatú». Der ehemalige Bürgermeister der Gemeinde Paracatú, ehemaliger Abgeordneter der Provinz MG, ist einer der großen Verantwortlichen für die planmäßigen ökologisch-soziokulturellen Veränderungen in der Region Sagarana, die insbesondere auf dem «immateriellen Erbe» des Schriftstellers von Minas Gerais basieren.

15 Auszug aus dem Interview, das am 23.1.2017 im Sertão von Minas Gerais gegeben wurde.

16 Wie Silva über das Urucuia-Flusstal betont, «wählte die Bevölkerung mit der Entwicklung der Region Barra da Vaca zum Bezirkssitz, was Conceição de Morrinhos dieses Privileg entzog. 1962 emanzipierte sich das Dörfchen und wurde zur unabhängigen Stadt. Sie erhielt den Namen Arinos zu Ehren von Afonso Arinos de Melo Franco, einem in Paracatú geborenen Professor für Geschichte und berühmten Literaten aus Minas, einem Pionier in den regionalistischen Tendenzen der brasilianischen Literatur, für die Ausrichtung seiner Arbeit, die aus Erfahrungen im Kontakt mit dem Sertão resultierte». Vgl. Silva: *Nesta água que não para*, S. 28.

17 Verfügbar unter <https://festivalsagarana.wordpress.com/o-festival/>. Letzter Zugriff: 30.1.2018 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

18 Wie Almir Paraka im Interview kommentiert, «hatten die Siedler im Modell der Agrovila, das in der Siedlung der Agrarreform errichtet worden war, Grundstücke und Wohnungen im Städtchen und Fläche zum bearbeiten im ländlichen Raum. (Bei Agrovila handelt es sich um eine Art Vorstadtsiedlung, die an das infrastrukturelle Versorgungsnetz einer größeren Stadt angebunden ist und gleichzeitig das ländliche Wohnen ermöglicht, Anm. d. Üb.).

19 Während des Interviews betont Almir Paraka, dass «die Siedlung von Sagarana nicht die Frucht dieser aktuelleren Kämpfe um Boden ist. Hier haben wir Märtyrer, die Widerstand geleistet haben, berühmte Märtyrer, die sich dem *Coronelismo* widersetzen, die einer ganzen konservativen Offensive gegenüberstanden, um das Recht der Kleinbauern, der Sertanejos, ihr Stück Land zu erhalten.» (*Coronelismo*: beschreibt die archaisch-patriarchalischen Machtstrukturen im Sertão, wo der Großgrundbesitzer, der «coronel» durch Gebrauch seiner wirtschaftlichen Macht und

graphischen Raum, dessen Bande zur Institutionalisierung des Namens des Schriftstellers in der Position eines wichtigen Akteurs beitragen.»²⁰ Im Bewusstsein dieser in der kollektiven Vorstellung der brasilianischen Kultur und insbesondere in der Region des Urucuia erreichten Position bemerkt Almir Paraka, dass in Bezug auf mehrere Projekte für die Entwicklung der Region «Rosas Werk aus einer nachhaltigen, integrierten, territorialen Sichtweise heraus neben den anderen existierenden ein sehr wichtiges immaterielles Erbe in dieser Region ist».²¹ In Bezug auf die Erkennung des Potenzials dieses «immateriellen Erbes» als fruchtbarem Boden für die Aussaat von Projekten, die auf sozio-kulturellen Wandel ausgerichtet sind, der die Lebensbedingungen der Bewohner verbessert und die lokale Kultur aufwertet, kommentiert er zu einem anderen Zeitpunkt des Interviews:

Ich habe in Rosas Werk eine sehr bedeutende Identität gefunden [...] eine künstlerisch-kulturelle Identität, dadurch, dass ausgehend von der Literatur, von Rosas Konzeption, von der Rolle von Kunst und Kultur der Wandel der Personen und der Gesellschaft stattfand. Sein Weg der Transformation ist ein künstlerisch-kultureller Weg und eine zeitlich-räumliche Identität des Sertão. [...] [Dies] ist Rosas Ort, der Ort von Rosas Werk, und darüber hinaus ist es auch ein wenig ein kognitives Erbe, viel mehr als bloß kulturell, ein Erbe nicht nur von statischen und angehäuften Kenntnissen, ein Erbe, das mit der Konstruktion von Wissen verbunden ist, mit der Wahrnehmung der Bedeutung von Wissen und wie Wissen gemacht wird, wie es sich darbietet. Damit verbunden wurden das lokale, traditionelle sowie das Wissen der Personen, die seit jeher dort gewohnt haben, von Rosa porträtiert und noch heute sind sie Erben dieses kulturellen Erbes von Brasiliens Landesinnerem, das Rosa in seinen Werken bestens eingefangen und dokumentiert hat.²²

Unter dieser Perspektive zeigt sich in der Anerkennung dieses kulturellen Erbes und seines Potenzials, basierend auf den in der Region durchgeführten Aktionen, die Untrennbarkeit der kulturellen Aspekte und der Umwelt als wichtigsten Vermittlern der wesentlichsten Veränderungen in der Region. Wie Silva in Bezug auf den Rio Urucuia und das Werk von João Guimarães Rosa kommentiert «agiert ersterer geo-historisch und wirtschaftlich in der Region. Zweiteres handelt aus zwei Positionen heraus: die eine politisch und die andere literarisch».²³ Daher kommentiert Almir Paraka bezüglich der ersten entscheidenden Bewegungen in der

durch Gewalt Einfluss auf die dortige Bevölkerung nimmt und zu deren Referenz wird, z. B. in politischen oder in Streitfragen, Anm. d. Üb.).

²⁰ Silva: *Nesta água que não para*, S. 20.

²¹ Auszug aus dem von Almir Paraka gegebenen Interview am 23.1.2017 im Sertão von Minas Gerais.

²² Almir Paraka: wie Anm. 21.

²³ Silva: *Nesta água que não para*, S. 20.

Region, um die laufenden Projekte im Zusammenhang mit diesen beiden Vermittlern zum Laufen zu bringen:

Die zentrale Motivation ist, dass um die Jahrtausendwende eine Gruppe von Führungskräften hier in der Region anfang, Vorschläge für interkommunale Zusammenarbeit als eine die Region denkende Zusammenarbeit zwischen den Gemeinden zu diskutieren, wie man Kräfte zusammenbringen kann, um Lösungen für die verschiedensten die Region betreffende Probleme bezüglich der Lebensqualität der Gemeindebürger in die Wege zu leiten. Diese Ideen bewegten sich um eine zentrale Idee, die wir als nachhaltige und integrierte regionale oder territoriale Entwicklung definieren. Wir definieren das Territorium als ein Flusseinzugsgebiet, um all diese Dimensionen von Wasser und Nachhaltigkeit in den Mittelpunkt der Diskussion zu stellen, also als Territorium, das durch das Becken des Urucuaia Flussgebietes definiert wird, und auf diesem Wege zunächst zu mobilisieren, zu sensibilisieren, die verschiedensten Sektoren und sozialen Bereiche zu organisieren, so dass sie selbst auf die größtmögliche autonome Art und Weise Verantwortung im Veränderungs- oder Wandlungsprozess übernehmen können, an den sie glauben, wie sie sagten bzw. sagen. In diesem Bemühen steckt also eine grundlegend notwendige Arbeit, und zwar die Anerkennung, dass jedes Territorium in erster Linie ein kulturelles Territorium ist. Wenn es also kulturell ist, ist es so, als würde man diese kulturelle Dimension zugunsten des gewünschten Wandlungsprozesses bearbeiten, und dort entsteht die Vorstellung von Identität, diese Verbindung mit dem Ort, dem Territorium, den Lebensweisen etc. und diese andere Dimension, verbunden mit jener Individualität, die das Selbstwertgefühl betrifft. Du musst dich selbst mögen und du musst deinen Ort mögen, ihn erkennen, wertschätzen, es ist der Ort, an dem du lebst. Es ist also diese Beziehung zwischen Territorium, Raum, Selbstwertgefühl und Identität, die die Arbeit von Rosa hervorbrachte, all diese Informationen, eine Diskussion, die um diese Elemente organisiert wurde, und sogar mit dieser historischen Verbindung, ein weltweit anerkanntes Werk zu sein und dieses Gebiet hier zu einem großen Teil als seinen *locus* zu haben. Dann beginnt von da an diese objektivere und klarere Beziehung zwischen Rosas Werk und der Arbeit, die wir hier anregen.²⁴

Beim Thema Selbstwertgefühl im Sertão, das in den Interviews oft erwähnt wurde, handelt es sich um einen wichtigen Punkt in den Leitlinien einiger der in der Region entwickelten Projekte. Die Faktoren, die als schwächend für ein solches Selbstwertgefühl wirken, sind unzählig, einschließlich der vorherrschenden und fehlgeleiteten Positionen und Vorstellungen, die oft von großen städtischen Zentren in Bezug auf ländliche Gebiete kommen. Um diesen problematischen Positionen zu begegnen, ist es wichtig, die Bedeutung der unterschiedlichsten Kulturen und Wissensformen zu erkennen und ihre Versuche der Hierarchisierung zu dekonstruieren, eine Position, die im Einklang mit Rosas literarischer Produktion steht.

²⁴ Almir Paraka: wie Anm. 21.

Der Nachhall der sertanejo-Kultur: Rosianische Literatur als Kulturerbe und Impulsgeber für Initiativen sozialen Wandel

Das von Rosas Literatur erzeugte «immaterielle Erbe» dient als Katalysator und Impulsgeber für verschiedene Initiativen und Projekte, die vor allem in den letzten zehn Jahren Früchte getragen haben. In diesem Zusammenhang werden wir ein Panorama erstellen, das darauf abzielt, einige Nachwirkungen des rosianischen Werkes in dieser Region des Sertão zu identifizieren und zu veranschaulichen. Die Zentren des Wandels, auf den laut der angesprochenen Richtlinien abgezielt wird, die um die Jahrtausendwende gestärkt und zusammengewachsen sind, stehen in direktem oder indirektem Zusammenhang mit ADISVRU («Agência de Desenvolvimento Integrado e Sustentável do Vale do Rio Urucuia», dt. «Agentur für Integrative und Nachhaltige Entwicklung des Rio Urucuia-Tals»)²⁵ Nach José Idelbrando Ferreira de Souza²⁶, einem der Gründer und Präsidenten von ADISVRU, hatte die Agentur zwei Hauptziele vor Augen: Konsolidierung und Diversifizierung der sozialen Basis sowie Diversifizierung der Produktionsbasis im gesamten Urucuia-Einzugsgebiet.²⁷ Für die Schaffung selbsttragender Strukturen sowie

25 In seiner Definition handelt es sich um eine «Zivilgesellschaft mit nicht-wirtschaftlichen Zwecken, gegründet am 21. Dezember 2000, bezeichnet als OSCIP [Organização da Sociedade Civil de Interesse Público]. Ihre Aufgabe ist es, die menschliche und nachhaltige Entwicklung des Gebietes von Urucuia Grande Sertão durch die Steuerung des Wissens und die Anregung lokalen Engagements sowie die Diversifizierung der sozio-produktiven Basis und die Solidarwirtschaft zu fördern, mit dem Schwerpunkt auf der Verringerung von Armut und Ungleichheit.» Verfügbar unter <https://www.umcanto.com/cities/arinos?locale=de>. Letzter Zugriff: 31.1.2018 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

26 Ferreira de Souza bestritt das Amt des Bürgermeisters von Arinos von 1997 bis 2000, dem Gründungsjahr von ADISVRU.

27 Wie Ferreira de Souza in einem am 24.1.2017 von mir in Arinos, Sertão von Minas Gerais, aufgezeichneten Interview schildert, agiert die ADISVRU «nicht nur in Arinos, sondern in der Region des Urucuia als Ganzes, ausgehend von dem Verständnis, dass keine Gemeinde sich entwickeln kann, wenn nicht auch die Region, in die sie eingefügt ist, sich entwickelt [...] Aus diesen Ideen heraus entwickelt das Projekt die interkommunalen Beziehungen. [...] Neben der interkommunalen Zusammenarbeit gibt es die Arbeit, die produktive Basis zu diversifizieren, [...] und die Arbeit, die soziale Basis zu diversifizieren, weil in der Vergangenheit lediglich die Bürgermeister und einige Ratsmitglieder die Akteure waren, die mit den Amtsträgern oder auch regionalen oder nationalen Politikern, seien es Abgeordnete, Staatssekretäre und Minister, sprachen. Mit der Diversifizierung der sozialen Basis wurden eine Diversifizierung der anderen Akteure, andere interkommunale und auch regionale Organisationen erarbeitet, und diese neuen gesellschaftlichen Akteure machen Veranstaltungen, Seminare bekannt, die Experten aus Bund und Landesregie-

für die Autonomie und Entwicklung der gesamten Region waren Verbände mit lokalen Führungen von großer Bedeutung. Die Agentur spielt eine entscheidende Rolle bei der Verbindung von Projekten mit Fokus auf der Entwicklung der zwischenmenschlichen Interaktion und auf der Integration der lokalen Gemeinschaften, indem sie sie zu Protagonisten des regionalen Wandels machen, um ihnen bessere Lebensbedingungen, die Anerkennung des Wertes der lokalen Kultur und somit auch die Steigerung ihres Selbstwertgefühls und die Wertschätzung ihrer Identitäten zu ermöglichen. José Idelbrando weist darauf hin, dass für einen solchen Versuch

das Werk *Grande sertão: veredas* als Strategie zur Stärkung eines Gebietes der Identität gesucht wird, damit wir ausgehend von dieser Identität mit innovativen Projekten arbeiten können, die mit unserer Realität verknüpft sind, damit Entwicklung stattfindet. [...] Es werden gerade verschiedene Strategien entwickelt, um ausgehend von diesem Werk ein Gebiet der Identität zu konstruieren.²⁸

In diesem Sinne, auf der Suche nach Vervielfältigung der sozialen Basis, findet sich unter den Projekten von ADISVRU die «Central Vereda»²⁹, die verantwortlich

rungen anziehen, um an der Durchführung solcher Veranstaltungen mitzuwirken. So gab es einen größeren Austausch nicht nur mit Räten und Bürgermeistern, sondern auch mit diesen neuen, nach und nach auftauchenden Akteuren.»

28 Auszug aus dem Interview von Ferreira de Souza (wie Anm. 27).

29 «[M]it Sitz in der Stadt Arinos, setzt sich der Nordwesten von Minas Gerais aus 9 Produktionszentren zusammen, die auf die Gemeinden Natalândia, Sagarana/Arinos, Bonfinópolis de Minas, Riachinho, Serra das Araras/Chapada Gaúcha, Urucuia, Uruana de Minas, Buritis und Arinos verteilt sind. In einem Solidarischen Produktionsnetzwerk sind heute in dieser Region ungefähr 80 Handwerkerinnen und Handwerker in der Initiative «Central Veredas» organisiert. Sie entstand durch neue Bemühungen mehrerer Partner, um Autonomie für die Legitimierung des Netzwerks als produktiver kultureller Revitalisierung zu schaffen, die mit Produktion und Einkommen gekoppelt ist, um ihre Zentren zu stärken. Dies gewährt den Teilnehmerinnen und Teilnehmern an der Initiative Zugang zum Markt, Qualifikationen, die Durchsetzung fairer Preise und die Verbreitung der handwerklichen Produkte, bei gleichzeitiger Ausführung sozioökonomischer und ökologischer Verteidigung, der Bekämpfung von Sklavenarbeit sowie der Verfechtung von Gendergleichheit. Die Organisation optimiert, orientiert und organisiert die gesamte Logistik und Kommerzialisierung der von den Zentren produzierten Produkte in jeder Gemeinde, die zuvor isoliert arbeiteten. Derzeit produzieren die Zentren im Einklang mit ihrem Wesen, Frucht der Kreativität, Inspiration und Kultur des Urucuia-Tals. Es handelt sich um traditionelles Handwerk, dass heißt Techniken, die im Laufe der Jahre von Eltern an ihre Kinder weitergegeben wurden, mit Qualitätsbezug, Erfahrung, die von Generation zu Generation weitergegeben wurde. Alle Produkte werden auf ökologisch korrekte Weise produziert, wobei der Reichtum und die natürlichen und kulturellen Ressourcen der nordwestlichen Region von Minas Gerais, bekannt als Vale do Urucuia Grande Sertão Veredas, genutzt werden.» Verfügbar unter <https://www.centralveredas.com.br/sobre-nos>. Letzter Zugriff: 31.1.2018 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

für die Bewahrung der Kultur der charakteristischen Sertanejo-Stickereien ist. Die Aktivität entspricht einer von alten Generationen herkommenden Tradition, welche durch den Fortschritt der Textilindustrie immer mehr an Raum verlor und um ein Haar im Begriff war, sich aufzulösen. Mit der betreffenden Initiative, die bei der Produktion und Kommerzialisierung behilflich war, wurde dieses kulturelle Merkmal in der Region wiederbelebt und so die Aufwertung handwerklicher Arbeit und eine Einkommen generierende Quelle ermöglicht.

In Bezug auf die Diversifizierung der Produktionsbasis war eine der Aktionen von ADISVRU die Schaffung der «Copabase Urucuia Grande Sertão» («Cooperativa Agroextrativista em Base da Agricultura Familiar Sustentável e Economia Solidária», dt. «Agrar-Extraktivistische Genossenschaft auf der Grundlage nachhaltiger Familienlandwirtschaft und Solidarwirtschaft»)³⁰, die, wie José Idelbrando in seinem Interview betont,

die Frage nach der Nutzung der Früchte des Cerrado einführend, den *Extraktivismus* konzipiert, um die Basis der familiären Landwirtschaft zu stärken und sich damit nicht nur die Genossenschaft positiv entwickelt, sondern auch die Genossen. Die Idee war, daran zu arbeiten, dass dem Produzenten außerhalb seiner Pforten eine bessere Einbindung und innerhalb seiner Pforten bessere Unterstützung ermöglicht wird, dass die Frage der Wertsteigerung ausgearbeitet wird und die Beschaffung von Produktionsmitteln sich verbessert, da oft teure Produktionsmittel gekauft werden und viele Hersteller Produkte gegen Produktionsmittel austauschen, wobei sie zuvor Verluste machten.³¹

Die Kooperation wurde 2008 anlässlich des hundertsten Geburtstages von João Guimarães Rosa ins Leben gerufen, wie von ihren Gründern ausgeführt wird. Sie wurde «mit starken Einfluss von Guimarães Rosas Denken gegründet und geografisch in einer Umgebung angesiedelt, die als Kulisse und Inspiration für die Produktion einiger seiner wichtigsten Werke diente».³²

30 «Durch die Zusammenlegung von durchschnittlich 200 Familien der Familien-Landwirtschaft des Rio Urucuia-Tals ist es die Aufgabe der Genossenschaft, Arbeit und Einkommen für die Familien nach den Grundsätzen der Solidarischen Volkswirtschaft zu erwirtschaften. Gegründet am 23. Februar 2008, begannen ihre Aktivitäten im selben Jahr, die Genossenschaft ist in den Gemeinden Arinos, Buritis, Pintópolis, Formoso, Riachinho, Urucuia, Uruana de Minas, Bonfinópolis de Minas und Chapada Gaúcha tätig.» Verfügbar unter <http://www.centraldocerrado.org.br/comunidades/copabase/>. Letzter Zugriff: 31.1.2018 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

31 Auszug aus dem Interview von Ferreira de Souza (wie Anm. 27). (Extraktivismus: gemeint ist eine nachhaltige und artenschonende Art der Bewirtschaftung naturnaher Landschaften, Anm. d. Üb.).

32 Verfügbar unter <http://www.centraldocerrado.org.br/comunidades/copabase/>. Letzter Zugriff: 31.1.2018 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

Angetrieben von diesem hundertjährigen Jubiläum, das für die brasilianische Kultur und insbesondere für die Region außerordentlich repräsentativ ist, begannen Ende 2007 in der Gemeinde Chapada Gaúcha die Aktivitäten des *Instituto Rosa e Sertão*, das von einer Gruppe von Pädagogen und Kulturakteuren gegründet wurde und mit der Mitwirkung der lokal Ansässigen rechnen konnte. Die Interessengemeinschaft entsteht mit dem Zweck der Aufwertung und Erhaltung der kulturellen und ökologischen Vielfalt der Region.³³ Von Neuem zeigt sich die Verbindung zwischen einem solchen Projekt und der Vorstellungswelt des rosianischen Werkes, was sich in der Namenswahl des Instituts widerspiegelt. Damiana Campos, seine derzeitige leitende Koordinatorin, meint in einem Interview, dass sie, sogar bevor sie die Werke von Guimarães Rosa gelesen hatte, schon «alles über ihn» wusste:

ich hatte immer viele Geschichten gehört, denn es gab viele Geschichten über ihn, hier dreht sich alles um ihn: Es gibt einen Park namens *Grande Sertão: Veredas*, es gibt eine Straße namens Guimarães Rosa [...] Wie kann einer nicht alles über Guimarães Rosa wissen?³⁴

So wurde das erste Projekt des Instituts unter dem Titel *Manuelzinho-da-crôa* (dt. *Der-kleine-Manuel-der-Sandbank*) realisiert, dessen Name sich auf den schlichten Spruch der Figur Reinaldo zu Riobaldo im Roman von Rosa bezieht: «das niedrigste, reizendste Vögelchen flußauf- und abwärts [...], genannt *Der-kleine-Manuel-der-Sandbank*.»³⁵ In dem Projekt bezog sich dieser schöne kleine Vogel auf die Kinder der Region, zu denen die pädagogischen und kulturellen Aktivitäten des Handwerks, des Geschichtenerzählens, der Musik, des Singens und des Tanzens zurückgekommen sind. Wie Damiana Campos bemerkt: «bewirkt die Arbeit mit den Liedern und der Musik, dass die Kinder das Unsere als von großer Wichtigkeit wertschätzen». So zielten etwa die Maculelê- und Capoeira-Tänze, die in dem Projekt gelehrt wurden, darauf ab, die afrobrasilianische und indigene Ge-

33 Damiana Campos, eine der Gründerinnen des Instituto Rosa e Sertão, kommentiert in einem Interview, dass die Anstalt «mit Fokus auf Aktivitäten mit regionalen Gemeinschaften gegründet ist, weil ihre Mitglieder die Erfahrung des ländlichen Raums bereits mitbringen. Basis von «Rosa e Sertão» war die Beteiligung von Lehrerinnen und Lehrern des öffentlichen Netzes, ländlichen Lehrern, Lehrern der Ausbildung auf dem Lande und von der Primärbildung. [...] Es ist eine Einrichtung mit femininer Basis, wo es mehrheitlich Frauen gibt».

34 Auszug aus dem Interview von Damiana Campos in der Gemeinde Chapada Gaúcha, Sertão von Minas, am 25.1.2017.

35 João Guimarães Rosa: *Grande sertão: veredas*. 20. Hg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2001, S. 192. Vgl. João Guimarães Rosa: *Grande Sertão*. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Curt Meyer-Clason. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 135.

schichte zusammen mit dem Geschichtenerzählen zu bewahren.³⁶ Daiana Campos, auch Mitglied des Instituto Rosa e Sertão, erklärt, dass

das Projekt «Manuelzinho-da-crôa» fast 200 Kinder zusammen führte, die mit Musik arbeiten, und mit der Musik haben wir ein tolles Resultat erzielt, mit den Auszügen aus Guimarães Rosa, wo man Kinder von fünf oder acht Jahren sah, die *Grande Sertão* lasen. Wir hatten das Vergnügen, das hundertjährige Jubiläum von Guimarães mit diesen Kindern zu feiern, die die Arbeit von Guimarães Rosa lesen, und für uns ist es eine große Befriedigung, hier in unserer Gemeinde einen Raum zu haben, der die Volkskultur fördert und und die Frage nach der Impulsgebung zur Lektüre vorantreibt.³⁷

In Bezug auf Projekte des Instituts kommentiert Damiana Campos: «[...] Mit Poesie haben wir es geschafft zu kämpfen, die Poetik, das Wort war die Wahl des Instituto Rosa e Sertão».³⁸ Indem sie nochmals die Intertextualität des rosianischen Werkes im Namen der Musikgruppe «Diadorinas» hervorhebt, die von den Campos-Schwestern gegründet wurde,³⁹ antwortet Damiana auf die Frage nach dem Einfluss, den die rosianische Literatur in der Region ausübt:

Ich denke, dass unsere Projekte, alles, was wir tun, viel von ihm hat, selbst wenn es verleugnet wird. Wir leugneten das viele Jahre, «Ach wie ätzend, ständig muss von Guimarães Rosa die Rede sein». Doch selbst das Leugnen passierte, weil wir so sehr über ihn sprechen wollten. [...] Guimarães ist da, er ist unsterblich geworden, und wenn er unsterblich wird, soll das heißen, dass er vorübergehen kann, dass er dies bereits ist. Man kann alle Bücher verbrennen, denn er ist schon in die mündliche Tradition übergegangen. Du kannst das ganze Volk fragen, wie die Geschichte des Grande Sertão lautet, alle Welt weiß es, nicht alle Welt, aber zumindest, wer Teil des Nukleus ist.⁴⁰

Immer noch von den Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag von Guimarães Rosa angetrieben wurde 2008 das *Sagarana Festival* geschaffen, das bereits zum siebten Mal stattfindet und das unter anderem die Aufwertung des Selbstwertgefühls der Gemeinden im Uruçuia-Tal zum Ziel hat, die Aufwertung der kulturellen sertane-

36 Siehe dazu: <https://rosaesertao.org.br>.

37 Auszug aus dem Interview von Damiana Campos, durchgeführt in der Gemeinde Chapada Gaúcha, Sertão von Minas, am 25.1.2017.

38 Auszug aus dem Interview von Daiana Campos (wie Anm. 34).

39 Mit Damiana, Daiana und Diana, den Campos Schwestern, alle drei an der Verwaltung des Instituto Rosa e Sertão tätig, wurden Interviews im «Ponto de Cultura Seu Duchim dos Gerais – Espaço Geral de Folias» (dt. «Kulturpunkt Seu Duchim dos Gerais – Allgemeiner Ort für Festlichkeiten») durchgeführt. Die Einrichtung, die fürs Angebot eines kulturellen Programms fürs regionale Publikum verantwortlich ist, dient derzeit als Hauptsitz des Instituts.

40 Ebda.

jo-Identität, sowie Diskussionen über die solidarische, nachhaltige Entwicklung, den agrarökologischen Übergang und die Erhaltung der Wasserressourcen.⁴¹ Das Problem des mangelnden Umweltbewusstseins und der durch menschliches Handeln verursachten Umweltauswirkungen wird zum Beispiel im Text *Uma estória de amor* (dt. *Eine Liebesgeschichte*) herausgearbeitet. Wie in den Richtlinien des Festivals beschrieben, verspricht sein abwechslungsreiches Programm «Volkskultur, traditionelles Wissen und Praktiken des mineirischen Sertão sowie soziale Technologien, die sowohl die ländlichen Gemeinden und die Städte des Rio Urucuia Tals als auch Menschen und Gruppen aus Minas Gerais, Distrito Federal, São Paulo und anderen Staaten zusammenführen».⁴²

Das Festival, das 2010 zum dritten Mal stattfand, ermöglichte die Einweihung eines weiteren wichtigen Akteurs für die soziale und kulturelle Entwicklung der Region, des Instituto CreSertão («Centro de Referência em Tecnologias Sociais do Sertão», dt. «Referenzzentrum für soziale Technologien des Sertão»). Es ist ein gutes Beispiel für den Nachhall der Projekte, die ausgehend vom Fluss Urucuia und der Arbeit von Guimarães Rosa zu einem Netz von Dialogen führen, welche den Wandel und die öko-soziokulturelle Entwicklung der Region intensivieren. Silva weist darauf hin, dass «im Projekt die Begründung des Namens des Instituts CreSertão den Wert von JGR als inspirierende Quelle darstellt und die These bekräftigt, dass der Autor im urucuianischen Raum eine herausragende Persönlichkeit ist und eine wichtige Rolle bei der Gruppenbildung spielt.»⁴³ Das CreSertão-Institut, das als Nichtstaatliches Projekt mit Sitz in Sagarana fungiert, übt seine Tätigkeit in einem vom Staatlichen Forstinstitut von Minas Gerais («Instituto Estadual de Florestas de Minas Gerais», IEF-MG) gewährten Gebiet aus. Es «arbeitet daran,

41 Almir Paraka hebt in seinem Interview (wie Anm. 27) die Agrarindustrie hervor: «die Agrarindustrie, die Spitze der Modernisierung und Beschäftigung des brasilianischen Cerrado, die heute auch diesen Durst nach Wasser hat, durch Bewässerungssysteme, die eine absurde Macht darstellen, die analysiert, überprüft und kontrolliert werden muss. Eine grundlegende Ressource wie Wasser, die als reine Ware behandelt wird, und zwar auf dem Schwarzmarkt, außerhalb des gesamten Sektors der Regulierung und Standardisierung der Zulassung von Wasser in Brasilien, das sind Themen, die sich überschneiden, heute bin ich in einer Militanz».

42 «Während des Festivals verwandelt sich Sagarana in ein lebendiges Zentrum des Austauschs und der Erfahrungen, indem es verschiedene Generationen und soziale Kontexte integriert: Jung und Alt; städtische Bevölkerung; Forscher, Studenten und Meister der mündlichen Überlieferung; Spinnerinnen, Folias de Reis, Musikgruppen und zeitgenössische Percussion-Gruppen; Familienbauern und Lehrlinge unter anderem der Agrarökologie und Permakultur. All diese Menschen treffen sich und finden sich in kulturellen Darbietungen, Workshops und Dialogen, Food Courts mit typischen Lebensmitteln, ökologischen Spaziergängen und spontanen Treffen wieder». Verfügbar unter <https://festivalsagarana.wordpress.com/o-festival/>. Letzter Zugriff: 30.1.2018 (unser Übersetzung, Anm. d. Üb.).

43 Silva: Nesta água que não para, S. 47.

das *Ethos* des Sertão zu fördern, um diejenigen zu qualifizieren, die in der Region leben [...] und präsentiert Vorschläge für Nachhaltigkeit in Bezug auf die Umwelt.»⁴⁴ Bei den entwickelten Maßnahmen handelt es sich um Strategien zur Generierung von Einkommensquellen und zur Verbesserung der sozialen Bedingungen in den Gemeinden. Unter seinen Tätigkeiten heben sich die «Sozialen Technologien, soziale Mobilisierung, ökologische Kompetenz, Ausbildungs- und Qualifizierungsexperten, Projekte zur Schaffung von Arbeit und Einkommen, Umweltschutz und Stärkung der kulturellen Identität des Sertão von Minas Gerais»⁴⁵ ab. Es ist auch eines der Projekte der «Universidade das Culturas» (UniCult, dt. «Universität der Kulturen».)⁴⁶

Auf diese Weise macht sich die Präsenz des immateriellen Erbes der rosianischen Literatur als Anreiz und Potenzial für die soziale und kulturelle Entwicklung der Region bemerkbar, basierend auf verschiedenen Projekten und Initiativen, die miteinander in Beziehung stehen, sich gegenseitig beeinflussen und auf eine gemeinsame Art und Weise ein immer stärker zusammenhängendes und repräsentatives Netzwerk bilden. Das Bild der letzten Ausgabe des Sagarana Festivals, das 2015 stattfand, ist ein interessantes Beispiel für die Wahrnehmung dieses Aspekts.

44 Ebda.

45 Verfügbar unter <http://unicult.org/project/cresertao/>. Letzter Zugriff: 31.1.2018 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.)

46 «Die Universität der Kulturen ist eine Reihe von Initiativen, die Forscher, Gruppen, Kollektive, Universitäten, Kulturzentren und kulturelle Akteure verbindet. Ziel ist es, Projekte im Bereich der kulturellen Bildung zu vernetzen. Zu diesem Zweck basiert UniCult auf der Erkenntnis, dass es mehrere legitime, autonome und kulturell anerkannte, empirische und theoretische, angestammte und zeitgenössische, städtische und ländliche Ausbildungsmethoden gibt, die über eine traditionelle Konzeption der Schule hinausgehen, die auf Beschränkung und Fragmentierung von Wissen beruht. Mit den neuen Ressourcen, die im 21. Jahrhundert verfügbar sind, schafft das Netzwerk Räume für die Konvergenz von Institutionen und kulturellen Akteuren, verbindet die verschiedenen traditionellen oder innovativen Trainingsmethoden und schafft Debattieräume für Konzepte, Werte und Ideen, die momentan noch in starren Institutionen und akademischen Modellen zentriert sind.» Verfügbar unter <http://unicult.org/#sobre>. Letzter Zugriff: 31.1.2018 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

F E S T I V A L

SAGARANA

Feito Rosa para o Sertão

CULTURA & RURALIDADES
Terra: identidade, solidariedade e sustentabilidade
VII Encontro dos parceiros do Vale do Rio Urucuia



seguindo o caminho da sertão

08 a 11/10/2015 Sagarana - Arinos | MG

Oficinas, debates, encontros, articulações intersetoriais, redes sociais, gastronomia, shows, agroecologia, gestão social de políticas públicas, tecnologias sociais, diversão e arte.

www.festivalsagarana.com.br | [FB/sagaranafestival](https://www.facebook.com/sagaranafestival)



Abb. 1: Sagarana Festival, 2015. Bild entwickelt von der Grafikdesignerin Amanda Rabelo Cardoso

Das Bild der Spinnerin, die den Faden spinnt, der, anfänglich schwach, zu einem großen, als Globus gestalteten Ball wird, ist äußerst repräsentativ, da er symbolisch für viele der Früchte steht, die in den letzten Jahren bereits geerntet wurden, dank der von vielen Personen mit Hingabe und Ernsthaftigkeit entwickelten Arbeit sowie der in die verschiedenen erwähnten Projekte involvierten regionalen Institutionen. Es zeigt auch das Potenzial auf, das für die Ausarbeitung der verschiedensten Arten der *bordados* (dt. Stickereien) generiert wird. In der Illustration hat der Faden, aus dem das Knäuel besteht, zwei Knoten, die durch das Symbol des Unendlichen repräsentiert werden, unter direktem Verweis aufs mathematische Unendlichkeitszeichen, das den Roman *Grande sertão: veredas* abschließt. Das zusammengesetzte Bild beruht auf der Reproduktion der Illustration, die der Künstler aus Paraná Poty Lazzarotto für die Darstellung des rosianischen Sertão in der ersten Ausgabe des Romans entwickelt hat. Auf diesem entfaltet sich der Faden des Knäuels, der durch die zwei Knoten/Unendlichkeits-symbole gekennzeichnet ist, die zwei sehr relevante Punkte zu erkennen geben: Sagarana und *Grande sertão: veredas*, Ausgangs- und Wendepunkt der literarischen Laufbahn des Schriftstellers, sowie Ausgangs- und Wendepunkt der von den Wanderern des Projektes «O Caminho do Sertão» zurückgelegten Durchquerung.

Hinsichtlich des Einflusses der rosianischen Gedanken und der Projekte in der Region, die auf seinem Werk basieren, kommentierte Agemiro Graciano de Jesus, ein Einwohner, ehemaliger Viehtreiber, Bauer und Wegführer im Projekt «O Caminho do Sertão»: «die Bewegung Guimarães Rosa hier in Sagarana war ein Anfang, es war ein Sprung, denn da kam das Fest Guimarães Rosa, es kam der Weg [des Sertão].»⁴⁷ Über dieses Projekt sagt José Idelbrando, dass es «vom Jahr 2000 an entwickelt wurde, als Almir Paraka Bürgermeister von Paracatú war und ich Bürgermeister von Arinos. Von da an träumten wir von dieser integrativen und nachhaltigen Entwicklung im Flussgebiet von Urucuia.»⁴⁸ Die Gründung des Projekts gehört der gleichen Epoche an wie die Entstehung der ADISVRU des Urucuia-Flusstals, Hauptverantwortliche für die Ermöglichung eines funktionierenden Netzwerks der genannten lokalen Initiativen und Projekte. Folglich werden, koordiniert von ADISVRU, ab 2013 die innovativsten Projekte der Agentur initiiert, die laut José Idelbrando in vier Achsen organisiert sind:

kulturelles Gedächtnis, soziale Innovation, kreative Ökonomie, oder wie einige es nennen, Kulturwirtschaft, und Nachhaltigkeit. Innerhalb jeder dieser Achsen werden die spezifischen, einzigartigen und innovativen Projekte ausgearbeitet. Der «Caminho do Sertão» ist

47 Auszug aus dem Interview von Agemiro Graciano de Jesus in Sagarana am 23.1.2017.

48 Auszug aus dem Interview mit Ferreira de Souza (wie Anm. 27).

in diesem Vorschlag enthalten, weil er Anlass gibt, über die Frage der Erinnerung und sozialen Innovation nachzudenken.⁴⁹

Auf diese Weise ist «Caminho do Sertão» ein heute für die betreffenden Diskussionen sehr repräsentatives Projekt. Es stellt für den fruchtbaren solidarischen Vorschlag ein weiteres gutes Beispiel dar, da es auf die Arbeit zahlreicher Kulturproduzenten, regionaler Führer, Anwohner sowie auf den Beitrag verschiedener Institute und Partnereinrichtungen⁵⁰ zählen kann. Zählen kann es ebenso auf die Arbeit der lokalen Kommunen entlang der gesamten Strecke, die laut Diana Campos «die Grundlage von allem bilden, der gesamten Bewegung und Produktion, die den «Caminho» ausmacht».⁵¹ Wie in seinen Richtlinien dargelegt wird, beabsichtigt der Weg «das Eintauchen in Guimarães Rosas Universum, in die Literatur, in die Geographie, in das Wissen und die Praktiken der Bewohner der Flusstäler Uruçua und Carinhanha im Nordwesten und Norden von Minas Gerais».⁵²

49 Wie José Idelbrando im Interview (wie Anm. 27) erklärt, «lautet die Frage auf dieser Achse des sozialen Gedächtnisses: Woher kommen wir? Wo sind wir? Wohin gehen wir? Wie geht es uns? Fast alle Mechanismen, Strategien sind also auf diese retrospektive und prospektive Erinnerung ausgerichtet. [...] Die andere Achse, also die der sozialen Innovation, wenn wir in der Vergangenheit der sozialen Frage nach einer eher paternalistischen, manchmal sogar klientelistischen, manchmal auch ein wenig demagogischen Tendenz nachgehen, ist dieses neue «sozial», dass man diskutieren möchte, das «Erwache!» der Potenzialisierung dieser sozialen Akteure, seit die Flussanliegerbevölkerung über Alternativen für Nachhaltigkeit nachdenkt.»

