

Lavoura Arcaica endlich auf Deutsch

Gespräch mit Berthold Zilly über „Das Brot des Patriarchen“ von Raduan Nassar

INTERVIEW

Tópicos: Was war Ihr erster Eindruck bei der Lektüre von *Lavoura Arcaica*?

Berthold Zilly: Der Name Raduan Nassar ist mir natürlich seit vielen Jahren als einer der ganz Großen der brasilianischen Literatur bekannt. Zunächst aber habe ich *Um Copo de cólera* gelesen, die meisterhafte Novelle über ein in Hassliebe sich zerfleischendes Paar, 1976 im Original und 1991 unter dem Titel *Ein Glas Wut* 1991 auf deutsch erschienen, und war tief beeindruckt von der Schärfe der Dialoge und der Zwiespältigkeit und Widersprüchlichkeit der Gefühle, die die beiden Liebenden füreinander haben. So ähnlich geht es ja manchmal auch im realen Leben zu, nur bringt es selten jemand so deutlich auf den Punkt, vor allem das unentwirrbare Ineinander von Begehren, Wut, Machtstreben, Kränkung und, falls es so etwas gibt: Liebe.

Im Jahre 2000 schenkte mir eine Bekannte ein Exemplar von *Lavoura Arcaica* mit der Frage, ob ich nicht Lust hätte, diesen modernen Klassiker, 1975 in Brasilien erschienen, ins Deutsche zu übertragen, er sei auch nicht schwerer als *Os Sertões* von Euclides da Cunha, also *Krieg im Sertão*, das ich 1994 übersetzt hatte.

Ich muss gestehen, ich habe das Buch, obwohl es ja keineswegs lang ist, damals nur diagonal gelesen, ich war noch mit einer anderen Übersetzung beschäftigt. Immerhin haben mich gleich die ersten Szenen stark beeindruckt, es ist eine sehr suggestive Prosa, die Qualität des Buches liegt vor allem im Stil und

in der Komposition, und es gibt viele „Leerstellen“ in der Handlung und scheinbare Gedankensprünge und Gefühlssprünge, alles wird mit knappen, meisterlichen Strichen angedeutet, die vom Leser aktive Mitarbeit und Phantasie verlangen, wenn man das Geschehen und den Bewusstseinsstrom des Ich-Erzählers verfolgen will.

Man kann das Buch aber auch ganz anders lesen, unter Verzicht aufs Verstehenwollen, indem man sich ganz einfach dem Sog und dem Zauber der musikalischen, klangvollen, rhythmisierten Sprache überlässt, den traum- oder rauschartigen Bildern, auch den heftigen, dramatischen Dialogen, dem oft surrealen Erinnerungsstrom des jugendlichen Ich-Erzählers André oder der vom ihm zitierten anderen Erzähler.

Man muss ja nicht gleich alle Zusammenhänge und Handlungselemente verstehen, alle Anspielungen, alle Metaphern und Symbole, man kann sich von ihnen bewegen, erregen, empören oder rühren lassen; vielleicht enthüllen sie sich allmählich bei einer zweiten und dritten oder vierten Lektüre, sie werden aber letztlich in ihren Bedeutungen uner-schöpflich bleiben.

Ans Übersetzen habe ich damals überhaupt nicht gedacht, ich ahnte ja, wie schwer es sein würde, zum Beispiel die vielen Anspielungen und kalkulierten Undeutlichkeiten adäquat ins Deutsche herüberzuholen mit ihrer ganzen Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit. Dann hat mich aber wenige Jahre später der

Suhrkamp Verlag doch überredet, diese Aufgabe zu anzugehen.

Tópicos: Welches waren die größten Schwierigkeiten beim Übersetzen, auch im Vergleich mit anderen von Ihnen übersetzten Texten? Haben Sie dabei etwas gelernt?

