

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 48 (1968-1969)  
**Heft:** 10

**Artikel:** Gesicht der lateinamerikanischen Literatur seit den Weltkriegen  
**Autor:** Grossmann, Rudolf  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-162166>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 19.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Papiere gebeugt, aus denen mich ein fremdes Leben anstarrte, und die Ameisen strömten in Scharen aus meinem Hals auf das Haus zu, unterhöhlten die Fundamente, drangen durch Ritzen in die Wohnung ein, wimmelten über die Speisen in der Kammer, verkrochen sich in den Betten, fielen von der Decke in die Kleider. Und ich sah, wie die Ameisen Astrid umzingelten, da sie mitten auf dem Vorplatz in der prallen Sonne lag, sah, während der Boden unter mir wankte und das Blickfeld sich von den Rändern her violett zu verdunkeln begann, während der Schmerz mir den Hals durchsägte, wie sie ihre Königin umscharten, wie die Beine des Liegestuhls schwarz wurden, wie Astrid einen schwarzen Bikini aus wimmelnden Ameisen bekam, wie es gramselte und grimselte in ihrem blonden Haarschweif. Immer neue Nester wurden lebendig in meinem Hals, immer dichtere Strassen führten über die beissende Zunge, über den Tisch, über die Granitplatten zu ihrem Stuhl, zu ihrem Lächeln, das die Ameisen zuerst wegfrassen aus ihrem Gesicht. Ich sah, wie ihr ameisenhafter, geschnürter Körper langsam abgenagt wurde von kleinen, wetzenden Fresswerkzeugen, ihre Brüste, ihre Schenkel, ihr Geschlecht, ihre Waden, ihr Bauch, ihr Gesäss, ihre Lunge, ihre Därme, bis nur noch das Skelett dalag, blitzsauber genagt, das Skelett mit der dunklen Brille an der prallen Sonne, ein Skelett mit breiten Hüftknochen und langen Extremitäten.

## Gesicht der lateinamerikanischen Literatur seit den Weltkriegen

RUDOLF GROSSMANN

Die abendländische Welt sucht wieder, wie am Beginn der Neuzeit, nach einer neuen Begründung des Seins. Hatte Descartes damals die Antwort gegeben: «Ich denke, folglich bin ich», so lautet sie jetzt: «Ich *lebe*, folglich bin ich.»

Lateinamerika, geistiges Stiefkind dieser abendländischen Welt durch die Jahrhunderte, schließt sich nicht aus. Die Frage nach Grund, Wert und Ziel der eigenen Existenz — als Individuum, Rasse, Nation — stellt und analysiert es mit einem Ernst wie noch nie in seiner Geschichte. Die letzten fünfzig Jahre seiner Literatur bestätigen es.

Die Parole dieser Literatur ist die «Amerikanität».

Amerikanität bedeutet freilich keine Erfindung von heute und gestern. Sie wurzelt einfach in der Assimilationskraft des Bodens und wird schon in der *Araucana* des spanischen Renaissanceepikers und Chile-Mitkonquistadors *Ercilla* spürbar. Generationen von Poeten und Schriftstellern: Klassikisten, Romantiker und Realisten, haben daran gearbeitet, sie der Allgemeinheit mehr und mehr bewußt zu machen. Die Anfangsphase schloß um die letzte Jahrhundertwende mit dem sogenannten Modernismus des Nikaraguensers *Rubén Darío* und seiner Gefolgsleute ab, der der spanischen Dichtersprache jenseits des Ozeans auf Grund einer *formalen* Neuorientierung eine so anziehende Kraft zu verleihen wußte, daß das Mutterland zum ersten Mal die literarische Initiative an die überseeischen Töchter abgab und in deren Kurs einschwenkte.

### *Literarische Entwicklungstendenzen der letzten Jahrzehnte in Lateinamerika*

Die Abschließung Lateinamerikas von Europa durch den Ersten Weltkrieg stieß seiner Literatur das Tor zur Eigenständigkeit in voller Breite auf. Die erste Folge war ein bisher unbekanntes Solidaritätsgefühl unter den Dichtern und Schriftstellern der Neuen Welt, ein unterschwelliger Konsensus über die anzustrebenden Ziele, aber auch, im spanischsprechenden Teil, ein verstärktes (später wieder abkühlendes) Bewußtsein der Zusammengehörigkeit mit dem Mutterland, das sich aus den kriegerischen Konflikten in Europa herausgehalten hatte.

Die Tendenz geht dahin, eine nationalamerikanisch gefärbte Literatur zu schaffen, fußend auf dem Neuen Menschen, den die Neue Welt nach dem Untergang des kolonialen und des bourgeoisen zu formen im Begriff steht. Wir haben es also, nach dem absoluten «art pour l'art» zum mindesten der modernistischen Anfänge, wieder mit einer «littérature engagée» zu tun.

Um 1924 liegt ein gewisser Einschnitt in der Entwicklung zwischen Weltkrieg I und II. Parole der *Frühexpressionisten* (etwa 1915—1924) war die Wiederbelebung des spanischen Barockgefühls, die im Mutterland ihren Höhepunkt im Góngora-Jubiläumsjahr 1927 erreichte. In keiner anderen Generation ist ein so rascher Wechsel sich überstürzender und sich gegenseitig befehlender «Ismen» zu verzeichnen, die sich zwar formal überschneiden und verwischen, nach außen aber wie eine gemeinsame Linie wirken. Sie ist ausgerichtet auf den Kult des Irrationalen, Introversion anstelle des Mitteilungsbedürfnisses, Suche nach Boden unter den Füßen in dem Chaos, das der erste Weltbrand hinterlassen hatte.

Unter den *Spätexpressionisten* (etwa 1924—1935) bekommt der barocke Zug eine starke Beimischung von Regionalismus und Indigenismus. Nun

aber nicht mit der handgreiflichen Realistik etwa der argentinischen Gauchopoesie der Gründerjahre nach 1870, sondern getragen von einer neuen Empfindungsfähigkeit. Die Leuchtfeuer dieser Generation heißen: in Argentinien *Borges* (Barock mit Einbau eines gefilterten Neugauchismus), in Chile *Neruda* (Barock mit Infiltrationen von Indigenismus), in Mexiko *Pellicer* und *José Gorostiza* (Rudimente spanischer Volkspoesie, metaphysisch ausgedeutet).