50 Daten über die 1. Ausgabe des Projekts – Umsetzung: Vale do Uruçua (ADISVRU). Partner: Copabase, Instituto Rosa e Sertão, CreSertão, Funatura, Instituto Federal do Norte de Minas (Campus Arinos, dt. «Bundesinstitut für Nord-Minas»), Instituto Estadual de Florestas (IEF-MG, dt. «Staatliches Forstinstitut»), Unipaz-DF, Fora do Eixo, Prefeitura Municipal de Arinos-MG (dt. «Gemeindeverwaltung von Arinos-MG»), Prefeitura Municipal de Chapada Gaúcha-MG (dt. «Gemeindeverwaltung von Chapada Gaúcha-MG»). Unterstützung: Secretaria de Cultura do Governo de Minas Gerais (dt. «Kulturabteilung der Regierung von Minas Gerais»).

51 Auszug aus dem Interview von Diana Campos, in der Gemeinde Chapada Gaúcha, Sertão von Minas, am 25.1.2017.

52 «So führt uns eine literarische Reise «von Sagarana zum großen Sertão» vom ersten bis zum wichtigsten Werk Rosas. Es wird eine Reise vorgeschlagen, die einen Teil des Weges abdecken wird, den Riobaldo bei seiner Durchquerung in Richtung der Ebene der Sussuarão – der vermeintlichen Wüste von *Grande sertão: veredas*; eine Reise in Gebiete, die durch Bewegungen, Verschiebungen und Wendungen gekennzeichnet sind, durch Begegnungen auf Kreuzwegen, um zu zeigen, dass die Wüste nicht nur Wüste ist, sondern Land eines «geraizeiro» Volkes, in dem Natur und Menschlichkeit miteinander verwoben sind, Kulturland! Es ist ein sozio-ökologischer Weg für die Vielfalt des Cerrado von Minas Gerais, in dem Querungen, Lagunen, Flüsse, traditionelle Kommunen, Siedlungen, Siedlungen der Agrarreform und große Fazendas der Agrarindustrie verschmelzen. Es ist eine Gelegenheit für Wanderer, auf den Wüstenbildungsprozess zu schauen, der die Region bedroht und über die notwendigen Veränderungen nachzudenken, um ihn zu vermei-

De facto ist, eingetaucht in sehr ähnliche Umgebungen, die den fiktionalen Texten von Guimarães Rosa als Triebkraft dienten, so wie dem Charakter Grivo oder sogar dem Schriftsteller selbst auf seinen Reisen, die Faszination oft unvermeidlich. Manchmal ist es möglich, sich vorzustellen, eine Figur in Rosas Geschichten zu sein und auf dem Weg auf Menschen zu stoßen, die als Miguilins, Ditos, Pê-Bois, Rosalinas, Manuelzões, Glorinhas, Camilos, Doraldas oder Caras-de-Bronze identifiziert werden könnten.

Während des Spaziergangs wird man dazu gebracht, die natürliche Schönheit der Cerrado-Regionen mit ihrer Flora und Fauna zu erleben, die im Kontrast zu den monokulturellen Latifundien mit Sojabohnen oder Grasplantagen steht, was hauptsächlich im Umland der Gemeinde Chapada Gaúcha stattfindet. Die Erfahrung des *Durchquerens* ist auch in die Klarheit der agrarökologischen Vorstellung vieler Erzeuger landwirtschaftlicher Familienbetriebe in der Region gehüllt, was sowohl auf die täglichen Erfahrungen als auch auf die Kurse zurückzuführen ist, die von Initiativen im Zusammenhang mit diesen Projekten angeboten werden. Ein weiterer sehr interessanter Aspekt der Wanderung ist der ständige Kontakt und das Erlernen von Volksweisheiten durch die Führer und Einheimischen.⁵³ Über den Gehalt dieser Art von Erfahrung spinnt *seo* Agemiro im Interview mit all seiner Einfachheit und großen Weisheit den folgenden Kommentar: «Du hast den Weg gemacht, der Weg muss erlebt werden, erst indem du den Weg gehst, weißt du, was der Weg ist.»⁵⁴ Diese Reflexion macht die Notwendigkeit der Durchführung einer solchen Erfahrung als Brauch deutlich, um auf diese Weise ein umfassendes Verständnis für das zu erreichen, was sie bietet. Dieser Kommentar erinnert uns an die interessante Überlegung, dass «das Reale nicht in der Abreise oder der Ankunft liegt: es liegt für uns mitten in der Durchquerung.»⁵⁵

den». Verfügbar unter <https://ocaminhosertao.wordpress.com/2014/05/13/o-caminho-do-sertao-de-sagarana-ao-grande-serta-veredas-2/>. Letzter Zugriff: 30.1.2018 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

53 Dieser Aspekt ist einer der entscheidenden Punkte des Projekts und laut Ferreira de Souza (wie Anm. 21), «ist die Erwartung, dass dieser Kontakt neben mehreren innovativen Möglichkeiten einen Austausch hervorbringt, und dass die Menschen, die hierher kommen, wissenschaftliche Kenntnisse mitbringen können oder auch anderes Wissen über andere Realitäten, was eine Suche und ein Austausch mit Volksweisheiten, dem Wissen der Bewohner des Flussgebietes, dem Wissen der arbeitsamen Landarbeiter ist, dieser Austausch kann ein Wissen generieren, das sehr relevant für unsere lokale Realität ist».

54 Auszug aus dem Interview von Agemiro Graciano de Jesus (wie Anm. 47) (*seo*: Redensart, respektvolle Anrede, Abk. *senhor*, die in der mündlichen Sprache weit verbreitet ist und in der Literatur von Guimarães Rosa auch viel verwendet wird, Anm. d. Üb.).

55 Rosa: Grande Sertão, S. 97.

In Bezug auf die Wirkung des Projekts als einer weiteren wichtigen entwickelten Strategie auf der Basis des von Rosas Literatur generierten Potenzials mit der Absicht, den ersehnten Veränderungen in der Region Kontinuität zu verleihen, kommentiert Almir Paraka:

die ganze Verbundenheit mit Rosa kam zustande und von da an begann er, die Handlungen stark zu orientieren/zu beeinflussen. Der Versuch der Aktivitäten hier, des «Caminho do Sertão», ist also ein Versuch, die Fragen, die Rosa immer gestellt hat, in die Gegenwart zu überführen und in Taten und Erfahrungen umzusetzen. Vor allem in Erfahrungen. Die Menschen können viele Problematiken erfahren, von denen Rosa berichtet. Er arbeitet sie in seinen Erzählungen aus, er wollte ja immer zu Reflexionen anregen, zum möglichen Überdenken des Denkens. Der «Caminho do Sertão» ist also ein Stück weit ein Versuch, all diese Fragen, ihre Kreuzungen und ihre Einbeziehung auf die Gegenwart, die Aktualität, anzuwenden, um ein Feld der Reflexion zu schaffen, das dieser Region unter anderem auch helfen kann, die Möglichkeiten für seine Bewohner zu erweitern, was für viele Auswärtige, die hier durchreisen wollen, nützlich sein kann, zum Beispiel Stadtmenschen, die in großen Zentren leben und die Lebensweise der Menschen auf dem Land und die Werte dieser Menschen nicht kennen.⁵⁶

Das Projekt hat bedeutende Fortschritte in diese Richtung gemacht, und tatsächlich beeinflusst die Intensität der Erlebnisse vor Ort die Wahrnehmung von Kultur und sozialer Dynamik, insbesondere im Sertão, aber auch in der Gesellschaft Allgemeinen.

Der Ankunftsort der Durchquerung des Sertão ist die Gemeinde Chapada Gaúcha, zentrale städtische Niederlassung des Nationalparks Grande Sertão Veredas.⁵⁷ Das Projekt «O Caminho do Sertão» fungiert an dieser Stelle als eine Art Nebenströmung des traditionellen «Treffens der Völker von Grande Sertão Veredas», das jährlich im Juli und bereits zum 16. Mal stattfindet.⁵⁸ Wie üblich bietet

56 Auszug aus dem Interview von Almir Paraka (wie Anm. 27).

57 «Der Nationalpark Grande Sertão Veredas befindet sich an der Grenze der Bundesstaaten Minas Gerais und Bahia, mit Hauptsitz in der Gemeinde Chapada Gaúcha. Er hat eine Fläche von 230.671 Ha. Der Umfang des Parks beträgt 282.341.956 Meter. [...] Das Gebiet des Parks umfasst zwei Bundesstaaten und gehört zu den brasilianischen Naturschutzgebieten. Die 8.875 Hektar, die sich im Norden der Gemeinde Arinos befinden, beeinflussen die Beziehungen zwischen dem Sertanejo und der Natur und zwischen dem Sertanejo und seiner Kultur» (Silva: Nesta água que não para, S. 55). Der Forscher weist darauf hin, dass der Nationalpark «Grande Sertão Veredas» «die größte Attraktion des Kreises Uruçuaia Grande Sertão ist [...] [dieser], der sich durch mehrere Gemeinden mit Bezug zum Werk von JGR erstreckt. Darüber hinaus bringen die Wörter Grande und Sertão in der Bezeichnung fraglos den Kreis dem Werk von JGR näher» (Silva: Nesta água que não para, S. 54). (Unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.).

58 Diese letzte Ausgabe wurde erneut von ADISC (Agência de Desenvolvimento Local, Integrado e Sustentável de Chapada Gaúcha, dt. Agentur für Lokale, Integrierte und Nachhaltige Entwick-

die Veranstaltung Einheimischen und Besuchern verschiedene kulturelle und ökologische Attraktionen mit typischen Speisen, Shows, Poesieabende, Kunsthandwerk, Kunstausstellungen und verschiedene runde Tische zu Familienlandwirtschaft, Bildung auf dem Land, Umweltbewusstseinsbildung und Tourismus in der Region der *Völker des Grande Sertão Veredas*, die große Anziehungskraft hat und Menschen aus dem ganzen Land aufgrund der in der Region präsenten rosianischen Vorstellungswelt anzieht. Die Ankunft der Wanderer und die Mitwirkung beim Festival stellt eine weitere Attraktion dar und repräsentiert die Integration der Völker und kulturellen Projekte der Region des Urucuia-Beckens. Zu den Ergebnissen solcher Projekte in der Region behauptet Silva:

Die Anwesenheit von JGR nimmt Form an in kulturellen Initiativen, die darauf abzielen, das dem Sertão Eigene, seine Linien und Nuancen bis hin zur Errichtung der Identität des Urucuiano aufzuwerten. Die menschlichen Akteure, die in den Institutionen agieren, bilden kleine Knotenpunkte des großen Netzwerks, das sich im Tal der Urucuia ausdehnt.⁵⁹

Die Durchführung des Projekts «O Caminho do Sertão», als spezifisches Beispiel für den Nachhall der sertanejo-Kultur, welcher der Literatur von Guimarães Rosa zu verdanken ist und der an seinem Ursprungsort nachklingt, fungiert als Tor zum Sertão und ist hinsichtlich seiner Dynamik sowohl für allgemein Interessierte als auch an Forscher in bestimmten Bereichen gedacht. Laut José Idelbrando Ferreira de Souza ist das Projekt seit seiner Entstehung «an Menschen gerichtet, die daran interessiert sind, die von Guimarães Rosa insbesondere in *Grande sertão: veredas* und auch in *Sagarana* so treffend beschriebene Kultur des Sertão von nahem kennenzulernen.»⁶⁰ So ermöglichen seine Ausgaben Entdeckungen, die informell wie formell zur Stärkung anderer lokaler Projekte beitragen, mit dem Aufkommen neuer kultureller Initiativen in der Region⁶¹ sowie in Fragen, die sowohl die Kul-

lung von Chapada Gaúcha) durchgeführt, die als einen ihrer Unterstützer das «Instituto Rosa e Sertão» hat. Verfügbar unter <http://portalveredas.com.br/2017/08/19/xvi-encontro-dos-povos-do-grande-serta-veredas/>. Letzter Zugriff: 30.1.2018.

59 Silva: *Nesta água que não para*, S. 45.

60 Auszug aus dem Interview von Ferreira de Souza (wie Anm. 27).

61 Wir heben besonders das «Ecos do Caminho Sertão» («Echos des Weges des Sertão») hervor, «einer Initiative von Wanderern, die an der ersten Ausgabe des Projekts teilgenommen haben, unter Einbindung von Pädagogen, Künstlern, Studenten, Selbstständigen und Forschern in Verbindung mit Kultur und Nachhaltigkeit». Verfügbar unter <https://www.catarse.me/ecosdocaminho>. Letzter Zugriff: 30.1.2018 (unsere Übersetzung, Anm. d. Üb.). Als Frucht der ersten Ausgabe des Projekts «O Caminho des Sertão», integrierten sie die Gruppe der Organisatoren in die 2. Ausgabe desselben. Zusammen mit dem "Instituto Rosa e Sertão" organisierten sie im Oktober 2017 die erste Ausgabe der «CineBaru – Mostra Sagarana de Cinema» («Sagarana-Kinofilmvorführung») im Dorf Sagarana.

tur des Sertão als auch die rosianische Literatur in Brasilien⁶² und sogar im Ausland⁶³ betreffen.

Der repräsentative Einfluss von Rosas Werk, der im Raum des Sertão durch Projekte dieser Art deutlich wird, hat verschiedene Auswirkungen und trägt zur Entwicklung von Initiativen bei, die die soziokulturelle Dynamik der Region verändern. Wie José Idelbrando hinsichtlich der rosianischen Literatur als Grundlage von Initiativen sozialen Wandels hervorhebt,

nutzen wir diese als Anker. Sie ist immer der Anker, weil es eine Frage der größeren Identität ist. [...] Ausgehend vom [rosianischen] Werk geht es um die Stärkung eines Territoriums, von Wissen, Wirtschaft, Kultur, um den Erhalt unseres Wissens und unserer Volkskulturen. So ermöglicht uns das Werk, auf verschiedenen Wissensgebieten zu arbeiten.⁶⁴

Jede Ausgabe dieser Projekte verstärkt die Förderung von Reflexionen über die sertanejo-Kultur, die Umwelt, das Werk von Guimarães Rosa, sowie den Zugang zu literarischer Kultur, die Aufwertung und Bewahrung nicht-literarischer Kultur, die Erhöhung des Selbstwertgefühls, die Anerkennung des Werts der Volksweisheit, sowie die Ermöglichung von sozioökonomischen Verbesserungen. In Bezug auf einige der Veränderungen in den Standpunkten, die von den lokalen Einwohnern als Folge der Realisierung solcher Initiativen in der Region wahrgenommen werden, hebt Almir Paraka hervor, dass

die Erfahrung, die wir zu machen beginnen, ist, dass sie [die einheimische Bevölkerung] sich selbst in der Arbeit entdeckt und wiedererkennt, dass das, was das Werk sagt, sie selbst betrifft, ihre Lebensweise, ob jetzt oder in jüngerer Vergangenheit, die Zeit ihrer Eltern und

62 Als Beispiel zitiere ich den mündlichen Vortrag: *Todo abismo é navegável a barquinhos de papel: atravessando o sertão a pé*, (dt. *Jeder Abgrund ist mit Papierbooten befahrbar: zu Fuß durch den Sertão*), das ich auf dem Kolloquium *Outras Margens – 50 anos sem Guimarães Rosa* (dt. *andere Ufer – 50 Jahre ohne Guimarães Rosa*), präsentierte, welches im August 2017 an der Universidade Federal do Paraná (UFPR-Curitiba) stattfand, als Ergebnis der Erfahrungen während der 3. Auflage des Projekts «O Caminho do Sertão» im Jahre 2016. In diesem Sinne wurde der Dokumentarfilm *Sertanias* mit Drehbuch und Regie von Alexandre Roldão und Juliana Dametto Guimarães Rosa während der 4. Edition des Projekts «O Caminho do Sertão» im Jahr 2017 gedreht und im selben Jahr landesweit ausgestrahlt. Verfügbar unter <https://globosatplay.globo.com/globonews/v/6304800/>. Letzter Zugriff: 30.1.2018.

63 Als Beispiel nenne ich aus der mündlichen Vortrag *Refazendo a pé a travessia do sertão de Riobaldo* (dt. *Zu Fuß auf den Spuren von Riobaldos Durchquerung des Sertão*), präsentiert von Willi Bolle auf dem *Simpósio Guimarães Rosa e Meyer-Clason – literatura, democracia, saber-conviver* (dt. *Symposium Guimarães Rosa und Meyer-Clason – Literatur, Demokratie, Zusammenleben-Wissen*), was im November 2017 im Iberoamerikanischen Institut (IAI-Berlin) gehalten wurde, als Frucht der Erfahrungen des Forschers in der 4. Ausgabe des Projekts «O Caminho do Sertão» 2017.

64 Auszug aus dem Interview von José Idelbrando (wie Anm. 27).

Großeltern, viel von dem, was noch da und hier in der Region sehr lebendig ist, all das eröffnet Horizonte, eröffnet Perspektiven.⁶⁵

Diese Eigenschaften werden im Interview mit Fidel Carneiro Araújo, einem anderen lokalen Einwohner, Erzieher, Landwirt und Führer des Projekts «O Caminho do Sertão» deutlich. In seinen Aussagen kann man feststellen, dass sich die Perspektive bezüglich der Art der Lektüre und der Identifikation mit der Kultur und der lokalen Identität, die von solchen Initiativen eröffnet werden, ändert:

Ich habe einen Kurs als ökologischer Führer gemacht und bin so in diesen Bereich gekommen [...] Das war es, was mich bewegte, denn ich habe meinen Heimatort immer mit ein wenig Geringschätzung betrachtet, alle hier dachten so. Es gab die traditionellen Arbeitsweisen, die Dinge hier zu tun, aber man hat dem nie einen großen Wert zugesprochen, bis ich gesehen habe, dass das alles ein Riesenpotenzial hat, dieser Kurs hat mir die Augen für das geöffnet, was ich in meinem Garten habe, was mein Nachbar dort hat, für die Expertise, die die Ältesten hier haben und der Kurs war es, der mich motivierte, diesen Kreislauf zu bewahren. [...] Mir wurde das Werk *Grande sertão: veredas* vorgestellt, das mich anfangs wegen seines großen Umfangs erschreckte, «Ob mich das wirklich so sehr reizen wird?», aber dann schien es so, als würde ich mit dem Typen selbst hier herumlaufen, und er selbst am reden. Sogar einige Redensarten meines Großvaters, total veraltet, komische Wörter: «Aber Großvater, was ist das denn?» Das kam vor, es taucht ab und zu auf. Die Jagunço-Geschichten, die mein Großvater erzählte, schilderte er genau so, dass die Leute aus dem Haus liefen: «Schau nur, sie kommen, die Rebellen», alleman verschwand aus dem Haus, sie ließen nur das Essen, das Zeugs dort, sie kamen, stopften sich die Bäuche voll, manchmal war es ihnen auch egal, ein paar fiese Kerle schikanierten die Leute, andere weniger, aber die Geschichten stimmten mit dem Buch überein, es kommunizierte viel mit mir. Und als mir das klar wurde, war das Buch schon zu Ende, es endete und begann gleichzeitig, weil es aufhört und du es direkt wieder von Anfang lesen willst, um die ein oder andere Sache wieder ins Gedächtnis zurückzurufen, also es ist ein Buch, dass du auf jeden Fall lesen, wieder lesen und leben wirst und es hat de Facto noch viel mehr an Bedeutung gewonnen, als ich den Caminho [do Sertão] als Führer machte. Dort habe ich gesehen, dass dieses bescheidene Wissen, über das mein Vater, mein Großvater und mein Onkel sprachen, von einer Wurzel, einer Blume, von etwas, das gut ist für die Gesundheit, oder für die Tiere, oder kunstvoll, irgend-sowas, für mich war es etwas, dass ich besaß, für mich behielt, mit meinen Nächsten teilte, aber nie sah, dass es einen solchen Wert hatte. Ich sah, dass sie es wahrnahmen, fassten und verstanden, aber ich weiß nicht, ob es für sie einen Wert hatte. Als dann jemand da aus Rio Grande do Sul oder aus São Paulo kam, der noch nie einen Samen gesehen hatte, der das, das und das macht und ich es ihm erklärte, ein Früchtchen, dass die Mädchen als Spielzeug oder als Zierde, oder alles mögliche andere Zeug, was auf dem Weg immer vorkommt, denn manchmal findet er im Juli statt und manchmal im Januar und jede Jahreszeit hat eine andere Besonderheit. Im Januar sind es die Früchte des Cerrado, es gibt diese Frucht «*grão de ga-lo*», die großen Erfolg hatte, den Jungs des Trupps aus São Paulo schmeckte sie sehr gut,

65 Auszug aus dem Interview von Almir Paraka (wie Anm. 27).

und dadurch fühlte ich mich wertgeschätzt mit dem bisschen, dass ich über meine Region wusste und es hat mich dazu veranlasst, mehr zu suchen, die Älteren zu besuchen, die das ein oder andere kannten und so bin ich zum inoffiziellen Forscher meiner Sache geworden, indem ich mir immer mehr Details gemerkt habe. [...] Und als ich da wanderte und diesen alten, den einfachsten Herren der Welt gesehen habe, wie er Gelehrte und Doktoren unterrichtete, Personen mit Diplom aus der akademischen Welt dachte ich: «Warum muss ich mir ein Papier ausstellen lassen, um Gelehrter zu sein? Der Mann ist schon Doktor aller seiner Sachen, die er in seinem Garten hat.» Ich verstand, dass diese Leute, denen wir keinen Wert zusprachen, weil Bücher und andere Dinge wichtiger waren, dieser Mann dort bereits die fertige und organisierte Enzyklopädie war, die wir aufsuchen konnten, man brauchte nur den guten Willen, das zu verstehen, einen Blick dafür zu haben, aber die Jungen verlieren im Allgemeinen diesen Blick für ihre Vorfahren, für diejenigen, die noch am Leben sind, für das Werk der anderen. Denn, wenn du nicht weißt, wo du herkommst, woher willst du wissen, wohin du gehst? Du bist hier, eingebunden in diesen Ort, aber du bist kein Teil von ihm, du bist nur hier, wie einer auf der Durchreise, ein Besucher deiner Heimat. Wer das nicht sucht, diese Wurzel, verliert viel.⁶⁶

Wir beobachten in der Aussage einige Nuancen des für Veränderung sorgenden Erfolges, der aus dem Zusammenwirken verschiedener Initiativen resultiert, die in die Richtung gehen, die wir ausgeführt haben. Bezüglich der Wahrnehmung und Offenheit für die Wertschätzung von Volks-, nicht-Gelehrten-Wissens sowie der Wertschätzung des Lebens in Verbindung mit der natürlichen Umwelt aus Almir Parakas Perspektive auf die rosanische Literatur, kommentiert er:

Rosa arbeitet mit der Aufwertung einiger anderer Instanzen und der Produktion von Wissen, das sich vom Hegemonialen und Konventionellen unterscheidet, und stellt dann dieses einfache Leben des Sertanejo wieder her, die Weisheit eines in die Umgebung eingebundenen Lebens, eines in die Umwelt integrierten Lebens.⁶⁷

Die Lektüre ist sehr kohärent in Bezug auf die Literatur des Schriftstellers aus Minas, der solche Merkmale gerade durch die Anerkennung und das Nähren der bedeutenden Weisheit und Kultur des Volkes zeigt, eine Quelle, zu der er zurückkehrt und sie als Mittel zur Erregung der Aufmerksamkeit für einen solchen Reichtum nutzt, der seit jeher dort präsent ist. Doch in Bezug auf diese Interaktion und den Nachhall der sertanejo-Kultur durch das rosanische Werk, das in diesem Sinne als Treibkraft für die Entwicklung einiger Initiativen und Projekte in der Region fungiert, hebt Almir Paraka hervor: «Der Versuch der Aneignung eines literarischen Werkes und seiner Einbeziehung in die Bemühungen um soziale und

⁶⁶ Auszug aus dem Interview von Fidel Carneiro in Arinos, Sertão in Minas, am 24.1.2017.

⁶⁷ Almir Paraka: Interview (wie Anm. 21).

nachhaltige Entwicklung, all das ist sehr neu.»⁶⁸ Sehr vernünftig kommentiert er später in seinem Interview:

Eigentlich ist was wir tun ein Versuch, ich habe bisweilen Angst, sehr signifikante Fortschritte oder Gewinne zu präsentieren. Ein großer struktureller Gewinn, das können wir vielleicht aus dieser Perspektive der Erweiterung dieser Anstrengung heraus sagen. «O Caminho do Sertão» fügt sich in größere Bemühungen ein, in dem Maße, wie der «Caminho do Sertão» sich selbst festigt, konsolidiert, beginnt das Gespräch, der Dialog mit den staatlichen Sektoren, sei es auf kommunaler, Landes- oder Bundesebene, die beginnen, mit den Organen internationaler Kooperationen zu diskutieren und einen Dialog mit dem brasilianischen Denken mit der Akademie und auch mit sozialen Bewegungen, dem politischen Aktivismus anzuregen. Es beginnt, sich in den Köpfen der Menschen, die an diesem Projekt teilnehmen, die Idee einer freien Schule des Urucuia zu entwickeln, einer Schule des Denkens, mit einer Konzeption, die in diesen speziellen Kontext eingebunden ist, sich von Rosas Werk nährt und von den Werken vieler Autoren, die es erlauben, mit ihnen dieses Bild des Sertão und aller Dinge, die sich um ihn drehen, zu assoziieren, dass Rosa selbst ausgearbeitet hat, sowie andere Bilder, die vielleicht im Laufe der Zeit von anderen Autoren zum Bild-Konzept des Sertão zusammengefügt und dies hier ausgearbeitet, versucht, experimentiert wird, dass man versucht, in Prozessen anzuwenden, die eigens der «Caminho do Sertão» sind.⁶⁹

In diesem Sinne ist es offensichtlich, dass das fragliche Projekt ebenso wie die anderen in Bezug auf seine komplexe und sich in ständiger Transformation befindende Dynamik erörtert wird, das sich entsprechend den Einstellungen und Perspektiven der beteiligten Personen und Einrichtungen auf direkte oder indirekte Weise gestaltet. Wie auch José Idelbrando kommentiert,

Es passiert viel. Offensichtlich geschehen viele dieser Dinge in einer nachvollziehbaren Dimension, was von São Tomé kaum wahrgenommen wird [...] Es handelt sich um immaterielle Errungenschaften wie menschliche Entwicklung, neue soziale Akteure, die Übernahme einer Hauptrolle, das Selbstwertgefühl, das sind einige Errungenschaften, die wir messen können.⁷⁰

Fakt ist, dass das Werk von Guimarães Rosa, sowie das eines jeden anderen Künstlers mit einer solchen Repräsentativität und Resonanz auf nationaler und internationaler Ebene, Raum schafft für seine Ausnutzung als Warenfetsch, und im betreffenden Fall wegen seines direkten Zusammenhangs mit der Verräumlichung der Campos Derais. Das Gebiet setzt sich aus dem reichen Biom des Cerrado zusammen, und schafft Raum für einen kommerziellen Tourismus, der große

68 Ebda.

69 Ebda.

70 Ferreira de Souza: Interview (wie Anm. 27).

räuberische Ausmaße annehmen kann, vor allem, wenn er von Personen/Agenturen von außerhalb der Region unternommen wird, die nur an der finanziellen Rendite interessiert sind, ohne dem öko-soziokulturellen Einfluss, den dies verursachen kann, die notwendige Sorge zu tragen. In diesem Fall würde die Nutzung des Potenzials von Rosas Literatur bewirken, dass der Raum des Sertão und seine Kultur, die so sehr vom Autor bewundert werden, sehr schnell ihre grundlegenden identitären Charakterzüge verlöre, in dem sie Werte und Muster absorbieren würden, die ihnen nicht eigen sind. Im Dialog mit den Führern und einigen direkt in die Initiativen und Projekte Involvierten zeigt sich die Wahrnehmung dieser Problematik als präsent, wie man im Interview mit Fidel Carneiro feststellen kann, als er bewusst über die Herausforderungen bezüglich der positiven Resultate der Implementierung einer dauerhaften Route im Projekt «O Caminho do Sertão» spricht:

Es gibt wichtige kulturelle Auswirkungen und die müssen berücksichtigt werden, man muss schauen, welche Art von Tourismus wir in unserer Region umsetzen werden, denn sobald Sie die Route festlegen, sie dauerhaft und konstant machen, sie markieren, werden unabhängige Menschen und Gruppen kommen, dann werden diese großen Unternehmer kommen und vielleicht ist das nicht das, was die Gemeinden wollen, das ihnen ein absurder Konsumismus vermittelt wird, der viele Menschen bringen wird. In einer unserer Vorbereitungen für die Führer gingen wir nach São Jorge und dort bemerkte ich diesen Kontrast. Die Leute dort verzweifeln manchmal, dort wohnen 500–800 Menschen, und dann kommen 10.000 Menschen und nach einer Woche verschwinden alle wieder, und was sind die Auswirkungen? Der Müll, die optischen Auswirkungen [...], sie haben keinen direkten Zugang zur Verwaltungseinheit, die ihren Bezirk regiert, ich weiß nicht, ob ich das will. Sie haben Brasília nach São Jorge⁷¹ verlegt, so verliert sich der Sertão, weil auch die Leute dorthin gehen werden, das wird zum Ziel der Bevölkerung, die Natürlichkeit darf nicht verloren gehen. Ich weiß, dass mehr Leute kommen müssen, ich weiß, dass es notwendig ist, damit die lokale Bevölkerung wächst. [...] Sich darauf einzulassen, ist schwierig, ich habe mich immer darum gesorgt, es hat zwar schon seinen Grund, aber es ist zu schön für uns um zuzusehen, wie das weggeworfen wird. Du siehst ein hübsches Häuschen, das handverputzt wurde mit Sand aus einem Ameisenhaufen, und wenig später reist der einer alles ab und baut Ziegel dahin, und, wo ist es? Zu viel Geld zerstört manchmal, nicht nur manchmal, sondern immer, und Macht ist schrecklich, ob wegen des Geldes oder einer anderen Form von Macht, es ist kompliziert.⁷²

71 Ein von *Garimpeiros* (nach Bodenschätzen Suchende, Anm. d. Üb.) gegründetes Dorf, die auf der Suche nach Quarz in die Region gekommen sind, es hat etwa 700 Einwohner und liegt zwischen dem Tal des Flusses Preto (wo sich der Nationalpark Chapada dos Veadeiros befindet) und dem Tal des Flusses São Miguel. Verfügbar unter <http://www.guiaaltoparaiso.com.br/so-jorge>. Letzter Zugriff: 10.2.2018.

72 Fidel Carneiro: Interview (wie Anm 66).

Die Problematisierungen mit diesem Anklang zeigen die Reife und das Wissen um die Gefahren und Herausforderungen dieser Wanderungen, genauso wie die Potenziale und Leistungen, die sich am Horizont abzeichnen, je nachdem, wie die Aktionen durchgeführt werden. Wie bei jeglichem kollektiven Handeln gibt es immer einen Wettbewerb zwischen den fraglichen Interessen. Über diese Art von Problemen kommentiert Damiana Campos im Interview:

Nur, damit Sie einen Widerspruch sehen: Es gibt hier eine Tankstelle namens «Sertão» von einer Person die einen Großteil des Cerrado zerstört hat, weil sie auch mit Gras handelt. Sie haben hier eine Immobilienfirma namens «Sertão», die problematische Landverkäufe im Sertão macht. Aber auf der anderen Seite haben Sie das Projekt «Manuelzinho-da-crôa», das die Konfrontation sucht, Sie haben eine Schule namens «Guimarães Rosa», Sie haben eine Parkstraße. Das ist ein Kampf von uns und von zwölf weiteren Gemeinden. Wir versuchen zu erreichen, dass diese Parkstraße den Namen Guimarães Rosa-Park erhält, was wir auch erreichen werden. Die Landstraße heißt Guimarães Rosa, aber wir wollen, dass die gesamte Straße nach Guimarães Rosa benannt wird. Es gibt also für jeden etwas, der an diesem Strang mitzieht und glaubt, dadurch etwas bewirken zu können [...], das ist uns klar. Das Instituto Rosa e Sertão ist sich darüber ziemlich im Klaren und wir werden dies als eine Strategie für Wandel anwenden.⁷³

Unter diesen Umständen sind die Bemühungen aller Beteiligten, die sich für Veränderungen einsetzen, die zu erheblichen Verbesserungen in der Region führen, bewundernswert und einer respektvollen Anerkennung wert. Die vor Ort gemachten Erfahrungen und der Kontakt mit den Leitern und anderen in solche Kultur- und Umweltprojekte Involvierten haben gezeigt, dass aufgrund der Art und Weise, wie die Aktionen im Laufe der letzten Jahre in die Wege geleitet wurden, ebenso wie aufgrund der Ernsthaftigkeit und des Engagements das immaterielle Potenzial des rosianischen Werts im Bewusstsein über die stets präsenten Gefahren und Schwierigkeiten positiv genutzt wurde, und in dieser Hinsicht können insbesondere während des letzten Jahrzehnts bedeutende Fortschritte verbucht werden. Wie Silva betont, «wird anerkannt, dass die Absichten der Organisationen der Region zu Gute kommen. Es wird angenommen, dass in der Tat auch Expansionen auftreten, die zur politischen und wirtschaftlichen Entwicklung beitragen.»⁷⁴ Die Wissenschaftlerin erklärt darüber hinaus, dass

es sich um eine noble Arbeit handelt; die Unterstützung für soziale Bewegungen sucht und die Aufwertung der urucuianischen Kultur, indem sie die Entwicklung des Tals und das Verständnis der lokalen Identität fördert. [...] Ein solcher Körper trägt zur Erzeugung von Sub-

73 Damiana Campos: Interview (wie Anm. 34).

74 Silva: Nesta água que não para, S. 59.

jektivität bei den Subjekten und zum Aufbau der kollektiven Vorstellung in Bezug auf das Werk von JGR bei, wodurch er das Leben der Menschen verändert.⁷⁵

In diesem Sinne ist die Wahrnehmung der Art und Weise, wie das durch die rosianische Literatur erzeugte Potential auf Projekte zurückfällt, die zur Förderung von Kultur und nachhaltiger Entwicklung der Region beitragen, sensibel, was den Erhalt von Merkmalen lokalkultureller Ausdrücke ermöglicht und als Strategie zur Stärkung für die Vorschläge zu Bewusstmachung und Erhaltung der regionalen Umwelt funktioniert. Wie Almir Paraka erklärt,

gibt es für uns heute, die wir in gewisser Weise vom sozio-ökologischen Standpunkt aus arbeiten, auch viel Aktivismus in der Region. Von den Gewässern des Urucuia-Flusses, des Urucuia-Einzugsgebiets, zu sprechen, heißt auch, von den Konflikten zu sprechen, die mit Wasser verbunden sind, die leider bereits überall in der Region, im ganzen Urucuia-Einzugsgebiet präsent sind, Konflikte aufgrund der Wassernutzung, die permanente Aggression durch Angriffe auf die Quellen, die im Allgemeinen in den Chapadas geschieht, mit den Umleitungen, die außerhalb der staatlichen Kontrolle liegen. Es ist nicht so, dass der Staat ist nicht darum kümmert, Tatsache ist jedoch, dass der Staat nicht kontrolliert, er hat definitiv keine Kontrolle, die Aufzeichnungen sind nicht zuverlässig und er hat keine permanente Kontrolle über die Wasserwirtschaft. Dies ist ein wichtiges Thema, das wir berücksichtigen müssen.⁷⁶

Immer noch im Sinne der positiven Veränderungen, die im Einklang mit dem Potential der rosianischen Literatur erreicht wurden, ist die Beziehung zu den ökologischen Parks wie dem Nationalpark Grande Sertão Veredas oder dem Staatspark Serra das Araras mit dem Dorf Sagarana erwähnenswert, das ausschlaggebender Ort für die hier aufgeführten sozialen und kulturellen Umgestaltungen ist und das seit Oktober 2003 als Estação Ecológica Estadual (staatlich-ökologische Station) gehalten wird, die durch das decreto da LEI Nº 22.897 (dt. Gesetzeserlass Nr. 22.897) vom 11. Januar 2018 als Parque Estadual de Sagarana (dt. Staatspark von Sagarana)⁷⁷ anerkannt wurde und so eine weitere Fortschrittsbewegung für den Erhalt des Cerrado-Bioms in der Region darstellt.