Zilly: Ein wenig überspitzt kann man sagen, dass es für den Übersetzer weder leichte Texte noch unüberwindbar schwierige Texte gibt. Jedes Übersetzen nämlich ist schwierig, das Übersetzen ist das Handwerk, die Kunst, die Wissenschaft vom Unmöglichen. Denn hier geht es darum, auf der Grundlage eines Textes A in einer anderen Sprache, also in einem ganz anders strukturierten Zeichensystem, in einer anderen kulturellen Tradition einen Text B herzustellen, der mit A weitestgehend übereinstimmen und dieselbe Wirkung erzielen soll. Es geht also um nichts Geringeres als die Identität von zwei nicht identischen Gebilden, das ist verrückter als die Quadratur des Kreises. So etwas ist immer schwer, und sei das Original auch nur eine harmlose Kindergeschichte, bei der man kein Wort und keine Redewendung zu recherchieren braucht und der Satzbau in aller Klarheit vor einem steht. Auch bei einem „leichten“ Text – leicht in seiner Gesamtheit und in allen Einzelheiten – kann es ungeheuer schwer sein, ein adäquates Gegenstück in einer andern Sprache herzustellen. Denn niemals gibt es Eins-zu-eins-Entsprechungen, weder auf der Wort-, noch auf der Satz- und Textebene, und noch viel weniger auf der

Klang- oder Metapherebene. Abgesehen davon sind das kulturelle Vorwissen und die Erwartungshaltung der Leser in beiden Sprachen verschieden.

Noch schwieriger allerdings wird die Aufgabe des Übersetzers, wenn schon der Originaltext sich dem unmittelbaren Wort- und Satzverständnis verweigert, wie es an zahllosen Stellen in *Lavoura Arcaica* der Fall ist. Hier hat der Übersetzer zunächst einmal erhebliche Deutungsprobleme, die weit größer sind als beim normalen muttersprachlichen Leser, der oft noch nicht einmal merkt, was er nicht versteht. Der Übersetzer muss also eine übersetzungsrelevante Textanalyse erstellen, mindestens mental, an vielen Stellen aber wird er regelrechte Forschungen anstellen und sich Notizen machen müssen. Alle Bedeutungsverästelungen lassen sich an vielen Stellen nicht nachbilden, dann muss der Übersetzer eine Hierarchie der Prioritäten aufstellen und entscheiden: was bringe ich herüber, was muss, was darf ich opfern, oftmals sind das schwere Entschlüsse. Nassar ist der Meister des Doppel- und Dreifach- und Vierfachsinns von Wörtern und Satzkonstruktionen. Er bevorzugt mehrdeutige, gefühlsbetonte Wörter und verwendet sie bei mehrmaligem Vorkommen in immer neuen Bedeutungen. Das schafft einerseits einen roten Faden, viele rote Fäden im Text, nämlich wiederkehrende Wörter, die das Buch strukturieren und zusammenhalten, andererseits entsteht durch die wandelbare Bedeutung dieser Wörter der Eindruck des Irisierenden, eine Spannung zwischen Identität und Differenz.

Diese Spannung findet sich übrigens auch in den Charakteren, die höchst widersprüchlich und wandelbar sind, im Kern sich aber nicht verändern und im Handeln eine Kreis- oder Spiralbewegung vollziehen, denn alles Geschehen und alle Figuren unterliegen letztlich der Zeit, dem Schicksal, der Fatalität. Ein großes Problem ist Nassars Vorliebe für infinite Verbformen, also Gerundium, Infinitiv, Partizip, so dass dem Leser oft nicht auf Anhieb klar ist, welche Person wann was getan hat oder tun wird. Diese Verbformen geben seinem Stil etwas Schwebendes und Leichtes und unterstützen seine Suggestivität und seinen Anspielungsreichtum. Im Deutschen müssen wir an solchen Stellen oft adverbiale Nebensätze bilden, die leider schwerfällig klingen können.

Tópicos: Die brasilianische Literaturkritik war im Hinblick auf *Lavoura Arcaica* geteilter Meinung. Wie lässt sich das erklären?