Sie alle wollen, oberflächlicher Spielereien und des Bildersturms müde, ernste Poesie pflegen und entweder in bisher unbekannte psychologische Bezirke des Individuums vorstoßen — daher die Beachtung, die sie *Sigmund Freud* schenken — oder die Seele des Kollektivs, der «Gesellschaft», ergründen. Ihre Dynamik reicht vom politischen Aktivismus nach rechts und links bis zur bekennenhaft praktizierten Mystik.

Das Bodenständige des amerikanischen Expressionismus kommt vor allem in der Themenwahl zum Ausdruck: die Existenz des Menschen auf dem Kampf, im brasilianischen Busch und der Hochkordillere, an der Peripherie der großen Städte, in der Heimeligkeit des noch im alten Kolonialstil erbauten Hauses. Motive, die schon die Romantik und den Realismus interessiert hatten, mit dem Unterschied, daß sie damals Gegenstand bloßer bildhafter Heranziehung und dem Gebiet des ästhetisch oder sentimental gesteuerten Brauchtums zuzuordnen waren, jetzt aber das Bodenwüchsige, das Numinose und Tellurische, die zeugende Kraft der Scholle zum eigentlichen Schöpfer der Literatur erheben.

Mit dem Abschluß des Zweiten Weltkriegs steht der Entschluß zum Ausbau der literarischen Wirklichkeit Lateinamerikas endgültig fest, die nunmehr als «ästhetische Vision» erscheint. Die neue Weltkonstellation wird in ihrer folgenschwersten Konsequenz erkannt: Europa kann sein Beziehungssystem, seine materiellen sowohl wie seine geistigen Verbindungen, der übrigen Welt nicht mehr aufzwingen; aber da einem verstärkten universalistischen Streben ein ebenso verstärktes nationalistisches antipodisch gegenübersteht, sind die Aussichten auf Ausgleich gering. Die Gefahr der Selbstzerstörung des Menschengeschlechts läßt die Dichter und Schriftsteller schwanken zwischen metaphysischer Angst und der Haltung «zorniger junger Männer» (in Uruguay nennen sie sich um 1950 «Parricidas», in Anlehnung an den Sohn-Vaterkonflikt der Tiefenpsychologie), bis eines Tages die letztere obzusiegen scheint.

Die allerjüngsten Lateinamerikaner suchen wieder das Wesentliche, Nächstliegende auszudrücken, und zwar direkt, ohne Symbol oder Metapher und ohne die Mätzchen der Ismen-Periode. Sie erstreben die «Aussage», wollen eine «Botschaft» bringen, und wenn dieser immer noch etwas Absurdes anhaftet, so deshalb, weil ihre Schriftsteller die Existenz selber als das Absurde begreifen.

Die Lyrik, qualifizierte Herrscherin im Zeitalter des Hispano-Modernismus, hält sich auch im Expressionismus auf bedeutender Höhe, vor allem dadurch, daß einzelne hochbegabte Intellektuelle aus radikal eingestellten mittelständischen Schichten ein scharfes Profil gewinnen. Aber aufs Ganze gesehen, gebührt zweifellos der erste Platz an Quantität, Qualität und Resonanz in wachsendem Maße dem Roman als Spiegelbild einer weitgehend konsolidierten Gesellschaft. Wie einige Zeit vorher der nordamerikanische, beginnt er der vollwertigen Beachtung der europäischen Kritik teilhaftig zu werden und (in Übersetzungen) die Aufmerksamkeit des europäischen Buchhandels auf sich zu ziehen.

In allen Gattungen der Literatur ist die lateinamerikanische Produktion heute bereits unübersehbar<sup>1</sup>. Wenn hier ein paar Namen genannt werden, die als ihre wesentlichen Gestalter gelten könnten, so ist das etwa das gleiche, als versuchte man, mit *Lorca*, *Trakl* und *Paul Valéry* die gegenwärtige Dichtung Europas, mit *Thomas Mann*, *Kafka* und *Proust* dessen Prosa universal zu umreißen.

Die unmittelbare Verbindung seines Heimatlandes Chile mit der Lyrik des europäischen Expressionismus stellte *Vicente Huidobro* (1893—1948) her, indem er sich auf das engste mit den französischen Surrealisten *Reverdy* und *Apollinaire* liierte. Er nannte seine Dichtung «*creacionismo*»; der berühmte Ausspruch: «Der Dichter ist ein kleiner Herrgott» charakterisiert sie: es gibt keine andere Realität als die vom Autor selber geschaffene.

Huidobros Landsmann *Pablo Neruda* (Pseud., geb. 1904) versucht darüber hinaus den Brückenschlag zur östlich-sowjetischen Ideologie. Die 15000 Verse seines *Canto General* («Lied an alle», 1950) stellen einen visionären Überblick über Literatur, Politik, soziale und Rassengeschichte Amerikas dar, der die Akzente bald mit bewundernder Liebe (für das vorkolumbische Amerika), bald in radikalem Haß (auf die spanischen Konquistadoren der Kolonialzeit, die einheimischen Oligarchien und die Kapitalherrschaft der Yankees) setzt.

Auf Peru bezogen wie diejenige Nerudas auf Chile, vermittelt die Dichtung *César Vallejos* (1892—1938) schmerzvolle Bilder von der grenzenlosen Melancholie und Halbbildung der Indios und ihrem trostlosen Tasten im Dunkel. Seine europäische Inspiration war die des spanischen Bürgerkriegs.

Die geschlossenste Gestalt nimmt der Spätexpressionismus in Brasilien seit *Mário de Andrade* (1893—1945), *Oswald de Andrade* (1890—1954) und dem Auftreten ihrer Gruppe in der wie ein Revolutionsausbruch wirkenden *Semana de Arte Moderna* des Jahres 1922 in São Paulo an. Seine Parolen lauten: das Vergangene muß zerstört werden, wenn es den Erfordernissen der Gegenwart nicht mehr genügt. Modernität ist wichtiger als formale

Ästhetik. Originalität ist um jeden Preis zu fordern, aber nicht die abstruse der reinen Ästheten, sondern die, welche der Ausdruck der wahren Amerikanität, in diesem Fall der «Brasilität» ist.

