



Arzt, also Wissenschaftler. Wer ihn auf dieser distinkten, kartesischen Ebene trifft, der ahnt nichts von der Bodenlosigkeit, die unter den Brettern dieser Bühne gähnt. Es ist die Bühne des Rationalismus. Die brasilianische Fahne trägt die Divise "ordem e progresso" (Ordnung und Fortschritt). Der Geist des französischen 19. Jahrhunderts stand an der Wiege der brasilianischen Republik und hat seither, durch Schule und Amt, jene positivistische Atmosphäre geschaffen, in der sich die Gesten und Posen der Elite vollführen. Besonders in Rio, <sup>Saimarão</sup> wo Rosa wohnt, hat dieser Rationalismus, der sich neuerdings auch als Marxismus gibt, die geistige Elite dem Volke entfremdet. In unmittelbarer Nähe der barocken Kirchen und der geisterbeschwörenden Hügel tanzt die "gute Gesellschaft" seinen Reigen. <sup>Luise Ritter</sup> Rosa scheint mitzutanzten - und fühlt sich zugleich herausgefordert, diese Oberfläche der Masken und Posen unbarmherzig hinwegzukehren. Er tut es auf doppelte Weise, mit zwei allerdings nur scheinbar von einander unabhängigen Methoden. Einerseits versenkt er sich in das Land seiner Kindheit in das damals noch halb wilde Hinterland des Staates Minas Gerais: jene unbegrenzte, rollende Hochebene mit ihrer niedrigen Vegetation, die von Wasserläufen zerschnitten wird, an deren Ufern dicht und hoch die Palmen wehen. Und andererseits fühlt er sich aufgefordert, diesen Gang zurück zu seinen Quellen auch im Geiste zu vollziehen, das heißt, sich mit seiner Sprache zu schlagen. Das Resultat dieser doppelten Provokation ist eine Reihe von Kurzgeschichten und jener sogenannte Roman, der nunmehr vorliegt.

"Grande sertão" mit seinen "veredas": in dieser riesigen Öde, diesem vielfältig gegliederten Nichts, wandern, pilgern, kämpfen Menschen, und während der Dichter mit ihnen zieht, lagert, spricht - und nicht nur mit ihnen, auch mit ihrem Vieh, ihren Pferden, mit dem wilden Getier, den Pflanzen und Steinen - versucht er zugleich eine Wiederbegegnung mit seiner Herkunft und eine Deutung seiner selbst. <sup>Diese Gegend</sup> Sie ist weder auf der Landkarte noch in der Geschichte zu lokalisieren. Sie

Ähneln zwar oberflächlich dem Minas Gerais vor dem ersten Weltkrieg, aber nur, weil sie daraus entspringt im Geist des Guimaraes Rosa. Die Menschen, die in dieser Einöde um ihre Echtheit kämpfen, sind zwar echte Hinterwäldler, aber sie haben alle auch den Plotin gelesen, denn sie sind ein Teil ~~der Dichtung~~ des Dichters, der sich als Neuplatoniker ansieht. Die Kühe, die in dieser Wildnis grasen, sind zwar echte Wiederkäuer, aber als Figuren der Landschaft, in die der Dichter wie in den großen Lebensstrom hinabtaucht, sind sie auch Reinkarnationen von Kali, der Großen Kuh, die archetypisch im Geiste des <sup>Dichters</sup> Guimaraes Rosa alle Begriffe zermalmt. Die Palmen, und insbesondere der Buriti, sind zwar echte brasilianische Flora, aber zugleich auch jener Baum, unter dem Adam und Eva (und Guimaraes Rosa und wir alle) in die Versuchung verfallen, Gott gleich zu werden. Das Drama, das sich in diesem Hinterland abspielt, ist zwar der typische brasilianische Kampf des Menschen gegen die Menschenfeindlichkeit der Natur und des Nebenmenschen, aber ebenso auch der Kampf zwischen Gott und dem Teufel im Hinterland unserer Seelen. Riobaldo, der sogenannte Held des sogenannten Romans, ist zwar ein typischer brasilianischer Häuberrhäuptling, aber auch ein um den Glauben ringender Christ und eine afrikanische Regengottheit, und Doktor Faustus, und im Grunde genommen das menschliche Dasein, das, aus dem Nichts in das Nichts geworfen, verzweifelt versucht, nicht zu verfallen. Und wer das Buch als ein Experiment des Geistes mit der Sprache versteht, wird auch zu deuten wissen, wer Diadorim ist, dieser strahlende Hermaphrodit, unter dessen Glanz Guimaraes Rosa (und wir alle) leiden.