In Bezug auf die angesprochene Pendelbewegung der Einflüsse des Sertão in Minas auf die Produktion der rosianischen Literatur sowie des immateriellen Erbes und dem dadurch erzeugten Potential für transformative Initiativen im Sertão von Minas, so nimmt es auch Silva wahr,

75 Ebd., S. 49.

76 Interview mit Almir Paraka vom 23.1.2017, wörtlich aufgenommen in den Gewässern des Ribeirão São Miguel.

77 Vgl. Seite 1 des Amtsblatts des Staates Minas Gerais (DOEMG). Verfügbar unter <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/173599242/doemg-executivo-12-01-2018-pg-1>. Letzter Zugriff: 30.1.2018.

ist nicht bekannt, dass dieses Phänomen im brasilianischen Kontext mit einer anderen Art von Literatur auf solch dialektische Weise geschieht: Die Region inspiriert die poetische Kreation von JGR, JGR dient als Orientierung für politische und kulturelle Aktionen in der Region und ratifiziert diese; Mythos und Raum wandeln sich und aufgrund dieser Dynamik des Austausches entstehen soziale Entfaltungen.⁷⁸

Für die weite Region des Sertão und für die kurze historische Distanz zur rosianischen Literatur befinden sich die deutlich wahrnehmbaren soziokulturellen Veränderungen noch immer im Anfangsstadium und weiterhin offen ist die Definition der Art und Weise, wie diese Veränderungen sich künftig entfalten werden. Es ist jedoch eine Tatsache, dass die rosianische Literatur, die von diesem Sertão viele ihrer Anreize für ihre Produktion erhalten hat, dort nachhallt als eine Spur, die die intensive Verbindung, den unwiderruflichen Pakt, zwischen Rosa und dem Sertão festigt und bekräftigt.

78 Silva: *Nesta água que não para*, S. 57.

Douglas Pompeu

Für eine intellektuelle Biografie des Übersetzers von *Sertão*

Annäherungen an Curt Meyer-Clason

Derjenige, der versucht, den intellektuellen Werdegang Curt Meyer-Clasons nachzuzeichnen, wird zunächst feststellen, dass dies nicht möglich ist, ohne die Umstände, die Meyer-Clason zum ersten Mal nach Südamerika gebracht haben, näher zu betrachten.¹ Noch weniger lassen sich sowohl die Spuren seiner Reise, der Totalitarismus der Epoche, der Verdacht und die Fiktion als Transitivity für die Bildung seines Lebens und Berufs ignorieren: Baumwollhändler, Handlungsreisender, angeblicher Spion, Gefangener, Übersetzer, Vermittler, Novellist und Dichter. Aus einer aristokratischen Familie stammend, Sohn des Offiziers Hans Meyer-Clason, wurde Hans Curt Werner Meyer-Clason 1910, in den letzten Stunden des zweiten deutschen Reiches und kurz vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges in der kleinen Barockstadt Ludwigsburg geboren. Bevor er ein Leben in konstanter Bewegung begann, machte Meyer-Clason in den 1930er Jahren in Stuttgart und Bremen seine Ausbildung zum Kaufmann und Bankier. Ab 1936, dem Jahr der Machtergreifung der nationalsozialistischen Partei in Deutschland, und nachdem er als angestellter Kaufmann in Bremen gearbeitet hat, wird er selbstständiger Kaufmann für eine nordamerikanische Baumwollfirma. Diese Arbeit führt ihn nach Frankreich, Argentinien und schließlich, 1937, nach São Paulo. 1940 gründet er in Porto Alegre ein Kontor der Firma, durch das er mit verschiedenen landwirtschaftlichen Produkten zu arbeiten beginnt und wo er sich

¹ Die Motivation für diesen Artikel ist ein Postdoc-Projekt, das zum Ziel hat, eine intellektuelle Biografie von Curt Meyer-Clason zu erstellen. Dafür soll Meyer-Clason zunächst als Denker des Unübersetzbaren vorgestellt werden und dann sowohl der Begriff o *sertão* als Schlüssel für die Diskussion zwischen universeller und lokaler Literatur, als auch der Kern des Werkes des berühmten Übersetzers und der Rahmen der Rezeption brasilianischer Literatur in Deutschland diskutiert werden. Die Untersuchungen zum Werk und Handeln von Curt Meyer-Clason als Übersetzer, Vermittler und Autor wurden teilweise während meines Forschungsvorhabens innerhalb meiner Promotion durchgeführt und beinhalteten zwei Nachlässe in unterschiedlichen Archiven: der Siegfried Unseld-Nachlass (SUA) im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar und der Nachlass von Curt Meyer-Clason (NCMC) im Ibero-Amerikanischen Institut in Berlin.

bis 1942 endlich niederlässt, als er durch das DOP² (Departement für Politische und Soziale Ordnung) verhaftet und zu einer Gefängnisstrafe in der Strafanstalt Candido Mendes auf der Ilha Grande, im Bundesstaat Rio de Janeiro, verurteilt wird.

Über den Autor und das Werk von Meyer-Clason wurde bisher nur äußerst wenig geforscht. Trotz seiner zweifellosen Wichtigkeit als Vermittler lateinamerikanischer Kultur und Literatur in Europa gibt es nur einige wenige Texte zum Leben und Werk des Übersetzers. Außer der bekannten Ausgabe seines Briefwechsels mit Guimarães Rosa, die 2003 in Brasilien veröffentlicht wurde, werden die Versuche eines Profils von Meyer-Clason meistens durch Zeitungsartikel oder kurze Essays lesbar. Auf der Suche nach Spuren des frühesten Aufenthalts von Meyer-Clason in Lateinamerika stoßen aber diese Versuche eines biographischen Porträts fast immer auf die Untersuchung von Priscila Ferreira Perazzo, *O perigo alemão e a repressão policial no Estado Novo* (Die deutsche Gefahr und die polizeiliche Unterdrückung im Estado Novo), 1997 als Buch publiziert, in dem einige noch unbekannt Details von Meyer-Clason in Brasilien zu lesen sind. Wie Perazzos Studie deutlich macht, nehmen die Untersuchungen des DOPS durch die ansteigenden Anfeindungen deutscher Immigranten von Seiten des *Estado Novo* durch Getúlio Vargas immer weiter zu, indem ein verallgemeinerndes Bild des Spions erschaffen wird. Ohne das Werk Meyer-Clasons zu kennen, präsentiert Perazzo Akten des DOPS-Archiv (erst ab 1994 offen), in dem Fotos und Dokumente des zukünftigen Übersetzers zu finden sind. Laut der Polizeibeamten war Meyer-Clason beispielsweise Teil eines großen und komplexen Spionagenetzwerks unter dem Kommando von Albrecht Gustav Engels. Außerdem hätte er sich noch in Bremen durch die Firma Clason, Burger & Co. im Baumwollhandel spezialisiert, um dann von der nordamerikanischen Firma Edward T. Robertson & Son angestellt zu werden. Die ausgedachte Geschichte seitens der brasilianischen Polizeibehörde (wie Perazzo erwähnt) greift auf ein Narrativ zurück, nach der die Figur des Übersetzers durch seine militärische Bildung ausgezeichnet wird. Als bevollmächtigter Flieger und sportlicher Polyglott sei Meyer-Clason geeignet für die Spionage in Brasilien:

In Deutschland hätte der junge Clason an höheren Militärschulen studiert, eine Offiziersausbildung bei der Wehrmacht absolviert und wäre sogar Unteroffizier der Kavallerie geworden. Die brasilianische Polizei behauptete, dass Clason ebenfalls bevollmächtigter Flieger

² Orlando Grossegeesse: O descobrimento do Brasil no romance *Äquator* de Curt Meyer-Clason. In: Orlando Grossegeesse/Erwin Koller u.a. (Hg.): *Actas do VI Encontro Luso-Alemão*. Bd. 2. Braga: Universidade do Minho 2003, S. 311–337, hier S. 312.

war und zur SA der NSDAP gehörte. Er spräche Englisch, Französisch, Spanisch und Portugiesisch und im Sport bevorzugte er Tennis und Reiten.³

Zu diesem fabulierten Dossier gehören auch Fotos des jungen Meyer-Clason in Uniform, die handschriftlich von einem Beamten kommentiert sind: «Erinnerungen an das Militärleben» und die seinen Stolz als Soldat der NSDAP ausdrücken sollen. Tatsächlich wurde diese Uniform jedoch innerhalb des Wehrverbands Stahlhelm getragen, eine traditionelle und konservative Vereinigung mit großem Einfluss während der Weimarer Republik, die sich 1935 allerdings aufgelöst hat und teilweise in die SA eingegliedert wurde. Obwohl die DOPS-Beamten behaupteten, dass der Übersetzer 1936 als Entsandter der NSDAP in Brasilien ankam, gibt es weder einen Eintrag noch ein offizielles Dokument zu Curt Meyer-Clason im *Document Center* des Bundesarchivs Berlin. Trotzdem war jeder Schritt des Übersetzers ein Grund für Misstrauen oder wurde als ein geheimer militärischer Plan interpretiert. Sogar seine Durchreisen durch São Paulo, Porto Alegre und Recife wurden von den Beamten als Geheimplan von höheren Instanzen erklärt. Ebenso wurde seine Korrespondenz mit Geschäftspartnern in São Paulo, wie z.B. Eduard Arnold, verdächtigt mit unsichtbarer Tinte geschrieben worden zu sein.

Ohne weitere Untersuchungen, ohne wirkliches Fundament und unter Folter gibt Curt Meyer-Clason die Verdächtigungen zu und wird zu dreißig Jahren Gefängnis auf der Ilha Grande verurteilt. Nach vier Jahren Gefängnis und aufgrund der neuen, demokratischen Verfassung von 1946 kommt Meyer-Clason wieder frei, kehrt aber erst 1954 von der Insel verändert und auf der Suche nach einem Neuanfang zurück nach Deutschland. Vom Geschäftsmann wird er zuerst zum Verlagslektor, dann Übersetzer und letztendlich zum bekanntesten Vermittler lateinamerikanischer Literatur in Deutschland. Wenig bekannt aber zentral für diese meine Untersuchung ist seine eigene Dichtung. Curt Meyer-Clason ist Autor von sieben literarischen Texten (*Erstens die Freiheit: Tagebuch einer Reise durch Argentinien und Brasilien*, 1978; *Portugiesische Tagebücher*, 1979; *Äquator*, 1986; *Unterwegs*, 1989; *Die Große Insel*, 1995 – danach als *Ilha Grande: die Grüne Insel* 1998 publiziert; *Der Unbekannte*, 1999; und *Bin gleich wieder da*, 2000), die nicht nur durch seine verschiedene Lebensabschnitte durchgehen, sondern

3 Priscila Ferreira Perrazo: *O perigo alemão e a repressão policial no Estado Novo*. São Paulo: Divisão do Arquivo do Estado 1997, S. 180. Im Original: «Na Alemanha, o jovem Clason teria estudado em escolas superiores militares, feito um curso para oficial da reserva da <Wehrmacht>, chegando a ser suboficial da cavalaria. A polícia brasileira alegava, também que Clason foi aviador brevetado e pertencera às Tropas de Assalto (S.A.) do NSDAP. Ele falava inglês, francês, espanhol e português e nos esportes preferia praticar o tênis e a equitação.»

auch als Plattform für die Vergangenheitsaufarbeitung und für eine Art von sich-selbst-Erzählen, die immer wieder zum Problem der Übersetzung zurückkehrt.

Der erste und bisher einzige Versuch einer Analyse von Meyer-Clasons Werk wurde vom Germanist Orlando Grossegeesse unternommen. Die Untersuchung von Grossegeesse fokussiert aber auf die ersten drei Bücher von Curt Meyer-Clason, vor allem auf den Roman *Äquator* (1986). Grossegeesse interpretiert z. B. die bewusste Distanzierung von Meyer-Clasons Ursprüngen in den *Portugiesischen Tagebüchern* (1979) als ein Versuch, eine gewisse Unschuldigkeit in Bezug auf die deutschen Gräueltaten während des Krieges aufzubauen. In Bezug auf das autobiografische Werk *Äquator* interpretiert er Meyer-Clasons Entscheidung, seinem typisch preußischen Namen eine englische Schreibweise zu geben, jedoch als Revolte. Jedenfalls sei die autobiografische Dimension des fiktionalen Werkes Meyer-Clasons, das aus sieben literarischen Texten besteht, laut Grossegeesses Analyse, durchdrungen von Ressentiment und Schuldgefühlen, die sich dadurch ausdrücken, dass sich der Autor mit einem *recuperado* identifiziert, oder sogar mit einer zweigeteilten oder *Zwischenfigur*, die erstmals in den Tropen wieder geboren wurde, wo sie eine neue Sprache und definitiv eine eigene Literatur findet, der zweite Ort der Wiedergeburt.

Meiner Ansicht nach ist dieser Ort nicht nur thematisch in Meyer-Clasons Texten inszeniert, sondern auch formell in seinen literarischen und intellektuellen Aktivitäten performativ strukturiert. Die Inszenierung beginnt bereits mit seiner Auswahl der literarischen Genres: das Tagebuch, der autobiographische Bildungsroman oder die Autofiktion («Dramaturgie eigenes Lebens» wie der Autor das Buch beschreibt) ermöglichen dem Autor die Entwicklung eines ambivalenten Pakts mit dem Leser, den die eigene Biographie von Meyer-Clason ausnutzt, bereichert und verwickelt. Sogar wenn die Reise, die konstante Bewegung in die Ferne und die nie vollständige Rückkehr seiner Figuren Merkmale seines literarischen Werkes sind, macht er aus seiner Zeit auf Ilha Grande eine Art von Schöpfungsquelle, in der er die Grundfeste seiner humanistischen und literarischen Ausbildung aufbaut. Diese Ausbildung besteht nicht nur aus der Insel selbst, sondern auch aus der Anwesenheit zwei moralischer Tutoren des späteren Übersetzers: ein Gefangener, der zunächst durch die halb brasilianische, halb deutsche Figur Geraldo oder Gerd von Rhein in *Äquator* vorgestellt wird, ein Pianist und dilettantischer Schriftsteller, der den Übersetzer in europäische, vor allem französische und deutsche Literatur einweiht; und die moralische, Goethesche und mestizische Figur des Thomas Mann, dessen Mutter Julia da Silva in der Nähe der Ilha Grande geboren wurde. In Meyer-Clasons hier genanntem Werk wird die Insel somit zu einer Muttererde, die dem jungen Claus die mütterliche Bildung der Künste, der Sinne und den Kult zum kreativen Müßiggang wiederherstellt, für die bis-

her keine Zeit blieb, da sie von den väterlichen Geschäftsverpflichtungen völlig eingenommen wurde.

Ohne aber eine psychologische oder symbolische Analyse seiner Figur oder der literarischen Bildung Meyer-Clasons vorzunehmen, sondern auf eine Analyse der intellektuellen Zugehörigkeit des Übersetzers fokussierend, lässt sich feststellen, dass seine Selbstinszenierung gerade in der kulturellen und sprachlichen *Mestizität* einen Weg findet, nicht nur seine Bildung zu inszenieren, sondern auch in einem Zwischenort der Übersetzung und Vermittlung zu handeln. Und diese *Mestizität* findet immer außerhalb dieser Kultur und jener Sprache statt. In seinem Essay über *Áquator* spricht Grossegesse präzise, jedoch ohne auf die Übersetzungen und seine Funktion als Kulturvermittler einzugehen, über Meyer-Clasons intellektuelle und emotionale Zugehörigkeit, die von ihm übernommen wurde, als er sich zum ersten Mal mit Literatur beschäftigte:

Über die Aufarbeitung dieser ursprünglichen mütterlichen Wurzeln hinaus geht es darum, in sich selbst eine literarische und linguistische *Mestizität* zu entwickeln, zwischen der Goetheschen Tradition, neuinterpretiert von Thomas Mann, und der Originalität des *Sertão*, wie schon in impliziten Referenzen an Guimarães Rosa angedeutet wurde. Als Ort der Umkehr oder der *Selbst-Geburt* wird die Ilha Grande als Kulturembryo verstanden – nicht nur wegen seiner Nähe zum Geburtsort von Julia da Silva-Bruhns, sondern auch, weil er der Entstehungsort von *Memórias do Cárcere* von Graciliano Ramos ist.⁴

Interessanterweise besteht der Kulturembryo nicht aus der lateinamerikanischen Literatur, sondern aus dem europäischen Kanon, der es Meyer-Clason später erlaubte, sich über andere Wege beispielsweise für Rosa und Ramos zu interessieren. Der Artikel Grossegesses problematisiert allerdings weder den Kulturembryo, noch riskiert er eine komparative Analyse von *Memórias do Cárcere* von Ramos und *Áquator*, was die Mystifizierung der Brasilianität und die *Mestizität* Meyer-Clasons viel deutlicher machen könnten. Obwohl der Übersetzer auf seine eigene Verfremdung oder auf seine Selbst-Wiedergeburt besteht, die in der Sprache seiner Übersetzungen, seiner Romane und seines portugiesischen Tagebuches durchaus präsent ist, bleibt noch die Frage nach einer Selbstinszenierung seitens Meyer-Clasons offen, die auf einem konservativen und sogar elitären Künstlerhin-

4 Orlando Grossegesse: O descobrimento do Brasil no romance *Áquator* de Curt Meyer-Clason, S. 330f. Im Original: «Para além de recuperar esta raiz materna original, trata-se de fazer nascer em si uma mestiçagem linguística e literária, entre tradição goethiana, reinterpretada por Thomas Mann, e originalidade do *Sertão*, já aludida nas referências implícitas a Guimarães Rosa. Lugar da conversão ou do *auto-nascimento*, a Ilha Grande é entendida como embrião de cultura, não só por ficar perto do lugar de nascimento de Julia da Silva-Bruhns, mas também por ser o lugar da criação das *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos.»

tergrund basiert. Nicht zu unterschätzen ist z. B. die Art und Weise wie Meyer-Clason in *Ilha Grande* (1998) das betont aristokratische Profil seines Tutors in der Haft darstellt:

Im Ausländertrakt trafen sich täglich zwei Deutsche zum heißen Blechbechertee, der die Hitze bezwingen sollte und die Lähmung des Geistes. Der ältere, ein Aristokrat, Literat und Musiker, initiiert in allen Künsten und Genüssen der Alten Welt, sprach; der junge, ein Sportler und Kaufmann, hörte zu. Er, der bisher Krawatten gesammelt hatte und Tennisschläger und Mädchen, lernte aus dem Munde des Erfahrenen im Laufe von tausend und einem Nachmittag, was Literatur ist und Lesen, was der Sprung aus dem Leben ins Wort, die Verwandlung vom Erlebnis in die Erkenntnis, er erfuhr von den Gesetzen des Denkens, der Farben, des Satzbaus, von Geist und Macht, von Männern und Masken, vom Ursprung, von der Vielfalt und Einheit der Sprachen.⁵

In *Äquator* wird das Profil dieses Tutors noch detaillierter wiedergegeben. In der Beschreibung eines halbjüdischen und dilettantischen Literaten aus einer die antike Kultur schätzenden Familie einer privilegierten sozialen Schicht im Preußischen Reich, schwimmt Geraldo praktisch mit dem Bilde Aschenbachs aus *Tod in Venedig*. Seine Nähe zur Tradition oder einem westlichen Literaturkanon wird folgendermaßen ersichtlich: durch eine Lektüreliste, die er dem jungen Claus empfiehlt, durch die Art und Weise wie der Pupil mit seinem Meister, einem noblen Mann mit Kunstgeschmack, umgeht und letztendlich durch die erzählerische Darstellung dieses Treffens zwischen Claus und Geraldo. Die ganze Beziehung der beiden basiert auf der Struktur klassischer Texte im Sinne der Mäeutik des Sokrates oder auf der Konvertierungsmethode, die sich in *Confessiones* vom Hl. Augustinus finden lässt.

Die Verweise zu Thomas Mann haben einen Hintergrund. Das Werk und die Figur Thomas Manns waren eines der repräsentativsten für die Bildung der Intellektuellengeneration, zu der Meyer-Clason gehörte. Die Rolle, die Manns Werk in der Bildung vieler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geborenen Schriftsteller, Kritiker und Literaten spielte, war während und nach dem Krieg entscheidend vor allem für die anhaltende Suche Meyer-Clasons nach Vorbildern der deutschen Literatur durch die Erforschung Thomas Manns im Bildungsroman und der Kritik an der Aufklärungsfeindlichkeit und faschistischen Irrationalität. Die Bewunderung, die Curt Meyer-Clason für Mann hegte, kann als ein Signal der Zeiten einer Gruppe Intellektueller interpretiert werden, oder auch als persönliche Identifizierung des Übersetzers mit einer Figur, die er seit seiner tropischen Wiedergeburt als ähnlich erachtete: Mestize und einer hohen sozialen Klasse entstam-

⁵ Curt Meyer-Clason: *Ilha Grande*. Wien: Bibliothek der Provinz 1998, S. 11f.

mend, war auch Mann, seinerseits aufgrund der McCarthy-Ära, in einem ungastlichen Exil.

Anders als die Grossegesse Analyse geht meine Untersuchung davon aus, dass das Exil, das Insel-Dasein und der Versuch einer durch die Literatur inszenierte Wiedergeburt keinen anderen strukturierenden Sammelpunkt als die Übersetzung und die Literaturvermittlung haben. In *Áquator* wird die erste Übersetzung des Protagonisten Claus Moller in Zusammenarbeit mit dem Dichter Raul Morais Penha angefertigt. Gemeinsam diskutieren Penha und Möller die besten Lösungen für die Übersetzung der Duineser Elegien von Rainer Maria Rilke ins Portugiesische. Das Zentrum der Szene besteht aus der partnerschaftlichen Zusammenarbeit zwischen Übersetzer und Dichter in einem konstanten Dialog, bei der der Übersetzer noch ein bloßer Assistent des Künstlers ist, der den Anfänger anhand der Eloquenz seines Sprachgebrauchs beeindruckt: «Claus fühlte, wie der Dichter sein Sprachmesser schliff, um die Verse ins neue Sprachbild zu zwingen.»⁶ Schon in diesem Dialog zwischen Autor und Übersetzer findet sich ein Keim der performativen Übersetzungspoetik Meyer-Clasons, laut dem das Übersetzen nicht nur auf einer linguistischen und philologischen Arbeit beruht, sondern auf dem persönlichen Zusammenleben⁷, im kontinuierlichen Prozess, der literarische Erfahrung in literarische Erkenntnis umformt. Meyer-Clason gibt diesem Prozess sogar auf der Erzählebene in *Áquator* eine Form, indem er beispielsweise versucht, die Polysemie des Wortes *língua* aus dem Portugiesischen ins Deutsche zu übertragen, als er von der Verwunderung des jungen Claus für die Übersetzerkunst erzählt: «Claus Moller war gefesselt, zum ersten Mal sah er die eigene Sprache aus dem Blickfeld einer fremden, er stand gleichsam auf dem Grenzstreifen zwischen zwei Zungen.»⁸

Ich habe diesen Romanauszug von Meyer-Clason hervorgehoben, da er nicht völlig fiktional ist, sondern auch autobiografisch. Die Analyse seines Nachlasses bringt einen Ausschnitt aus dem Lissabonner *Jornal das Letras* (JL) vom 4.11.1998

6 Rosa: *Áquator*, S. 625.

7 Die Assoziation «Übersetzen ist Zusammenleben» kommt nicht direkt aus Curt Meyer-Clason sondern sollte von Guimarães Rosa sein (Bussoloti, S. 47). Die Aussage ist aber schwer zu beweisen. Maria Aparecida Bussoloti verweist auf Meyer-Clasons Artikel «In Memoriam João Guimarães Rosa» In: *Revista Humboldt*, n^o 16, 1968, obwohl dieser Satz dort nicht auftaucht. Andere Studien wie von Erlon José Paschoal zitieren die Angabe von Bussoloti weiter. Paulo Rónai verwendet den Satz als Epigraph in seiner Pionierarbeit, *Escolas de Tradutores*. Der Übersetzer von Thomas Mann in Brasilien, Herbert Moritz Caro, verweist auch den Rosas Satz in seinem Artikel «Traduzir é Conviver», In: Candeloro, Rosana, J. *Caderno Ponto & Virgula*, N. 9, Unidade Editorial, Porto Alegre, 1995. Nach einer ausführlichen Untersuchung über Ausgaben der Zeitschrift *Humboldt* hinweg, wage ich hiermit zu behaupten, dass der Satz ein Apokryph ist.

8 Ebda., S. 625.

und die Briefe des Übersetzers ans Licht, die uns enthüllen, dass der erfundene Dichter Raul Morais Penha und die Figur des Geraldo oder Gerd von Rhein von seinem Gefängnisfreund Gerardo Mello Mourão⁹ inspiriert wurden, der Dichter und Autor des epischen *Invenção do Mar* (1997) ist, das Meyer-Clason 1990 anfängt zu übersetzen aber nie publiziert wurde. In der 1960er Jahren übersetzte Meyer-Clason den Mourãos Roman *Valete de Espadas* (1960), der 1963 als *Piktube* von Rowohl publiziert wurde. So wie Meyer-Clason ist auch die Figur des Mello Mourão zweigeteilt. Der Dichter des *sertão* und Rilke-Übersetzer war in Brasilien bereits zweimal politischer Gefangener: das erste Mal, als Faschist, das andere Mal als Kommunist verhaftet war. Unter der Regierung Getúlio Vargas' wurde er angeklagt, ein Informant der deutschen Regierung zu sein und 1942 zu 30 Jahren Haft verurteilt. Zunächst kam er ins Konzentrationslager Ilha das Flores und wurde dann ins Gefängnis auf der Ilha Grande verlegt, wo er bis 1948 blieb und Meyer-Clason kennenlernte. Es ist zu bemerken, dass der Briefwechsel der beiden just dann zunahm, als Meyer-Clason anfing, die Materialien für ein Buch zu seinem Leben auf der Insel zu ordnen. In einem Brief vom 6. November 1999 kann man lesen, dass das Thema des kurzen Essays *Große Insel*, 1995 und 1998 als *Ilha Grande* veröffentlicht, nur eine Einleitung für einen epischen Roman darstellte, der auf Wunsch seiner Ehefrau geschrieben werden sollte und für den er, wie Meyer-Clason gesteht, unheimlich viel Arbeitsmaterial bräuchte, das er um jeden Preis erstehen müsste.¹⁰ Die Antwort des brasilianischen Dichters lässt nicht auf sich

9 «Der Herzog Edmond de Robilant, Bruder der Herzogin Olga de Cadaval, war sein Kamerad in Haft. So wie Kurt Meyer Clason [!], der später der wichtigste Übersetzer von portugiesischsprachigen Autoren (wie Guimarães Rosa und Aquilino) ins Deutsche sowie Leiter des Goethe-Instituts in Lissabon wurde. [Er] war ein raffinierter Kaufmann, wusste genau, wie man Geschäfte machte. [Er] sagte mir, dass er innerhalb zweier Jahren so viel Geld machen würde, um sich für den Rest seines Lebens der Literatur widmen zu können – erinnert sich Mourão. Und so war es. Zusammen haben die zwei Freunde die *Duineser Elegien* von Rilke übersetzt. «Nur in der Haft hätten wir eine solche Arbeit machen können. Für einen einzigen Vers brauchten wir eine Woche.» Im Original: «O conde Edmond de Robilant, irmão da duquesa Olga de Cadaval, foi seu companheiro de prisão. Tal como Kurt Meyer Clason, que mais tarde seria o mais importante tradutor de escritores de língua portuguesa (incluindo Guimarães Rosa e Aquilino) para alemão e director do Instituto Alemão em Lisboa. «Era um refinado comerciante, sabia fazer negócios. Dizia-me que em dois anos ganharia dinheiro para depois se dedicar à Literatura o resto da vida» – recorda Mourão. E assim foi. Juntos traduziram as «Elegias de Duíno», de Rilke, «Só na cadeia poderíamos ter feito aquele trabalho. Levávamos uma semana para traduzir um verso». Leonor Maria Nunes : O último épico. Gerardo Mello Mourão. In: *Jornal das Letras* (4.11.1998), S. 9.

10 «Ich schrieb und schreibe Ihnen, weil Christiane Sie empfiel und wegen Ihres Vorschlags: die Geschichte von Ilha Grande zum Vergnügen meiner Töchter schreiben, denen Brasilien noch unbekannt ist. Daher meine Frage: Könnten Sie mir Adressen aus Ihrer Heimat auflisten, wo ich Berichte, Daten, Fotos, Bücher, Erzählungen über die Geschichte der Insel von der Einwan-

warten. Am 12. November antwortet Mello Mourão Meyer-Clason in einem langen Brief und interpretiert in zwei Zeilen das Projekt des Übersetzers als ein episch-lyrisches: «Darüber und über andere Sachen, besonders in Bezug auf die Ilha Grande, zur Schönheit deines lyrischen, vielleicht episch-lyrischen Projekts, schreibe ich dir bald wieder.»¹¹ «Die Große Insel» war vermutlich auch der Arbeitstitel für *Áquator*, mit dessen Manuskript Meyer-Clason sich am 22. Juni 1980¹² um ein Jahresstipendium beim Ministerium für Wissenschaft und Kunst in Stuttgart und acht Tage später um den Alfred-Döblin-Preis bewirbt.¹³

derungszeit und ihrer Funktion als Quarantänestation, über die Zeit als Strafkolonie Cândido Mendes, bis hin zu ihrem Abriss durch die Regierung Rio de Janeiro, die gar nichts von klassischer Architektur verstand. [...] P.S. Falls Sie zufälligerweise solche Dokumente über die Insel haben, würde ich mich darüber sehr freuen, sie aus Ihren Händen zu bekommen. Natürlich werde ich gerne für alle Kosten aufkommen.» Im Original: «Escrevi e escrevo-lhe novamente, por sugestão de Christiane e sua proposta, feita a mim: escrever a história da Ilha Grande, para o prazer das minhas filhas que desconhecem o Brasil. Daí minha pergunta: poderia Você me indicar endereços na sua terra onde eu poderia conseguir relatórios, dados, fotos, livros, relatos sobre a história da Ilha desde os tempos da imigração e sua função de estação de quarentena até os tempos da Colônia Penal Cândido Mendes, até a sua destruição pelo governador do Rio que não entendia de arquitetura clássica. [...] P.S. Se, por acaso, Você estiver em poder de tais documentos sobre a Ilha, ficaria encantado de recebe-los de sua mão. Claro que com prazer pagaria todas as despesas resultantes.» Curt Meyer-Clason: Brief an Gerardo Mello Mourão, 6.11.1999. In: *Nachlass Meyer-Clason*. Berlin: Ibero-amerikanisches Institut.

11 Gerardo Mello Mourão: Brief an Curt Meyer-Clason. 12.11.1999. In: *Nachlass Curt Meyer-Clason*. Berlin: Ibero-amerikanisches Institut. Im Original: «Disto e de outras coisas, especialmente com referência à Ilha Grande, pela beleza de seu projeto lírico, talvez épico-lírico, darei notícias em breve.»

12 »Herrn Minister Prof. Dr. Engler

Ministerium für Wissenschaft und Kunst

Sehr geehrter Herr Minister,

Unter Bezugnahme auf Hinweise der Schriftstellerkollegen Günter Herberge und Martin Walser, erlaube ich mir, mich um ein «Jahresstipendium für literarische Projekte» zu bewerben.

Es handelt sich um einen Roman, an dem ich seit einem Jahr arbeite, Arbeitstitel: DIE GROßE INSEL; er behandelt die Verhaltensweisen einer bestimmten Gesellschaftsklasse während der ersten Jahrhunderthälfte, gekoppelt mit Lehr- und Wanderjahren eines jungen Mannes.

Meine Vita: geboren am 19. September 1910 in Ludwigsburg als Sohn des 1928 verstorbenen Oberstleutnant a. D. Hans Meyer-Clason und seiner Frau Emilie, geborene Clason.» Curt Meyer-Clason: Brief an das Ministerium für Wissenschaft und Kunst. 22.6.1980. In: *Nachlass Meyer-Clason*. Berlin: Ibero-amerikanisches Institut.

13 «Die Arbeitstitel ist DIE GROSS. INSEL, Erziehungs- und Entwicklungsroman eines «Doofkopfs» zwischen Weltkrieg I und Ende von Weltkrieg II. Das Thema in abstracto: Humanismus gegen Militarismus, Formalismus, Faschismus.» Curt Meyer-Clason: Brief an die Stiftung Alfred-Döblin-Preis, 30. Juni 1980. In: *Nachlass Meyer-Clason*. Berlin: Ibero-amerikanisches Institut.

Neben der dokumentierten Freundschaft, dem Treffen und seiner Fiktionalisierung im Roman wie auch im autobiografischen Essay *Ilha Grande*, macht die übergelagerte Figur des Gerardo Mello Mourão, Geraldo oder Gerd von Rhein, auch anders auf sich aufmerksam: er funktioniert in der Inszenierung als an gemessene Achse des Einflusses von Rainer Maria Rilke auf das Werk und Projekt Curt Meyer-Clasons. Rilkes Werk gilt nicht nur als Eintritt zum Reich der Literatur und Übersetzung, sondern auch als Reflexion der Übersetzungsarbeit. Diesen Einfluss finden wir nicht explizit in den fiktionalen und autobiografischen Essays des Übersetzers, sondern eher in seinen vielen Briefen. Unter ihnen möchte ich einen Brief an Carlos Drummond de Andrade hervorheben, der im Kontext der Vorbereitungen einer Anthologie Drummonds auf Deutsch entstanden ist, 1982 durch die Bibliothek Suhrkamp veröffentlicht, und ein Brief an Masa Nomura, leider ohne Datum, aber möglicherweise Mitte der 1980er Jahre stammend. Im Brief an Nomura beantwortet der Übersetzer einige Fragen in Bezug auf seine Arbeit und behauptet sich an keine bestimmte Übersetzungstheorie zu halten, da er Schriftsteller sei: «Meine Bereitschaft ist, natürlich, größer als die mir zur Verfügung stehende Zeit, überdies ist ›Übersetzungstheorie‹ nicht meine Sache. Ich bin Schriftsteller, und wenn ich übersetze, lautet meine Aufgabe: Mache aus einem Kunstwerk fremder Sprache eines in deutscher Sprache.»¹⁴ Allerdings beschäftigt ihn seit seiner Arbeit mit dem *Grande Sertão* von Rosa die Frage nach der idiomatischen Äquivalenz, die Rilke beim Übersetzen von Paul Valéry anstieß: «Die Frage nach der ›idiomatische Äquivalenz‹ (Rilkes Ausdruck beim Übertragen von Paul Valéry Gedichten) beschäftigt mich seit Jahren, angefangen bei der Übertragung von João Guimarães Rosa (fünf Bücher).»¹⁵ Im Brief an Drummond vom 15. September 1981 präsentiert der Übersetzer den Begriff Rilkes als strategischen Inszenierung für einen Übersetzer-Schriftsteller, der daran interessiert ist, in der Übersetzung den gleichen Effekt wie im Original zu provozieren.

In Bezug auf die idiomatische Äquivalenz – Rilkes Ausdruck bei der Übersetzung von Paul Valéry – fühle ich mich auf der sicheren Seite mit der Übersetzerverantwortung: ich habe nur übersetzbare Gedichte übertragen, d. h. Texte für brasilianische Leser, die in einer deutschen Fassung eine ähnliche poetische Wirkung in der deutschen Lesern erzeugen können. In meinem Vorwort werde ich zeigen, wie die erste Strophe von «Cidadezinha Qualquer» dem Philologen gefällt, aber den Dichter oder Lyrik-Leser bloß langweilt, denn weder die Farbe, noch die Töne und noch weniger Konsonanzen, Assonanzen und die «allure» des Ganzen sind übertragbar.¹⁶

14 Curt Meyer-Clason: Brief an Masa Nomura. Sem data. In: *Nachlass Meyer-Clason*. Berlin: Ibero-amerikanisches Institut.

15 Ebda.

16 Curt Meyer-Clason: Brief an Carlos Drummond de Andrade, 15.9.1981. In: *Nachlass Meyer-Clason*. Berlin: Ibero-amerikanisches Institut.

Symptomatisch für die Analyse seines fiktionalen und übersetzerischen Werkes ist die Tatsache, dass der Autor Meyer-Clason nach 58 Jahren seiner Lebensphase in den Tropen und erst nach seinem Aufenthalt in Lissabon von 1969 bis 1977, wo er das Goethe-Institut geleitet hat, und seinem dritten Kurzaufenthalt in Brasilien 1977, damit begann, an seinen Aufzeichnungen zu arbeiten. In *Ilha Grande* gibt er zu: «Ich habe spät zu schreiben begonnen. Auch wenn ich sage, daß mein zweites Leben, das des Lektors, Übersetzers, Schriftstellers und Goethe-Institut-Leiters erst in einem Alter begann, in dem heute ein Mann der Wirtschaft bereits die Top-etage erklommen hat.»¹⁷ In der Zwischenzeit von 14 Jahren (1955–1969), zwischen seiner Rückkehr nach Deutschland, des Brasilienbesuchs 1965 und seiner Abreise nach Lissabon, in der er in München lebte, hat der Übersetzer die Hauptwerke der lateinamerikanischen modernen Literatur ins Deutsche übersetzt und sich somit zum Sprachrohr der Literatur des Subkontinents gemacht. Falls es doch möglich ist, sein literarisches Werk als eine Erweiterung seiner Übersetzungswerkstatt zu betrachten, kann der persönliche Wunsch Meyer-Clasons, seine Memoiren in Form von Romanen, Essays und Tagebüchern zu publizieren, sowohl als symbolische Tat einer Vergangenheitsvergebung durch die Hyper-Fiktion (so Grossegesse), als auch als Vorsatz zur Teilnahme im Literaturfeld durch die Autorschaft betrachtet werden. Eine Autorschaft, die im Übersetzungsbereich nicht anerkannt wird und unsichtbar und sogar versperrt bleibt. In diesem Sinne taucht der *sertão* als Lebensgefühl und Fundament der Brasilianität nicht nur in den Meyer-Clason Übersetzungen von Guimarães Rosa auf, sondern wird in seiner Auswahl von Werken zum Übersetzen, in seiner Poetik der Übersetzung sowie der literarischen Aneignung und Dichtung sichtbar.