Mit *Augusto Frederico Schmidt* (geb. 1906) aus Rio de Janeiro, der seine Bildung in der Schweiz genoß, tritt dann ein neuer und vorläufig letzter Typus in die Erscheinung: die Einheit des kaufmännisch interessierten Verlegers mit dem ästhetisch-literarisch gebundenen Autor und Dichter, vergleichbar etwa im gleichzeitigen Deutschland der Persönlichkeit Ernst Heimerans.

Charakteristisch für die lateinamerikanischen *Romane* seit den Weltkriegen ist der Widerstreit der Formen und Gehalte vom Gegenständlichen bis zum Abstrakten und ihre innere Widersprüchlichkeit. Trotzdem bleibt als Gemeinsames der Wille zur Vertiefung, Ausreifung und Bändigung. Die Vertiefung liegt zunächst darin, daß das, was bisher nur lokales Geschehen war, gleichzeitig zu überlokaler, universeller Gültigkeit erhoben wird, wie in des Argentiners *Güiraldes* (1886—1927) *Don Segundo Sombra* (1926), des Kolumbianers *Rivera* (1888—1928) *La Vorágine* («Der Strudel» 1924) oder des Brasilianers *Jorge Amado* (geb. 1912) *Jubiabá* (1935).

In der Technik des Romans fällt die sprunghafte Art auf, Länder und Menschen in großflächigen Freskobildern darzustellen, den gleichzeitigen Wandmalereien eines *Diego Rivera* oder *Orozco* in Mexiko vergleichbar: es ist eine dem Charakter der Pampa-, Llanos- und Amazonaslandschaft angemessene Art. Sie steht in ursächlichem Zusammenhang mit der großartigen Entwicklung der *Kurzgeschichte* («*novela corta*», spanisch auch «*cuento*», in Brasilien «*conto*»), die oft ein ganzes Menschendasein auf zwei oder drei schicksalhafte Szenen reduziert und dem Temperament des Südamerikaners offenbar so sehr liegt, daß der Roman dort gern als eine Summe von Kurzgeschichten, notdürftig zu einer äußeren Handlungseinheit zusammengefaßt erscheint.

Gemeinsam pflegt allen diesen kürzeren oder längeren Erzählungsformen zu sein, daß sie keine «Probleme» im europäischen Sinn behandeln. Diese werden zwar erkannt, aufgerollt und gegebenenfalls in einer Art schlichten Epenstils literarisch angesprochen, aber ohne jene minutiöse theoretische Analyse, die etwa einen Roman von *Thomas Mann* charakterisieren würde — getreue Spiegelbilder einer Gesellschaft in statu nascendi, die kein anderes «Anliegen» hat als einfach sich durchzusetzen. In gewisser Weise vergleichbar dem Entwicklungsstand der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, unter Republik und Kaiserreich, wie sie von *Balzac* bis *Zola* in großen Romanreihen geschildert wurde, macht jetzt Brasilien einen entsprechenden Versuch mit der sozialen und politisch-wirtschaftlichen Welt des Zuckerrohrs, die *José Lins do Régo* (1901—1957), des Kakaos, die *Jorge Amado* (geb. 1912), des Fazenda-Lebens, die *Graciliano Ramos* (1892—1953) in umfassenden Zyklen behandeln.

Auch wo, wie von dem Argentinier *Manuel Gálvez* (1882—1962), das großstädtisch-soziale Milieu angesprochen wird (etwa in *Nacha Regules*, 1919), werden keine Thesen aufgestellt, wird weder Komplexen noch Traumzielen nachgejagt, sondern einfach der Mensch mit allen seinen Hintergründen und Widersprüchen beleuchtet.

Je weiter das Jahrhundert fortschreitet, um so mehr sind die Romanciers bemüht, von der «Oberflächenwirklichkeit» (ein Ausdruck von *Tennessee Williams*) und der «Spiegelwirklichkeit» des frühen Expressionismus zur Röntgentechnik überzugehen. Nicht ohne Bezug betitelt 1938 der Argentinier *Martínez Estrada* einen seiner Essays *Radiografía de la Pampa* («Röntgenbild der Pampa»).

Gestalteten die Schriftsteller anfänglich ihre repräsentativen Werke um ein Einzelleben als Mittelpunkt — *Doña Bárbara* des Venezolaners *Rómulo Gallegos*, *Don Segundo Sombra* von *Güiraldes* —, so tritt später an dessen Stelle die Gruppe, das Kollektiv. *Ciro Alegría* (Jahrgang 1909) stellt in *El mundo es ancho y ajeno* («Die Welt ist weit und fremd», 1941) die peruanische Dorfgemeinschaft, *Guimarães Rosa* (geb. 1908) in *Grande Sertão: veredas* (1956, der Titel ist kaum übersetzbar) die verschworene soziale Gruppe der «jagûnços», das freie Banditentum der brasilianischen Hinterwäldler dar.

Ähnliche Impulse wie den Roman bewegen das Theater. Während dem flüchtigen Betrachter die Spielpläne von Buenos Aires oder Rio immer noch das Bild des auf seichte Unterhaltung gestellten Boulevard-Theaters aufdrängen, arbeitet eine Reihe avantgardistischer Gruppen an der Ermunterung nationaler Autoren im Sinn einer von Jahr zu Jahr tiefer an Substanz gewinnenden Amerikanität, versucht, das Publikum durch Wort und Beispiel zu erziehen, einen gehobenen Schauspielerstand heranzubilden und Bühnenbild und Ausstattung dem neuen Geist des Theaters anzupassen. Heute besitzt vom La Plata bis Mexiko fast jede der amerikanischen Weltstädte ihr Kammerspiel, ihre Universitäts- und Studiobühnen, sogar ihr «Zimmertheater».