Zilly: Die meisten Rezensionen in der brasilianischen Presse und auch die Interpretationen der Literaturwissenschaftler waren positiv oder sogar begeistert. Die-

jenigen, die mit dem Roman wenig anfangen können haben darüber wenig geschrieben, offenbar scheuen sie sich, ihre Kritik deutlich zu äußern und zu veröffentlichen, vielleicht, weil der Autor so einen großen Nimbus hat. Immerhin gibt es auch bei denen, die das Buch bewundern, eine gewisse Ratlosigkeit. So schreibt etwa die bekannte Literaturwissenschaftlerin Leyla Perrone-Moysés: „*Lavoura Arcaica* ein Roman ist von jenem Schlage, der jede Metaliteratur erschwert. Die Sprache ist so dicht, so maßlos, dass ein Kommentar Gefahr läuft, leichtfertig oder belanglos auszufallen“. Daran ist etwas Wahres. Das Buch passt einfach in keine der Schubladen, in keine Strömung, in keine Begrifflichkeit, die Literaturkritik und Literaturwissenschaft damals bereit hielten, und das ist mehr oder weniger bis heute so geblieben.

Wir müssen uns vergegenwärtigen, wie damals, Mitte der Siebziger Jahre, die Kulturszene aussah. Brasilien steckte mitten in der Militärdiktatur, die vor allem seit dem AI 5 vom Dezember 1968, dem 5. Institutionellen Akt, wesentliche Menschen- und Bürgerrechte außer Kraft gesetzt hatte. Es herrschte eine drakonische Zensur in den Medien, Regimegegner wurden entlassen, gejagt, gefoltert, ermordet, verbannt. Zugleich verbesserte sich der Lebensstandard der Mittelschichten dank dem wirtschaftlichen Aufschwung mit seinen hohen Wachstumsraten, dessen Kosten die rechtlosen Unterschichten in Stadt und Land zu bezahlen hatten. Die großen Namen der Literatur waren immer noch Guimarães Rosa, gestorben 1967, Clarice Lispector, gestorben 1977, und es gab nicht wenige Kritiker, die Nassar sogleich diesen Säulenheiligen der jüngeren brasilianischen Literatur an die Seite stellten. Im Vordergrund der Aufmerksamkeit aber standen Autoren, die einer urbanen, sozialkritischen, teilweise dokumentarischen Literatur verpflichtet waren, wie Loyola Brandão, João Antônio, Rubem Fonseca,

José Louzeiro, Antônio Callado und die versuchten, mit ästhetischen Mitteln Widerstand gegen die Diktatur und gegen ein Wirtschaftsmodell zu leisten, das die Verelendung der Massen noch verschärfte. Und in diese Kulturszene passte die lyrische Prosa Nassars nicht hinein, sie wirkte hermetisch, verschlossen oder jedenfalls schwer verständlich, scheinbar unpolitisch, eskapistisch, losgelöst von jeder konkreten Zeit und Örtlichkeit.

Tópicos: Wie werden die deutschen Leser Ihrer Meinung nach *Das Brot des Patriarchen* aufnehmen? Was ist das „Brasilianische“ an dem Buch, das sie möglicherweise erwarten?

Zilly: Nun ja, ich bin kein Hellseher. Meine Studenten am Lateinamerika-Institut der FU Berlin haben das Buch sehr gemocht, obwohl es wahrhaftig keine einfache Lektüre darstellt und natürlich damals auch noch nicht übersetzt war. Aus der noch unfertigen Übersetzung habe ich mittlerweile ein einige Male in der Öffentlichkeit oder im Freundeskreis vorgelesen und jedes Mal großen Widerhall gefunden. Für mich war das ein wichtiger Test, um zu spüren, wie dieses Buch mit seinen seitenlangen, unübersichtlichen Sätzen beim Leser und Hörer ankommt. Es hat ja im Original einen wohlklingenden, verführerischen, fast berausenden Stil, den ich einigermaßen nachzubilden versucht habe, so dass man es ebenso gut hören wie lesen kann.