Was nun die Sprache betrifft, so tritt ihr <sup>Guimaraes Rosa</sup> entgegen, als wäre sie eine sich sträubende Geliebte. Sie ist zugleich zu vergewaltigen und zu verführen, um besessen zu werden. Vergewaltigen wir uns das eigenartige Schauspiel, das die portugiesische Sprache, so wie sie gegenwärtig in Brasilien gesprochen und gedacht wird, im Gesamtbild der westlichen Sprachen bietet. Sie ist eine neulateinische Sprache, das heißt also eine barbarische Korruption des Lateinischen.

aber im Unterscheid<sup>34</sup> von den anderen lateinischen Sprachen hatte sie im Laufe ihrer Entwicklung ein zweites Fegefeuer zu durchlaufen. Auch sie befreite sich zwar in der Renaissance zu selbständigem Ausdruck, verfiel aber nach kurzer Blüte von neuem der Erstarrung, und zwar in doppeltem Sinne. Auf der einen Seite nahm sie im Urwald Fühlung mit der brutalen Natur, rezipierte indianische und Bantuelemente, um sozusagen eine zweite (oder dritte) Primitivität zu erleben. Auf der anderen Seite zog sie sich in die Bibliotheken zurück und begann jenen präziösen Tanz mit sich selbst, jenes narzissische Menuett, das die portugiesische Literatur zum Deklamatorischen verurteilte. Es war, als hätte sich das Portugiesische zugleich in einem Treibhaus und in einem Tiefkühler gelagert, um erhalten zu bleiben.

In der Sprache von Guimarães Rosa stoßen diese beiden Elemente, das Preziosentum und die Wildnis des Pseudoprimitivismus, zum erstenmal unmittelbar aufeinander. Das Portugiesische erwacht hier aus einem Schlaf, als hätte es in zwei unvereinbar gelegenen Betten geschlafen: im Urwald und in den Bibliotheken. Das Ergebnis ist ein tausendfaches Feilen, Kneten, Herumbasteln an der Gestalt der Worte und der Struktur der Sätze, um diese letzte Blüte Latiums auf dem Kulminationspunkt zwischen Dekadenz und Barbarei zu neuem Ausdruck zu zwingen. Nicht nur, daß Guimarães Rosa alle im Portugiesischen schlummernden Möglichkeiten neu ausprobiert, (Archaismen und Regionalismen, Lautmalereien und Neologismen); er greift auch auf fremde Sprachen zurück, um die eigene zu bereichern; stürzt sich ins Englische und ins Deutsche, in Indianersprachen und ins Sanskrit, ins Hebräische und ins ~~Deutsche~~ Russische, in die japanischen Haikus und in nordische Runen. Er ist ein besessener, fast ein verzweifelter Sammler und Jäger der Sprache, sein eigener Riobaldo im Raubzug gegen die Sprache, um die er als überzeugter Neuplatoniker kämpft wie um die Unsterblichkeit der Seele. Die Sprache ist

ihm jenes Große Hinterland des Geistes, in dem es heißt: den Teufel, den es nicht gibt, also das Nichts, überwinden - und eben darum auch: sich mit diesem Teufel verbinden, um ihn auszutreiben. Insofern ist der Roman ein Pakt mit der Sprache gegen die Sprache. In der Form, in der er zur Sprache kommt, zwar historisch und geographisch gebunden, die Artikulation einer neuen potentiellen Gesellschaft des Westens, ist er in dem, was da zur Sprache kommt, weder historisch noch geographisch zu fassen. Es ist das, was die Alten "ousia", den Urboden, nannten. Daß sich dieser Boden selbst als grundlos erweist, oder zu erweisen droht, ist die Tragik dieses gewaltigen Versuches.