Das poetische Theater, wie es in Spanien *Marquina* und *Martínez Sierra* gepflegt haben, ist, etwa in Argentinien durch *García Velloso* (1880—1938) oder *Belisario Roldán* (1873—1922), ebenso vertreten wie das philosophische (Beispiel: *Alberto zum Felde: Alción* [«Halkyon»], 1934, in Uruguay) und das surrealistische (Beispiel: *Carlos Nalé Roxlo, La cola de la sirena*, [«Der Schwanz der Sirene»], 1941; *El pacto de Cristina*, 1945, in Argentinien).

Vielleicht die ausgesprochenste Eigenentwicklung zeigt Mexiko, wo *Xavier Villaurrutia* (1903—1950) realistisch und halbwegs konventionell in den Problemen, dafür aber idealistisch und ausgesprochen gewagt in der Form schreibt. Eines seiner Hauptvergnügen ist, wie *Ionesco* in «Le roi se meurt» oder *Dürrenmatt* in «Der Meteor», einen ganzen Theaterabend lang

nichts als die Endsituation zu schildern. Neben ihm hat *Rodolfo Usigli* (geb. 1905) schon beinahe kanonische Geltung erlangt. Die universale Skala seiner Stücke reicht vom Historischen (*Corona de sombra*, 1944, die Tragödie der Witwe Kaiser Maximilians von Mexiko behandelnd) über die Neuro-Pathologie (*El niño y la niebla*, «Der Junge und der Nebel», 1936) und die soziale Satire (*Medio tono*, «Halbton», 1937) bis zum politischen Zeitspiegel (*El gesticulador*, «Der Redner mit der großen Geste», 1944).

Brasilien überrascht durch eine zeitgemäße surreale Anknüpfung an die alten Geistlichen Spiele der portugiesischen Renaissance (*Ariano Suassuna*, geb. 1927, *Auto da Compadecida*) und modern christlich inspirierte Folklore (*Alfredo Dias Gomes*, *O pagador de promessas*, [«Einer erfüllt sein Gelübde»], 1960).

### *Literarische Stilmittel*

Der Stil des expressionistischen Lateinamerika ist, ebenso wie in Europa, ein Anti-Stil. Er zielt auf Entwirklichung, Inbeziehungssetzung von Begriffen, die nach landläufiger Meinung beziehungslos sind, Vertauschung der gewohnten Sinneseindrücke, die dadurch auswechselbar werden und, als Synästhesien, völlig neue Verbindungen eingehen können, Dynamisierung des Starren und Leblosen, Humanisierung des a-Humanen. Man wagt grammatische Extravaganzen wie *el mirar tu sueño* (transitiver Gebrauch eines substantivierten Infinitivs) oder *El general Quiroga va en el coche al muere* (Substantivierung einer Imperativform, im Deutschen möglich, wenn auch nicht gerade in dem angeführten Beispiel — «Der General Quiroga fährt in der Kutsche zum Stirb!» —, im Spanischen, von ein paar konsekrierten Wendungen abgesehen, nur mit größter Zurückhaltung verwendbar. Beide Beispiele stammen von *Borges*). Verschiedene Ebenen des Bewußtseins preßt *Francisco Manrique Cabrera* (geb. 1908), Universitätsprofessor und Dichter in Puerto Rico, in eine einzige skurrile Wortzusammensetzung:

«*Allá jadea  
luego camina-piensa  
los pasos que lo aplastan  
y que en golpes de sangre-carne-tierra  
le hacen cantar-sentir  
latidos nuevos  
a luz-vida-esperanza.*»

«*Dort keucht er  
dann geht-denkt er  
die Schritte die ihn zertreten  
und in Pulsen von Blut-Fleisch-Erde*

*ihn neues Pochen  
singen-fühlen lassen  
auf Licht-Leben-Hoffnung.»*

Auch die Metaphorik neigt zu Kompliziertheit und Verschlüsselung. Ihr Bemühen ist, der Logik des Bürgers ein Schnippchen zu schlagen, ihn zwar durch ungewohnte Reize zu locken, aber gleichzeitig zu verärgern, weil die ihm geläufigen Maßstäbe des Gemüts versagen. Längst sind die präziösen Metaphern der Rubén-Darío-Leute außer Kurs gesetzt, man erkennt, daß der Alltag viel verblüffendere bieten kann: «*La eternidad espera en la encrucijada de estrellas*» — «Die Ewigkeit wartet an der Straßenkreuzung der Sterne» (Borges, Argentinien) oder «*El <Pañ de açúcar> era un espantapájaros / soberbio, de lógica y fantasía*», «Der <Zuckerhut> (in Rio de Janeiro) war eine Vogelscheuche / voller Hoheit, Logik und Phantasie» (Pellicer, Mexiko). Ganz junge Autoren ziehen sich wieder auf die Urworte *tierra, cielo, hombre, vida, amor* zurück.

Daß dabei eine völlig neue literarische Sprache auch in der Prosa entstehen kann, zeigt in beispielhafter Weise der bereits erwähnte Roman von *Guimarães Rosa, Grande Sertão: veredas*. In ihm geht es nicht mehr darum, die eine oder andere Eigentümlichkeit der Phonetik, Syntax oder Semantik farbig zu verwenden, sondern der seelischen Grundhaltung der Menschen eines bestimmten Lebensbereiches den universalen und nur für sie geltenden Ausdruck zu verschaffen, unbeschwert von aller linguistischen Tradition.

### *Der Mensch in Natur und Landschaft*

Die literarische Beziehung des Menschen zur Natur zeigt sich am deutlichsten im expressionistischen Roman der Lateinamerikaner, dessen Thema die Konfrontierung der humanen Existenz und ihrer kreatürlichen Möglichkeiten mit dem großen Unbekannten und Ungebärdigen in Steppe, Busch und Urwald ist (als neues Thema tritt gelegentlich, besonders in Chile, das Meer hinzu).