Diese Vermutung wird noch deutlicher durch die Art des Nachklangs der vorherigen Bewunderung des jungen Claus, die jetzt aber in der Stimme des 95-jährigen Meyer-Clason über den Anfang seiner Berufung in der Literatur hörbar wird. Hier zeichnet er diese Bewunderung nicht mehr in der dritten, sondern in der ersten Person, die behauptet, es sei nicht die Sprache, aber die Kraft zur Existenz und die existenzielle Willenstat, d. h., ein Lebensgefühl aus Lateinamerika, was er in seinem Gepäck auf dem Rückweg nach Europa mitgebracht habe:

So kam ich zum Übersetzen, kaum ein Lehrling im Handwerk, dafür schon reichlich erwachsen. Was ich also mit nach Hause brachte, war Lateinamerika, die archaische Gana-Welt, jene tropische vegetative Lehre vom Tun aus Lust und Liebestrieb, sodann Brasiliens neuerwaches Pathos, Willensakt des Existierens könnte man es nennen, ein vorwärtsdrängendes Lebensgefühl, das sich ungen bei der Analyse der Gegenwart aufhält.¹⁸

¹⁷ Meyer-Clason: *Ilha Grande*, S. 96.

¹⁸ Ebda., S. 13.

Es ist das Lebensgefühl, das der Autor nicht sofort in der brasilianischen Literatur seiner Gefängnisjahre wiederfand, sondern im persönlichen und physischen Erleben der brasilianischen Variante der portugiesischen Sprache, bedingt durch den Kontrast mit der, wie er es nennt, Kommandosprache (dem Deutschen) und der Todesverehrung der europäischen Mentalität. Dementsprechend hat seine literarische Bildung ihren physischen Sitz in Brasilien, jedoch anfänglich anhand der Lektüre und Übersetzung von europäischen Titeln. Seine ersten Übersetzungen, die in *Áquator* und *Ilha Grande* erwähnt werden, sind aus dem Französischen: der Roman *La Grande Meaulnes* (1913) von Alain-Fournier und die anthropologische Studie von Jacques Soustelle *La vie quotidienne des Aztèques* 1956 von der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart publiziert. Die Bibliografie des Autors setzt sich in den 1950er Jahren tatsächlich aus französischen und englischen Büchern zusammen, meist nicht-fiktionaler Texte verschiedener Themenbereiche: Biografien, ethnologische Studien und allgemeine Themen, in unterschiedlichen Verlagen wie Brockhaus (Wiesbaden), Steinbrüger (Stuttgart), Piper (München) und Scherz (Bern). Das Lebensgefühl, von dem der Autor spricht, verbindet sich erst rückwirkend mit der brasilianischen Literatur, als in seiner Übersetzerwerkstatt in seiner Heimat das stille Treffen Meyer-Clasons mit der lateinamerikanischen Literatur stattfindet. Es handelt sich hier übrigens um ein Treffen, das aufgrund von Nostalgie und dem Vermissen von etwas entstand. Es hielt ihn körperlich und intellektuell gefangen und unterstrich den literarischen Charakter seiner Reise in eine andere Kultur und eine andere Sprache, wie auch Meyer-Clasons Erzählung als solche.

Als Meyer-Clason in *Ilha Grande* beispielsweise seine Suche nach einem Neuanfang und dem Lebensgefühl dieses brasilianischen Pathos erläutert, nimmt er ein literarisches Beispiel zur Hand, nämlich *Morte e Vida Severina* (Tod und Leben des Severino) von João Cabral de Melo Neto, von ihm 1975 ins Deutsche übersetzt. Hier wird das Lebensgefühl in der Figur des *sertanejos* (der Einwohner des *sertão*) und seinem Wunsch ausgedrückt, sein Leben in eigener Satzung zu gründen, ohne bevormundet und ausgebeutet zu werden. Von diesem Wunsch aus stamme auch des Übersetzers berufliche Motivation:

In einem Versepos – Tod und Leben des Severino von João Cabral de Melo Neto – gelangt der Landflüchtling, ein Jedermann aus dem dünnen Hinterland des brasilianischen Nordostens, der zur Küste wandert in der Hoffnung auf Arbeit, Brot und Leben, zur Lagunenstadt Recife; dort wohnt er der Geburt eines zur Skrofulose vorbestimmten Sumpfkinds bei und lauscht den Lobliedern, mit denen die herbeigeeilten Mischlingsfrauen die Schönheit des Neugeborenen rühmen. Eine von ihnen singt: «Du bist schön wie ein Ja/in einem Saal voller Nein.» Durch die zornige Ironie hindurch, mit der João Cabral das Elend seiner näheren Heimat beklagt, klingt all die Zärtlichkeit und Leidenschaft zum Menschen, von denen die Dichter Lateinamerikas überströmen, all der Wille, der das Leben in eigener Satzung gründen will oh-

ne Bevormundung und Ausbeutung. Und das spornte mich an, eine neue Existenz, eine neue Arbeit zu wagen.¹⁹

Trotz seines frühen Wunsches findet der Übersetzer erst in den 1960er Jahren seinen Platz in der Übersetzungswelt. Es ist kein Zufall, dass dies gerade die erste Referenz in *Ilha Grande* in Bezug auf den Beginn seiner Übersetzertätigkeit ist. Ab 1955 wird Meyer-Clason Lektor in Stuttgart und, wie bei einer neuen Geburt, beginnt eine Wiederentdeckung seiner eigenen Sprache, einer Sprache, die wieder einmal ein dialogisches Treffen zwischen der Spontaneität der Umgangssprache und der Mestizensprache Thomas Manns sein will:

Es war eine spannende Zeit, diese Neuentdeckung meiner Muttersprache. Ich lebte in der Angst um Wörter. Die, welche ich in Südamerika unbewußt gesprochen hatte, die Sprache der Straße, der Salons, der Warenlager; jetzt, in München, sammelte ich sie bewußt, begierig ein, von Straßenplakaten, von Mündern, von Buchseiten. Alle klangen neu, keine erwies sich als verlässlicher Besitz. Um rascher zu lernen, suchte ich mir Thomas Manns Wortschatz anzueignen, ohne zu ahnen, daß Überfluß die Suche nach dem richtigen Wort erschwert. Aber ich verlor den Mut nicht, ich hatte Lateinamerikaner erzählen hören, deren Natur die Zwiesprache ist.²⁰

Eine geeignete Sprache finden, um die lateinamerikanische Erzählweise zu hören, nicht zu lesen. Der Unterschied zwischen hören und lesen wird im Übersetzer Essay sichtbar: nicht denken, nicht schreiben, sondern singen, die Cartesianische Formel ändern in «canto ergo sum» und der griechisch-romanischen mündlichen Tradition der alten Lyrik und dem Begriff des Fühlendens der deutschen Romantik treu bleiben. Diese dialogische Sprache, die fähig ist, eine sprachliche Natur oder Musikalität einer anderen Kultur zu reproduzieren, ist unterdessen nicht unbedingt ersichtlich, da sie auch durch die Narrative der lateinamerikanischen Literatur, die nach Europa gelangten, geschaffen und abgelagert wurde und in deren Rezeption Meyer-Clason einer der Haupt-Wortkünstler seiner Generation ist. Durch seine auf romantischen Thesen beruhenden dichterischen Prinzipien für die Schaffung und Behauptung der lokalen Identität, übernimmt Meyer-Clason für seine Dichtkunst einen Begriff der «Brasilität», der die meisten seiner Übersetzungen und seiner Schriften durchläuft, ohne dass ihm wirklich bewusst wird, dass er, auf der Suche nach einem indirekten Schuldablass seiner deutschen Herkunft, kulturelle Muster des Exotischen, die sowohl auf dem südamerikanischen Kontinent als auch in Europa propagiert werden, verstärkt.

19 Ebda., S. 13f.

20 Ebda., S. 15.

Der Vermittler und die Phasen seiner Übersetzerwerkstatt

Nichtsdestotrotz wurde Curt Meyer-Clason ab den 1960er Jahren als Übersetzer der große Vermittler von Lateinamerika in der BRD. Die Liste der Werke, die von ihm übersetzt wurden, erstaunt sowohl aufgrund der Anzahl als auch aufgrund der Schwierigkeit. Auf den ersten Blick scheint das Übersetzen der Sprache von Clarice Lispector, Lezama Lima, Gabriel García Márquez, Guimarães Rosa und Jorge Luis Borges eine unmögliche Aufgabe für nur einen einzigen Übersetzer. Das Bild des Übersetzers als Interpret einer einzigen Stimme in einer anderen Sprache, einer Stimme, mit der er erst nach langem Üben und langer Suche in Einklang kommt, erscheint nicht explizit in Meyer-Clasons Texten. Ein Übersetzer von so verschiedenen Künsten des Dichtens zu sein, anerkannt für seine Vielseitigkeit und Behändigkeit beim Einreichen von Manuskripten führt jedoch zum Verdacht, ein *jagunço* in Verteidigung einer Literatur zu sein, der er scheinbar Schulden zu zahlen hatte.

Außerhalb der Brasilianistik, die zusammen mit Rosa seinen Ruf aufbaute, ist Meyer-Clason nicht nur der Übersetzer von Rosa oder die Stimme des *sertão* im Deutschen, sondern auch der Übersetzer eines literarischen Kontinents, dessen Sprache und sprachliche Varietät über drei Jahrzehnte überträgt. Mit dem Risiko Heterogenitäten und Unterschiede auszulöschen wird diese von Meyer-Clasons Schreiben übernommene Sprache als eine von ihm verfolgten Kunstsprache sowie zu einer symbolisch und allgemein genannten Muttersprache beschrieben. Es war eine Muttersprache, die er paradoxerweise nur im Inseldasein, in seinem Leseparadies, d. h. außerhalb von Zuhause, fremd in der Fremde, bemerkt hat.²¹ Diese verfremdete Muttersprache, wie vorher schon bemerkt, sei nicht frei von bestimmten literarischen Einflüssen. Wenn es Mann auf der einen Seite gab, gab es Rosa auf der anderen Seite, und doch war es Wilhelm von Humboldt²², in dem der Übersetzer die Definition für den Ton seiner, laut ihm universellen, Sprache fand:

Meine Fassung muß von der ›Farbe der Fremdheit‹ — wieder Alexander von Humboldt — des Originals getönt sein. Das deutsche Buch sollte undeutsch, zumindest ungewohnt klingen und den Leser weniger heimisch als fremd anmuten. Besser: ihn dazu anregen, mit liebender Neugierde seine Landesgrenzen zu überschreiten, um das *valde aliud*, das ganz Andere, kennenzulernen. Weltliteratur lesen heißt doch, neue Horizonte des Sehens, Fühlens, Denkens zu gewinnen, um vorübergehend ein anderer zu werden und dadurch das eigene

21 Meyer-Clason: *Ilha Grande*, S. 28.

22 Im Original verwechselt Meyer-Clason aus Versehen Wilhelm und Alexander.

Ich zu vertiefen, zu bereichern. Durch die Aneignung einer neuen Sehweise eine neue Dimension zu gewinnen.²³

Nicht nur wird in einem bestimmten Moment ein Begriff ähnlich der Weltliteratur in den Artikeln und Briefen des Übersetzers hervorgerufen, wie zum Beispiel in seinem Essay über Rosa und der Übersetzung, das 1969 vom Luso-brasilianischen Institut in Lissabon publiziert wurde. In diesem Beitrag übernimmt Meyer-Clason die Idee einer linguistischen Makrostruktur, die von Walter Benjamin in der *Aufgabe des Übersetzers* (1923) als «reine Sprache» oder «wahre Sprache» bezeichnet wird, ähnlich einer adamitischen poetischen Sprache, die über der sprachlichen und kulturellen Diversität und Heterogenität Babels steht:

In Bezug auf die Vielfältigkeit und die Einheit der Sprachen möchte ich das Vorwort von Guimarães Rosa für die Anthologie ungarischer Erzählungen von seinem Freund und Linguisten Paulo Rónai erwähnen. Bevor Rosa das Werk von Walter Benjamin kannte, charakterisiert er 1947 die Übersetzung als eine Aufgabe gegen Babel, die ihre Einheit verlor. Ich habe mit Scharfsinn verstanden, dass die Idee Benjamins einer Ursprache den Übersetzer als Leitprinzip führen sollte, wobei er zurück zur verlorenen Einheit geführt wird. Deswegen finde ich die Anmerkung Ezra Pounds an Eva Hesse, seiner Übersetzerin, gar nicht unpassend. Zur ziellosen Zweideutigkeit, die sie immer wieder in den CANTARES Versen fand, sagte der Dichter: «You should not translate what I wrote but what I wanted to write».²⁴

In diesem metaphysischen Hiatus zwischen «das Geschriebene» und «das Zuschreibende» sollte sich die Kunst nicht nur jedes Übersetzers, sondern jedes Schriftstellers befinden, eine Kunst, die das Unmögliche wieder möglich zu machen scheint, aber den Künstler nicht entlastet, die sogenannte verlorene Einheit auf Kosten seines Schreibens zu verfolgen. Die Suche nach der verlorenen Einheit lief aber nicht immer konsequent Hand in Hand mit seiner Poetik. In seinen Übersetzungen fügt Meyer-Clason oft Verfremdungen an trivialen Stellen ein, baut unerwartete Plattitüden und kompensierende Freiheiten ein, wenn ihm keine bessere Lösung einfällt, und verwendet oft gerne Glossare für seine übersetzten Romane. Beispiele gibt es viele.²⁵ Anders als seine Schriften behaupten orientie-

²³ Ebda., S. 20.

²⁴ Curt Meyer-Clason: *Literatura alemana actual. Nuevas tendencias en la narrativa y la poesía*. Asunción: Diálogo 1969, S. 56.

²⁵ Vgl. u. a. die Studien von Fabio Luís Chiqueto Barbosa: *Leituras de Grande Sertão: sua tradução alemã e a correspondência de Guimarães Rosa com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. In: *Sinóptica* 22/1 (2010), S. 57–68; *A imagem do sertão na tradução alemã de Grande sertão: veredas*. Diplomarbeit, Universidade de São Paulo 1999; Marcel Vejmelka: *Guimarães Rosa na Alemanha: A metafísica enganosa*. In: *Scripta* 6/10 (2002), S. 412–424; Gilca Machado Seidinger: *Guimarães Rosa em tradução. O texto literário e a versão de Tutaméia*. São Paulo: Editora Unesp 2011.

ren sich die Übersetzungen von Curt Meyer-Clason an einer bürgerlichen Sprache. Wie die Sprache seiner Fiktion wird die lateinamerikanische Literatur von Meyer-Clason eher ins Heimische übersetzt. Ihre größte Qualität ist nicht die Verfremdung, sondern ihre Lesbarkeit. Wenn man aber seine Reflexionsversuche über das Übersetzen isoliert betrachtet, spürt man durchaus den Nachklang einer literarischen Übersetzungstheorie. Curt Meyer-Clasons Theorie will sich nah am Übergang der metaphysischen Theorie Benjamins hin zu einer *Physik* der Übersetzung entwickeln, für die Haroldo de Campos plädierte, und nimmt sich als Beispiel für die Wiedererlangung der verlorenen Einheit Ezra Pound als Vorbild. Doch geht das, was aus seiner Feder kommt, weniger auf einen Formalismus zu als auf eine mystifizierte, esoterische, metaphysische und essentialistische Sprache. Es geht nicht um die Herausarbeitung einer Poetik oder Theorie, sondern um die Gestaltung eines Projekts.

Dieses Übersetzungsprojekt aus einer selbstinszenierten Übersetzungspoetik von Meyer-Clason ist aber nicht selbstverständlich. Sie formt sich im Verlauf seiner Entwicklung als Übersetzer und Literaturvermittler und ist eher durch seinen Nachlass und seine Bibliothek zu lesen und zu rekonstruieren, als durch seine Übersetzungen und Schriften. Um diesen Verlauf besser zu verstehen, ist es erforderlich, seine Karriere in unterschiedliche Tätigkeitsphasen zu unterteilen. Jede einzelne Phase ist mit einem anderen Produktionskontext und mit einem Schlüsselwort überschrieben. Die erste Phase bezieht sich auf die Zeitspanne ab seinem Interesse für lateinamerikanische Literatur bis hin zur Veröffentlichung seiner ersten Titel bevor er nach Lissabon übersiedelte. Unter den übersetzten und veröffentlichten Autoren und Titeln in diesem Zeitraum (1955 bis 1969) finden sich Jorge Amado, Adonias Filho, Jorge Luis Borges, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Di Benedetto, Clarice Lispector, Machado de Assis, João Cabral de Melo Neto, Gerardo Mello Mourão, Augusto Roa Bastos, Fernando Sabino und Guimarães Rosa. Wie man bei dieser Aufzählung der Autoren dieser Zeitspanne sieht, hat Meyer-Clason sich hier besonders den brasilianischen Autoren gewidmet: neun brasilianische im Gegensatz zu zwei argentinischen und einen paraguayischen Autor. Von den brasilianischen Schriftstellern stand der Übersetzer vor allem mit Adonias Filho, Drummond de Andrade, Cabral de Melo Neto und Guimarães Rosa in Briefkontakt.

Es ist bereits bekannt, dass Curt Meyer-Clason seinen intensiven Briefwechsel mit Guimarães Rosa 1958 beginnt und dass in diesen Briefen die Grundlagen seiner Übersetzungsmethode zu finden sind. Weniger bekannt ist aber, dass der Briefaustausch von Meyer-Clason mit lateinamerikanischen und deutschen Autoren einen reichen und großen Beitrag zur Literatur- und Übersetzungsdebatte sowie zu der Diskussion von Wissenstransfer zwischen Deutschland und Lateinamerika in der ganzen Hälfte des 20. Jahrhunderts leistet. Aus diesem Briefaus-

tausch leitet Meyer-Clason eine etwas unorthodoxe Übersetzungsmethode ab, die auf dem persönlichen Erleben und der Erfahrung des Übersetzers mit den zu übersetzenden Autoren basiert. Für diesen Prozess greift Meyer-Clason auf eine Variante der Rosa zugeschriebenen Maxime «Übersetzen ist Miterleben» zurück, die Rosa im Briefwechsel mit seinem Übersetzer formuliert hat:

Miterleben? Mit der Luft des Kontinentallandes Brasilien, mit der siebentausendfünfhundert Kilometer langen Küste von Porto Alegre in Rio Grande do Sul bis nach Manaus im Amazonasgebiet. Mit dem Klima des Landes, dem geographischen und dem menschlichen, mit dem Miteinander in all seinen Schattierungen zwischen Zärtlichkeit und versöhnlichem Zorn, mit seiner Sprache, richtiger: mit deren Tonfarben des Carioca, des Rio-Bewohners, und dem eher herben, rachigen des riograndenser Gaucho, zwischen dem Salon-Slang der Oberklasse und dem Singsang der Neger und Mulatten, hinter deren Stimme immer ein Samba-Rhythmus mitschwingt. *Conviver* heißt auch, das Schreiten der Frauen zu begleiten, besonders wenn sie eine Last auf dem Kopf tragen, die sie mir mit dem Zeigefinger in die Waage bringen, denn ihre Hüften regeln das schwebende Gleichgewicht des Gangs, das innere Singen, das Eins-Sein mit der kleinen und der großen Natur, mit dem So-Sein. Mit dem Leben, das für den Brasilianer ein Geschenk ist, gleich ob grausam oder gnädig. Inseheim, so möchte man meinen, lebt er von drei Wünschen, um nicht zu sagen, von drei Bedürfnissen: von Gesang, Gelächter, Tanz.²⁶

Auch wenn der Übersetzer darauf besteht immer wieder den Essentialismus einer lateinamerikanischen Sprache durch das örtliche Erleben wieder aufzunehmen, meint hier das «Miterleben» nicht nur die physische Präsenz und das Erleben des Übersetzers im Universum des gewählten Werkes. Über diese flachen und klaren Bilder des brasilianischen Menschen, oder gar einer Brasilianität in Konserven, hinaus, beinhaltet das «Miterleben» den Umgang mit der Sprache und vor allem den Austausch zwischen Autor und Übersetzer, eine Art Saitenstimmung beider Sprachen und Poetiken, die sich hauptsächlich aus dem Wechsel detaillierter Briefe ergab. Der Briefwechsel mit Drummond und Cabral ab den 1960er Jahren zeigt besonders schön, vor allem im Fall von Cabral, dieselbe Stimmung und Gefühlsebene zwischen Dichter und Übersetzer. Dieser Umgang könnte also theoretisch die Vielseitigkeit des Übersetzers anhand der direkten und sorgfältigen Arbeit mit dem Autor des zu übersetzenden Werkes überhaupt erst erlauben und vielleicht sogar erhöhen. Von seinem ersten Umgang mit Rosa und dem *sertão* seines Werkes, welche seine erste Übersetzungsphase stark geprägt haben, scheint Meyer-Clason jedoch nicht unberührt davongekommen zu sein. Seine Arbeit an *Grande Sertão* hat ihn anderen Texten näher gebracht, die sich auch mit den unübersetzbaren *backlands* beschäftigen, dessen Arbeit eine übersetzerische Topo-

²⁶ Meyer-Clason: *Ilha Grande*, S. 17f.

grafie des *sertão* formte, die sich auch in thematisch völlig anderen literarischen Projekten linguistisch, literarisch oder sogar geografisch und sozial niederschlug. Zu erwähnen wären hier vor allem seine Übersetzungen in diesem Zeitraum von Texten Clarice Lispectors, die aufgrund grober Fehler und dem Fehlen des intimen Tons der Autorin, die sich sprachlich weit von Rosa entfernt positioniert, stark kritisiert wurden. Darüber hinaus gibt es im Fall Meyer-Clason in der Literatur noch etwas kaum kommentiertes in Bezug auf seine Übersetzungen, besonders in Bezug auf seine Übersetzungen von Rosa. Es handelt sich dabei um Etwas, das zufällig auch in den Bereich des «Miterlebens» fällt. Die dem Grande Sertão-Übersetzer anhaftende Genialität warf einen Schatten auf eine dritte Person, mit der der Übersetzer in ständigem Kontakt stand und auf den sich die Briefe von Meyer-Clason und Rosa oft bezogen²⁷: der brasilianische Konsul in München Mário Calábria. Calábria, Bachelor in Rechts- und Sozialwissenschaften der Nationalen Rechtsfakultät der Universidade do Brasil, war Konsul in Frankfurt und München von 1949 bis 1951, 1961 bis 1967 und von 1967 bis 1974. 1962 lebte er in München und stand mit Meyer-Clason in Kontakt, der häufig Gast im brasilianischen Konsulat war. Rosa erwähnt die Wichtigkeit Calábrias als eine Art Assistent für das rosaische Portugiesisch zum ersten Mal in einem Brief an den Übersetzer am 28. Oktober 1962:

In Bezug auf die kleinen Zweifel und möglichen Schwierigkeiten bei der Übersetzung, freue ich mich immer mehr darüber, dass wir dort unseren offenen und hilfsbereiten gemeinsamen lieben Freund, den Konsul Mário Calábria haben, der großartig für solche und größere Aufgaben in Frage kommt.²⁸

Ein Jahr später kommt Rosa wieder auf die Präsenz des Konsuls und seiner Zusammenarbeit mit Meyer-Clason zurück und schafft es, den Übersetzer zu motivieren und besonders günstige Bedingungen für die Übersetzungsarbeit zu

27 Dreiecksgeschichten bei der Übersetzungsarbeit sind nicht selten. Auch beim Herbert Caros Übersetzungsfall spielt eine dritte Figur eine wichtige Rolle: der Schriftsteller Érico Veríssimo, der als Übersetzer im Verlag Livraria do Glogo die Caro Übersetzungen publiziert hat. Dazu vgl. Paulo Soethe: *Eine Begegnung in Denver: Thomas Mann, Érico Veríssimo – und Herbert Caro als Überbringer*. In: Gesine Müller (Hg.): *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*. Berlin: edition tranvía 2014.

28 João Guimarães Rosa/Curt Meyer-Clason: *Correspondência João Guimarães Rosa com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. (1958–1967)*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira 2003, S. 91. Im Original: «Quanto àquelas pequenas dúvidas e dificuldades eventuais na tradução, cada vez mais me felicito de termos aí à mão, e com tão sincera boa vontade, o nosso comum e querido Cônsul Mário Calábria – magnificamente indicado para essa e empresas muito maiores.»

schaffen.²⁹ Von da an erscheint Calábria in jedem Brief, in dem Meyer-Clason Schwierigkeiten mit den sprachlichen Rätseln Rosas zugibt: «Ich steuere gegen das Ende des <Sertão> zu, unterstützt von Mário Calábria, der sein bestes tut, um mir beim Lösen der vielen Rätsel zu helfen, die Ihr Text aufgibt.»³⁰ Calábria war nicht nur ein Helfer beim Entschlüsseln von Rosas Text, sondern auch ein Vermittler zwischen dem Autor und seinem Übersetzer, ohne den die Übersetzung, wie Meyer-Clason zugibt, sicher eine andere gewesen wäre. Als die Übersetzung von *Grande Sertão* fertig ist, schreibt Meyer-Clason am 11. März 1964 an Rosa: «Nun habe ich nur eine Hoffnung und eine Sorge: wird Mário Calábria hier bleiben können, um seine Hand über meine Arbeit zu halten und im gegebenen Fall mit Rat und Tat einspringen zu können? Sonst müsste ich nach Brasilien kommen, um mit Ihnen meine Fragen und Zweifel durchzusprechen und bereinigen?»³¹ Die Befürchtung, Calábria könnte München verlassen, ließ Meyer-Clason in echter Sorge verweilen, da er nicht nur einen Korrektor und Berater verlieren würde, sondern auch einen direkten Kontakt zum Autor.

Diese Arbeitsphase Meyer-Clasons, die auch Miterlebens-Phase genannt werden könnte, in der er bestimmte Autoren zu übersetzen suchte und auf der Suche nach einer Übersetzungssprache war, war entscheidend für die Ausbildung einer eigenen Stimme als Interpret und für das Fundament seines Pantheons der zu übersetzenden Autoren und Werke. Es ist anzumerken, dass die Titelauswahl für seine Übersetzungen nicht sofort einleuchtend war. Zwar gab es vielfach Titel, die den brasilianischen *sertão* zum Thema hatten – und ihm den Ruf des *sertão*-Übersetzers einbrachten – allerdings gab es in diesem Zeitraum auch Übersetzungen wie *Encontro Mercado* von Fernando Sabino, die *Meistererzählungen* von Machado de Assis, *El silencio* von Di Benedetto, die Gedichtsammlung von Drummond und, wie bereits erwähnt, *Laços de Família* von Clarice Lispector, die sich nur gezwungenermaßen in das *sertão*-Thema oder in die *sertão*-Sprache einordnen lassen.

Die zweite Phase des Übersetzers, nachdem er im Feld als größter lateinamerikanischer Literaturvermittler konstituiert ist, deckt sich mit seinem achtjährigen Aufenthalt in Portugal (1969 bis 1977) und fällt mit dem wachsenden Interesse der deutschen Verlage an lateinamerikanischer Literatur und dem Beginn des Suhrkamp-Programms für die Literatur aus Lateinamerika zusammen. Aus dieser Zeit sind fast alle seine Übersetzungen von Gabriel García Márquez³², außerdem seine

²⁹ Ebda., S. 103.

³⁰ Ebda., S. 135.

³¹ Ebda., S. 174.

³² Alle Titel von Kiepenheuer & Witsch: *Die böse Stunde* (1979); *Der Herbst des Patriarchen* (1978); *Hundert Jahre Einsamkeit* (1970); *Laubsturm* (1975); *Das Leichenbegängnis der großen Mama und andere Erzählungen* (1974); *Der Oberst hat niemand, der ihm schreibt* (1976).

Übersetzung von *El astillero* (1961), *Die Werft* (1976) von Juan Carlos Onetti, *Ich bekenne, ich habe gelebt* (Luchterhand, 1974) von Pablo Neruda, *Der Hund ohne Federn* (Claassen, 1970) und *Tod und Leben des Severino* (Peter Hammer, 1975) von João Cabral de Melo Neto, und *Der Irrenarzt* (Suhrkamp, 1978) von Machado de Assis. In dieser Phase erweitert der Übersetzer seine geschäftlichen Beziehungen zu den deutschen Verlagen und etabliert sich als großer Übersetzer brasilianischer Literatur, der auch von den brasilianischen Schriftstellern respektiert wird. Wie er in einem Brief an Rosa zugibt, hatte Meyer-Clason in den 1950er und 60er Jahren gute Beziehungen zum Piper-Verlag, hatte bereits über den Fischer-Verlag publiziert und schickte Gutachten und Vorschläge an alle wichtigen Verlage der BRD, wie zum Beispiel an den Rowohlt- und Suhrkamp-Verlag. Trotz der wenigen Veröffentlichungen über den Suhrkamp-Verlag hatte der Übersetzer seinen Platz in diesem Verlag als Berater von Unselde und Michi Strausfeld behauptet, was ihn zu einem der wichtigsten externen Agenten des Verlags machte. Schon 1968 schrieb der Verleger Unselde an den Übersetzer über den Mangel an lateinamerikanischer Literatur im Hauptprogramm (SH) des Verlags. Meyer-Clasons Name fiel in jeder der in Briefen festgehaltenen Diskussion über die Schaffung eines lateinamerikanischen Programms des Suhrkamp-Verlags, was den Rosa-Übersetzer zu einer Art festem Übersetzer des Unternehmens machte. Aufgrund der Art und Weise wie sich der Übersetzer behauptet, vor allem über seine lateinamerikanische Erfahrung und Erlebnisse, lohnt es sich an dieser Stelle den ersten Kontakt Meyer-Clasons und seine ersten Arbeiten mit dem Suhrkamp-Verlag wiederzugeben.

Der Übersetzer Curt Meyer-Clason wird Unselde 1963 direkt durch den Chefredakteur Walter Boehlich empfohlen, dem der Übersetzer das Stück *Drama Para Negros e Prólogo para Brancos*, vom Gründer des schwarzen Theaters *Abdias do Nascimento* 1961 veröffentlicht, vorstellt:

Zu ihrer Kenntnisnahme möchte ich Ihnen noch über mich mitteilen: ich habe siebzehn Jahre in Südamerika, hauptsächlich Brasilien und Argentinien gelebt und arbeite seit 1955 in München als Außenlektor und Übersetzer mehrerer Verlage und Rundfunkanstalten. Eine Auswahl meiner Arbeiten steht Ihnen auf Wunsch gerne zur Verfügung.³³

Boehlich antwortet, dass er die Arbeit von Meyer-Clason bereits vom deutschen Verlag von Rosa und Márquez, dem bekannten KiWi-Verlag, kenne und unterbreitet ihm das Angebot einer Übersetzung aus dem Französischen von *La métamorphose des cloportes*, der Bestseller von Alphonse Boudard, der auch die Hafterfah-

33 Curt Meyer-Clason: Brief an Walter Boehlich. 23.4.1963. In: *Siegfried Unselde Archiv*. Marbach am Neckar: DLA.

zung des Autors thematisiert und 1966 vom Suhrkamp Verlag veröffentlicht wird, im selben Jahr, in dem Suhrkamp *Corpo Vivo* von Adonias Filho publiziert. Ein Jahr zuvor hat der Übersetzer über den Suhrkamp-Verlag eine Gedichtauswahl von Carlos Drummond de Andrade in der Reihe *Poesie* von Hans Magnus Enzensberger organisiert herausgegeben, dem er noch 1963 eine Liste interessanter brasilianischer Dichter für den Verlag zukommen ließ. Von 1965 bis 1969 veröffentlichte Meyer-Clason über den Suhrkamp-Verlag Joao Cabral de Melo Neto und schlug dem Verlag einige Autoren vor, die erst nach einem Jahrzehnt publiziert werden würden: u. a. Adolfo Bioy Casares, Lêdo Ivo und Antonio di Benedetto. Von diesem Moment an wird Curt Meyer-Clason zum Mentor, vor allem im Fall Brasiliens, des literarischen Programms des Suhrkamp-Verlags, das offiziell 1974 gegründet wurde.

Trotz seiner geringen Mitarbeit an den vom Suhrkamp-Verlag publizierten Titeln bis zum Jahr 1976 präsentierte die erste Lateinamerika gewidmete Buchmesse in Frankfurt am Main Meyer-Clason als den Übersetzer von García Márquez (K&W), Borges (Carl Hanser), Jorge Amado (Piper), Guimarães Rosa (K&W) und Onetti (Suhrkamp). 1979 schreibt die Lektorin Maria Dessauer an den Romancier Karsten Garscha, um sich bei ihm für die Empfehlung eines möglichen deutschen Übersetzers zu bedanken, der für das Suhrkamp-Programm arbeiten könnte. In diesem Brief wird die allgegenwärtige Position Meyer-Clasons im Suhrkamp-Verlag und der gleichzeitige Mangel an Übersetzern im Feld deutlich: «Natürlich ist immer recht gut, außer Meyer-Clason einen zweiten und dritten Übersetzer zu haben, zumal Willy Keller, ein anderer, noch älterer Altmeister unheilbar krank ist.»³⁴

Willy Keller (1900–1979), von Dessauer mit Meyer-Clason verglichen, war der bekannte, seit 1930 im brasilianischen Exil lebende Übersetzer brasilianischer Literatur, der innerhalb seines umfangreichen Werkes in den 1960er Jahren besonders wegen seiner Übersetzungen von Graciliano Ramos, *São Bernardo* (1960), *Karges Leben* (1981) und *Angst* (1978)³⁵, bekannt wurde. Dass Keller als Vorgänger

³⁴ Maria Dessauer: Brief an Karsten Garscha. 16.1.1979. In: *Siegfried Unseld Archiv*. Marbach am Neckar: DLA.

³⁵ Für andere Informationen über Willy Keller vgl. Karola Maria Augusta Zimmer/Celeste Henriques Marques Ribeiro de Souza (Hg.): *Willy Keller. Um tradutor alemão de literatura brasileira*. Dissertação de Mestrado (FFLCH-USP). São Paulo 1998. Es ist wichtig zu sagen, dass der Text von Zimmer sich in Bezug auf die Ausgaben von *Vidas Secas* in der BRD irrt. Zuerst wurde die erste Ausgabe der deutschen Übersetzung nicht vom Suhrkamp-Verlag 1961 verlegt und hieß auch nicht *Karges Leben*, sondern wurde vom Erdmann Verlag 1966 und 1967 vom Europäischen Buchclub mit dem Titel *Nach Eden ist es weit* (nicht *Es ist weit bis Eden* oder *Es ist noch weit bis Eden* nach Zimmer) verlegt. *Karges Leben* bezieht sich nur auf die zweite Suhrkamp-Ausgabe von 1981.

Meyer-Clasons erwähnt wurde, bedeutet nicht nur das Zuerkennen eines Meistertitels an letzteren, sondern auch das Zuweisen von Meyer-Clason zum Übersetzerstamm des Verlagsprogramms des Suhrkamp-Verlags. Die erste Übersetzung eines Titels von Graciliano Ramos, die vom Suhrkamp-Verlag 1978 veröffentlicht wurde, war keine Neuübersetzung, sondern eine Revision der bereits getanen Arbeit Willy Kellers. Meyer Clason, der Stammübersetzer par excellence des Lateinamerikaprogramms des Suhrkamp-Verlags, wollte schon lange das Werk Ramos übersetzen. Dennoch entscheidet sich der Verlag, die Übersetzung Kellers zu überarbeiten. Dies war eine Strategie, die sich 1981 mit *Karges Leben* wiederholen sollte, obwohl die Revisionsarbeit ziemlich bedeutend war, wie Dessauer 1978 in einem Brief an Unseld mitteilt.³⁶

Der Grund, weswegen das Werk Ramos' zunächst von Willy Keller übersetzt wurde, ist nicht nur eine Frage der Übersetzergeneration, sondern auch der Zugehörigkeit eines bestimmten Übersetzers an einen Autoren. Keller und Meyer-Clason, die zwei unterschiedlichen Generationen angehören, waren gleichzeitig als Übersetzer in der BRD tätig. Um dies genauer zu illustrieren, kann ein Brief von Keller vom Januar 1966 zitiert werden, in dem er an die Redaktion des Horst Erdmann-Verlags schreibt, um die Rechte am Werk Ramos' zu klären und die Veröffentlichung von *Memórias do Cárcere* (1953) zu diskutieren. Er nennt Meyer-Clason nicht nur als talentierten Übersetzer, sondern als den einzig möglichen Übersetzer dieses brasilianischen Werks:

Eine Option für *Memórias do Cárcere* besorge ich. Ich habe mit Meyer-Clason gesprochen und ihm gesagt, dass ich diese Übersetzung nicht übernehmen kann, dass ich aber gern zu einem späteren Zeitpunkt Angustia übersetzen möchte. Da Meyer-Clason ein sehr gewissenhafter und erfahrener Übersetzer ist und Brasilien kennt, was mir bei *Memorias do Carcere* unerlässlich erscheint, so gibt es wahrscheinlich nur ihn, der dieses Buch übersetzen könnte.³⁷

Memórias do Cárcere wird jedoch nie ins Deutsche übersetzt. Hier lohnt sich die Spekulation, dass der Vorschlag Kellers, Meyer-Clason mit Graciliano Ramos in Verbindung zu bringen, nicht nur aufgrund seines Talents im Umgang mit beiden Federn, der deutschen und der brasilianischen, zusammenhängt, sondern

36 «Er ist eine genuine Übersetzerbegabung, aber man muss stark redigieren: Schlamperein, aus der Mode gekommene Modewörter, Stilblüten. (An Angst war ungemein viel zu tun.) Auch die Übersetzung von *Vidas Secas* scheint mir revisionsbedürftig.» Maria Dessauer: Notiz an Siegfried Unseld. 26.6.1978. In: *Siegfried Unseld Archiv*. Marbach am Neckar: DLA.