Es ist wohl richtig: Viele Deutsche mögen vom Buch eines brasilianischen Autors so etwas wie Lokalkolorit und gewissermaßen landeskundliche Wissensvermittlung erwarten, einen Blick auf Geographie, Geschichte, Volkskultur und so fort. Eine solche Erwartung aber würde in diesem Fall enttäuscht werden, auch übrigens bei so „intimistischen“, also die menschliche Psyche ergründenden Autoren wie Clarice Lispector oder Autran Dourado. Früher war es Vorrecht der europäischen Literatur, dass ihre fiktionalen Räume und Themen nicht an ein





Raduan Nassar

INTERVIEW

bestimmtes Land gebunden waren, doch im Zeitalter der Globalisierung „darf“ jeder Autor aus jeder Kultur über jedes Thema aus jeder andern Kultur schreiben, was allerdings noch keine Qualität garantiert, wie man am Fall Paulo Coelho sieht.

Gibt es aber nichts Brasilianisches in *Das Brot des Patriarchen*? Durchaus gibt es das. Die Handlung des Romans zeigt durchaus Brasilien, allerdings in einem nicht genau bestimmten ländlichen Raum, das sehr mediterran wirkt, sehr levantinisch, weil die im Mittelpunkt stehende Familie christlich-libanesischer Abstammung und ihren Traditionen stark verhaftet ist. Dazu passt die Strenge der Familienmoral, der auf die Spitze getriebene Ehrbegriff, der die sexuelle Unberührtheit der unverheirateten Frau in den Mittelpunkt stellt, die rigide kleinbäuerliche und kleinbürgerliche Arbeitsmoral, aber auch Tanz und Musik. Auch Küche und Landwirtschaft erinnern an Südeuropa oder die Levante.

In erster Linie aber stellt das Buch Grundkonstellationen menschlicher Existenz dar, es geht nicht primär um eine Abbildung oder Interpretation spezifisch brasilianischer Verhältnisse. Der Handlungsrahmen folgt bis auf den Schluss von ferne dem biblischen Gleichnis vom verlorenen Sohn, also ein sehr transnationaler Stoff, der aber aus der Heimat der Einwanderer stammt. Andererseits ist der Kulturkontakt von Einwanderern mit Einheimischen ein weltweites, aber auch ein typisch brasilianisches Phänomen. Eltern oder Großeltern zu haben, die nicht Brasilianer waren, ist vollkommen normal. Wer genau hinschaut, entdeckt im Roman außerdem Geräte, Pflanzen, Arbeitstechniken, die eindeutig auf das Interior von São Paulo oder Minas verweisen.

Ich bin nicht bange um die Aufgeschlossenheit des deutschsprachigen Lesers für dieses merkwürdige Buch, auch wenn es nicht „typisch brasilianisch“ ist. Man sagt, es gebe so etwas wie eine Suhrkamp-Kultur, das heißt eine an formbestimmte und hoch differenzierte Texte gewöhnte, weltoffene Leserschaft, die nicht auf bestimmte Themen festgelegt ist. Sicherlich werden sich auch bei uns viele Leser auf diese Geschichte eines radikal lebenshungrigen, egozentrischen

Jugendlichen einlassen, der sich in einem patriarchalischen, religiös überhöhten Familienghetto verstrickt, seine Schwester liebt und sich gegen seinen Vater empört. Er und sein Widerpart, dieser fürsorgliche väterliche Tyrann, sind ebenso Täter wie Opfer und steuern blind auf die unausweichliche Katastrophe zu, und darin fordern sie ebenso unsere Kritik und Abscheu heraus, aber auch unser Mitleid und unser Verständnis. Hauptsächliche Opfer aber sind die Frauen, vor allem die geliebte Schwester. Generationen- und Geschlechterkonflikte sind ja etwas, was es in allen Gesellschaften gibt. Und das ist das Beunruhigende an der Lektüre, der Leser schwankt ständig zwischen widerstreitenden Gefühlen und Einschätzungen der Figuren und der Situationen, man identifiziert sich mit ihnen und muss sich bald wieder von ihnen kopfschüttelnd oder entsetzt abwenden.