Hier liegt der Hauptunterschied zum europäischen Landschaftsbild und dessen Schilderung im Roman: Merkmale, zum mindesten der west- und mitteleuropäischen Landschaft, sind Begrenztheit, Statik und Ausgleich der Naturgewalten in einem von Menschen übervollen Raum («Volk ohne Raum»); Merkmale der lateinamerikanischen Landschaft sowohl in der Horizontale wie in der Vertikale und damit der europäischen diametral entgegengesetzt: Unendlichkeit, Dynamik und Vulkanismus, bei manchmal fast absoluter Menschenleere («Raum ohne Volk»). In ihr herrscht das Gesetz des Kampfes des Menschen gegen die Natur, aller gegen alles, weil die Ströme der Erde und des Blutes noch nicht gebändigt sind. Der Raum mit

seinen Urkräften und Mysterien zwingt den Menschen jeden Augenblick zu Entschlüssen, die einfach für das nackte Fortbestehen seiner Existenz notwendig sind. Wesentlich — und das bringt der expressionistische Roman besonders zum Ausdruck —, ist daher nicht die Natur als solche, sondern die Natur als Widerpart des Menschen, als Kraft, als Symbol, als Anti-Mensch sozusagen.

Immer bleibt der Mensch das Maß, auch der Natur gegenüber. «*El hombre es medida de sí mismo*», «Der Mensch ist sein eigenes Maß» heißt es mit Bezug darauf im *Cantaclaro* von *Rómulo Gallegos*, noch deutlicher wird in der *Doña Bárbara* desselben Autors die «innere Landschaft» im Menschen als Produkt seiner Konfrontierung mit einer erbarmungslosen Natur angesprochen: «*enemigo con quien primero debemos luchar*», «der Widerpart, gegen den wir zu allererst ankämpfen müssen».

Fast alle Naturromane des lateinamerikanischen Expressionismus sind sich einig in der Schilderung der mysteriösen Ansaugungs- und Assimilationskraft des Bodens. Während bei den Hispanomodernisten im Stil Daríos die gegenständlich-anschauliche Herkunft des Symbols noch deutlich erhalten blieb, entfernt sie sich jetzt immer ausschließlicher in den Bereich des Mythos. Nicht nur die endlosen Horizonte der Pampa (*Güiraldes, Don Segundo Sombra*) oder die Undurchdringlichkeit des Urwalds (*Rivera, La Vorágine*) bieten sich dem Erzähler dar und verlocken ihn zu symbolhaften Bildern, sondern die Numina, die in ihnen, über ihnen, unter ihnen wohnen und walten. Erde, Wasser, Feuer, Luft bedeuten nicht mehr die Elemente schlechthin, sondern stehen für die Komplexe «Mutter», «Ursprung», «Leben», «Nichts».

Je weiter das Jahrhundert vorrückt, um so alarmierender wird in der lateinamerikanischen Welt das Übergewicht der Stadt über das Land. Damit verschwindet der «costumbrismo», die Land- und Leutekulisse der Romantik, die die Landschaft — Pampa, Sertão, Llanos, Cordillere — vor allem als Staffage benötigte, und weicht dem Urbanismus. In der neuen kubanischen und brasilianischen Negerlyrik etwa ist die Landschaft bereits wieder zugunsten des menschlichen, antilandschaftlichen Elements in jene Statistenrolle verwiesen, die sie in den ersten Anfängen der amerikanischen Poesie besaß. In den Gedichtsammlungen fehlen Titel nach dem Muster der altberühmten «*Al Niagara*», «*El cultivo del maíz en Antioquia*», «*La música de las palmas*», «*A un ombú*» (Charakterbaum der Pampa). Noch ist nicht abzusehen, wie sich eine neue Naturlyrik Amerikas endgültig gestalten wird. Für den Roman hat es die Prognose leichter. Ging es in der Blütezeit des Expressionismus noch um den Zusammenstoß der humanen Kreatur mit der Natur als Kosmos, so ist es jetzt der des naturhaften mit dem technischen Menschen, dem «homo faber»; an die Stelle des Molochs Natur tritt der Moloch Industrie, auch im Urwald. Und damit eine neue Problematik.

## *Eros und Sexus*

Im großen und ganzen wird auch im Expressionismus so wenig wie in früheren Strömungen der lateinamerikanischen Literatur das Verhältnis zwischen den beiden Geschlechtern zum wirklich transzendenten Problem. Robuste, erdgebundene Sinnlichkeit, metaphorisch in der Gleichung Frau = Erde sich ausdrückend, sorgt dafür, daß keine tieferen Konflikte entstehen oder ihre Tragik durch abrupte Spontaneität der Lösung überschattet wird. Ein Liebesgedicht von *Neruda* beginnt:

*Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos,  
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.  
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava  
y hace saltar el hijo del fondo de la tierra.*

*Frauenleib, lichtweiße Hügel, weiße Schenkel,  
du gleichst der Welt hingebend an Gebärde.  
Mein Bauernleib höhlt dich aus, der Wildling,  
und sprengt das Kind aus dem Grund der Erde.*

(Aus: *Veinte Poemas de Amor y una Canción desesperada*, 1924)

In der brasilianischen Literatur, bei *Lins do Rêgo* und *Jorge Amado*, kann sich die tropische Sinnlichkeit bis zum Paroxysmus steigern, der hart an die Grenze des künstlerisch Erträglichen streift. Auch hier greifen sinnliche Zärtlichkeit von seiten des Mannes und lockendes, ein wenig sich zierendes Entgegenkommen der Frau ineinander. Es sind die Formen des Liebesausdrucks, die auch in der brasilianischen Volksmusik und im Volkstanz das Verhältnis der Geschlechter zueinander bestimmen. Diesen Zwischenbezirk zwischen hoher und populärer Kunst verkörpert wohl am großartigsten *Jorge de Lima*s Romanze von der verführerischen kleinen Schwarzen «*Essa negra Fulô*».

Eine umwälzende Note kommt jetzt dadurch in die Liebesdichtung Lateinamerikas, daß sie zum Thema einer geschlossenen Gruppe von Frauen wird, die, wie *Federico de Onís* feststellte, die Fähigkeit besaßen, das Universum mit ihren physiologischen Reaktionen und ihren elementaren Passionen zu identifizieren. Genauer betrachtet, sind es zwei antagonistische Komplexe, die sie ansprechen und entwickeln, der der natürlichen, «gesunden» und der der extravaganten, «krankhaften» Liebe. Zur ersten Gruppe gehört die Uruguayerin *Juana de Ibarbourou* und die Chilenin *Gabriela Mistral*, zur zweiten vor allem die Argentinerin *Alfonsina Storni*.