37 Eine Kopie dieses Briefes befindet sich bei dem Briefwechsel zwischen Maria Dessauer und Margarete Graf über den Übersetzer Willy Keller. Willy Keller: Brief an Frau Bowert e Horst Herdemann. 13.1.1966. In: *Siegfried Unseld Archiv*. Marbach am Neckar: DLA.

wegen seiner Hafterfahrung auf der Ilha Grande. Neben einer Art von Übersetzungsgenealogie kann die Diskussion hinter den Kulissen der Übertragung des Ramosschen Werk ins Deutsche auch eine Fülle von Informationen über die Verfolgungsjahre Meyer-Clasons in Brasilien sowie einen Zugang zu seiner ungeklärten Vergangenheit enthüllen. Aus Brasilien schreibt Willy Keller am 3. Januar 1978 an Maria Dessauer, dass «der Fall Meyer-Clason» aufgefliegen ist, woraufhin die Redakteurin Quellen und weitere Details erbittet.³⁸ Keller schickt Dessauer daraufhin die 1977 durchgeführte Studie *Suástica sobre o Brasil: a história da espionagem alemã no Brasil, 1939–1944 (Hakenkreuz über Brasilien: die Geschichte der deutschen Spionage in Brasilien von 1939 bis 1944)*, von Eon Stanley Hilton³⁹, und verweist direkt auf die Seiten, die vom Agenten Hans Werner Curt Meyer-Clason sprechen. Laut der Redakteurin handelte es sich bei den von Keller verschickten Informationen jedoch um ein Missverständnis. Die Studie von Hilton, so Dessauer, bezieht sich auf einen Hans, nicht auf Curt Meyer-Clason. Das Durcheinander entwirrt sich, ohne dass es Streit gibt oder Anschuldigungen gemacht werden. Man kann jedoch davon ausgehen, dass diese Situation eine Atmosphäre der Schuld und des Misstrauens im Übersetzer hervorrief. Glücklicherweise wird das schwache Argument Dessauers akzeptiert, obwohl das Buch von Hilton tatsächlich fast den gesamten Geburtsnamen von Curt Meyer-Clason veröffentlicht.⁴⁰ Heute ist es jedoch dank der Studie von Perazzo möglich zu bestätigen, dass Hiltons Studie indirekt auf den Dossiers des DOPS ba-

38 Maria Dessauer: Brief an Willy Keller. 3.1.1978. In: *Siegfried Unseld Archiv*. Marbach am Neckar: DLA.

39 Stanleys Forschung wurde weiterentwickelt und 1981 unter dem Titel *A guerra secreta de Hitler no Brasil: a espionagem alemã e a contra-espionagem aliada no Brasil (1939–1945)* wiederverlegt und dann 1983 ins Englische als *Hitler's Secret War in South America, 1939–1947* übersetzt. 1999 wurde eine zweite englische Ausgabe publiziert.

40 «Den wichtigsten Assistenten, den Immers und Arnold bekommen haben, war Hans Meyer Clason, ein 29-jähriger deutscher Auswanderer. Clason war ein begeisterter Verteidiger des nationalsozialistischen Deutschlands. In den 20er Jahren ist er in Stuttgart einer paramilitärischen Organisation beigetreten, die später zu einem Zweig der Sturmabteilung (SA) wurde. 1936 hat er eine Stelle in einer Firma angenommen, die Geschäfte mit Baumwolle in Brasilien machte und ein Jahr später wurde er Mitglied der Nationalsozialistischen Partei in São Paulo. [...] Darüber hinaus war Clason auch ein erfahrener Pilot und sprach fünf Sprachen.»

Im Original: «O mais importante auxiliar que Immers e Arnold conseguiram era Hans Meyer Clason, um imigrante alemão de vinte e nove anos. Clason era um exaltado defensor da Alemanha nazista. Nos anos 20 em Stuttgart, ingressara numa organização para-militar que posteriormente filiou-se à famosa *Sturmabteilung* (SA) nazista. Em 1936 aceitou emprego numa firma com interesses algodoeiros no Brasil e, no ano seguinte, tornou-se membro do Partido Nazista em São Paulo. [...] Clason, além disso, era aviador brevetado e falava cinco línguas.» Stanley E. Hilton: *Suástica sobre o Brasil – A História da Espionagem Alemã no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

sierte, ohne dass der Autor auch nur in einem Moment die Glaubwürdigkeit des Verdachts diskutiert. Meiner Ansicht nach sind die Anzeichen für die himmel-schreiende Fiktion des DOPS in diesem Fall das Erwähnen des Zauberstifts des Übersetzers.⁴¹ Die Quellen des Forschers variieren mal von den Memos des FBI, mal sind es brasilianische Zeitungen, d. h. es handelt sich um indirekte, zweifel-hafte und wenig kritische Quellen. Doch kehren wir zurück zum Fall Ramos. Meyer-Clason übersetzte trotz seiner biografischen Nähe zu Ramos und seines persönlichen Wunsches nicht das unentbehrliche Werk *Memórias do Cárcere*, das laut Keller für den deutschen Leser auch abgekürzt wiedergegeben werden könnte.⁴² Trotzdem kann Kellers Brief aus 1966 als ein Beweis des Respekts für Meyer-Clason im Verlagswesen der BRD gelesen werden, kurz nachdem er seine Übersetzung von *Grande Sertão* fertiggestellt hatte und zu diesem Zeitpunkt nicht nur zum Nachfolger Kellers wurde, sondern auch zu einem Übersetzer, der von seiner Tätigkeit als Vermittlerpatriarch lateinamerikanischer Literatur leben konnte.

Patriarch war übrigens der Kosename, mit dem sich Michi Strausfeld an Meyer-Clason wandt. Durch seine Vielseitigkeit, sein Engagement und seine Produktivität war er immer der Erste, der für neue Projekte angefragt wurde und der wichtigste Berater für die Verlage, die an lateinamerikanischer Literatur interessiert waren. Der pittoreske Kosename, entnommen aus seiner Übersetzung von

1977, S. 50. Quelle: FBI, Totalitarian Activities, memorando («Classificação do Delito...») proc. 3.293, vol. 13.

41 «Arnold und Immers brachten ihm die Anwendung von Geheim-Tinten bei, so dass die Berichte, die Clason später nach São Paulo sendete, mit Piramidon-Tinte geschrieben wurden. Die dringendsten Botschaften wurden per verschlüsselten Telegrammen gesendet, den Code dafür lieferte Arnold. Dieser war anscheinend immer sehr vorsichtig und versuchte den Dienst immer zu verbessern. Als es im September 1940 so viel Neues zu berichten gab, entwickelte er einen neuen und noch detaillierteren Code, um die komplexeren Informationen nach Deutschland schicken zu können.»

Im Original: «Arnold e Immers instruíram-no no uso de tintas secretas, de modo que os relatórios que Clason posteriormente mandava para São Paulo eram escritos à base de tinta piramidon. As informações mais urgentes eram transmitidas por telegrama, num código fornecido por Arnold. Este aparentemente era muito zeloso, procurando sempre melhorar o serviço; em setembro de 1940, por exemplo, tendo descoberto que havia «tanta coisa» a informar, inventou um código novo, mais detalhado, para poder enviar informações mais complexas à Alemanha.» Stanley E. Hilton: *Suástica sobre o Brasil*, S. 51. Quelle: FBI, Totalitarian Activities, Diário Carioca, 31 março 1942.

42 Willy Keller: Notiz an Siegfried Unseld. 13.1.1966. In: *Siegfried Unseld Archiv*. Marbach am Neckar: DLA.

García Márquez' *El otoño del patriarca* (1975)⁴³, ist symptomatisch für die berufliche Stabilisierung und Anerkennung seiner Wirkung im literarischen Feld der BRD. Der Briefwechsel 1984 zwischen Michi Strausfeld und Ingrid Schwamborn, Übersetzerin von *O Quinze* (*Das Jahr 15*, BS, 1978) von Rachel de Queiroz, zeigt wie Curt Meyer-Clason eine entscheidende und einflussreiche Rolle im Suhrkamp Verlag spielte, um Texte und Autoren für das Lateinamerika-Programm auszuwählen. Das wird deutlich, als die Übersetzung von Ingrid Schwamborn für Clarice Lispector's *A Hora da Estrela* (*Die Sternstunde*) vom Verlag abgelehnt wurde, da Curt Meyer-Clason, wie im Ablehnungsbrief deutlich wird, der Wegbereiter für das Werk von Lispector in der BRD war und deswegen seine Arbeit als Priorität im Verlag betrachtet wurde.⁴⁴ Als Antwort schreibt Schwamborn an Strausfeld nicht nur eine direkte Kritik über die «altväterlichen» Übersetzungen von Meyer-Clason, sondern klagt auch die privilegierte Position des Übersetzers im Verlag an:

aber ich hatte nach dem langen Ausbleiben Ihrer Bestätigung schon befürchtet, daß M-C sein Terrain zurückerobern wollte und würde. Ihre Absage traf mich daher nicht unvorbereitet, doch die Enttäuschung bleibt. M-C hat auf diese Weise eine gute Vorabkontrolle seiner Arbeit. Sie wissen, daß er gelegentlich Schnitzer im Idiomatischen macht, weil er im Portugiesischen mehr nach dem Lexikon als nach dem Leben arbeitet, dafür ist er in der Grammatik besser, ich muß gestehen, daß ich da viel von ihm gelernt habe. Aber sein Wortschatz ist gelegentlich doch etwas 'altväterlich', da muß man schon aufpassen, daß er nicht nur Originalton M-C bringt, sondern den Stil der Vorlage nicht ganz außer acht läßt.⁴⁵

Die Kritik von Schwamborn kann zu vielen anderen Kritiken an Meyer-Clasons Übersetzungsmethode gezählt werden. Wie bereits erwähnt wurde, seine Übersetzungen entsprechen oft nicht dem Ton des Originals, sind nicht immer fehlerfrei und können auch willkürlich adaptiert sein. Ein wichtiges Beispiel ist die Kritik von Hugo Loetscher⁴⁶ an Meyer-Clasons Übersetzung von *Macunaíma* (1982).

43 Wie behauptet Michi Strausfeld im Gespräch mit mir im Oktober 2013, in Frankfurt.

44 «dieser Brief freut Sie vermutlich nicht, es tut mir leid. Aber wir müssen Sie enttäuschen und Ihnen die Übersetzung von Clarice Lispector: *Die Sternstunde* zurückschicken. Herr Meyer-Clason, der die Autorin im deutschen Sprachraum eingeführt hat und im Suhrkamp Verlag seine «festen» Wünsche «anmelden» darf, möchte nicht auf Clarice Lispector verzichten und die beiden Texte, die gemeinsam in einem Band erscheinen, auch beide übersetzen. Ein ganz verständlicher Wunsch, den Sie sicherlich auch gut verstehen können.» Michi Strausfeld: *Carta para Ingrid Schwamborn*. 10.2.1984. In: *Siegfried Unseld Archiv*. Marbach am Neckar: DLA.

45 Ingrid Schwamborn: Brief an Michi Strausfeld. 25.5.1984. SUA: Suhrkamp, DLA, Marbach am Neckar

46 «Sicherlich, wir wollen dankbar sein, dass ein Werk wie *Macunaíma* auf deutsch vorliegt. Aber dieser Irrtümer, Ungenauigkeiten und Ungereimtheiten hätten sich leicht vermeiden lassen. Für Übersetzer wie für Verleger darf trotz der Lateinamerika-Mode nicht gelten: Promptheit ist alles. Oder sollte *Macunaíma* als literarische Figur so überzeugend sein, dass Übersetzer und Lektor

Darüber hinaus besetzte der Übersetzer, wie Schwamborn betont, bestimmte Plätze für seine Legitimation als Vermittler im literarischen Feld, nicht nur in Bezug auf das Lateinamerika-Programm vom Suhrkamp-Verlag, sondern auch bei allen anderen Verlagen, die sich für die Literatur aus Lateinamerika interessierten, sogar bei brasilianischen Institutionen. Seine symbolische Krönung ereignete sich 1981, als Curt Meyer-Clason die Auszeichnung der *Academia Brasileira de Letras* (ABL) als externes Mitglied bekam.⁴⁷ Vor seiner Krönung und der harten Kritik von Schwamborn kann man vielleicht hier nach Art einer Replik eine mögliche Erklärung des Übersetzers selbst über seine Arbeit als Literaturvermittler anbringen, die auf den Anfang seiner Karriere zurückgeht. Im Brief an Walter Boehlich beschrieb Meyer-Clason 1965 seine Übersetzungen als funktionale Übertragungen, im physiognomischen und nicht psychologisch-philologisch-analytischen Sinne, und erklärte sich gründlich gegen Kürzungen vom Original, die für ihn eine wahre Barbarei darstellten. Im gleichen Brief bewertete der Übersetzer noch sein Projekt als ein mythisches, nicht kritisches⁴⁸ Projekt, wobei er glaubt, dadurch die Integrität des Originals zu respektieren.

Die Kritik von Schwamborn sowie die Auszeichnung der ABL zeichnen sich als Höhepunkte der dritten Phase seiner Karriere aus. Von 1977 bis 1994 entspricht diese Phase der Rückkehr aus Lissabon bis hin zu seiner letzten Übersetzung von Guimarães Rosa, *Tutaméia* (K&W), und konsolidiert ihn als institutionalisierten Vermittler im Feld. Vor zunehmenden Kritiken an Meyer-Clasons Übersetzungen, seiner Ermüdung als Übersetzer und der Zunahme an qualifizierten Übersetzern in der BRD, wird in dieser Phase seine Rolle des Übersetzers viel klarer: er war nicht nur ein literarischer Übersetzer oder ein Literaturvermittler, sondern eher ein Texte- und Narrative-Importeur, der noch einmal auf seine erste Ausbildung und Tätigkeit in Brasilien als Kaufmann zurückgeht. Als Importeur beschäftigte er sich nicht nur mit Textübertragungen, sondern mit dem ganzen Vorgang um eine Übersetzung herum: die Suche nach Publikationsmöglichkeiten wie Verlage, Zeit-

in seinen Stossseufzer einstimmen: «Ai! Que preguiça – Ach! Diese Faulheit!» Hugo Loetscher: Die emanzipierte Phantasie Brasiliens. In: *Neue Züricher Zeitung* (9.1.1983).

⁴⁷ Austregésilo de Athayde: Brief an Curt Meyer-Clason. 18.9.1981. In: *Siegfried Unseld Archiv*. Marbach am Neckar: DLA.

⁴⁸ Der Übersetzer beschreibt seine Arbeit als «funktional übertragen; physiognomisch, und nicht psychologisch-philologisch-analytisch» und dazu noch über Kürzungen von Übersetzern sagt er: «perhorresziere Streichungen, Kürzungen, ich halte sie für Anmassung, Barbareie, Mord. Unverschämtheit, und einen haarsträubenden Übergriff auf die Integrität des Autors [...] Ich kürze nie. Das ist meinen Augen Sache des Lektors, es sei denn, die Kürzung eines Werkes würde vorher besprochen und gemeinsam angelegt. Mein Übersetzen ist eher mystisch als kritisch – und der Einfachheit halber so zu nenne[n].» Curt Meyer-Clason: Brief an Walter Boehlich. 5.5.1965. In: *Siegfried Unseld Archiv*. Marbach am Neckar: DLA.

schriften, Zeitungen, Radios, Kino und Fernsehen sowie die Vernetzung mit und der Ausbau von Kontakten mit Literaturagenturen und Übersetzungsförderungsagenturen sowohl in Deutschland als auch in Lateinamerika. Meyer-Clason schrieb regelmäßig für große Zeitungen wie die *Volkszeitung*, *Die Welt*, *Süddeutsche Zeitung* und *Frankfurter Allgemeine*, an die er seine Übersetzungen oftmals mit einer kurzen Kritik oder einer Rezension schickte. Außerdem hat er über Jahrzehnte hinweg Lesungen seiner Übersetzungen in deutschen Radios konzipiert und durchgeführt.

Ausschnitte dieser extraliterarischen Tätigkeiten als Importeur oder Unternehmer, der sich immer der lateinamerikanischen und besonders der brasilianischen Literatur verpflichtet fühlte, können im Nachlass der Briefe und Berichte der Autoren über Meyer-Clason gefunden werden. Der Briefwechsel zwischen dem Übersetzer und dem Verleger Siegfried Unseld geben diesem Bild noch mehr Farbe: so gab es beispielsweise noch vor der Gründung des Suhrkamp-Programms zu Lateinamerika 1969 einen Briefwechsel der beiden, in dem der Übersetzer dem Verleger seine Idee zur Gründung eines Vermittlungs- und Studieninstituts in München mitteilt, das er *Casa de la América Latina* nennen würde. Für dieses *Haus* benennt Meyer-Clason ein Team von Vermittlern, Schriftstellern und Gelehrten wie Hans Magnus Enzensberger, Günter Lorenz, Gustav Siebenmann, Erwin Walter Palm, Max Bense und Eugen Gomringer.⁴⁹

In dieser letzten Karrierephase verstärkt sich seine Unternehmertätigkeit jedoch hauptsächlich aufgrund seiner Arbeit als Kompilator und Anthologist. Alles in allem hat der Übersetzer zwölf Anthologien iberamerikanischer Literatur in Deutschland organisiert, drei davon nur brasilianischer Literatur gewidmet: *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen* (Erdmann, 1967), *Brasilianische Poesie des 20. Jahrhunderts* (dtv, 1975) und *Modernismo brasileiro und die brasilianische Lyrik der Gegenwart* (1997). Die Wichtigkeit und Reichweite der Anthologien dürfen auf keinen Fall unterschätzt werden. Oft waren die Anthologien Publikationsorte für von Verlagen abgewiesene oder ignorierte Texte und Autoren und wurden häufig in Universitätskursen im Bereich der Lateinamerikastudien, Brasilienstudien oder in der Romanistik als Pflichtlektüre verwendet. Die Anthologien zeugen von Meyer-Clasons weitreichender Tätigkeit, die über die Übersetzertätigkeit der *sertão*-Literatur hinausgeht.

⁴⁹ Curt Meyer-Clason: Brief an Siegfried Unseld. 20.7.1969. In: *Siegfried Unseld Archiv*. Marbach am Neckar: DLA. Das Haus wird Hauptthema des Artikels: Möglichkeiten und Grenzen der Vermittlung lateinamerikanischer Kultur in Deutschland. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 24/4 (1974), S. 101–103.

Über den Suhrkamp-Verlag veröffentlichte Meyer-Clason 1987 seine thematisch weniger orthodoxe und erfolgreichste Anthologie im Feld: *Lateinamerika über Europa*. Der Verlag, der die Organisation des Buches erbeten hatte, beabsichtigte, ein Blätterauschen im Dialog zwischen Lateinamerika und Europa durch direkte Beiträge von Autoren auf der anderen Seite des Atlantiks zu provozieren. Wie aus dem Nachlass des Übersetzers herauszulesen ist, begann die Erarbeitung des Projekts im April 1979. Meyer-Clason hatte eine Fragensequenz an die lateinamerikanischen Schriftsteller formuliert und plante, von diesen Fragen ausgehend, einen Band mit dem Titel *Denk ich an Europa...* herauszugeben. Das Projekt wurde von Unseld sehr gut angenommen, die Struktur des Bandes, der bereits den Namen *Lateinamerikaner über Europa* trägt, jedoch im Mai desselben Jahres auf Vorschlag des Verlegers noch geändert.

Allerdings wird nicht nur die Struktur des Bandes verändert, sondern auch die Auswahl der Autoren und Meyer-Clasons Fragenkatalog. Zu Beginn hatte der Übersetzer dem Verlag mehr als zwanzig lateinamerikanische Schriftsteller für den Band vorgeschlagen. Darüber hinaus hatte er an spezifische Fragen rund um den transatlantischen Dialog mit Schwerpunkt auf die Einflüsse und die literarische Tradition aus Europa gedacht.⁵⁰ Unseld schlägt daraufhin eine Vereinfachung der Fragen vor und eine Reduzierung der Anzahl der Essayisten für den Band. Dem Verleger genügt das Versenden eines Exposés mit einer allgemeinen Frage an renommierte Autoren des damaligen Zeitpunkts. Bevor Meyer-Clason seine Fragen nach dem Vorschlag Unselds umformuliert, schreibt er noch einmal an den Verleger, um das Konzept des Bandes zu verdeutlichen. In seiner Argumentation erkennt man ganz klar das Wissen, die Haltung und das Durchsetzungsvermögen des Übersetzers als Kompilator und seine Vorstellung vom fertigen Produkt des Projekts. Es handelt sich nicht um eine Zusammenstellung von Interviews, sondern um Essays, korrigiert der Übersetzer. Außerdem widerspricht Meyer-Clason Unselds Autorenauswahl, indem er argumentiert, dass der Band ein Platz für weniger bekannte Schriftsteller im deutschen literarischen Feld sein sollte:

50 «Die Frage würde konkret lauten: (man muss das so formulieren, dass der lateinamerikanische Autor sich nicht auf den Schlipf getreten fühlt). Wie ist Ihre Position zu Europa und seiner Literatur? Welche europäischen, sofern vorhanden, sehen Sie in Ihrem Werk? Hat die lateinamerikanische Literatur sich von der europäischen abgewandt? Wenn, seit wann? Seit wann schreibt der lateinamerikanische Autor nur noch oder in der Hauptsache für den Leser eines Kontinents? Empfindet der lateinamerikanische Autor, dass er die europäische Literatur beeinflusst, befruchtet? Erwartet sich der lateinamerikanische Autor eine Wechselwirkung von Europa? Fühlt er sich von Europa in seinen Aussagen und Absichten verstanden? Und so weiter.» Ebd.

Ihr Brief nennt 13, die bei uns bekanntesten Autoren aus 8 der 14 Ländern Lateinamerikas –: 4 aus Argentinien, 1 aus Uruguay, 1 aus Paraguay, 2 aus Mexiko, 1 aus Kuba, 1 aus Peru, 1 aus Chile, 4 aus Brasilien. Meines Erachtens sollte das Exposé einem Kreis von Autoren zugehen, die ohne Rücksicht auf ihren Ruf in der BRD interessante Thesen zu vertreten versprechen. Das müsste von Fall zu Fall eruiert werden. Die Frage, ob der Autor Europa aus persönlichen Erfahrung kennt, sollte meiner Meinung nach keine Rolle spielen.⁵¹

In diesem Fall sind die Argumente von Meyer-Clason sehr klar in Bezug auf ein Ziel, das völlig im Einklang mit den Verlagskriterien von Unseld steht: die Aufnahme der lateinamerikanischen Literatur in die Kategorie *Weltliteratur*. Nicht, dass das kein Ziel von Unseld gewesen wäre, aber es scheint nicht, dass der Verleger dieses Verbreitungsmittel als eine Möglichkeit erkannt hätte, literarische Ideen in Umlauf zu bringen. Am Ende seines Briefes unterstreicht Meyer-Clason mit folgenden Worten noch einmal das Publikationsziel:

Um zu verdeutlichen, was wir mit diesem Band bezwecken: wir möchten versuchen, den Standort der lateinamerikanischen Literaturen in der zeitgenössischen Weltliteratur zu umreißen, an Hand der Beiträge die Wechselwirkungen des europäischen und lateinamerikanischen Kontinents und Schrifttums zu beleuchten und dadurch auf Zukunftstendenzen im Hinblick auf Zuwendung, Abkehr oder gegenseitiger Durchdringung hinweisen.⁵²

Das Projekt, eine neue Stufe für die lateinamerikanische Literatur in der Weltliteratur durch die Veröffentlichung des Dialogs lateinamerikanischer Autoren mit europäischer Tradition anzubieten, enthüllt eine Handlung Meyer-Clasons, die uns die Dimension seiner Qualitäten als Importeur literarischer Produkte zeigt, die ich als Bestimmungsmerkmal seiner Arbeit hervorheben möchte, auch wenn er Zielscheibe der Kritik postkolonialer Studien ist. Dies kann zunächst auch als eine Geste von Meyer-Clason interpretiert werden, zusammen mit den geschäftlichen Interessen seitens deutscher Verlage neue Produkte auf den globalen Literaturmarkt zu bringen. Weil es sich hier eben nicht um eine orthodoxe Literaturanthologie handelt, d.h. um eine Zusammenstellung kanonisierter literarischer Texte aus seinem Produktionsfeld, kann das von Meyer-Clason als Anthologie entwickelte Projekt, zusammen mit der Suhrkamp-Serie *materialien*, als Pfeiler einer noch effizienteren Marktstrategie interpretiert werden.

Schlussendlich werden die an die Autoren verschickten Fragen von Meyer-Clason und wahrscheinlich vom Verleger zusammengefasst, die weiterhin die Idee eines Dialogs zum Fokus haben, allerdings nicht mehr die Idee des Einflus-

51 Curt Meyer-Clason: Brief an Siegfried Unseld. 3.6.1979. In: *Nachlass Curt Meyer-Clason*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut.

52 Ebda.

ses oder der Tradition, wie es zuvor noch klar in Meyer-Clasons Brief vom 24. April 1979 gefordert wurde. Die Idee des Dialogs könnte hier als eine Maskierung eines Marktinteresses funktionieren. Es ist jedoch auch möglich zu verteidigen, dass das desinteressierte Engagement von Meyer-Clason als Importeur genau der Kompromiss eines Vermittlers einer Literatur entspricht, für deren Universalität er zuständig war, da er genau derjenige war, der sie formell und wortwörtlich übertragen hat.

Diese Mischung aus desinteressiertem Engagement und Maskierung des Marktes ist symptomatisch gerade im Anliegen Meyer-Clasons nicht nur mit dem Ton und Weg, den er mit dem Fragebogen an die Autoren einschlägt, sondern auch mit dem Titel des Bandes. Noch Ende 1979 besteht der Übersetzer darauf eine Alternative für den Titel «Lateinamerikaner über Europa» vorzuschlagen, der seiner Meinung nach unangemessen ist, denn: «Ich habe meine Zweifel: er klingt mir zu unverbindlich in den Ohren, wenig sagend, unpräzise, halb touristisch, halb modisch, halb reißerisch.»⁵³ Die Alternative wäre eine Annäherung an den Titel eines möglichen Essays, den der Chilene Fernando Alegría für den Band einschicken würde, «Otra América, para otra Europa», der bisher noch nirgendwo in Deutschland veröffentlicht wurde, aber der, im Gegensatz zum ausgewählten Titel, aus der utopischen Alterität beider Kontinente abgeleitet wird, wie von Todo-rov diskutiert, dessen Werk 1985 von der edition Suhrkamp, d. h. der theoretischen Serie des Verlags, unter dem Titel *Die Eroberung Amerikas: Das Problem des Anderen* publiziert wurde.

Ein Projekt für das Unübersetzbare

Auf dem Weg zur Abrundung eines intellektuellen Profils von Meyer-Clason riskiere ich hier eine Hypothese über die Existenz eines Übersetzungs- und Autorschaftsprojekts, das sich sehr stark mit einem lateinamerikanischen Projekt für die Literatur der Moderne verbinden lässt. Als Erklärung würde ich neben der Revision der lateinamerikanischen Titel des Übersetzers zusammen mit der Analyse seines erzählerischen Werkes, als Art Krönung, auch die Veröffentlichung von *Tutaméia* von 1994 aufzählen. Ich hebe noch einmal hervor, dass Meyer-Clasons Werk sich konsequent mit dem Thema des *sertão*s und mit dem Gründungsmythos der Moderne in Lateinamerika beschäftigt. Seine Interessen werden jedoch oft aufgrund der verlegerischen Nachfrage abgelenkt. Aber, wie man von der

53 Curt Meyer-Clason: Brief an Siegfried Unseld. 18.12.1979. In: *Nachlass Curt Meyer-Clason*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut.

Liste seiner Übersetzungen ablesen kann, das Interesse an brasilianischer und lateinamerikanischer Literatur wurde stark von persönlichen Affinitäten und der Legitimierung einer Ästhetik der Moderne gelenkt. Außer einiger weniger Fälle hat Meyer-Clason in moderne lateinamerikanische Werke oder in von brasilianischen Institutionen prämierte Werke investiert, mit denen er in ständigem Kontakt stand und von denen er ein Teil war. Angesichts der bibliografischen Liste seiner Übersetzungen kann diese Ausrichtung als eine Leistung von Meyer-Clason gewertet werden, die durch die Akteure und ihr symbolisches Kapital in Lateinamerika und Brasilien als auch den deutschen Verlagsmarkt vermittelt wurde. Man darf auch nicht die Überzeugung des Übersetzers in seiner Position als Vermittler einer Literatur unterschätzen, die er seit seinem ersten Kontakt für übersetzbar und deshalb universell hielt.

Bis zum heutigen Zeitpunkt der Untersuchung seines Nachlasses, breitet sich diese Dimension jedoch nicht aus. Eigentlich verstärkt sie sie nur, indem sie wenig Interesse an einer nicht modernen lateinamerikanischen oder institutionell noch nicht legitimierten Literatur zeigt. In diesem Sinne ist es möglich, Meyer-Clasons Vermittlung zu kritisieren, da sie hauptsächlich auf einer nationalen und für den Export verpackten Literatur basiert, die trotz ihres Wertes als Lückenfüller in Europa den Platz neuerer Produktionen eingenommen hat und am Rande brasilianischer Institutionen verhandelt wird. In einem Interview mit Ligia Chiapini im Mai 2001, zieht Meyer-Clason, schon 90jährig, eine Bilanz des geringen Interesses an brasilianischer Literatur in Deutschland, ohne seine Referenz für Literatur in Brasilien in Frage zu stellen, von dem er in seinem Projekt ausgeht. Während er über das Desinteresse der heutigen Leser an der brasilianischen Literatur klagt, verortet er aus Sicht der pessimistischen Diagnose des Übersetzers die brasilianische Literatur nur unter den Klassikern der Moderne wie Jorge Amado. Dabei erwähnt er nicht, dass die Rezeptionsverantwortung nicht nur auf den Leser fällt, sondern in erster Instanz hauptsächlich auf die Arbeit der Vermittler:

[...] das Interesse an der brasilianischen Literatur hat abgenommen, um nicht zu sagen, ist gestorben. Selbst Jorge Amado scheint von der literarischen Oberfläche im Rahmen der deutschen Sprache verschwunden zu sein. Es ist schwierig zu sagen warum. Es scheint so, als ob heute der nordamerikanische Stil [!] vorherrscht, die Wichtigkeit des Tagtäglichen, die sofortige Spannung, die Sinnlichkeit des Moments, die blitzartige Passage.⁵⁴

Das Argument, dass die nordamerikanische Literatur aufgrund ihrer literarischen Merkmale immer mehr Platz im Feld einnimmt, wie oben dargestellt, impliziert

54 Curt Meyer-Clason: Brief an Ligia Chiappini. 25.5.2001. In: *Nachlass Curt Meyer-Clason*. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut.

die intrinsische Aussage, dass sich das Desinteresse an brasilianischer Literatur anhand ihrer Qualität erklärt und nicht anhand ihrer Verbreitung. Sogar Jorge Amado, brasilianischer Bestseller in Deutschland, ist keine Erfolgsgarantie mehr. Wenn man diese These annimmt, wie wir gleich sehen werden, bedeutet das, zu akzeptieren, dass die Rezeption lateinamerikanischer Literatur in Deutschland es nicht schafft, die ästhetischen und literarischen Umschwünge ihrer Produktion mitzumachen, die sich übrigens in den letzten Jahrzehnten nicht so sehr von der nordamerikanischen Literatur unterscheidet. In Bezug auf einen solchen Kommentar verwundert es nicht, dass die literarische Überwindung des modernen Projekts in lateinamerikanischen Ländern zu Beginn der 1980er Jahre von den Agenten als Ende des *Magischen Realismus* interpretiert wurde oder sogar als Ende einer großen Welle der Zirkulation dieser Literatur. Die ästhetisch-politische Überwindung der lateinamerikanischen Autoren war eine Folge des nationalistischen Exportprojekts. Sie passten nicht in den Erwartungshorizont der Verlage, die es in ihren Programmen ab der 1970er Jahre nicht aushielten, die neuen Tendenzen und Bewegungen einer erzählerischen Erzader zu begleiten, die sich erst noch herauskristallisieren würde. Was ich also als Rückkehr Meyer-Clasons zu den Klassikern des brasilianischen Modernismus nenne, ist nur ein weiteres Indiz dafür, dass er ein Sprachrohr nur eines Teils der brasilianischen Literatur war und nicht seiner kompletten Produktion, so wie es ihm Strausfeld in einem Brief an Dessauer 1977 gerne anhängen wollte: «Patriarch: wir sollten ihm alle brasilianische Literatur überlassen.»⁵⁵

Sei es als *jagunço*, Vermittler, Importeur, Übersetzer, Kaufmann oder selbst als verdächtiger Spion, die Arbeit Meyer-Clasons als Literaturmensch zeigt sich in allen seinen Facetten im Verlegen brasilianischer Literatur in Deutschland, die ohne seinen Einfluss sicher ganz andere Umrise angenommen hätte. Deshalb darf eine Analyse seines fiktionalen und autofiktionalen/autobiografischen Werkes, ebenso wie seine intellektuelle Tätigkeit, seine übersetzten Titel und dementsprechend seine Mittlertätigkeit nicht ignorieren. Es ist sicherlich kein Zufall, dass seine Erzählungen und sein Roman genau in der Zeit entstehen, in der er sich als Übersetzer und Vermittler auf dem Markt einen Ruf gemacht hat. Meyer-Clason hat nicht nur im Auftrag der Verlage übersetzt, sondern auch aktiv als Entdecker und Anwalt verschiedener Autoren gearbeitet, indem er sie weiterempfohlen, passende Verlage für seine Arbeit gesucht und ihre Publikationen um jeden Preis verteidigt hat. Seine Arbeit bezeugt die Verwandlung des Kaufmanns in einen Literaturmenschen. Meyer-Clason hat in seinem neuen Beruf die Merkmale des al-

55 Michi Strausfeld: Brief an Maria Dessauer. 26.7.1977. In: *Siegfried Unseld Archiv*. Marbach am Neckar: DLA.

ten eingebracht. Als Literaturvermittler hat er eine gewisse Allgegenwärtigkeit im deutschen literarischen Feld bewahren können, da er wusste, wie er ein Manuskript oder ein Werk anstoßen oder seine Aufmerksamkeit steigern konnte. Er kannte den Geschäftssinn der Verleger und Literaturagenten und wusste, mit ihnen umzugehen. Gleichzeitig näherte er sich in Briefwechseln dem ästhetischen und stilistischen Dialog mit den Autoren, die er übersetzte, an. Als Pionier schaffte er einen Zwischenraum für die Vermittlung Lateinamerikas in Deutschland, in dem er sich meisterhaft bewegte und der dank seiner Arbeit bis heute zur Verfügung steht: wenn sich die DOPS-Agenten vor langer Zeit die unsichtbare Tinte des Spions zusammenreimten, so machte Meyer-Clason seinerseits die Präsenz der lateinamerikanischen Literatur in deutscher Sprache durch seine *Übersetzungstinte* wieder sichtbar.

Kathrin Rosenfield

Quecksilbersachen: J.G. Rosa und Curt Meyer-Clason

Im Dialog mit B. Zilly, P. Perazzo und Taís Lucas

1 Einleitung

Die Interaktion zwischen J.G. Rosa, dem Autor metaphysischer Visionen, und Meyer-Clason, dem realistischen und pragmatischen Übersetzer, ist ein Schachspiel aus Paradoxien, die nicht einmal die Reihe der Komplimente durch den Autor abmildern kann. Sie fällt gänzlich in den Bereich der *Quecksilbersachen*, der brasilianischen Ambiguität und Höflichkeit – aus Gesten und Attitüden, die das Werk und das Leben im Dämmerlicht der komplexen Beziehungen halten, die sich zwischen Fakt und Fiktion, Poesie und Wahrheit weben.

Bereits die Wege der zwei Männer im geopolitischen Sertão der Epoche tragen einen Hauch Ironie in sich. Während Meyer-Clason 1936 nach Brasilien übersiedelt, beginnt die zukünftige Frau von Rosa, Aracy Moebius, im Hamburger Konsulat zu fungieren, wo sie später den Verlobten dazu inspirieren wird, seine diplomatische Karriere aufs Spiel zu setzen, um gefährdete Juden vor dem dritten Reich zu retten. Diese Erfahrungen mit dem Horror des *Sertão, der die Welt ist*, schwingen im großen rosianischen Roman mit, den Meyer-Clason übersetzen wird.