Tópicos: Sie haben von der Fatalität im Roman gesprochen. Hat das Tragische an der Handlung etwas mit dem Mediterranen zu tun?

Zilly: Auf jeden Fall hat das Buch einen tragischen Grundzug, schon durch die Zwiespältigkeit aller Gefühle: Liebe, etwa beim Ich-Erzähler André, bedeutet auch Besitzen- und Unterdrückenwollen, darunter leidet nicht nur seine Geliebte Ana, sondern auch der Liebende selbst. Güte enthält immer ein Moment der Bosheit, Fürsorge ist zugleich Kontrolle und Demütigung, Zärtlichkeit wird Verführung, ein Teufelskreis, aus dem die Figuren nicht herauskommen.

Besonders tragisch ist die Leidenschaft zwischen Bruder und Schwester, weil sie einerseits unter den gegebenen Bedingungen nachvollziehbar und verständlich ist, andererseits tyrannisch, unmoralisch und aussichtslos. Ebenso Andrés Rebellion gegen den Patriarchen: es ist ein Ruf nach Freiheit und andererseits Resignation und Verstellung, denn das Patriarchalische und Männlich-Unterdrückerische steckt tief im Rebellen selbst, und man ahnt, dass er der künftige Patriarch sein will.

An die Tragödie erinnert auch der hohe, oft lyrische oder feierliche Ton, obwohl das auch zum Teil ironisiert wird. Der Stil wirkt klassisch, antik, gelegentlich barock oder auch präziös, je

nachdem, wer das Wort hat oder zitiert wird, und er bleibt trotz vieler umgangssprachlicher und regionaler Elemente der Alltagssprache ziemlich fern. Tragisch ist auch die Figur des Vaters, der vom archaischen Ehrenkodex und seinen eigenen, sehr menschlichen Emotionen „gezwungen“ wird, gegen die Vernunft und gegen die Geduld zu handeln; Werte, die er in seinen Tischpredigten selbst immer wieder gepriesen hat. In diesem Minikosmos herrscht eine Unbedingtheit, eine Heftigkeit der Gefühle und eine Starrheit der Sitte, die an den Spanier García Lorca oder den Griechen Nikos Kazantzakis oder auch an der antiken Tragödiendichter erinnert, es ist eine vormoderne, archaische, leidenschaftliche, aber auch zerrissene, grausame Gemeinschaft, die unter dem Gesetz eines blinden Schicksals steht.

Das vorletzte Kapitel zeigt die Geburt der Tragödie aus dem Bachanal, aus dem rauschhaften Fest des antiken Weingottes, eine großartige Szene. Die ganze Großfamilie und Nachbarschaft feiert die Wiederkehr des verlorenen Sohnes mit einem zunächst traditionellen, harmlosen Picknick und Tanz. Doch bald wird dieses Fest dank Anas sinnlichem Auftritt, dank dem reichlich genossenen Wein, dank dem Spiel der als Panflöte erkennbaren Hirtenflöte immer dionysischer, es wird zu einem Bocksgesang und Satyrtanz. André, Anas Bruder und Geliebter, wurde schon in einem der ersten Kapitel als Bocksgestalt eingeführt und später mehrfach auch mit einem Pan, Satyr und Kentaur in Verbindung gebracht. Die Festgesellschaft rückt also in die Nähe des antiken Satyrchors, aus dem heraus ja tatsächlich im alten Griechenland die Tragödie entstanden ist, nämlich dadurch, dass vor diesem Chor ein, zwei oder drei Schauspieler eine Handlung darstellten, die dann vom Chor kommentiert wurde. Rauschhafte Ausgelassenheit und tödliche Tragik lagen von Anfang dicht beieinander. Vor einem solchen Chor nun agieren am Schluss des Romans zwei „Schauspieler“, Ana, die Schwester, und ihr Vater, der Patriarch, und sie vollführen eine tragische Handlung, auf die der Chor mit antik-mediterranem Wehklagen antwortet. ■ *Das Gespräch führte Viviane de Santana Paulo.*