*Juana de Ibarbourou* (geb. 1895) verkörpert das «Weibchen» im animalischen und zugleich das Weib im biblischen Sinn, mit all seiner anschnieg-

samen Zärtlichkeit und Liebesehnsucht, aber ebenso mit seiner Fähigkeit, sich gläubig in den Schutz und die Kraft des Frauentums zurückzuziehen. Auch *Gabriela Mistral's* Liebe hat etwas im besten Sinn Animalisch-Zärtliches, nur unendlich viel schlichter, unpathetischer, ohne falsche Töne. Sie ist alltäglich und zeitlos zugleich:

*Él pasó con otra ;  
yo le vi pasar.  
Siempre dulce el viento  
y el camino en paz.  
Y estos ojos míseros  
le vieron pasar.*

*Él irá con otra  
por la eternidad.  
Habrá cielos dulces.  
(Dios quiere callar).  
¡ Y él irá con otra  
por la eternidad !*

*Mit der andern ging er ;  
habe ihn gesehn.  
Sanftheit weht im Winde,  
Frieden überm Weg.  
Meine armen Augen  
haben ihn gesehn.*

*Geht dort mit der andern  
durch die Ewigkeit.  
Holde Himmel warten.  
(Und Gott schweigt dazu).  
Geht dort mit der andern  
durch die Ewigkeit !*

(Aus: *Desolación*)

Für *Alfonsina Storni* (1892—1938) hingegen ist der unbedingte Besitz des Mannes Ziel alles Sinnens und Trachtens. Ihre Liebesfähigkeit ist grenzenlos, aber wenn sie unerfüllt bleibt, schlägt sie in Verachtung des ganzen männlichen Geschlechts um; ihre Extravaganz besteht darin, daß sie, mit einem durchaus durchschnittlichen Empfindungsleben ausgestattet, Überdurchschnittliches von der Liebe erwartet. Der Sexus wird bei ihr mehr zerebralgrübelnd als emotional-wünschend gesteuert. Als sie erkannt hatte, daß die Frau dafür nicht geschaffen ist — zum mindesten nicht die südamerikanische —, löschte sie ihr Dasein durch den Freitod aus.

Seit dem Ersten Weltkrieg begegnet übrigens zum ersten Mal in der kunstmäßigen Literatur Lateinamerikas (in der volkstümlichen schon sehr viel früher) das Lob der Negerin oder Mulattin. Bis dahin war auch von den Dichtern afrikanischer Blutbeimischung, wenn sie Liebeslieder in aller Form dichten wollten, die weiße Frau als Schema benutzt worden. Die Expressionisten wenden sich nunmehr unmittelbar an das dunkelfarbige Objekt ihrer Liebe. Anfangs noch vom Vergleich mit Pflanzen und Früchten der Landschaft ausgehend (Haar = Reisfeld, Lippen = caimito, «Stechapfel»), dringen sie allmählich im Sinn der Gleichung Frau = Erde in mythologische Tiefen.

### *Die soziale Thematik*

Die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen ringt sich das Zugeständnis ab, daß die alte, auf dem Lebensstil des europäischen Abendlandes errichtete Ordnung Lateinamerikas nicht mehr aufrechtzuerhalten ist, daß die Kluft, die sich immer noch zwischen den Schoßkindern des Glücks und den armen Schluckern auftut, verschwinden und das Mißverhältnis zwischen der riesengroßen Schicht des städtischen und ländlichen Proletariats und der an Zahl nicht ausschlaggebenden Gruppe des gehobenen Mittelstandes, der das Bündnis zwischen Besitz-, Geburts- und Geldaristokratie ermöglicht, endlich beseitigt werden muß.

Dabei braucht übrigens der Proletarier nicht unbedingt mit dem Farbigen, der Herrschende mit dem Weißen gleichgesetzt zu werden: im heutigen Lateinamerika (und das spiegelt sich besonders deutlich in seinen Romanen) ist die soziologische Einstufung wichtiger als die rassische: «weiß» ist, wer es zu Ansehen und gesellschaftlichem Prestige gebracht hat, «farbig», wer in den Niederungen des Lebens steckt, wobei die tatsächliche blutmäßige Herkunft ziemlich gleichgültig bleibt.

Zweifellos ist in der modernen lateinamerikanischen Literatur ein zunehmender Einfluß östlicher Ideologien festzustellen. Aber im Gegensatz zum russisch-chinesischen haftet diesem lateinamerikanischen Kommunismus messianisch-charismatischer Charakter an, seine Caudillos tragen den Christusbart, ihre Autorität beziehen sie aus der nicht alltäglichen Befähigung, dem Volk als transzendent und gottgesandt zu erscheinen. Aber auch der Agrarkommunismus der alten Indianer, der den gewaltigen Inkastaat in Peru ermöglichte und sich nun vielfach den chiliastischen Hoffnungen zugesellt, spielt eine spezifische Rolle.

Dazu kommt die Wiederaufwertung der «condition humaine». Vor allem in der Literatur um die schwarze Rasse gehen die Forderungen auf deren bedingungslos anzuerkennende Menschenwürde. Da heute auch die offizielle Politik der USA mit allen ihr zustehenden Mitteln gegen die Rassendiskrimi-

nierung auftritt, wird das Echo gegenüber dem angelsächsischen Bruder im Norden freundlicher als in den Tagen des militanten modernistischen Criollismus, in denen ein *Santos Chocano* seine Invektiven gegen die Vereinigten Staaten schleuderte. Im großen und ganzen kreist die Thematik der menschlich-sozialen Revalorisierung um drei geographische Schwerpunkte: die des Indios beschäftigt besonders eindringlich die Literaten der mittleren südamerikanischen Anden von Bolivien bis Ecuador, die des Negers ist Thema des tropischen Raums am Atlantik zwischen den Antillen und Nordbrasilien. Von dort bis in die südlicheren Landschaften des Riesenstaates geht es vor allem um die sinnvolle Eingliederung des Sertanejo, des Hinterwäldlers aus dem Busch, in den modernen Lebensprozeß.