Mit *Grande sertão: veredas* kreierte Rosa einen ungewöhnlichen Rahmen im Bereich der literarischen Schönheit. Seine Figur Riobaldo ist auch eine wichtige imaginäre Erinnerungsfigur, die eine schwierige moralische Aufgabe beschäftigt: die Barrieren der Selbsttäuschung aufzuheben und die Untersuchung der Fakten durch Selbsterfahrung und die durch die Fakten mögliche persönliche Entwicklung zu reinigen. Das Narrativ von Riobaldo ist ein seltenes Beispiel der ethischen Rechtschaffenheit, die sich nicht darauf reduziert, von objektiven Traumata zu sprechen, sondern einen Teil der Schuld an den Leiden anzuerkennen versucht, die immer die Intentionen des Individuums übersteigen, gleichzeitig aber dennoch in unzähligen (unbedachten, unbewussten, nicht direkt beabsichtigten) Gesten der Individuen auftauchen, wodurch das Kollektiv geformt wird, das erstaunliche Taten hervorbringt.

Aus diesem Grunde ist es möglich, so zu tun, als hätte man keine Kenntnisse über eine Reihe von Erzählungen über den umgekehrten Weg von Meyer-Clason in Brasilien – die Gerüchte um Spionage im Dienste des dritten Reiches, die seit Jahrzehnten zirkulieren, ohne dass irgendwer es wagt zu sagen, ob es sich um

Fakten oder Fiktion handelt. Sie rücken das Leben von Rosas Übersetzer von 1930 bis 1945 in ein beunruhigendes Licht – ein Licht, das wahr oder falsch sein kann. Hier kann zumindest dasjenige hervorgehoben werden, was man weiß und was ermittelt wurde. Auf diese Weise können die beschämenden Dinge, die sich vielleicht oder vielleicht auch nicht auf die Erinnerung an Meyer-Clason auswirken, von der Schwelle des Nicht-Gesagten oder Dazwischen-Gesagten angestoßen werden. Zu sehen, was wahr ist oder nicht, hat Relevanz für uns Kritiker und Intellektuelle die wir Sinn und Wert der Literatur und der Übersetzung, des direkten und indirekten Engagements der Poesie¹ diskutieren wollen.

Wir alle wissen, dass es seit 1998 eine historische Forschung gibt, die unter der Leitung von Prof. Tucci Carneiro von Priscila Perazzo entwickelt wurde. In ihrer Forschung für die Erarbeitung ihrer Masterthese fand Perazzo in jener Zeit ein photographisches Dossier, das zu diesem Zeitpunkt unveröffentlicht war und das Meyer-Clason als typischen Spion der Nazis in Brasilien darstellte. Priscila hatte nicht das geringste Interesse daran, Meyer-Clason bloßzustellen (sie war sich der kulturellen Relevanz des Autors kaum bewusst), sie fand lediglich die Dokumente, die 1942 aufgrund der Mitwirkung in einem nationalsozialistischen Spionagenetz zur Verhaftung von Meyer-Clason führten.

Weniger bekannt ist die jüngere These von Taís Campelo Lucas², die diesen Verdacht verstärkt und beabsichtigt, diesen *Fall* weiter zu untersuchen.

Beide Untersuchungen enthalten momentan eine Reihe von Lücken, die es verhindern, Schlüsse zu ziehen und bedürfen der Klärung. Meine Arbeit beschränkt sich darauf, das Gewirr der widersprüchlichen Informationen zu erfassen. In erster Linie interessiert mich lediglich die Art und Weise, wie wir unsere Wahrnehmung von ihm, Meyer-Clason., lenken: welche Elemente – verfügbar oder nicht – wir sehen, welche wir übersehen. Mit welcher Geschwindigkeit oder Ziellosigkeit verarbeiten wir die existierenden Erzählungen, wie sorgfältig oder oberflächlich ist unsere Art, die Teile des (unvollständigen) Puzzles, das wir besitzen, zusammenzufügen. Ein jüngstes Detail bestärkt die Bedeutung der Suche nach Wahrheit: Priscila Perazzo wurde während der Verteidigung ihrer Masterarbeit über die wichtige Rolle, die Meyer-Clason in den deutsch-brasilianischen Beziehungen erfüllte, informiert. Es war der damalige Direktor des Goethe-Insti-

1 Ich erwähne das Engagement, weil es eine Form ist, die Ethik der Poesie zu thematisieren. Darüber hinaus gibt Rosa interessante Erklärungen über sein Verständnis poetischen Engagements, die denen des Konzepts von R. Musil sehr ähnlich sind, an dem ich momentan arbeite.

2 Taís Lucas: *Nazismo d'além mar: conflitos e esquecimento*. Tese de doutorado, UFRGS Porto Alegre 2011, S. 182–183. Os dados são do Relatório do DOPS. Porto Alegre, am 20. Mai 1942. DOPS, Aktennr. 36.691: Rede de Espionagem no Rio Grande do Sul ou Nazismo no Rio Grande do Sul, AESP.

tuts in São Paulo, der seine Verwunderung aufgrund seines Unwissens über diesen möglichen Abschnitt in Meyer-Clasons Geschichte ausdrückte und in diesem öffentlichen Prüfungskomitee von der wichtigen Rolle berichtete, die der Übersetzer zusammen mit dem Goethe-Institut in Lisboa während der Diktatur Salazars in dem Land hatte. Dies weckte das Interesse der großen paulistanischen Presse, die die Forscherin unzählige Male aufgriff und auf peinliche Art und Weise eine objektive Antwort erzwang, dass Meyer-Clason tatsächlich als nationalsozialistischer Spion in Brasilien agiert hätte. Diese Neuigkeiten gingen sogar in Deutschland in einer Ausgabe des *Spiegels* um und verstärkten die Verlegenheit, die von der ungewöhnlichen Nachricht provoziert wurde, dass Priscila nicht direkt mit Meyer-Clason sprechen konnte, da dieser nicht auf ihre Interviewanfragen antwortete. Aus diesen Gründen gab Priscila das Forschungsprojekt auf und nahm eine umsichtige Position der Aufhebung des Schuldspruchs und des Skeptizismus hinsichtlich der Fakten ein, die zuvor so klar erschienen waren. Sie respektierte sogar die Erklärung Meyer-Clasons im *Spiegel*, dass dieser von der brasilianischen Polizei gefoltert worden war, damit er seine Beteiligung an jenem Spionagenetzwerk gestand. Was Priscila nicht wusste, war das Detail, welches Juliane, die Tochter Meyer-Clasons, mir in Berlin während eines Kolloquiums erzählte: Derselbe Direktor des Goethe-Instituts (Dieter Strauß), der Priscila zu soviel Skeptizismus und Umsicht angehalten hatte, hält heute Vorträge in Buchhandlungen und kulturellen Events über die Nazivergangenheit von Meyer-Clason und verbreitet Informationen, die, Juliane zufolge, durchweg phantastisch und unwahr sind.

In diesem Moment befinde ich mich in der Position des Kritikers, der über eine Reihe widersprüchlicher Informationen verfügt und auch die Auffassung bekannt macht, die wir von der deutschen Übersetzung von Meyer-Clason haben. In ihr gibt es eine Reihe von Varianten, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und Interpretation verlangen, zum Beispiel die Stärkung des lokalen Realismus, der die Geschichte im minerischen Sertão verortet und die universalistischen, metaphysischen Hinweise unterdrückt, die das Problem des Schlechten und des Teufels auf die Welt als Ganzes ausdehnen. Ich beginne daher meine Bestandsaufnahme in einem Dialog mit den Übersetzern, die hier von Berthold Zilly und Fabio Chiqueto repräsentiert werden.

2 Die antimetaphysische Übersetzung und Meyer-Clasons Erklärungen

Es ist allgemein bekannt, dass in der deutschen Übersetzung von *Grande sertão: veredas* die Unterdrückung großer Teile der spirituellen und metaphysischen Be-

deutungen vorherrschend ist, die eine so wichtige Rolle im Roman erfüllen und in der Vision, die der Autor Rosa von der Poesie, vom Leben und vom eigenen Werk hat. Indem ich mich auf Arbeiten anderer Kritiker stütze, kann ich an dieser Stelle zumindest einen einmaligen Aspekt der übersetzerischen Möglichkeiten von Meyer-Clason herausheben, die unzweideutige Intention des Autors, den regionalen Realismus hervorstechen zu lassen, zum Nachteil des spirituellen oder metaphysischen Universalismus, der Guimarães Rosa so wichtig war.

Im Laufe dieses Artikels werde ich zunächst auf die Zusammenfassung von Fabio Chiqueto zurückgreifen, die die häufigen «Verirrungen in der Übersetzung» von Meyer-Clason unterstreicht, um anschließend zu den Eindrücken Berthold Zillys zu kommen. Die übersetzerischen Verirrungen sind entweder «semantischer Natur, stilistischer oder gar ideologischer».³ In ihrer Gänze verdeutlichen sie die Tatsache, dass Meyer-Clason sich weigert, das reiche Spektrum metaphysischer Vorschläge zu beachten, den poetischen und metaphysischen Schein, der den referentiellen Sinn der regionalen Termini transzendiert. Meyer-Clason sucht nach der konkreten lokalen Färbung und beraubt die rosianischen Figuren ihrer einzigartigen allegorischen Dichte (der Sertão wird zu einer regionalen Realität, anstatt als hochgradig ambiger Topos zu fungieren, der sich in imaginären Figuren zweiten und dritten Grades entfaltet: der *Sertão*, der hier ist und dort, weit weg und weitab ab von uns, ist der Sertão die Welt).

Chiqueto hat gezeigt, dass diese Tendenz dem Ansatz von Meyer-Clason inhärent ist, sowie dass der Übersetzer seine Schwierigkeit, mit Rosas Sprache zu arbeiten, explizit zum Ausdruck brachte, und zitiert die Worte des Autors selbst:

In einem ersten Moment, nach der Lektüre des *Grande sertão* –, sagt der Übersetzer –, dachte ich bei mir: Entweder existiert diese Sprachw nicht oder ich war niemals in Brasilien. Natürlich hatte ich *Trilhas do sertão* von Cavalcanti Proença gelesen, was mir jedoch sehr geholfen hat, war die Einleitung der englischen Version des GSV, von Jorge Amado. Dennoch erkenne ich an, dass die Manie des Amerikaners, die Sprache dermaßen auf den *commonsense* zu reduzieren, auf eine absolute Rationalität, eine originalgetreue Übersetzung von Rosas Werk nicht erlaubte. Das herrliche Bild – *Dia das Abelhas Brancas* (dt. wörtl. *Tag der weißen Bienen*) – wurde übersetzt als *A red letter day* (Meyer-Clason 1968).⁴

Während er gleichzeitig Unmut über die amerikanische Übersetzung äußert, bevorzugt Meyer-Clason eben diese Richtung,⁵ was den Erwartungen Rosas ent-

³ Fábio Luís Chiqueto Barbosa: Leituras de Grande sertão: veredas: sua tradução alemã e a correspondência de Guimarães Rosa com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. In: *Signótica* 22/1 (2010), S. 57–68, hier S. 61.

⁴ Nach Chiqueto Barbosa: *Leituras de Grande sertão: veredas*, S. 64.

⁵ Ebda., S. 65.

gegensteht, der sich von dem deutschen Übersetzer eine besondere Sensibilität für die poetische Dichte erhoffte, die die physische mit der metaphysischen Erfahrung verbindet. Es gibt Gründe dafür, anzunehmen, dass diese Unterdrückung «der Überlagerung mehrerer Sinnebenen» nicht, wie Chiqueto sagt, ein [nur] teilweise bewusster Prozess von Meyer-Clasons Seite ist,⁶ sondern dass dieser notwendigerweise aus der defensiven Einstellung hervorgeht, die Meyer-Clason der metaphysischen Dimension des rosianischen Werks gegenüber einnimmt.

Wenn dieser Widerstand gegen die zentrale Charakteristik des rosianischen Werkes bereits seltsam erscheint, dann ist die *Angst* des Autors, das Werk Rosas mit der Vorstellungswelt des Nationalsozialismus verknüpft zu sehen, noch merkwürdiger (was sicherlich dem metaphysischen Hang des brasilianischen Autors gerecht werden würde).

Zitiert wird an dieser Stelle Meyer-Clasons Erklärung in einem Interview, das von Lísia Dornelles gab, in dem er den regionalen Realismus der Übersetzung rechtfertigt:

Aufgrund des Traumas, welches durch das durch das zwölf Jahre lang existierende dritte Reich verursacht worden war, blieb das Volk tief gezeichnet und hat dies bis heute nicht ganz überwunden. Von daher hat der Leser, in erster Linie der kritische Leser, große *Angst vor der Metaphysik*. Die Fiktion mit metaphysischem Tenor ruft heute nicht mehr die gleiche Attraktivität hervor wie vor zwanzig Jahren, in Zeiten von Hermann Hesse und Thomas Mann. Was den deutschen Leser an Rosas Werk begeistert, ist die Farbe, die Plastizität, die Kraft, die zyklische Vitalität.^{7, 8}

Diese Stellungnahme ist auf mehreren Ebenen befremdlich wie aufschlussreich: erstens wegen der missbräuchlichen Generalisierungen (jeder Leser oder Kritiker hätte nach dem Nationalsozialismus Angst vor der Metaphysik), zweitens wegen der Unachtsamkeit dieser Distanzierung von der (vorgeblich nationalsozialistischen) Metaphysik und der (viel näher an der nationalsozialistischen Vorstellungswelt gelegenen) Alternative des «plastischen» Realismus, der «das Publikum für die Kraft und zyklische Vitalität begeistern» soll. Denn Kraft und Vitalität sind durchaus Begriffe, die sehr nah am neodarwinistischen Gusto und der Propaganda des dritten Reichs liegen – um ein Vielfaches näher als die rosianische Metaphysik. Ebenfalls seltsam ist auf einer dritten Ebene auch die plumpe Formulierung, mit der Meyer-Clason die Metaphysik mit dem National-

6 Ebda.

7 Curt Meyer-Clason: *Saudade do Brasil faz um grande tradutor*. Interview mit Lísia Dornelles. In: *Correio da Manhã* (1.1.1968).

8 Unsere Hervorhebungen, vgl. Chiqueto Barbosa: *Leituras de Grande sertão: veredas*, S. 65f.

sozialismus assoziiert oder seine Präferenz für die Kraft und Vitalität der realistischen Bilder des Landes kundgibt. Dieses Spektrum unterstreicht einen hohen Grad an fehlendem Bewusstsein bezüglich des deutschen literarisch-philosophischen Denkens und bezüglich seiner Sprachregister (was einen symptomatisch-reaktiven Widerstand nahelegt). In diesem Interview wird die Gleichgültigkeit offensichtlich, wenn nicht gar die Verachtung der europäischen neomystischen Tradition, die Rosa so sehr anzog und die unter so vielen Künstlern und Denkern während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts⁹ in Mode war. Die *Angst*, die Meyer-Clason als Allheilmittel für das nationalsozialistische Trauma vorschlägt, hat etwas von einem persönlichen Symptom und scheint keine angemessene übersetzerische Variante zu sein – weder, um das rosianische Werk in die deutsche Sprache zu übermitteln, noch, um die ideologische Entfremdung des Nationalsozialismus zu überwinden. Denn die Neo-Mystiker, die Rosa kannte, nachahmte und bewunderte, sind frei von jeglicher Verbindung zur nationalsozialistischen Ideologie: Kafka und M. Buber, abgesehen von W. Benjamin und G. Sholem und ganz zu Schweigen von dem breiten Kontingent der (künstlerischen, wissenschaftlichen, philosophischen und pädagogischen) Intellektualität, die rein garnichts mit dem Nationalsozialismus zu tun hat. Rilke und Heinrich Mann, Hofmannsthal, Musil und Altenberg, Rudolph Steiner und Klages, Maeterlinck und Ricarda Huch, Mauthner, Gustav Landauer und Einstein – sie alle debattierten auf der Grundlage intensiver neomystischer Reflexionen, und obwohl Steiner und Klages des Antisemitismus verdächtigt wurden, läuft das Spektrum dieser Autoren keineswegs Gefahr, mit dem Nationalsozialismus in Verbindung gebracht zu werden. Es gab in der Tat Denker, deren Ideen durch die nationalsozialistische Propaganda verfälscht wurde (Nietzsche, Moeller van den Bruck und viele andere). Es gab auch Neo-Mystiker und Denker des mittelalterlichen Mystizismus, die anfangs mit dem vagen, von den Ideologen des Nationalsozialismus geteilten Nationalismus sympathisierten (man denke an den Kreis um Stefan George, eines mystisch-nationalistischen Umfelds, innerhalb dessen E. Kantorowicz seine berühmten Bücher *The King's Two Bodies* und *Frederico II*¹⁰ schrieb.

⁹ Wir denken lediglich an Wassily Kandinsky (*O espiritual na arte*), und an Frank Lloyd Wright, dessen Spiralprojekt des Guggenheim Museum die theosophischen Fantasien von Hilla Rebay anregte, die für ihren Teil vom Mystizismus des Georgji Gurdjieff und Kandinsky inspiriert wurde. Vgl. Roger Friedland und Harold Zellmann: *The Fellowship. The Untold Story of Frank Lloyd Wright and the Taliesin Fellowship*. New York: Harper Collins 2006, S. 378.

¹⁰ Ernest Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press 1957 und ders.: *Kaiser Friedrich der Zweite*. Berlin: Georg Bondi 1927. Man muss kein Kenner all dieser Autoren sein, die zahlreiche Felder abdecken – von der Philoso-

Wie kann man die Bemerkung des Übersetzers interpretieren? Es ist wahrscheinlich, dass es in erster Linie Zeugnis seiner auf Handel und Unternehmensführung und weniger auf das intellektuelle Leben in den Humanwissenschaften ausgerichteten Karriere ist. Douglas' Beitrag zum Berliner Kongress zeigte, dass Meyer-Clason im Gefängnis in die Lektüre und das intellektuelle Leben eingeführt wurde und dass sein Mentor auf der Ilha Grande während seiner fünf Jahre im Gefängnis eine Vorliebe für konservative Autoren hatte. Vielleicht hat sich das Bild der deutschen Kultur in dieser späteren Koexistenz gefestigt, was zu einer Reihe von Missverständnissen und Ungenauigkeiten in der Vision des geistigen und intellektuellen Lebens Deutschlands, wie Rosa es begriff, führte. In dem Interview offenbart der Übersetzer, dass seine Übersetzung die möglichen bloßstellenden Assoziationen beseitigen wollte, die er, Meyer-Clason, in Rosas Arbeit zu projizieren scheint. Deshalb hat er möglicherweise im Interview diese etwas pedantische Position eines Pädagogen angenommen, der Rosa von Verbindungen mit der faschistischen (angeblich mystischen) Ideologie reinigte – Verbindungen, die ein Kenner Rosas und der deutschen Kultur nie knüpfen würde. Es ist im Allgemeinen nicht notwendig, «den Leser und den Kritiker» vor möglichen zweideutigen Assoziationen zwischen der obskurantistischen Mythomanie der NS-Propaganda (deren nächtliche und Begräbniskulte pseudomystische Scheinkulte boten) und der philosophischen, literarischen und künstlerischen Debatte über Metaphysik und Mystik in Deutschland und Österreich zu schützen. Kein Leser würde die oben genannten Autoren mit den trivialen Propagandaersatzmitteln der Nazi-Ästhetik in Verbindung bringen. Die vage Nostalgie nach Einheit und spiritueller Erhebung der *Mitläufer* hat wenig bis garnichts mit dem metaphysischen Geist von Rosa, Rilke oder Hofmannsthal und vielen anderen Neomystikern zu tun. Die Angst von Meyer-Clason kann nur in einem Kopf voller ideologischer Unsicherheiten keimen, die dazu führen, dass die religiöse, mystische oder metaphysische Dimensi-

phie über die Theologie bis hin zur Anthropologie, sowie der Literaturgeschichte. Es gibt eine Reihe klassischer und zeitgenössischer Werke, die die Beziehungen zwischen der kulturellen, politischen Kritik und dem Mystizismus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ihrer Tiefe untersuchen, mit spezifischem Fokus in den Entwicklungen in Deutschland. Wir erwähnen hier den Klassiker von Fritz Stern: *The Politics of Cultural Despair: a study in the Rise of the German Ideology*. London/Los Angeles: UCLA University Press 1961; Peter Gay: *Weimar Culture. The Outsider as Insider*. Harper-Collins 1968; Uwe Spörl: *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*. Paderborn: Schöningh 1997; Christoph H. Werth: *Sozialismus und Nation. Die Deutsche Ideologiediskussion zwischen 1918 und 1945*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996. B. Zilly verweist zudem auf das neueste Buch von Georg Bollenbeck: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. München: C.H. Beck Verlag 2007, ein facettenreiches Porträt, welches wie F. Stern den antidemokratischen Konservatismus präsentiert, der jedoch zu dieser Zeit nicht durchweg faschistisch war.

on mit den ordinären neo-mythischen Symbolen der nationalsozialistischen Ideologie verwechselt wird, wodurch die falsche Assoziierung authentischer religiöser Gefühle mit der Sakralisierung von Macht und mit den Kulturen von Kraft, Vitalität und der Aufopferung ermöglicht wird.¹¹

Die defensive Geste und ihre raue Erklärung hätten die Aufmerksamkeit von Kritikern und Interviewern auf sich ziehen müssen.¹² Sowohl die Übersetzungsvariante als auch die Begründung, die Meyer-Clason gibt, sind nicht hinnehmbar. Beides erfordert Ablehnung, die nicht nur auf die scharfe Kritik am «vermittelnden» übersetzerischen Modus beschränkt ist, die Chiqueto (berechtigterweise) äußert:

Die häufige Sorge des Übersetzers, dem deutschen Leser metaphysische Themen zu ersparen, was er in seinen Aussagen zu verstehen gibt, kann leicht in Frage gestellt werden, wenn wir von der Erkenntnis ausgehen, dass diese Nachsicht zugunsten des Publikums, genau wie in sprachlichwissenschaftlicher Hinsicht, vereinfachend ist. Der Übersetzer teilt nicht die ästhetischen Ideale der deutschen Schriftsteller seiner Zeit, zumindest nicht im Hinblick auf den Versuch, nach neuen Ausdrucksformen in der deutschen Sprache zu suchen. Für sie stellte die Suche nach neuen Formen den Versuch dar, die vom NS-Regime in sie eingelegten Laster auszuradiieren. Für Meyer-Clason würde eine derartige Einsatzbereitschaft die Bedürfnisse der Übersetzung wohlwollend annehmen und ihnen entgegenkommen.¹³

Obwohl die Akademie nie auf die Begründungen von Meyer-Clason reagiert hat, gibt es gewisse Vorbehalte – *sotto voce* – zwischen Übersetzern und Kritikern. Erwähnenswert sind zum Beispiel die Beobachtungen von B. Zilly, die den Eindruck eines Freud'schen Versprechers in Meyer-Clasons oben erwähnter Rhetorik bestärken (das Ersetzen der rosianischen Metaphysik durch den regionalistischen Vitalismus, die dem nationalsozialistischen Neo-Darwinismus viel näher kommt).

11 B. Zilly assoziiert diesen Vitalismus mit H. Kayserling, der zum Kreis der konservativen Revolution gehört, deren herausragende Ideologen unter anderem A. Möller van den Bruck, Julius Langbehn und Ernst Jünger waren. «Ein weiterer Konservativer, der JGR beeinflusst haben könnte, ein Modephilosoph zwischen den Kriegen, ein Apostel der Intuition, der Wesensschau, des Lebensdrangs, der *gana*, einen Begriff, den er aus dem Spanischen übernahm, auch ein bisschen Blut und Boden ist da, glaube ich. Ein gewisser Antikartesianismus war im Gefolge Nietzsches Mode, auch Heidegger davon angesteckt. Aber natürlich hast Du recht, trotz aller konservativen Wurzeln und Tendenzen von JGR, der sich ja in der Tat nicht als Aufklärer verstand: als irgendwie verwandt mit der Nazi-Ideologie kann man ihn weder verstehen noch missverstehen, eher als Mystiker oder Esoteriker, ein bisschen wie auch Fernando Pessoa» (B. Zilly).

12 Vielleicht hat der Vorrang der engagierten Soziologie in der Literatur eine gewisse Intoleranz für Literaturen geschaffen, die auf religiöse Gefühle abzielen. Der Fokus auf die Politik hat zweifellos einen weiten toten Winkel und eine große Unempfindlichkeit für Autoren und Denker geschaffen, die das Erbe der deutschen Vorromantiker und des deutschen Idealismus überarbeiten.

13 Chiqueto Barbosa: *Leituras de Grande sertão: veredas*, S. 66.

In E-Mail- und Telefongesprächen teilt Zilly meine Befremdung mit den übermäßig drastischen Übersetzungsoptionen, Vulgarismen mit militärischen und kriegerischen oder manchmal für die rosianische Welt zu derben Konnotationen:

Mehr als seine [M-C] Spionagetätigkeit interessiert mich im Augenblick seine übersetzerische Arbeit, natürlich der Briefwechsel mit dem Meister und auch kritische Studien wie die von Fabio Chiqueto Barbosa. Dieser deutet an, bzw. CMC selbst deutet wohl an, dass er sich einige Freiheiten beim Übersetzen herausgenommen habe, um irrtümliche Assoziationen mit der Nazisprache zu vermeiden, weshalb er den Stil entmetaphysiert habe. Da bin ich skeptisch, das müsste man genauer untersuchen, eher habe ich den Eindruck, Spuren von Landserdeutsch bei CMC zu finden, wie «Knarre» und «verrecken», «Köter», überhaupt vulgäre und aggressive Wörter, krachlederne Kraftausdrücke der niederen Umgangssprache, die Riobaldo eigentlich ganz fremd sind. Nazideutsch ist das nicht, aber erst recht keine Distanzierung davon. Eher fühle ich mich an Trivialliteratur der 60er Jahre erinnert, Hans Helmut Kirst zum Beispiel. Aber natürlich fehlen auch Versatzstücke deutscher Bildungssprache nicht. Barbosa hat wohl recht, wenn er sagt, dass eben genau die sprachliche Erneuerung nach der Naziverluderung, welche sich die deutschen Schriftsteller nach 1945 auf die Fahnen geschrieben hatten, bei CMC fehlt: der Wunsch des Autors nach Distanz von Schablonen wurde mit weitestgehender, wenn auch z. T. schönklingender Schablonenhaftigkeit «bedient» (natürlich ein Bären dienst).¹⁴

Ohne diesen Punkt und die Missverständnisse, die im kurzen Akt von M-C¹⁵ in dem von mir verbliebenen Raum auftauchen, näher erläutern zu können, wende ich mich nun dem zweiten Teil zu: den Entdeckungen der Historikerin Priscila Perazzo über den Übersetzer Meyer-Clason.

14 Im Originaltext hat die Autorin an dieser Stelle das deutschsprachige Originalzitat von B. Zilly eingefügt, was hier im Fließtext direkt übernommen wurde (Anm. d. Üb.).

15 An dieser Stelle bietet es sich an, einige Bemerkungen zum Neomystizismus, dem Nationalismus und dem Nationalsozialismus (den Nationalsozialismen) in Deutschland in den 1920er und 1930er Jahren hinzuzufügen. Siehe hierzu Wolfgang Beutin et. al. (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 3. überarbeitete Auflage. Stuttgart 1989, S. 385ff. In diesem Band finden sich interessante Passagen über die ideologischen Unruhen in Deutschland während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Solche Erklärungen sind umso wichtiger, als die brasilianische Öffentlichkeit, einschließlich der Akademie, die Entstehung der früheren ideologischen und ästhetischen Strömungen des Faschismus weitgehend ignoriert, deren Elemente der Nationalsozialismus sehr selektiv aufnimmt und vor allem die mystisch-ästhetischen Feinheiten des poetischen Denkens in schändlicher Weise aufgreift. M-C sollte sich an den immensen Unterschied zwischen dem rassistischen wie sozialdarwinistischen Vitalismus-Mythos des Nationalsozialismus und den Ideen von Denkern und Künstlern erinnern, die sich zu Dimensionen hin orientieren, die jenseits der Grenzen von Sprache und sozialem Diskurs liegen. Vgl. auch den Anhang.

3 Der historische Bericht von Priscila Perazzo

Im März 1997 verteidigte Priscila Perazzo ihre Dissertation *O Perigo Alemão e a repressão policial no Estado Novo* (dt. *Deutsche Gefahr und Polizeirepression in Estado Novo*)¹⁶ im Sozialgeschichtsprogramm der Fakultät für Philosophie, Philologie und Humanwissenschaften der Universität São Paulo (FFLCH-USP) unter der Betreuung von Prof. Dr. Maria Luiza Tucci Carneiro. Die Dissertation enthielt ein Kapitel über das Bild, welches die Polizisten des DOPS sich von einem typisch deutschen Spion gemacht hatten, der für das Spionagennetzwerk von Kollaborateuren und Sympathisanten des NS-Regimes tätig war. Dieses Netzwerk bot einen kontinuierlichen Strom verschlüsselter Informationen für das Dritte Reich in Brasilien (wirtschaftliche und ideologische Möglichkeiten sowie politische, kommerzielle und militärische Bewegungen in Häfen, mögliche zukünftige Zugänge von Reichsfreundlichen in Brasilien usw.). Seitdem ist bekannt, dass Meyer-Clason zu diesem Netzwerk gehörte und zu 20 Jahren Gefängnis verurteilt wurde (von denen er 5 in Ilha Grande absaß und dank einer Begnadigung durch das Militärgericht freigelassen wurde¹⁷).

Am Prüfungskomitee nahm Dieter Strauss teil, der von 1996 bis 1998 Direktor des Goethe-Instituts in São Paulo war. Strauss zeigte sich überrascht und ungläubig, Meyer-Clason – den berühmten und verehrten Direktor des Goethe-Instituts in Lissabon – der Verlegenheit einer solchen Anklage ausgesetzt zu sehen. Priscila Perazzo, die bis dahin nichts von Meyer-Clasons literarischer Karriere nach seiner Begnadigung 1948 gewusst hatte, zeigte sich ebenfalls von der Enthüllung über den Angeklagten überrascht. Nichtsdestotrotz versuchte sie, sich mit Meyer-Clason in Verbindung zu setzen und seine Geschichte von ihm persönlich zu hören. Ihre Briefe blieben jedoch unbeantwortet. Meyer-Clasons Schweigen und die Verlegenheit über die Auswirkungen in den Medien veranlassten sie, die Nachforschungen aufzugeben. Als ich 2017 Kontakt mit ihr aufnahm, suchte sie den gleichen Widerruf des Urteils, welcher seit Ende der 1980er Jahre zum persönlichen Grundton in universitären Kreisen geworden war: Der Verdacht hing unerbittlich in der Luft, gleichzeitig verbreiteten sich die entgegenkommenden, gleichzeitig jedoch vage bleibenden Interpretationen zugunsten Meyer-Clasons. Was bis heute vorherrscht, sind entschuldigende Vermutungen über die Karriere von Meyer-Clason als jungem Geschäftsmann und Gefangenem des brasilianischen

16 Priscila Perazzo: *O Perigo Alemão e a repressão policial no Estado Novo*, São Paulo: Divisão Arquivo do Estado 1999.

17 Nach der damaligen Gesetzgebung galt dieser Straferlass nur für Strafen unter fünf Jahren. Trotzdem wurde Meyer-Clason in die Liste der freigelassenen Häftlinge aufgenommen.

nischen Geheimdienstes. Ich betone die apologetische Höflichkeit, weil die verfügbaren Daten, so dünn sie auch gesät sind, von einer Natur sind, die ungeheure Neugier weckt – beinahe eine fiktionale Spannung, wie sie in einem guten Thriller vorkommt, oder in Guimarães Rosas Roman selbst, der ebenfalls voller Geheimnisse und Rätsel ist.

Denn Perazzos Buch *O Perigo Alemão e a repressão policial no Estado Novo*¹⁸ enthält neben dem Dossier mit den personenbezogenen Daten der Untersuchten auch fotografisches Material, das vom brasilianischen Geheimdienst gesammelt wurde. Das DOPS hielt dieses Material für ausreichend, um das typische Spionageprofil im Dienste der NS-Regierung zu entwerfen. Unglücklicherweise, für uns Literaten, war Priscila Perazzo vor allem an der Konstruktion der Vorstellungswelt der Polizisten des Neuen Staates interessiert, daher widmete sie sich nicht den dargestellten Charakteren und verzichtete auf die Überprüfung der Fakten, die hinter dem Porträt und der vom DOPS geschmiedeten Narrative liegen.¹⁹

Nichtsdestotrotz regen die Elemente, die im DOPS-Dossier auftauchen und die in Perazzos Buch wiedergegebene Auswahl davon, zum Träumen an. Wir sehen dort die Fotos eines großen, schlanken jungen Mannes mit englischem Dandy-Flair, mit ansprechender und verführerischer Aura. Aus der Autobiographie wissen wir, dass er der Sohn eines Major in der deutschen Armee, ein Veteran des Ersten Weltkriegs, war, dass seine Mutter Engländerin war und dass die Familie nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg, dem Börsenkrach und der Inflation in den späten 1920er Jahren verarmt war. Es ist daher überraschend, den jungen Curt zu sehen, der das Gymnasium verlassen hatte und als Lehrling in irgendeine Firma eingetreten war, am Steuer eines eleganten offenen Wagens zu sehen, in SA-Uniform (!) in die Kamera lächelnd.

Es ist eine merkwürdige Kombination aus der weltlichen Eleganz des Fahrers, der 1936 auf der einen Seite die Möglichkeit hatte, seinen Wagen²⁰ nach Brasilien zu bringen, und der Uniform der braunen Hemden (meist rekrutierte, arbeitslose

18 Perazzo: *O Perigo Alemão e a repressão policial no Estado Novo*.

19 Ich stimme der folgenden Bemerkung von Zilly zu, die auf die merkwürdige Verflechtung von Realität und Fiktion verweist: «Es ist interessant, dass die DOPS-Agenten beinahe wie Autoren eines Romans fungierten und den Autor in einer Art und Weise antizipierten, in der er sich später mit seiner eigenen Fiktion, dem Bild eines Dandy, eines reichen Mannes, mit einem guten Leben, eines Frauenhelds, ein bisschen frech, kein Nazi-Fanatiker, der aber vielleicht seinen Charme zu Zwecken benutzte, die er als patriotisch verstand, beinahe ein männlicher Mata-Hari.»

20 Um sich ein Bild davon zu machen, was es hieß, in Deutschland in den 1930er Jahren ein Auto zu besitzen: Fritz Sterns Vater, Arzt und Universitätsprofessor mit erfolgreicher Arztpraxis, hatte keine Mittel, um ein Auto zu kaufen. Fritz Stern: *Five Germanies I have known*. New York: Farrar, Straus, Giroux 2006, S. 86.

und verärgerte Kleinbürger). Die Bilder wurden von DOPS-Agenten gesammelt und kommentiert. In dieser Darstellung werden Fragen und Hypothesen aufgeworfen, die zu einem Thriller-Drehbuch führen könnten. Ich gebe zu, dass diese grauen, unsicheren, mehrdeutigen Bereiche des Lebens des Übersetzers Meyer-Clason meine Vorstellungskraft in ähnlicher Weise beeinflussen wie die rätselhaften Andeutungen, die Rosa in seinen Erzählungen strategisch verbreitet.

Ich möchte mit der gleichen Neugier an den historischen Bericht um Meyer-Clason herangehen, die von mir Besitz ergriff, als ich *Grande sertão: veredas* las und die mich dazu brachte, folgendes zu fragen: Wie konnte Deodorinas Kindheit gewesen sein, wenn sie sich als der Junge Reinaldo-Diadorim verkleidete (oder vom Vater verkleidet wurde)? Wer war Mutter Bigri? Warum hat Riobaldo das Haus von Selorico Mendes verlassen und sich der Bande von Zé Bebelo angeschlossen? Wie erklären sich der Sadismus von Hermogenes und Ricardão jenseits von Riobaldos Offenbarungen sadistischer Grausamkeit, die von ihm Besitz ergriff? In der gleichen Weise kann ich meine Neugier in Bezug auf Meyer-Clason nicht unterdrücken, nicht, um ihn anzuklagen, sondern um das zu verstehen, was rätselhaft ist, widersprüchlich und seltsam suggestiv in den Berichten über ihn. Was für ein Mensch war Meyer-Clason in den Jahren 1925–1936? Warum hat der Junge die Schule ohne Abitur abgeschlossen? Wie ist er als Jugendlicher mit seinem Bedürfnis sich zu behaupten umgegangen? Wenn die vom DOPS gesammelten Bilder, die angeblich aus einem von Meyer-Clason nach Brasilien mitgebrachten Album stammen, authentisch sind: Was hat den jungen Mann, der mit dem von der Uniform verliehenen Selbstbewusstsein posiert und die Fotos mit nach Brasilien bringt, dazu gebracht, sich der SA anzuschließen? Mit welcher Tapferkeit und Effizienz schaffte es ein Lehrling, der zur Zeit des Börsenkrachs 1929 neunzehn Jahre alt war, in nur sechs Jahren Karriere zu machen und sich zwischen Paris, London und Lateinamerika zu bewegen?²¹

Mit welchen Errungenschaften hat der junge Geschäftsmann die Hindernisse der Inflation überwunden, seine Karriere gefestigt und die Mittel erhalten, um ein Auto zu kaufen, abgesehen von seinem Import nach Brasilien? Wie können die Berichte darüber verifiziert und erklärt werden, dass er nach London gereist war und für ein amerikanisches Baumwollunternehmen gearbeitet hatte (einer der

21 Die Frage drängt sich vor allem aufgrund unserer Erkenntnisse über die Repression auf, die 1933 mit starker staatlicher Kontrolle begann (feindlich gegenüber Kontakten mit dem Fremden, außer wenn sie die Interessen des Staates, der Elite der Regierung oder der SS betrafen): Man denke nur an die Korrespondenz Adornos und Benjamins, die die strenge Kontrolle aller Bürger durch die Autoritäten der Nazis verdeutlichen, die jeglichen internationalen Kontakt misstrauisch beäugten, der ihren Interessen und ihrer Aufsicht aus dem Weg gehen würde.