Die brasilianische Literaturkritik hat sich eingehend mit dem Werk beschäftigt. Man hat versucht, die mittelalterlich-christlichen Quellen in diesem Ritterroman unserer Zeit zu entdecken, griechische Mythologie, uraltes Indianergut und persischen Manichaeismus. Man hat, von ganz anderem Standpunkt aus, Kristalle von "konkretistischer" Dichtung, von Wortspielen und von tückisch getarnter Philosophie darin entdeckt. Ich selbst habe, in einer Reihe von Artikeln in der Literaturbeilage des "Estado de S. Paulo", den Versuch unternommen, den zu Grunde liegenden Gedankengang mit der der westeuropäischen Existenzphilosophie in Verbindung zu bringen. Ich übersetzte "Grande Sertão: Veredas" mit "Großes Holz: Holzwege", weil mir ein Bezug zum Denken Heideggers gegeben scheint. "Holz" bedeutet "Wald", und "madeira" ("Holz" im Portugiesischen) bedeutet "Materie". "Holzwege" sind ziellose Wege, sind "veredas". Der Titel des Romans lautet also "Großer Urstoff: ziellose Wege". Darauf allein bin ich bereit, eine ganze Ontologie zu errichten. [Das erste Wort des Romans lautet "nonada". Der deutsche Übersetzer Curt Meyer-Clason übersetzt mit "hat nichts auf sich", das heißt "não há nada". Ich füge hinzu: "nicht nichts" = "não nada", "nein dem nichts" = "não ao nada", "im nichts" = "no nada", und schließlich, lateinisch, "non rem natam". Die wahre Übersetzung

des ersten Wortes im Roman ist jedoch das heideggersche "Das Nichts nichtet". Aber in einem neuen Sinne; denn der Ausgangspunkt der Formel ist die Verneinung des heideggerischen Nichts und des sartrischen "néant": Nonada.

[Diese Formel ist freilich auch die Antwort auf die Frage, ob wir die Sprache des Romans zu so philosophischen Zwecken benutzen dürfen. Denn eben gegen jene Truppe der "hermogenes", die die Sprache in Begriffen hermetisieren, kämpft <sup>doch</sup> ~~und~~ zugleich der Autor in seinem Roman im Kleide des Riobaldo, der, in wilder Vergewaltigung der Sprache sein "nonada" gegen alles intellektuelle Denken schleudert. <sup>auch</sup> Aber das ist nicht die ganze Wahrheit. Der Name des Riobaldo verrät es. Wie ein Strom ("rio") stürzt er gegen die Vernunft, aber er stürzt vergebens ("debalde"). Riobaldo selbst ist ein "hermogenes", wengleich ein verkappter. Die doppelte Verneinung, die sich im "nonada" verbirgt, ist eine dialektische Bejahung: sowohl der Vernunft wie der Intuition, sowohl der Sprache wie des Schweigens, sowohl des Teufels als auch Gottes. Die grausame Unmöglichkeit, beides zu trennen, diese dialektische Adoration im Geiste der Sprachspiele des Guimarães Rosa ausgedrückt: diese "Diadoration" ist das Grundthema des Romans. Daher die Zweideutigkeit der Sprache, die sich in der hermaphroditischen Gestalt des "Diadorim" ~~xxxx~~ ("das doppelte Beten") als in der geheimen Schlüsselfigur des Buches selbst bespiegelt; sie ist eine Evokation, eine Invokation und eine Provokation des Unsäglichen.

Vilém Flusser