Als Beispiel für die erste Gruppe möge der Peruaner *Ciro Alegría* (geb. 1909) stehen, der mit seinen drei entscheidenden Romanen *La serpiente de oro* («Die goldene Schlange», 1935), *Los perros hambrientos* («Die hungrigen Hunde», 1939) und *El mundo es ancho y ajeno* («Die Welt ist weit und fremd», 1941) dem alten lateinamerikanischen Thema vom Aufeinanderprallen von Zivilisation und Barbarei den aktuellen Aspekt gibt: die erbarmungslose politische, wirtschaftliche und technische Maschinerie des neuen Zeitalters stampft den armseligen Indio oder Cholo (Halbblut) nieder, weil er ihr keine entsprechenden Kräfte entgegensetzen kann.

Den pro-afrikanistischen Zug wird man vor allem in der kubanischen Lyrik und im nordbrasilianischen Roman suchen (den Gebieten stärkster Negerballung in Lateinamerika). Als anerkannter Führer dieser Richtung auf den Antillen gilt der Mulatte *Nicolás Guillén* (geb. 1902), dessen Wunschtraum es ist, der biologischen Aufwertung der Rassenmischung seiner Inselwelt eine ebensolche geistig-ästhetische zur Seite zu stellen. Er verbindet dabei ultramoderne Zerebralität mit urältestem Folklore, so etwa wenn er in der täuschend nachgeahmten Form primitivster amerikanischer Rätsel fragt:

*En los dientes, la mañana,  
y la noche en el pellejo.  
¿Quién será, quién no será?  
— El negro.*

*Esclava de los esclavos,  
y con los dueños, tirana.  
¿Quién será, quién no será?  
— La caña.*

*Un hombre que está llorando  
con la risa que aprendió.  
¿Quién será, quién no será?  
— Yo.*

*In den Zähnen der Morgen  
und die Nacht auf dem Leder.  
Wer ist das? Wer mag das sein?  
— Der Neger.*

*Sklave für die Sklaven,  
Tyrann bei dem Patron.  
Wer ist das? Wer mag das sein?  
— Das Zuckerrohr.*

*Ein Mensch, der lachen lernte  
und in das Weinen entwich.  
Wer ist das? Wer mag das sein?  
— Ich.*

(*Adivinanzas*, gekürzt, aus *West-Indies-Ltd.*, 1934)

In Brasilien ist die soziale Hochschätzung des Negers seit der offiziellen Aufhebung der Sklaverei (1889) am weitesten gediehen, vor allem im Norden. Es geht nicht mehr darum, das schwarze Problem von der rassischen Seite her aufzurollen, sondern nur noch um den gleichmäßigen Anteil einer längst anerkannten Schicht an der Literatur, sowohl als Autor wie als Gegenstand der Durchleuchtung. Für *Jorge de Lima* (geb. 1895), in dessen Adern angeblich etwas Mulattenblut fließt, und seine zahlreichen Weggenossen ist die Einbeziehung des afrikanischen Einschlags in alle Sparten der Brasilität eine Selbstverständlichkeit.

Mindestens ebenso stark aber wurde das Interesse für den (eher weißen als dunkelhäutigen) Sertanejo geweckt, seitdem dem Paulistaner Staatsanwalt und Kaffeefazendeiro *Monteiro Lobato* (1882—1948) der große Wurf mit der Erzählungsreihe *Urupés* (1918) gelang. In ihrem Mittelpunkt steht Jeca Tatú, der seitdem zum Symbol gewordene apathische Hinterwäldler, der zum verheerenden Waldbrand sein Pfeifchen raucht und Gott den guten Mann sein läßt. Wozu auch sich für die Kultur einsetzen, wenn sie sich doch nicht um einen kümmert und man dank seiner natürlichen Schläue bisher ganz leidlich in seinem Mauselloch vegetiert hat?

Am schwierigsten ist die literarische Einordnung des modernen städtischen Sozialromans, der auf die große Tradition eines *Barros Grez* in Chile, eines *Blanco Fombona* in Venezuela, eines *Macedo*, *Alencar* und *Machado de Assis* in Brasilien zurückblicken konnte. Er bewahrt am treuesten die Züge seiner spätromantisch-realistischen Ursprünge und schwimmt — stilistisch — manchmal fast wie ein Außenseiter neben der expressionistischen Welle daher. «Milieu» und «Vererbung» spielen dabei noch eine Rolle, so in *El roto* («Der Vagabund», 1920) des Chilenen *Edwards Bello* (geb. 1882),

manchmal mit einer ausgesprochen katholischen Blickrichtung verbunden (so in Argentinien bei *Manuel Gálvez*, 1882—1962, und dem leicht zur Dutzendware neigenden *Hugo Wast*, Pseudonym für *Gustavo Martínez Zuviría*, geb. 1883). Der Kontrast zwischen Kleinbürgertum und High Society wird angesprochen (*Lima Barreto*, 1881—1922, aus Rio de Janeiro), in besonderem Maße nimmt sich ein Kreis ecuadorianischer Schriftsteller, der sogenannte *Grupo de Guayaquil* (*Humberto Salvador*, geb. 1909, und andere) der Verwahrlosung der städtischen Unterschicht an. Bei ihrer Analyse spielen *Sigmund Freud* und die moderne Sexualforschung eine Rolle. In Brasilien macht *Afonso Schmidt* (geb. 1890) die Spannung zwischen Stadt und Land zum Generalthema seiner erzählenden Prosa; seine Sympathie gehört dabei den jeweils sozial Benachteiligten, den materiell und geistig Schwächeren. Schmidts größte Meisterschaft liegt auf dem Gebiet der Kurz-erzählung.