Artikel erwähnt, dass er 1936 in Paris gearbeitet hätte, bevor er nach Brasilien kam)? Weder der Literaturkritiker noch der Historiker sollten sich mit dem vagen Bericht zufrieden geben, der in fast jeder Zeitung und Zeitschrift, wie etwa dem Piauí-Magazin, erscheint:

Meyer-Clason wurde am 19. September 1910 in Ludwigsburg²² im Südwesten Deutschlands geboren. Er war der Sohn eines Offiziers der Armee, lebte als Kaufmann und handelte mit Baumwollimporten. Sein Büro brachte ihn 1936 im Dienst einer amerikanischen Firma nach Brasilien und er zog nach Porto Alegre. Er war 31 Jahre alt, als er 1942 festgenommen wurde und an das Ministerium für politische und soziale Ordnung in Rio Grande do Sul verwiesen wurde mit der Anschuldigung, am deutschen Spionagenetz für das Dritte Reich beteiligt zu sein. Er bekannte sich zu dem Plan – unter Folter, wie er später aussagte. Er wurde vom nationalen Sicherheitsgericht zu 20 Jahren Haft verurteilt.

Zu dieser Zeit hatte Getúlio Vargas Hitler gerade den Krieg erklärt. In Brasilien lebende deutsche Staatsbürger wurden von Teilen der Bevölkerung mit dem Nationalsozialismus assoziiert. Viele wurden wegen des Verdachts der Spionage festgenommen. Einige sammelten tatsächlich strategische Informationen für Deutschland, aber sie waren keine professionellen Spione. «Es waren Einwanderer, die aus patriotistischen Gründen dachten, sie sollten bei den deutschen Kriegsanstrengungen mitwirken», sagt die Historikerin Priscila Ferreira Pezzano.²³

Meyer-Clason bestritt die Anschuldigungen und überzeugte seine Freunde und Bewunderer von der Falschheit von «Verleumdung» und Folter, die ihn dazu veranlasst hätten, seine Spionagearbeit zuzugeben. Seitdem gilt das Narrativ, die der Übersetzer in seiner Autobiografie (dem Buch *Áquator*) festigte, und die Berichte von Kollegen, Freunden und Journalisten, deren Blick auf den unbestreitbaren Vorzügen von Meyer-Clason ruht, während die überzeugendsten Daten beiseite gelassen wurden:

«Es war im Gefängnis von Ilha Grande», schreibt Felipe Tadeu anlässlich des 100-jährigen Geburtstags von M-C im Jahr 2010, als Curt Meyer-Clason seine Liebe zur Literatur entdeckte, als er 1942 von der Polizei von Getúlio Vargas verhaftet wurde. Gegen ihn wog die Anklage, als Spion für das faschistische Regime gearbeitet zu haben. «Das sind reine Verleumdungen. Jeder, der die Fakten wissen möchte, kann meinen autobiografischen Roman *Áquator* lesen, dort wird alles gesagt», erklärte er dem Reporter. «Ich wurde nach der Folter gezwungen, ein Dokument zu unterzeichnen, ohne es lesen zu dürfen, eine Erklärung der Polizei mit der

²² Ludwigsburg ist heute für die folgende Institution mit endlosem Namen bekannt: «Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen.»

²³ Bernardo Esteves: O Jagunço de Munich. In: *Revista Piauí* 67 (2012). Verfügbar unter <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-jagunco-de-munique/>. Letzter Zugriff: 30.1.2018.

Absicht, mich zu verurteilen», sagte der Deutsche. Der Übersetzer lebte von Dezember 1936 bis Mai 1954 in Brasilien.²⁴

In den meisten dieser Berichte überwiegt der lobende Ton auf die Karriere des Übersetzers und Kulturmittlers nach 1945, mit Fokus auf seinen politischen Einstellungen und seinem Kampf gegen Diktaturen:

«Ich bin beeindruckt, mit welcher Aktivität Meyer-Clason die Verbreitung brasilianischer, lateinamerikanischer, portugiesischer und spanischer Schriftsteller zu einer Zeit leistete, als dies auch eine äußerst politische Aktivität war, ein Kampf gegen Diktaturen in diesen Ländern. Wer die *Portugiesischen Tagebücher* (1979) gelesen hat, in denen Meyer-Clason selbst vor 1974 über seine Arbeit als Direktor des Goethe-Instituts in Lissabon berichtet, gewinnt einen guten Eindruck davon, wie Kultur und Literatur gemacht wurden, die zu jener Zeit zwangsläufig auch politische Akte waren», sagt Michael Kegler, ein deutscher Übersetzer des angesehenen Angolaners José Eduardo Agualusa, des Portugiesen Gonçalo M. Tavares und des Brasilianers Fernando Molica.²⁵

Berthold Zilly kommt auch zu einer versöhnlichen und freundschaftlichen Sicht auf Meyer-Clason (obwohl er das Buch von Priscila Perazzo gelesen hat) und interpretiert die Spionage für die Nazis als die Einfalt eines Mannes ohne politische Vision:

Wie es scheint, war es mehr dummer, naiver und falscher Patriotismus, der CMC dazu brachte, die Rolle des Nazis zu übernehmen; ein Fanatiker oder Verbrecher war er nie; vorher ein Konservativer, ein pseudo-patriotischer Dandy, politisch ziemlich naiv. Es scheint, dass es einige Tatsachen in den Spionagevorwürfen gibt; Auf der anderen Seite gibt es in Kriegszeiten immer eine sehr weite Vorstellung von Spionage; was er anscheinend getan zu haben scheint, war, die Schiffsbewegungen der deutschen Botschaft in Rio zu melden; und dies war nicht wirklich ein geheimes, fast für jeden sichtbares Nebensächliches, was jedoch in diesen erhitzten Zeiten Kriegsverbrechen war.²⁶

Weiter wägt Zilly ab: «Es ist davon auszugehen, dass sich M-C aus eigenem Antrieb und spontan der NSDAP-Partei außerhalb Deutschlands angeschlossen hat; dies zeigt zweifellos eine enorme Blindheit, aber dann akzeptierte er die Inhaftierung als Abzahlung und beging kein anderes Verbrechen.»²⁷ Als er den vorliegen-

24 Felipe Tadeu: Tradutor alemão Curt Meyer-Clason completa 100 anos em 2010. Verfügbar unter: <http://www.dw.com/pt-br/tradutor-alem%C3%A3o-curt-meyer-clason-completa-100-anos-em-2010/a-5246916>. Letzter Zugriff: 30.1.2018.

25 Tadeu: *Tradutor alemão Curt Meyer-Clason completa 100 anos em 2010*.

26 Persönliche Äußerung per Email, im September 2017.

27 E-Mail-Konversation im September 2017. Vielen Dank an den Freund Bertold für die Erlaubnis zur Veröffentlichung des Inhalts.

den Aufsatz kommentierte, fragte Zilly erneut, ob die Spionagetätigkeiten relevant seien:

Wir müssten fragen, ob sie tatsächlich schädlich für Brasilien sind oder deutschen Kriegshandlungen Vorteile bringen. Vielleicht hat M-C vom Patriotismus profitiert oder gehandelt, ohne Sympathie für die Nazis zu teilen. In jedem Fall stimme ich zu, dass die angeblichen Handlungen ein Rätsel darstellen, zu dessen Aufklärung sich M-C geweigert hat.

Zilly sieht darin typisches Verhalten von Gebildeten, sie «halten sich für unschuldig und geben nur die Verfehlungen zu, die man ihnen nachweisen kann. Einfache Leute brechen oft unter der Last der Anklage zusammen».²⁸

Es wird sehr deutlich, dass sich Kollegen und Leser verpflichtet fühlen, die ethische Integrität von Meyer-Clason zu retten und ihm zu vergeben. Ich möchte zügig einen anderen Standpunkt aus derselben Perspektive klären, bevor ich mit meiner Argumentation fortfahre und mit den Fragen, die mir noch relevant erscheinen. Weder befinde ich mich in der Position noch möchte ich über Meyer-Clason urteilen, ihn verurteilen oder gar ihm vergeben. Ich gehe zurück zu meinem Ausgangspunkt: Ich möchte die Puzzleteile, über die wir verfügen, zusammensetzen und ihnen mehr Präzision geben. Um zum Beispiel auf die Erhebungen von Priscila Perazzo zurückzukommen, sollten wir zumindest einige Fragen zu dem Fotoarchiv stellen, das Priscila in ihr Buch aufgenommen hat. In diesem Dossier sind mehrere Fotos zu sehen, die Meyer-Clason in SA-Uniform zeigen, und der Autor des DOPS weist darauf hin, dass Meyer-Clason in Deutschland zu den NS-Angriffstruppen gehörte. Mit anderen Worten: Meyer-Clason muss sich zwischen den späten 1920er Jahren und 1936 der SA angeschlossen haben, bevor er nach Brasilien kam. Als Mitglied dieser Miliz (die viele als blutrünstige Bande bezeichnen), musste er die schreckliche Säuberung zumindest zur Kenntnis genommen haben, die Hitlers radikale Gegner 1934 auslöschte, ein von Hitler, Goebbels und Himmler inszeniertes Blutbad gegen die SA von Röhm und den Flügel der unnachgiebigen Sozialisten (unter dem Vorwand, Deutschland vor dem «Röhm-Putsch» zu retten, begann ein angeblicher Putsch, die Erfindung der Hit-

28 Es erhebt sich aber auch die Frage: selbst wenn er intensiv Spionage betrieben hat, hat er wirklich Menschen geschadet, und hat er Deutschland, also den Nazis, kriegswichtige Vorteile gebracht, und Brasilien dadurch geschadet? Und hat er vielleicht des Geldes wegen Spionage betrieben? Weniger aus Nazi-Begeisterung oder irreführendem Patriotismus? Rätselhaft ist dieses Verhalten in jedem Fall, und leider hat er nichts getan, um dieses und seine Hintergründe aufzuklären. Das unterscheidet offenbar gebildete von eher ungebildeten, einfachen Angeklagten: die Gebildeten halten sich für unschuldig, und geben nur die Verfehlungen zu, die man ihnen nachweisen kann. Einfache Leute brechen oft unter der Last der Anklage zusammen und geben alles zu, manchmal mehr als die wirklich verbrochen haben.

ler-Propaganda, mit dem Massaker gegen den SA-Gipfel und gegen einen Teil des Armeegipfels begann der Aufstieg der SS und die Nazifizierung der Streitkräfte). Wir stellen daher zumindest die Möglichkeit fest, dass Meyer-Clason möglicherweise nicht aus Naivität dem Spionagenetzwerk beigetreten ist und dass die vom DOPS gesammelten Elemente das Profil des jungen Meyer-Clason vor seiner Wandlung im Gefängnis zeigen könnten: das Profil eines Militanten der Elite des Nationalsozialismus.²⁹

All das geht natürlich nicht darüber hinaus, Hypothese und Spekulation über die Anhaltspunkte zu sein, die bisher aufgetaucht sind. Zum Schluss gehe ich zurück zum Buch von Perazzo und zu den unertitelten Fotos, die den «Unteroffizier der CLASON-Reserve» zeigen, «der der Sturmabteilung (SA) angehörte. Wir sehen ihn hier entsprechend in Uniform.»³⁰

Elemente wie diese können Fälschungen, Erfindungen, Täuschungen und Mythen sein, die einen schweren Kollateralschaden an der Erinnerung an Meyer-Clason verursachen. Perazzos Absicht bestand darin, die Art und Weise zu untersuchen, wie Vargas politische Polizei ihre «Erzählungen» über die Verbrechen, die sie untersuchte, konstruierte. Perazzos Text geht davon aus, dass die von der Polizei organisierte, dokumentierte Vereinbarung in den Akten eine Konstruktion des DOPS selbst gewesen sein könnte, um das Verbrechen, das sie untersuchte und unterdrückte, zu «erzählen». Eine weitere Untersuchung hinsichtlich dessen hätte mehr Erklärungen liefern können, als wir bisher haben. Ich ende mit der erneuten Aufstellung des Aufgabenkatalogs, den wir erfüllen sollten, und zwar schon deshalb, weil die Erinnerung an Meyer-Clason von den Antworten abhängt. Obwohl es keinen Zweifel daran gibt, dass die Nazis ein Spionagenetzwerk aufrechterhalten haben und Meyer-Clason mit diesem zusammengearbeitet hat, ist das von Perazzo veröffentlichte Material vorerst nicht ganz zuverlässig und fordert von uns Antworten auf die folgenden Fragen und Zweifel: 1) Sind die Fotos tatsächlich von Meyer-Clason? 2) Wann diente Meyer-Clason in der regulären Reichswehr der Weimarer Republik? 3) Wann war er Mitglied der SA? 4) Ist er der NSDAP bereits in Deutschland beigetreten? 5) Machte Meyer-Clason seine unternehmerische Karriere als *self-made-man* oder wurde er durch Verbindungen zur

29 Kommentar von B. Zilly: «Das ist auch möglich. Aber die These der Naivität ist nicht absurd. Sehen Sie, was er später über Diktaturen und andere Regime in Lateinamerika und anderswo schrieb. Jedes Mal, wenn er über Politik schreibt, ist alles vage, mehr oder weniger korrekt, auch etwas inkorrekt. Er hatte kein analytisches Auge für soziale und politische Situationen, er wusste viel, im Großen und Ganzen hatte er recht, aber alles blieb ungenau, und in den Einzelheiten oftmals falsch. Die Grenzen zum Fabulieren sind fließend. Das Emotionale diktierte ihm oft die Feder.»

30 Perazzo: *O Perigo Alemão e a repressão policial no Estado Novo*, S. 184f.

SA oder der NSDAP begünstigt? 6) Oder war es sein Geschäft als Unternehmer, das von der Bedeutung des Baumwollsektors profitierte? 7) Was wissen wir über diese Karriere? Was war voreilig? Er arbeitete als Auszubildender in mehreren Unternehmen (welche, wann, wie?) und baute in wenigen Jahren (zwischen 18 und 26 Jahren) internationale Geschäftsbeziehungen auf, wirkte (trotz Hyperinflation, Arbeitslosigkeit und Elend in Deutschland) in Paris, Argentinien und Brasilien; stimmt die Geschichte in der Geheimdienstakte, dass er einen derartig privilegierten Lebensstandard hatte, dass er ein Auto importieren konnte, als er nach Brasilien kam?

Weder die Kollegen, die die Möglichkeit hatten, die Autobiografie von Meyer-Clason (Äquator) zu lesen, noch die Tochter Juliane konnten diese Zweifel klären. Zilly antwortete auf meine Fragen, dass ich das Buch erneut lesen müsse, und erinnerte mich lediglich daran, dass diese Autobiografie Ähnlichkeiten und Affinitäten mit Thomas Manns Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* hatte. Auf dem Berliner Kongress im November 2018 lieferte Douglas Valeriano Pompey eine Reihe von Informationen über die literarische Bildung, die Meyer-Clason im Gefängnis unter der Obhut eines Mitgefangenen erhalten hatte, der ebenfalls deutschen Ursprungs war³¹ und dessen ideologische, der nationalistischen Bewegung nahestehenden Neigungen Meyer-Clason beeinflusst haben könnten.

Wir fahren also in einem Nebel der Unklarheit fort, der Meyer-Clason als erstaunlichen Verdächtigen zeigt oder als verlorenen Naiven, der in einer düsteren, historischen Konstellation versunken ist. Viele Kollegen verteidigen ihn sehr glaubwürdig als großen Kulturvermittler. Das *Spiegel*-Magazin, in dem Priscila Perazzo interviewt wurde, sagte, es gebe im Bundesarchiv in Berlin keinerlei Dokumente, aus denen hervorgehe, dass Meyer-Clason Mitglied der NSDAP³² war. Taís Lucas sagte mir jedoch in persönlichen Gesprächen, sie habe mehrere belastende Dokumente gefunden, was wiederum neue Verdächtigungen aufkommen lässt, die geprüft werden sollten. Zum Schluss komme ich nochmals auf meinen ursprünglichen Vorschlag zurück, diese Bestandsaufnahme als Grundlage für zukünftige oder laufende Forschungen zu erwägen.

31 Siehe Douglas' Aufsatz in diesem Band.

32 vgl. online: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/7810189>. Letzter Zugriff: 30.1.2018.

Anhang

Priscila Perazzos Masterarbeit ließ aufgrund der Fokussierung der diskursiven Konstruktion der «Deutschen Gefahr» durch die brasilianische Polizei wenig Raum für die Untersuchung des Unterschieds zwischen Fakten und Fiktion bei den Aktivitäten, die in den Dokumenten und Fotos, welche in den Durchsuchungen und Gefängnissen des DOPS gesammelt wurden, entdeckt wurden. Bei ihrem Master war das Bild des DOPS von Bedeutung, nicht die Wahrhaftigkeit der Fakten und der Menschen, die das NS-Spionagennetz bildeten. Nachdem die Öffentlichkeit in Deutschland und Brasilien schockiert reagierten, gab Priscila Perazzo ihre Studien auf. In dem Interview, das ich mit ihr geführt habe, macht sie geltend, dass die Akten Übertreibungen enthalten könnten, um Paranoia und Feindseligkeit gegen die deutsche Bevölkerung zu schüren, so dass die Darstellungsweise das Image von Meyer-Clason als gefährlichen Spion geformt haben könnte, obwohl er in Wirklichkeit nur ein naiver Patriot war.

Dieser Eindruck wird jedoch durch die Lektüre der jüngsten These von Taís Campelo Lucas geschwächt. Die Forscherin liefert weitere Details über den äußerst strengen und fast professionellen Rekrutierungsmodus des Spionagenetzwerks und zu den umfassenden und effektiv integrierten Aktivitäten der Kriegsmaschine – sowohl innerhalb der Regierung als auch der NSDAP und ihres rassistischen ideologischen Apparats. Ihr Werk *Nazismo d'além mar: conflitos e esquecimento*³³ (dt. *Nazismus von jenseits des Meeres: Konflikte und Vergesslichkeit*) betrachtet die Professionalität des NS-Spionagenetzwerks und bringt etwas mehr Klarheit über die Mitarbeit von Meyer-Clason in diesem Netzwerk. So erwähnt sie, dass Meyer-Clason bereits vor seiner Karriere als Spion in Porto Alegre als Unternehmer in Recife eine falsche (englische) Identität angenommen hatte. Leider klärt Lucas jedoch nicht, wer auf Meyer-Clason *verwiesen* hat, um in der Firma *Robertson & Son* zu arbeiten und ihm seine englische Identität gibt:

Der von Immers und Arnold angeworbene Vertreter war Hans Curt Werner Meyer-Clason, der nach Porto Alegre berufen wurde. Meyer-Clason war Spezialist im Baumwollhandel, war Mitglied der Angriffs-Truppen in Deutschland, war Reserveoffizier der Wehrmacht und war der NSDAP in São Paulo beigetreten. Zu Beginn des Krieges wurde er für die US-Firma Edward T. Robertson & Son in Recife eingesetzt, wo er sich als Engländer präsentierte, bis er entlarvt wurde. In dieser Zeit erklärte er, dass er «aus reinem Patriotismus und Eigeninitiative seine illegalen Aktivitäten begann und Informationen über die Seeschiffahrtsrouten der

33 Taís Lucas: *Nazismo d'além mar: conflitos e esquecimento*. Porto Alegre: UFRGS 2011.

englischen Kriegsflotte sammelte, was er alles der Deutschen Botschaft mitteilte, wenn er durch Rio de Janeiro fuhr.»³⁴

Lucas' Interpretation legt daher nahe, dass Meyer-Clasons eigene berufliche Karriere Teil eines nationalsozialistischen Netzwerks in Brasilien war. Im Anschluss an seine Rückkehr nach São Paulo sei Meyer-Clason über seine wahrscheinliche Entlassung aufgrund seiner Staatsangehörigkeit informiert worden, was nach seiner Rückkehr von einer Argentinienreise im März 1940 geschehen war.³⁵ Wieder ist unklar, wer diese Informationen weitergegeben hat – das Unternehmen selbst? Oder die Abwehr? Ob das Motiv, sich als Engländer auszugeben Teil der geheimen Arbeit als Spion war oder nur ein persönlicher Schutz gegen die wachsende Feindseligkeit gegen Deutsche; ob der Job in diesem Unternehmen eine strategische Platzierung für die Interessen der Nazis (Materialversorgung usw.) war?

Das Verhör berichtet, dass Meyer-Clason von Arnold «den Auftrag erhielt, nach Süden zu kommen, um hier der Informant des deutschen Spionage-Dienstes zu sein, dessen Pläne in Lateinamerika von Immers koordiniert wurden».³⁶ Er übernahm diese Aufgabe in Porto Alegre und arbeitete ab August 1940 für die Möbelfirma Casa Alemã Ltda.

Gleichzeitig übernahm er die Aufgabe, Rohstoffe für die deutsche Botschaft in Rio de Janeiro einzukaufen. Um diese Funktionen besser wahrnehmen zu können, beauftragte er die Firma «A Controladora», die den Exporteuren größere Sicherheit bieten sollte und eine größere Kontrolle über die gelieferten Waren hatte.³⁷

Kommuniziert wurde, schreibt Lucas, mit «verschlüsselten Briefen, geschrieben mit unsichtbarer Tinte aus einer Tablette aus Pyramidon, Mikrofotografien und Geheimcodes.»³⁸ In einer dieser Operationen passierte Meyer-Clason ein Ausrutscher, der die geheimen Aktivitäten in Gefahr brachte, weshalb er vorübergehend seine Spionagerolle verlor sowie seine engen und häufigen Beziehungen zum deutschen Konsulat von Porto Alegre. Das Konsulat wie die Botschaft dienten als direkt von der deutschen Regierung kontrollierte Arme und folgten auch den An-

34 Lucas: *Nazismo d'além mar*, S. 182–183. Die Daten stammen aus dem DOPS-Bericht. Porto Alegre, 20. Mai 1942. DOPS, Aktennummer 36.691: Spionage-Netzwerk in Rio Grande do Sul oder Nazismus in Rio Grande do Sul, AESP.

35 Lucas: *Nazismo d'além mar*, S. 182–183.

36 Ebda., S. 183 zum Bericht. Porto Alegre, 20. Mai 1942. DOPS, Aktennummer 36.691: Spionage-Netzwerk in Rio Grande do Sul oder Nazismus in Rio Grande do Sul, AESP.

37 Ebda.

38 Ebda., S. 192.

weisungen der Partei. Daher wurden häufige Gäste zu interessanten Personen des brasilianischen Geheimdienstes:

Meyer-Clason zum Beispiel zog Aufmerksamkeit auf sich, indem er ein Kapital bewegte, das höher war als das Gehalt, das er als Mitarbeiter eines lokalen Unternehmens verdiente. Anfang September 1940 besuchte er die Werkstatt des Brillentechnikers Reinhold Vogel in der Rua dos Andradas in Porto Alegre und bat ihn, ein Stück Papier unter seinem Mikroskop zu untersuchen, auf dem sich wirtschaftliche Daten befänden. Vogel bat Meyer-Clason, am Abend zurückzukehren, doch er erschien nie wieder. Vogel beschloss, das Papier zu untersuchen, das aus einem verkleinerten Foto bestand, welches auf einem maschinenbeschriebenen Umschlag klebte, auf dem er einen Fragebogen zum Kauf von Öl, die Versandskontrolle, eine Bitte um Informationen über die Rationierung und entsprechende Verfügungen enthielt. Nachlässigkeiten wie diese stellten die wirklichen Aktivitäten der Agenten bloß. Wegen dieses Fehlers wurde Meyer-Clason von Immers' Spionagenetzwerk suspendiert.³⁹

Kapitän Immers war der Vorgesetzte von Meyer-Clason im deutschen Spionagedienst in Brasilien. Meyer-Clason gestand, dass er ihm zwischen 1940 und 1941 folgende Informationen zur Verfügung stellte: (a) Informationen über die Produktion von Rohstoffen, die möglicherweise für die Vereinigten Staaten oder England bestimmt waren, b) Nachrichten über die Bewegung der englischen Dampfer, ihre Sendungen, ihre Route, Tonnage und den Bestimmungsort, c) Daten zu Fleischlieferungen im Hafen von Rio Grande.

Eduard Arnold wurde von Meyer-Clason über Wirtschafts- und Handelsfragen sowie über eine «schwarze Liste» informiert, die genaueste Daten über politische Orientierung, arische Abstammung und Sympathien für den «Dreimächtepakt» von Mitgliedern lokaler Unternehmen enthielt, wie aus den beigefügten Listen ersichtlich wird.⁴⁰

Agenten der Abwehr hatten strenge Auswahlkriterien bei der Suche nach NS-Spionen in Brasilien. Die Mitglieder mussten die deutsche Staatsangehörigkeit haben und zielten darauf ab,

Agenten unter den Mitgliedern zu rekrutieren, die möglicherweise bereits durch einen Wehrdienst ein Pflichtgefühl bewiesen hatten, die das Terrain kannten und einige Kontakte im Land hatten [...vor allem] im gewerblichen oder industriellen Sektor in Brasilien. [Auf diese Weise versuchte die Abwehr], die Wahrscheinlichkeit von Fehlern oder Ineffizienz zu minimieren.⁴¹

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 183 zum Bericht. Porto Alegre, 20. Mai 1942. DOPS, Aktennummer 36.691: Spionagenetzwerk in Rio Grande do Sul oder Nazismus in Rio Grande do Sul, AESP.

⁴¹ Ebd., S. 184. Bezieht sich auf Hilton's Informationen vgl. Stanley E. Hilton: *Suástica sobre o Brasil – A História da Espionagem Alemã no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1977, S. 54.

All diese Daten machen es unwahrscheinlich, dass Meyer-Clason nur ein naiver Patriot war. Er scheint eine relativ wichtige Rolle im Dienste des NS-Spionagenetzes gespielt zu haben. Diese Hypothese stärkt auch die beträchtliche Strafe, die er erhalten hat: 20 Jahre Haft, eine der höchsten Haftstrafen, auch unter Gefangenen wegen Spionage. Wir wollen im Vergleich die Verurteilung anderer aktiver Sympathisanten erwähnen, die ebenfalls Mitglieder der NSDAP waren, und neben politischen Versammlungen auch Rituale wie jenes Nazi-Begräbnis im April 1941 in Novo Hamburgo organisierten, während dessen sie von der brasilianischen Polizei festgenommen wurden. Die Strafen für diese Art von Aktivität waren minimal: «Günter Schinke, Steppe, Gerstl, Wenker, Knecht, Schmitt, Meyer und Triebsees wurden zu zwei Monaten Gefängnis verurteilt und zahlten eine Geldstrafe von 5:000\$000 (Réis, Anm. d. Üb.). Der Rest wurde freigesprochen.⁴²

⁴² Ebda., S. 196. Schinke war der Vater von Günther Franz Heinrich, bis 1937 stellvertretender Leiter des Nazi-Zentrums von Novo Hamburgo und ehemaliger Ortsvorsteher der deutschen Arbeitsfront, und von Otto Emil, der Anführer des Santa Catarina-Kreises der NSDAP in Brasilien war und in Deutschland lebte.

Mauricio Mendonça Cardozo

Übersetzung, *Veredas*: Lebensformen des übersetzten literarischen Werkes

Der Tod ist eine Blume, die blüht ein einzig Mal.
Doch so er blüht, blüht nichts als er.
Er blüht sobald er will, er blüht nicht in der Zeit.
Paul Celan¹

Die Figur der *Veredas* (dt. *Pfade*), die Rosa in all seinen Werken heraufbeschworen und zusammengeführt hat, verweist auf die vielen Orte, die dieser Signifikant benennt, aber auch auf alles, was in den Räumen geschieht, denen dieser Name eine neue Bedeutung verleiht, ausgehend von dem, was verheißungsvoll vorhergesagt wird, bis hin zu dem, was sich als unheilvoll herausstellt. Folgt man wörtlich der Lehre der Buritis, den *lebendigsten*, verkörpern die roseanischen *Veredas* gleichzeitig die vielen Möglichkeiten, *einen Weg einzuschlagen*. Wenn also die *Veredas* den großen Sertão geografisch umreißen und seine Konturen und Räume gestalten, geben sie auch den Erfahrungen einer jeden Kreuzung eine Form, machen Wege möglich und erzeugen verschiedene Formen des Wanderns, ähnlich wie Heideggers Holzwege.² Daher vielleicht die Kraft, die bereits im Titel *Grande sertão: veredas* verkündet wurde: eine Kraft, die nicht einfach poetisch im ästhetisch-literarischen Sinne, sondern auch *poietisch* ist, im Sinne all dessen, was sich als Sertão-Welt eröffnet, in jeder Wegabweichung, die sich eigens als Weg herausstellt und die in einem magischen Trick – einer Sorte Magie, die der Magie des Lebens angehört – Form annimmt und zum Kunstwerk wird: *Veredas*.

Von den *Veredas* der *Übersetzung* eines literarischen Werkes in diesem Sinne zu sprechen, bedeutet, von verschiedenen Arten des Lebens und Zusammenlebens zu sprechen, aber auch von einer Möglichkeit, Leben zu schenken und zu schaffen. Indem sie unter der Wirkung intensiven und umfangreichen Lesens auf einmalige Weise gelebt wird, auf die keine Übersetzungsgeste verzichten kann, beschreibt jede Übersetzung das Werk geographisch stets auf ihre eigene Weise.

1 Paul Celan: Die Gedichte aus dem Nachlass. In: Paul Celan: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe, org. Barbara Wiedemann. Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 433–557.

2 Holz lautet ein alter Name für Wald. Im Holz sind Wege, die meist verwachsen jäh im Unbegangenen aufhören. Sie heißen Holzwege. Jeder verläuft gesondert, aber im selben Wald. Oft scheint es, als gleiche einer dem anderen. Doch es scheint nur so. Holzmacher und Waldhüter kennen die Wege. Sie wissen, was es heißt, auf einem Holzweg zu sein. Martin Heidegger: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1977.

Und wenn die Übersetzung während, wegen und für ihre Erarbeitung nicht von der Erfahrung (und der Arbeit) befreit werden kann, die Konturen und Räume des übersetzten Werkes in der anderen Sprache zu zeichnen und dabei ihre möglichen Wege zusammenzutragen und ihre eigenen Formen zu bilden, ist Übersetzen nicht nur eine einmalige Weise, um dem ursprünglichen Werk Leben einzuhauchen, sondern auch eine Art, eine einmalige Lebensform zu schaffen – diese Denkfigur fasst die wichtigste Frage zusammen, die in diesem Essay entwickelt werden soll.

Benjamin, das Leben des literarischen Werks und das Leben des übersetzten, literarischen Werks

Im klassischen Essay *Die Aufgabe des Übersetzers* skizziert Walter Benjamin, wie einige seiner Kommentatoren hervorheben, bei der Entwicklung der Schwerpunkte seiner Überlegungen zur Übersetzung auch eine wichtige Reflexion über die Frage des *Lebens des Kunstwerks*.³ Dazu unternimmt er eine kurze Problematisierung des Lebensbegriffs und präzisiert dessen Bedeutung.

Der Zusammenhang zwischen Leben und Werk soll nicht als einfache Metapher verstanden werden: „In völlig unmetaphorischer Sachlichkeit ist der Gedanke vom Leben und Fortleben der Kunstwerke zu erfassen.“⁴ – eine Empfehlung, die uns noch deutlicher auffällt, wenn wir uns daran erinnern, wie intensiv und organisch der Autor die verschiedensten Metaphern verwendet, um sein übersetzerisches Denken in diesem Essay zu artikulieren. Das heißt, im Falle des Kunstwerkes, wenn es von der Figur des Lebens her gedacht wird, ist es für Benjamin nicht nur ein *als ob*, eine bildhafte oder allegorische Rede von dem Kunstwerk als Lebensform; im Gegenteil, der Autor wird auf der Idee bestehen, dass es sich tatsächlich um ein Leben handelt, ‚in völlig unmetaphorischer Sachlichkeit‘, wie er selbst sagt.

Gleichzeitig verschiebt Benjamin mit diesem Schritt den Lebensbegriff von einer rein biologischen und natürlichen Dimension in eine historische. Für den Autor gilt:

3 Walter Benjamin: *A tarefa do tradutor*, übersetzt von Susana K. Lages. In: *Escritos sobre mito e linguagem (1915–1921)*, Präsentation, Organisation und Anmerkungen von Jeanne Marie Gagnebin, übersetzt von Susana K. Lages und Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011, p.101–119. Hier wird nach folgender deutscher Ausgabe zitiert Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: *Illuminationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 50–62.

4 Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*, S. 51f.

Vielmehr nur wenn allem demjenigen, wovon es Geschichte gibt und was nicht allein ihr Schauplatz ist, Leben zuerkannt wird, kommt dessen Begriff zu seinem Recht. Denn von der Geschichte, nicht von der Natur aus [...] ist zuletzt der Umkreis des Lebens zu bestimmen.⁵

Es ist wichtig, hier ebenso wie Jeanne Marie Gagnebin in Anmerkung 44 zur brasilianischen Übersetzung von Susana Kampf Lages darauf hinzuweisen,⁶ dass durch diese Verschiebung des Lebensbegriffs von einer einfachen natürlichen Einschreibung zu einer historischen Einschreibung Benjamin auch beginnt, zwischen einer Lebensform in ihrem bloßen natürlichen Ausdruck (*das bloße Leben*) und derjenigen zu unterscheiden, die dem Denker für seine Diskussion wichtiger zu sein scheint: eine Lebensweise, die ihren Zweck nur außerhalb von sich selbst findet, auf einer anderen Ebene, auf der Ebene der Geschichte.

Vor diesem Hintergrund der erkenntnistheoretischen Abgrenzung arbeitet Benjamin mit den bekannten Unterschieden zwischen *Leben*, *Überleben* und dem *Fortleben* des Kunstwerks. Die Übersetzung stammt daher in diesem Zusammenhang weniger aus dem Leben als aus dem *Überleben des Originals* – eine Unterscheidung, die angesichts der oben erwähnten Neudimensionierung des Lebensbegriffs noch mehr Konsistenz gewinnt. Mit anderen Worten, die Übersetzung würde sich weniger aus der bloßen wesentlichen Faktizität des ursprünglichen Werks (aus der bloßen Tatsache, dass es geschrieben und veröffentlicht wurde) ergeben als aus der Fähigkeit, die Grenzen dieser Faktizität historisch zu überschreiten und so ein Stadium seines *Fortlebens* zu bestimmen.

Was ich in dieser viel diskutierten Bewegung des benjaminischen Denkens hervorheben möchte, bezieht sich auf eben diese entscheidende Dimensionierung des Lebens, um die es bei dieser Art des übersetzerischen Denkens geht. Wenn Benjamin über das *Kunstwerk* spricht, bezieht er sich auf das Leben des Kunstwerks (oder des literarischen Werks, im engeren Sinne), insbesondere in seinem Ausdruck des Überlebens und Fortlebens. Wenn Benjamin jedoch beginnt, von der *Übersetzung* des literarischen Werks zu sprechen, dreht es sich *noch immer* um das Leben des Originalwerkes, es handelt sich *ausschließlich* um das Leben des Originalwerkes.

Mit anderen Worten, obwohl der Denker die Übersetzbarkeit zur wesentlichen Eigenschaft des literarischen Werkes erhebt und der Übersetzung einen eigenen Status als *Form* zuspricht, siedelt Benjamin diese Eigenschaft sowie ihre Kraft als Gesetz im Originalwerk an. In diesem berühmten Essay von Benjamin hat also das *Leben der Übersetzung* als solches keinen Platz, weder im Sinne seiner eigenen vi-

5 Ebd., S. 52.

6 Benjamin: *A tarefa do tradutor*, S. 106.

talen Faktizität noch im Sinne einer dieser Faktizität eigenen Transzendenz im historischen Sinne; die Übersetzung ist allenfalls an den Grenzen eines simplen Ausdrucks des Lebens bemessen, aber eines Lebens, welches immerzu das Leben eines anderen ist.

In genau diesem Maße sagt der Autor im Übrigen, dass die Übersetzungen dem Original nichts bedeuten und dass sie im Gegenteil ihre Existenz dem Fortleben des Originals verdanken. Benjamin geht diesbezüglich sogar so weit, kategorisch zu werden: „In ihnen [den Übersetzungen] erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung.“⁷ Mit anderen Worten: In Benjamins Reflexionen existiert die Übersetzung, sie erfüllt ihre Funktion, sie ist als Form konstituiert, aber weder als etwas, das zu einem eigenen Leben fähig ist, noch als etwas, das sich als lebenswürdige Form konstituiert⁸, die zur Transzendenz fähig wäre.

Abgesehen von jenen seltenen Ausnahmefällen (die berühmten Übersetzungen von Luther, Voss, Hölderlin usw.), bei denen sich Benjamin das Recht vorbehält, sie aus derselben Perspektive zu betrachten wie die *Originalwerke* – man beachte diese Besonderheit –, wird die Übersetzung in der benjaminschen Dimensionierung zu einer Art *lebender Toter*, die unversöhnlich der *vampiresken* Handlung des Originalwerkes ausgeliefert ist.

Wenn wir darin einen Aspekt von Benjamins Gedanken zur Übersetzung erkennen können, der unter dem Gesichtspunkt eines zeitgenössischen Blickes genauer überlegt werden sollte, ist jedoch zu beachten, dass es hier nicht darum geht, von Benjamin eine konzeptuelle Dimension der Übersetzung zu fordern, die uns zeitgenössischer wäre als ihm. Obwohl es ihm gelungen ist, Debatten voranzutreiben, die in ihrer eigenen Zeit weit über den Stand der Übersetzungsdiskussion hinausgegangen und die bis heute hochaktuell sind, kann man die Tatsache nicht ignorieren, dass es sich um ein Denken handelt, das auf gewisse Weise auch in der Zeit seiner Entstehung verankert ist (1921). Die innere Kohärenz und die starken Wirkungen dieses Denkens unter Berücksichtigung seines Einflusses – handelt es sich doch um einen der vielleicht wichtigsten Essays, die jemals zur Übersetzung des literarischen Werkes geschrieben wurden – befreit den zeitgenössischen Kritiker nicht davon, den Dissonanzen zu begegnen, die sich in die-

⁷ Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*, S. 50.

⁸ Es sollte daran erinnert werden, dass unter den vielen metaphorischen Figuren Benjamins in diesem Aufsatz die vitalistischste, diejenige der Beziehung zwischen Schale und Frucht, eine Beziehung zur Sprache betrifft, die ausschließlich dem Bereich des Originals angehört; Im Falle der Übersetzung wird eben dieses Verhältnis zur Sprache von Benjamin durch die Figuren des königlichen Umhangs und des Königs allegorisiert – wenn der König ein lebender Körper ist, ist der Mantel, wie edel er auch ist, eine leblose Instanz.

sem Gedanken zu erkennen geben, wenn dieser ausgehend vom aktuellen Stand der Forschung auf dem Gebiet der Theorie und Philosophie der Übersetzung gelesen wird.

Es muss auch daran erinnert werden, dass das Erkennen der Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit dem trivialen Eindruck, dass der übersetzte Text die Lebenszeit des Originals beeinflusst – wie auch andere Formen derivativer, sprachlicher Produktion, etwa Kritik und Kommentar – nicht notwendigerweise eine Gleichgültigkeit gegenüber den Bedeutungen dieses Eindrucks impliziert. Wenn wir mit dem Flugzeug reisen, haben wir manchmal den Eindruck, dass wir uns sehr langsam bewegen, und das Wissen, dass wir mit einer immensen Geschwindigkeit unterwegs sind, beeinflusst auch diesen Eindruck kaum. Was wir heutzutage nicht tun können, ist, diese Frage zu ignorieren und weiterhin mit der Idee zu leben, dass eine Vorrangstellung der Beziehung zwischen Original und Übersetzung (auch wenn dies gerechtfertigt ist) zwangsläufig das (heute nicht mehr vertretbare) Verbot jeder anderen relationalen, zeitlichen und vitalen Dimensionierung des übersetzten Textes impliziert.

Exkurs: Die *Infantia* der Übersetzung

Für ein bestimmtes Verständnis der Übersetzung – ein Verständnis, das trotz aller reflexiven Bemühungen der letzten Jahrzehnte leider nicht nur Laien oder dem sogenannten *common sense* zugeschrieben werden kann – würde vom übersetzten Text nichts anderes erwartet als die Aufgabe zu vollbringen, das Originalwerk *nachzuerzählen*. Und da in den Idealbegriffen, in denen eine solche Ökonomie der Übersetzung artikuliert wird, normalerweise nichts jenseits der eindeutigen Dimensionierung dieses *Nacherzählens* akzeptiert wird, erscheint unter dieser Perspektive als einzig akzeptable Stimme der Übersetzung die Stimme des Originals, die Stimme des Anderen in der Übersetzung. Mit anderen Worten, der Übersetzung wird weder die Möglichkeit noch das Recht eingeräumt, eine eigene Stimme zu haben. Das nenne ich hier die *Infantia* der Übersetzung, im Sinne einer vermeintlichen Schwierigkeit oder Unfähigkeit zu sprechen (*In-fantia*) oder einfach in dem Sinne, ein Recht nicht zu erkennen, für sich selbst zu sprechen, eine eigene Stimme zu haben, wie dies zum Beispiel der Fall bei Kindern ist. Auf Portugiesisch kann man junge, noch nicht volljährige Menschen als «*infantes*» bezeichnen.

Wenn wir jedoch nur minimal konsequent sind mit der komplexeren Dimensionierung, die die Konzepte von Subjekt und Sprache in der Aktualität erreichen, woraus die Anerkennung *des Übersetzens* als kritischer und transformierender Aktivität und *des übersetzten Werks* als singulärem Objekt erfolgt – der im Übrigen allein unter diesem Singularitätszustand in der Lage ist, seine Bestimmung

als Übersetzung eines anderen Textes zu erfüllen –, sind wir verpflichtet, die Notwendigkeit eines Bruchs mit diesem Zustand der *Infantia* anzuerkennen, die das Übersetzen bis hierhin in einer idealisierenden und idealisierten Auffassung dieser Praxis gefangen hielt.

Wenn es einerseits keinen Grund gibt, die Idee, dass die Übersetzung das ursprüngliche Werk wiedergibt, vollkommen aufzugeben, führt der Bruch mit dem Zustand der *Infantia* auf der anderen Seite jedoch zu der Ansicht, dass der Übersetzung nicht die Möglichkeit gegeben ist, den anderen wiederzugeben, *ohne* auch im gleichen Zuge etwas auszusagen *über* diesen anderen (mit kritischem Charakter) sowie über *sich selbst* (mit reflexivem Charakter). Fazit: Die Übersetzung hat auch eine Stimme. Die Übersetzung sagt vieles aus. Und in der einmaligen Art und Weise, in der sie ihren Aussagen eine Stimme gibt, wird ihre Singularität konstituiert.

In Anbetracht dessen ist es unabdingbar zu berücksichtigen, dass der übersetzte Text nicht nur eine Lebensform des Originalwerks *repräsentiert*, sondern auch *für sich allein* und *durch seine* Singularität eine eigenständige Lebensform *konstituiert*⁹. Und wenn wir dieser lebensnotwendigen Singularität der Übersetzung gegenüber nicht gleichgültig bleiben können, können wir auch nicht ignorieren, dass dies ihre Inschrift in der Ordnung der Zeit und in der Ebene der Geschichte impliziert.

Antoine Berman und die Historizität der Übersetzung

Im ersten Kapitel seines *L'épreuve de l'étranger*¹⁰, das sich der Erörterung der Gründungsrolle von Luthers biblischer Übersetzung in Deutschland widmet, verdeutlicht Antoine Berman ausgehend von der Lektüre eines Auszuges aus dem Aufsatz

⁹ Die Idee einer eigenen Form setzt hier nicht jedweden Modus der Essentialisierung dieser Eigenschaft des übersetzten Textes als diskursive Manifestation voraus. Im Kontext dieser Überlegung geht es schlichtweg darum, einen Übersetzungsbegriff als bloße Wiedergabeform einem Begriff der Übersetzung als einer Form zu gegenüberzustellen, die sich, um ihren Zweck der Repräsentation zu erfüllen, auch in Form einer Lebensform konstituieren muss, die hier immer als relationale Ordnung verstanden wird, das heißt: als eine Form, die ihre Singularität im Umfeld und im Ersuchen des Anderen begründet, als poetische Manifestation der und in der Beziehung zu einem Anderen.

¹⁰ Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard 1984.

Die Schrift und Luther von Franz Rosenzweig (1969), was er das *Problem der allgemeinen Historizität der Übersetzung* nennt.¹¹ Berman geht davon aus, dass die Historizität eines Werkes (er bezieht sich auf die sogenannten Originalwerke), wenn auch nicht offensichtlich, zumindest nicht zu leugnen sei.¹² Nun sei es jedoch zu überlegen, inwieweit man auch von der Historizität einer *Übersetzung* sprechen kann.

Zunächst erwägt Berman, dass man die Historizität eines universell übersetzten Werks nicht mit der Historizität seiner Übersetzungen verwechseln darf. Viele der kanonischen Werke, *gros d'histoire* – wie der Autor sagt – wurden nicht unbedingt mit einer Übersetzung betrachtet, von der man sagen könnte, sie sei historisch: „[...] celle qui fait époque en tant que traduction“¹³. Hierfür, behauptet Berman, hätte eine dieser Übersetzungen in der Lage sein müssen, sich durch sich selbst hervorzuheben. Ich komme auf diesen Punkt zurück.

Ausgehend von einer epistemologischen Umschreibung, die an das benjaminische Denken anknüpft, schlägt Berman Folgendes vor: „[...] il convient d'appeler *traduction historique* celle qui fait époque en tant que traduction, celle où la traduction apparaît *comme telle* et accède ainsi, étrangement, au rang d'une œuvre, et non plus à celui d'humble médiation d'un texte lui-même historique.“¹⁴ Auf dieser Grundlage befürwortet der Autor eine zweite Unterscheidung: zwischen einer *allgemeineren Historizität* der Übersetzung – von der Übersetzung in ihrer instrumentalsten Bestimmung zur einfachen Vermittlung –, eines Zustands, in dem übersetzte Texte in der Geschichte eines bestimmten Werkes die Rolle einer bloßen Figuration spielen würden; und einer *speziellen Historizität*¹⁵, die man nur in seltenen Fällen anwenden würde, wo bestimmte Übersetzungen Protagonistenrollen einnehmen und sich selbst historisch machen würden.

Diese Unterscheidung stellt nun auch zwei verschiedene Arten dar, das Leben der Übersetzungen zu dimensionieren. Und an diesem Punkt muss Benjamins Unterscheidung zwischen einem Leben, das auf die Sphäre seiner eigenen Zwecke beschränkt ist, und einem Leben, das sich auf einer anderen Ebene, auf der Ebene der Geschichte, einschreiben kann, wieder aufgenommen werden: Bei den Übersetzungen, die die Grenzen eines Zustands einfacher *Statisten*¹⁶ nicht überschrei-

11 Franz Rosenzweig: *Die Schrift und Luther*. In: H.J. Störig: *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, S. 199–203.

12 Berman: *L'épreuve de l'étranger*, S. 51.

13 Ebd., S. 52.

14 Ebd.

15 Berman schlägt keinen Namen für diese zweite Form der Historizität vor, ich schlage ihn hier nur zum Zwecke der Übersichtlichkeit vor.

16 Auch diese Art des Verweises auf diese Übersetzungen wird hier, ausgehend von Bermans Vorschlag, nur zum Zwecke der Übersichtlichkeit genannt.

ten – weil sie diese Möglichkeit der Transzendenz ignorieren, weil sie sich nicht erlauben, nicht wollen oder nicht in der Lage sind, dies zu tun – würde es sich um ein derart belangloses Leben handeln, dass es in der Tat kaum mehr als eine Lebensform bezeichnet werden könnte, höchstens durch das, was diese diskursive Manifestation von der Vitalität irgendeiner anderen Instanz repräsentiert – eine Dimensionierung ähnlich dem Zustand der *lebenden Toten*, auf die ich zuvor hingewiesen habe; bei den Übersetzungen hingegen, die den Status von *Protagonisten* erreichen, würde sich ihr Leben zumindest annähernd in den gleichen Begriffen dimensionieren wie das Leben anderer sogenannter Originalwerke.

Wenn also die erste Gruppe (die der Statisten-Übersetzungen) aus der absoluten Mehrheit der literarischen Übersetzungen besteht, sind die wenigen Beispiele, die Berman in der zweiten Gruppe (die der Protagonisten-Übersetzungen) erscheinen lässt – mit Sicherheit nicht zufällig – praktisch dieselben Beispiele, die bei Benjamin bereits als Ausnahmen erwähnt werden: Luthers Bibel, Voss' Homer, Hölderlins Sophokles und so weiter.

Wie ich bereits erwähnt habe, ist das, was eine Übersetzung zu diesem besonderen Lebenszustand bringt, laut Berman, die Fähigkeit, sich hervorzuheben, auf die Außergewöhnlichkeit ihres Zustands als Übersetzung aufmerksam zu machen, die sie auf den Status eines Werkes erhebt.¹⁷ Jedoch war bei jedem dieser Ausnahmefälle, entweder aufgrund der Veröffentlichungen, die diesen Übersetzungen vorangingen (alle Neuübersetzungen), oder aufgrund der ästhetischen, kritischen, religiösen oder politischen Umstände, in die sich ihre Produktion sowie ihre Resonanz einschreibt, stets mehr von Bedeutung als nur die Besonderheit des Übersetzungszustands dieser Werke. Das heißt, nimmt man all ihre Eventualitäten und Umstände zusammen, gibt es keinen Zweifel daran, dass diese Übersetzungen in außergewöhnlicher Weise eine ganz besondere Form der Aufmerksamkeit bewirken konnten. Jedoch taten sie dies weder ausschließlich noch überwiegend durch die Offensichtlichkeit ihres Status als Übersetzung. In der Regel waren sie auf jenen Zustand der *Infantia* beschränkt, auf den alle Übersetzungen stets verwiesen wurden. Im Gegenteil: Wenn dies der Fall war, taten sie dies aufgrund dessen, was die Übersetzungen jenseits der Werke, die sie repräsentierten, zu bieten hatten. Sie taten dies nur durch das, was diese Übersetzungen über die Undurchsichtigkeit ihrer Beschaffenheit als Übersetzung hinaus darstellten, für das, was sie über jenes hinaus sagten, das sie als *bloße* Übersetzungen aussagen würden. Und wenn sie sich dadurch als bemerkenswert hervortaten, dann nur, weil sie – durch die Kraft der religiös-politischen Revolution (wie in Luthers Fall) oder durch die Wirkung der kritisch-ästhetischen Ungeheuerlich-

¹⁷ Berman: *L'épreuve de l'étranger*, S. 52.

keit (wie in Hölderlins Fall), zu deren Vertretern sie wurden – einen Raum *erober-ten*, in dem sie gehört wurden, in dem sie ihre Stimme geltend machten und sich auf diese Weise als lebenswürdige Formen erwiesen, die in der Lage sind, historisch zu sein.

In diesem Sinne ist es an dieser Stelle nicht notwendig, die Unterscheidung Bermans in Frage zu stellen, die an sich theoretisch sinnvoll und kritisch produktiv erscheint, sondern eher die *Rechtfertigung*, die Berman für seine Unterscheidung zwischen einer allgemeinen und einer speziellen Historizität der Übersetzungen findet, die der Autor, wie wir gesehen haben, in der Fähigkeit einer Übersetzung verortet, auf ihren außergewöhnlichen Status als Übersetzung aufmerksam zu machen. Und wir können dies tun, indem wir den Begriff des Lebens der Übersetzung in Bezug auf das, was aus der Lektüre von Benjamins berühmtem Aufsatz diskutiert wurde, neu skalieren.

Wenn wir also davon ausgehen, dass die Übersetzung neben dem, was sie für das ursprüngliche Werk darstellt, auch eine singuläre Lebensform darstellt und aus diesem Grund die Möglichkeit einer Infantia der Übersetzung nicht entsteht, müssen wir konsequenterweise annehmen, dass *jede* Übersetzung eine Stimme hat. Aus dieser Perspektive könnte die Rechtfertigung für die zuvor erwähnte Unterscheidung Bermans nicht einfach in der Anerkennung einer Stimme der Übersetzung liegen, da wir aufgrund ihrer vitalen Neudimensionierung davon ausgehen müssen, dass jede Übersetzung ihre eigene Stimme hat, was die Bedeutung der Stimme als unterscheidendes Merkmal unscharf werden ließe.

Um dieses Problem zusammenfassend zu formulieren: Meines Erachtens ist das Problem, dass es nicht ausreicht, eine Stimme zu haben, ebenso ist es notwendig, etwas zu sagen zu haben. Das heißt, da der Übersetzung nicht die Möglichkeit gegeben wird, keine Stimme zu haben, ist das, was tatsächlich zählt, die Art und Weise, wie jede Übersetzung ihre Stimme geltend macht. Und wenn wir diesen singulären Gebrauch der Stimme der Übersetzung mit dem kritischen Imperativ des *faire-oeuvre*¹⁸ von Berman in Verbindung bringen können, können wir schließlich sagen, dass Übersetzen immer auch eine Möglichkeit ist, *Leben zu schaffen*.

Um sich jedoch in diesem speziellen Zustand der (manchmal so außergewöhnlichen) Historizität zu unterscheiden, ist es immer noch notwendig, dass die Übersetzung neben der Anerkennung ihrer Stimme und dem, was sie zu sagen hat, einen minimalen Zustand des *Gehörtwerdens* erreicht. Es hängt also nicht nur von der kritischen Kraft der Übersetzung oder von ihrer Fähigkeit ab, *sich bemerk-*

18 Anton Berman: *Pour une critique des traductions. John Donne*. Paris: Gallimard 1995, S. 92: „[...] le traducteur doit toujours vouloir faire œuvre.“

bar zu machen, sondern auch – und in entscheidender Weise – von der Art, in der wir als Leser und Kritiker eine Beziehung mit dem übersetzten Text eingehen. Davon, wie sehr wir daran interessiert sind, den übersetzten Text als über das, was er vom Original wiedergibt – oder von einem bestimmten Verständnis dessen, was das Original ist – hinaus zu lesen. Es hängt davon ab, in welchem Maße wir bereit sind, es in seiner Singularität zu lesen, wie sehr wir in der Lage sind, es als eigene Lebensform und in *seiner eigenen Zeit* zu lesen, als eine bestimmte Inschrift in den Verlauf der Geschichte.

Erinnern wir uns daran, dass die von Benjamin und Berman erwähnten exemplarischen Übersetzungen diesen minimalen Zustand des Gehörtwerdens sicherlich erreicht haben. Es ist jedoch auch wichtig, sich daran zu erinnern, dass dieser besondere Zustand des Gehörtwerdens nicht ausschließlich durch den Erkenntnisgewinn geschaffen wird, den diese Übersetzungen als Übersetzungen darstellen, und dass sie auch nicht sofort von einem Tag auf den anderen entstehen. Hölderlins Übersetzungen, die von seinen Zeitgenossen als *ungeheuerlich* angesehen wurden – höchstwahrscheinlich aufgrund des Ausmaßes, in dem sie einen Bruch mit dem Standarderwartungshorizont angesichts einer literarischen Übersetzung im Allgemeinen repräsentierten, und mit der Übersetzung einer griechischen Tragödie (Sophokles) zu Beginn des 19. Jahrhunderts –, wurden erst zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, ausgehend von der besonderen Aufmerksamkeit, die ihr der Germanist Norbert von Hellingrath widmete, als innovativer Meilenstein der poetischen Übersetzung angesehen und in den folgenden Jahrzehnten wieder gelesen, aus der uns heute zeitgenössischen Perspektive. Auch die Übersetzung von Luthers Bibel, der so viele Autoren, wie Antoine Berman¹⁹, eine unverkennbare Gründerrolle der deutschen Sprache zuschreiben, der deutschsprachigen Literatur und der in Deutschland vorherrschenden Übersetzungstradition, wurde zu ihrer Zeit stark kritisiert. Es sei daran erinnert, dass Luther in einigen seiner Haupttexte zur Übersetzung²⁰ Überlegungen anstellt, als Antwort auf die scharfe Kritik an seiner Arbeit als Übersetzer. Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts, beeinflusst vom protestantischen Reformismus, wurde seine Übersetzung zu einem der Hauptinstrumente dieser theologisch-religiösen Revolution – mit einer eindeutig ideologischen, politischen und wirtschaftlichen Note –, wovon ausgehend in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einige der blutigsten Kapitel in der europäi-

¹⁹ Berman: *L'épreuve de l'étranger*, S. 43–60.

²⁰ Unter diesen: *Sendbrief vom Dolmetschen* (1530) und *Summarien über die Psalmen und Ursache des Dolmetschen* (1531). Bezüglich Luther Übersetzungstheorie siehe unter anderem Mauri Furlan: *A teoria de tradução de Lutero*. In: Annete Endruschat/Axel Schönberger (Hg.): *Übersetzung und Übersetzen aus dem und ins Portugiesische*. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea 2004, S. 11–21.

schen Geschichte geschrieben wurden – wie die Reihe von Ereignissen, die heute als Dreißigjähriger Krieg bekannt sind – und im Laufe dessen sich die politischen Grenzen und Konturen eines ganzen Kontinents neu zeichneten.

Unter dem Gesichtspunkt eines übersetzerischen Denkens würde die *Ungeheuerlichkeit* – als Symptom – heutzutage darin bestehen, in den Szenen des Lesens und der Kritik des übersetzten Textes eine Denkweise zu verewigen, die rücksichtslos sowohl den Zustand der *In-fantia* der Übersetzung (in Form einer Nichtanerkennung ihrer eigenen Stimme) als auch des Zustands des Nichtgehörtwerdens (in Form der Gleichgültigkeit gegenüber dieser Stimme) nährt. Diese Zustände minimieren die lebenswichtige Größe einer Übersetzung, reduzieren sie auf die Negativität einer Form des Todes und verwandeln sie in eine Art lebenden Toten. Die *Revolution* hingegen – als Horizont –, sofern diese Bezeichnung zur Beschreibung der Veränderungen in den Denkweisen geeignet erscheint, würde in den Zeiten, in denen wir leben, eine *Ethik des Gehörtwerdens* durchlaufen, welche die Übersetzung in dem akzeptieren kann, was sie über die Erfüllung ihrer instrumentalen Bestimmung hinaus sagt: Sie würde eine *Ethik des Gehörtwerdens* durchlaufen, die die Übersetzung in dem, was sie als Lebensform zu sagen hat, annehmen kann.

Exkurs: Von der Logik der Figuration zum Regime der Ko-Figuration

Die bis hierhin skizzierten Unterscheidungen, die im Rahmen einer Neudimensionierung der Übersetzung getroffen wurden, stellen keine Art der Apologie jener *dargestellten* Lebensform dar, die sich aus der Übersetzung zum Nachteil dessen *ergibt*, was sie als Lebensform für das Original *repräsentieren* könnte. Die Anerkennung der Singularität der Übersetzung als Lebensform setzt also weder einen radikalen, relationalen Bruch mit dem ursprünglichen Werk noch eine Art Autonomisierung des übersetzten Textes ohne Berücksichtigung der Beziehungen, die für ihn konstitutiv sind, voraus – eine Voraussetzung, deren Begründung in den essentialistischen Diktaten nachhallt, die durch die verschiedensten Fronten zeitgenössischen Denkens radikal geschwächt wurden, insbesondere, sofern es sich bei dem, was in Frage gestellt wird, um die Autonomie eines Textes oder einer Reihe von Texten, die sich um den Status eines literarischen Werkes organisieren, handelt.

Anzuerkennen, dass der übersetzte Text jenseits des Repräsentierens einer Lebensform des Originals auch an sich und für sich selbst eine eigene Lebensform konstituiert, und in jenen Übersetzungen, die kritisch von ihrer Stimme Gebrauch

machen, eine Bedeutung zu erkennen, die sie mit dem Status des Werkes errichtet, impliziert nicht zwangsläufig, dass diese Übersetzungen beim Lesen oder im kritischen Abhandeln als *andere* Werke behandelt werden sollten. Das Erkennen der Alterität des übersetzten Textes, einer Singularität, die ihn unterscheidet und den Unterschied ausmacht, bedeutet zunächst das Erkennen eines *Anders-Werdens* des Werkes, um hier eine deleuzianische Denkfigur zum Nachklingen zu bringen. Für die Kritik, die den übersetzten Text als Objekt nimmt, wird die sich daraus ergebende Perspektive immer mindestens eine zweifache sein: das Lesen des übersetzten Textes als Repräsentation des Originalwerkes, in den uns bekannten benjaminischen Begriffen; und das Lesen des übersetzten Textes als eine einmalige, singuläre Lebensform, die von der ursprünglichen Arbeit ausgeht und die ursprüngliche Arbeit weitergibt, durch die jedoch auch etwas Neues entspringt.

Die benjaminsche Logik der Übersetzung als Repräsentation oder *Figuration* des Lebens des literarischen Werkes, welche sich stark auf das immer noch vorherrschende Verständnis sowohl der Beziehungen der Übersetzung zur Zeit als auch ihrer vitalen Dimensionierung auswirkt, stößt angesichts der Annahme, dass sowohl der ursprüngliche als auch der übersetzte Text eigenständige Lebensformen sind, an ihre Grenzen. Wenn von diesem Standpunkt aus eine Übersetzung nicht mehr nur die Figuration der Singularität eines anderen Textes ist, sondern eine Beziehung zwischen zwei Singularitäten, ist es notwendig, von diesem neuen Verständnis ausgehend auch das etablierte Beziehungssystem zu überdenken.

In diesem Zusammenhang bietet es sich an, an den sogenannten *Schematismus der Ko-Figuration* zu erinnern, eine von dem Komparatisten Naoki Sakai im Zentrum seiner Reflexion über die Beziehungen zwischen sprachlichen, nationalen und kulturellen Einheiten entwickelte Denkfigur, die an das angelehnt ist, was er als *bordering turn* bezeichnet:

The unity of a language is represented always in relation to another unity; it is never given in and of itself but in relation to an other. One can hardly evade dialogic duality when determining the unity of a language; language as a unity almost always conjures up the *copresence* of another language, precisely because translation is not only a border crossing but also and preliminarily an act of drawing a border, of bordering. Hence I have to introduce the schematism of *configuration* in analyzing how translation is represented.²¹ (meine Hervorhebung)

21 Naoki Sakai: Translation and the Figure of Border: Toward the Apprehension of Translation as a Social Action, in: *Profession (MLA)*, New York, 2010, S. 25–34, hier S. 32. Verfügbar unter: www.jstor.org/stable/41419858. Letzter Zugriff am 10.10.2017.

Mit anderen Worten, nach Sakais Ansicht wäre es überhaupt nicht möglich, die Übersetzung ohne Erwägung ihrer Gründungsfunktion mit dem Original zu denken. Es sei an Folgendes erinnert: *Übersetzung* (im Sinne des übersetzten Textes) nennen wir einen bestimmten Text, wenn wir diese Beziehung als ihren Gründer betrachten (oder voraussetzen), die ihn aus einem anderen Text heraus gründet; *Original* (im Sinne des Originalwerks) nennen wir einen bestimmten Text, wenn wir jene grundlegende Beziehung betrachten (oder voraussetzen), die einen anderen Text begründet. Das heißt, ohne die Bedeutsamkeit dieser Übersetzungsbeziehung zu vernachlässigen, ist es notwendig, daran zu erinnern, dass außerhalb dieser Beziehung, jenseits dieser Beziehung zwischen Originalwerk und übersetztem Text zwei einzelne Texte bestehen, die sich als solche auf ihre Weise in ein weites, relationales Universum einfügen wie jeder beliebige andere Text.

Daher kann von *Ko-Figuration* nur im Rahmen eines Relationssystems gesprochen werden, das es zulässt, diese beiden als Übersetzung und Original bezeichneten Texte als zwei Formen der Singularität *in Beziehung zueinander* zu setzen.

In diesem Sinne stellt sich das Regime der *Ko-Figuration* als eine Möglichkeit heraus, die benjaminsche Logik neu zu formulieren, wonach die Übersetzung, die sich darauf beschränkt, eine fremde Lebensform zu *repräsentieren*, auf das Paradigma der *Figuration* des Originals beschränkt wäre. Im Regime der *Ko-Figuration* wird angenommen, dass sowohl das Original als auch die Übersetzung singuläre Lebensformen *bilden*, ohne dass dasjenige, was beide Texte für den jeweils anderen *repräsentieren*, verloren geht.

Veredas der Übersetzungsbeziehungen: im Tanz der Typoskripte

Um hier auf die berühmte Formel von Koselleck zurückzukommen könnte man sagen, dass die Schrift – sowohl das Originalwerk als auch der übersetzte Text – bereits ab dem Moment der Einschreibung in den Beziehungsraum, der sie konstituiert, den Zustand einer Form der „vergangenen Zukunft“ einnimmt.²² Während es ihr nicht möglich ist, zeitweilig mit sich selbst übereinzustimmen, oder vielmehr, während es ihr nicht möglich ist, eine Zeitform zu sein, die mit jener Zeitform übereinstimmt, welche sie selbst im Moment ihrer Lektüre gründen kann, ist

22 Vgl. Reinhart Koselleck: *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*, übersetzt von Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio 2006.

die Schrift *per definitionem* außerzeitlich sich selbst gegenüber und konstituiert sich deshalb als eine Zeit des Lebens, die immer auch in gewissem Maße eine Zeit des Todes ist.

Es ist wichtig anzumerken, dass dies Themen sind, die wir Leser im Moment der Lektüre sowohl des *übersetzten Textes* als auch des *Originalwerks* ernsthafter angehen müssen, wenn wir den erkenntnistheoretischen Rahmen berücksichtigen, der hier gezeichnet wird. Wir werden dann in dem, was wir normalerweise *Übersetzung* nennen – was in seiner sprichwörtlichen Negativität normalerweise als Todesform stigmatisiert wird – auch dessen Lebensformen anerkennen müssen; so wie wir in jenem, was wir als das *Originalwerk* bezeichnen – dass sich traditionellerweise als beständige Lebensform verewigt, auch ihre Todeszeiten anerkennen müssen.

Oder anders ausgedrückt, dies ist eine Möglichkeit, die Herausforderung zu formulieren, die sich heute denjenigen auferlegt, die sich in ein so reichhaltiges, weitläufiges und komplexes Relationsgefüge begeben wie das der Übersetzungen von João Guimarães Rosas Werk in andere Sprachen. Dies liegt daran, dass unter bestimmten Sichtweisen des kritischen Lesens von Übersetzungen, ganz anders als hier vorgeschlagen, dasjenige, was normalerweise als echter Erkenntnisgewinn hervorgebracht wird, bestenfalls eine detaillierte Bewertung dessen ist, wie viel jede Übersetzung vom Originalwerk für Leser anderer Sprachen bieten kann. Und da die Übersetzungsökonomie aus dieser Perspektive immer negativ auf die endgültige Bilanz der Bewertung des übersetzten Textes einwirkt, führt diese Art kritischer Auseinandersetzung normalerweise zu Narrativen, die sich im großen Inventar der Fehlschläge eines jeden Übersetzungsunterfangens gründen, während die übersetzten Texte auf eine prekäre und reduzierende Form der Repräsentation des Werkes naturalisiert werden, welches ihre Entstehung hervorrief.

Vielleicht können wir akzeptieren, dass solche Perspektiven, wie sie oben beschrieben wurden, ihren Platz im Umgang mit der Übersetzung von Texten haben, die eher instrumenteller Natur sind – wie zum Beispiel Anleitungen oder Texte mit vorwiegend informativem Umfang. In diesen Fällen entwickelt sich Kritik im Hinblick auf das, was wir angemessener Weise als Evaluierung bezeichnen. Diskussionen, die sich auf die Bedeutung von Unterschieden konzentrieren wollen – wie etwa diejenigen, die uns im Bereich der literarischen Übersetzung interessieren – machen dann Platz für Diskussionen zur Minimierung der Unterschiede, zur Optimierung der Kommunikation und zur Aufrechterhaltung eines Qualitätsstandards.

Obwohl wir sagen können, dass jede Übersetzung eines literarischen Werkes auch den instrumentellen Zweck erfüllt, das Werk in eine andere Sprache zu übersetzen, wird die literarische Übersetzung nicht auf diese Dimension der Instru-

mentalität reduziert, schlichtweg weil Literatur – der Gegenstand dieser Übersetzungspraxis – sich auch nicht auf diese instrumentelle Dimension reduziert. Wenn wir also sagen können, dass Curt Meyer-Clasons Übersetzungen von Guimarães Rosas Werk den wichtigen Zweck erfüllen, dieses brasilianische Literaturwerk einem deutschen Lesepublikum anzubieten, treibt uns die Berücksichtigung des hier vorgeschlagenen erkenntnistheoretischen Rahmens auch dazu an, in Erwägung zu ziehen, dass diese Übersetzungen nur deshalb funktionieren, weil sie eine einmalige Form dieser brasilianischen Werke auf Deutsch darstellen, ein *Anders-Werden* von Rosas Werken auf Deutsch – mit anderen Worten: eine andere Lebensform, die sich hier als spezifisches Objekt dieser kritischen Perspektive umschreibt.

Wenn wir aus dieser Perspektive eine Arbeit aufmerksamer Lektüre über die Art und Weise erwarten können, wie Rosas Texte mit den veröffentlichten Texten wie etwa seiner Übersetzungen *zusammen leben*, und dabei die Beziehungsdynamik zu identifizieren versuchen, die dieses System des *Zusammenlebens* gründet – im Übrigen mit der gleichen relationalen Komplexität, die wir unter den Werken und Übersetzungen zahlreicher anderer Autoren und Übersetzer entdecken können –, öffnet der Reichtum eines Archivs wie das von Curt Meyer-Clasons Nachlass, der derzeit im Iberoamerikanischen Institut in Berlin hinterlegt ist, noch eine Reihe weiterer Arbeitsperspektiven.

Eine davon betrifft die Einordnung, die Transkription und die Diskussion der Briefwerke dieses Autors oder seines Übersetzers, wie etwa die Arbeit, die der Öffentlichkeit im Jahre 1997 in Form einer Masterarbeit und 2003 in Buchform die fruchtbare Korrespondenz zwischen Meyer-Clason und Rosa über fast ein Jahrzehnt zur Verfügung stellt, von 1958 bis 1967.²³ Der Reichtum dieses Materials ist insbesondere aus der Sicht der Feststellungen des Autors über sein eigenes Werk berichtigt; sein Wert wird jedoch nicht nur darüber definiert, wie viel dieses Material in Form von Aufschlüssen für eine Vertiefung des Lesens und Studiums von Rosas Arbeit mitbringen kann. Die Korrespondenz zwischen Autor und Übersetzer ermöglicht es uns auch, Narrative dieser Beziehung zu rekonstruieren, indem wir andere Aspekte dieser Geschichte des Zusammenlebens erblicken können, und zwar aus einer Perspektive, die die Textbeziehungen zwischen übersetztem Text und Originalarbeit überschreitet – obwohl es sich fast immer um diese dreht.

Es gibt jedoch auch eine andere Arbeitsperspektive, die sich aus einem noch selteneren und kostbareren Material ergibt, das das Briefmaterial einschließt und

23 João Guimarães Rosa: *João Guimaraes Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958–1967)*, Herausgabe, Organisation und Anmerkungen con Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti, Übersetzung Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Ed. da UFMG 2003.

das bis heute erst sehr zaghaft untersucht wurde: Ich beziehe mich auf die Typoskripte der Übersetzungen von Meyer-Clason, von Rosa überschrieben und an den Seitenrändern kommentiert. Meyer-Clason pflegte, die ersten Fassungen seiner Übersetzungen abzutippen, die er per Post an Rosa schickte. Nachdem er jede Version gelesen und kommentiert hatte, schickte er seinem Übersetzer die gleichen kommentierten Anmerkungen (im Allgemeinen mit Bleistift) zurück, normalerweise zusammen mit einem Brief. Denn es ist diese herumgekommene Sammlung von Typoskripten, die dieses Material formen, welche es in der Bibliothek des Iberoamerikanischen Instituts in Berlin noch zu entdecken gilt.

Wenn zum einen die Korrespondenz es uns erlaubt, Aspekte der Beziehung zwischen diesen Autoren und Übersetzern zu rekonstruieren, fast immer auf der Grundlage eines Aspekts einer *laufenden* Übersetzungsbeziehung, und wenn wir andererseits davon ausgehen können, dass jede veröffentlichte Übersetzung eine Art Ergebnisprotokoll dieser Übersetzungsbeziehungen darstellt, stellt diese Sammlung überschriebener Typoskripte eine Art Körper-an-Körper dieser Übersetzungsbeziehung in ihrem Geburtsprozess dar. Einige dieser Notizen und Bemerkungen von Rosa sind im eigentlichen Hauptteil seiner Briefe zusammengefasst, aber die Eingriffe in einige der diskutierten Texte gehen weiter. Es ist, als könnten wir in einer Zeit, die die Zeit der Übersetzungsbeziehung jedes Textes ist, einen Tanz beobachten, in dem der Autor auf jeden Schritt seines Übersetzers reagiert, der den Autor mal begleitet, indem er sich führen lässt, mal ihn zu führen versucht.

Leser und Forscher, die diese Veredas der Übersetzungsbeziehung erforschen wollen, müssen die Typoskripte in ihren verschiedenen Zeiten *aufblühen* lassen – um abschließend die Kraft jener speziellen Blume des Verses von Paul Celan in dem Epigraph hier wieder aufzunehmen. Nicht im Sinne einer Rückführung jedweder Bewegung der Übersetzung auf das Originalwerk – schließlich ist es keine Wiederherstellung des Ursprungs, die in diesem Übersetzungsvorgang behandelt werden muss. Vielmehr muss man lernen, in jedem Schritt dieser typoskriptischen Choreographie die Todeszeiten und die Lebenszeiten einer kommenden Übersetzung zu lesen: die Singularität einer deutschen Sertão-Welt, die in diesen Schriften ihre Veredas noch in *statu nascendi* erprobt.

Es geht hier also weniger um eine methodologische als um eine erkenntnistheoretische Frage. Zuallererst müssen wir lernen, die Übersetzung mit anderen Augen zu sehen, mit anderen Ohren zu hören. Und dies wird nur möglich sein, wenn wir uns bereit zeigen, auch die Übersetzung als eine *singuläre Blume* anzunehmen, die durch die Überwindung ihrer naturalisierten *Infantia*, zu der sie für gewöhnlich verurteilt wird, nicht in einer vorgegebenen Zeit, nicht in einer vergangenen Zeit und auch nicht in einer verheißenen Zeit erblüht, sondern in Zeiten, die sich immer als ihre eigenen erweisen.