#### *Politik und Geschichte im literarischen Kunstwerk*

Wie außerordentlich zeitnahe das geschichtliche Empfinden des Latein-amerikaners ist, zeigt von allen literarischen Gattungen am augenfälligsten der Roman. Alles in ihm ist Gegenwart. Selbst was tatsächlich bereits eine Weile zurückliegt, wird in Gegenwart umgesetzt, vielleicht in Form einer Erinnerung oder Evokation. Näher aber liegt es dem lateinamerikanischen Romancier, Geschichte in Politik umzusetzen, also zur aktuellen, angewandten Historie zu machen.

Wie das gemeint ist, hat in gültiger Form der Zyklus der sogenannten *mexikanischen Revolutionsromane* demonstriert, der literarische Reflex der großen Staatsumwälzung zwischen 1910 und 1920. Seine Merkmale sind: Bevorzugung des zeitgeschichtlichen Wertes vor dem ästhetischen; Darstellung des Geschehens aus volkstümlicher Sicht; Ausschaltung europäischer Einflüsse zugunsten der populären Folklore; charismatische Verehrung der als Volkshelden dargestellten Führerpersönlichkeiten.

In einer ersten Etappe der Entwicklung (der Zeit der aktiven Revolution) sind die Autoren noch selber Augenzeugen. *Mariano Azuela* (1873—1952) mag es miterlebt haben, wie dem Demetrio Macías (oder wie er tatsächlich geheißen haben möge) in seinem Roman *Los de abajo* («Die Leute von unten», 1916) der Rancho von Regierungssoldaten über dem Kopf in Brand gesteckt wurde und er sich darüber zum Chef einer Insurgentenbande entwickelte, bis noch mächtigere als er ihn verrieten. *Martín Luis Guzmán* (geb. 1887) legt in *El águila y la serpiente* («Adler und Schlange» — die mexikanischen Wappentiere —, 1927) eine Fülle von Erinnerungen an die Caudillos der Revolution, *Francisco Villa*, *Carranza* und *Obregón*, nieder, die er persönlich kennengelernt hat. *Gregorio López y Fuentes* (geb. 1895) be-

zieht mit *Campamento* («Feldlager», 1931) und *El Indio* (1935) den Indianer in das Revolutionsgeschehen ein, dessen wesentlicher Protagonist bis dahin das ländliche Kleinbürgertum gewesen war. *Rafael Muñoz* endlich (geb. 1899) legt die Aureole des Mythos um die Stirn eines der Volkshelden aus seiner Kriegsberichterstattezeit: *¡Vámonos con Pancho Villa!* («Vorwärts mit Pancho Villa!», 1931).

Für die zweite, jüngere Gruppe der Romanciers ist die Revolution nur noch eine Erinnerung aus Kindheits- oder Jugendtagen. Die neue Ordnung ist konstituiert, man fragt sich: Sind die politischen und sozialen Ziele der Revolution erreicht? Während für ihre Vorgänger die Ereignisse als solche das wichtige waren, sind es jetzt die Doktrinen, die von einem fast bürgerlichen Revisionismus bis zum Kommunismus und traditionalistischen Anachronismus reichen, aber im Grunde alle einer «Mexikanität» eigenen amerikanischen Gepräges zustreben. Dieser Gruppe gehören vor allem die Romane von *Jorge Ferretis* (geb. 1902) an (*Tierra caliente*, «Heiße Erde», 1931; *El sur quema*, «Der Süden brennt», 1939).

Vergleichbare schöpferische Kräfte gehen von den anderen großen Herden der Revolution und des militärischen Geschehens im lateinischen Amerika aus. Sie werden in Guatemala lebendig in dem Erstlingswerk des Nobelpreisträgers *Miguel Angel Asturias* (geb. 1895) *El Señor Presidente* (begonnen nach 1920, veröffentlicht 1946), einer phantasievollen Anklage gegen den Diktator *Manuel Estrada Cabrera*, die kaltblütigen, kriminellen Politiker, ihre unfähigen Gegenspieler und das putschende Militär.

Tragische Ereignisse wie der Chaco-Krieg zwischen Bolivien und Paraguay (1933—1938) haben sogar den Weg zur Literatur recht eigentlich erschlossen. Er verschlang (zum zweiten Mal in den letzten hundert Jahren) fast die Hälfte der männlichen Bevölkerung Paraguays und damit einen uneretzlichen Teil seiner geistigen Substanz. Um so erstaunlicher, daß der kleine Rest der Schriftsteller ihn zum Anlaß für die Schaffung einer bis dahin in ihrem Land völlig brachliegenden Erzählungskunst nehmen konnte. *Augusto Roa Bastos* (geb. 1917), Kriegsteilnehmer und später zur Emigration gezwungen, hat in seinen Erzählungen und einem modernen Prosaepos *Hijo de hombre* («Menschensohn», 1960) die politische Wirklichkeit Paraguays gestaltet, die Dämonie der Landschaft, die ebenso zur Größe wie zur Armseligkeit hinführt, und das immer noch übermächtige Substrat der Indianer, denen heute ein brennendes Holzbündel Anlaß zur Anbetung der Heiligen, morgen Aufruf zur freiheitlichen Erhebung ist.

### *Verhältnis zur Transzendenz*

Die Grundeinstellung des vorkolumbischen Menschen war magisch-mythologisch: der Mikrokosmos «Mensch» eine Spiegelung und Funktion

des Makrokosmos «All». Auch die Spanier und Portugiesen der Renaissance — nicht alle, wohl aber sehr viele von denen, die in die Neue Welt gingen — zogen hinaus im Bewußtsein des biblischen Auftrags zur Missionierung, getragen von dem fast romantischen Gedanken, daß die Betätigung in der diesseitigen Welt, und wäre sie noch so materiell, eine vortreffliche Vorbereitung auf das Jenseits sei. Damit blieb das Irdische ebenso mit dem Transzendenten verbunden wie in der magisch-mythologischen Weltsicht des Indianers.

Die Nachwirkungen sind bis heute in der Literatur spürbar. Sie festzustellen, genügt es, einen Roman wie den Mitte der fünfziger Jahre entstandenen *Corpo vivo* des Brasilianers *Adonias Filho* (geb. 1915) zur Hand zu nehmen<sup>2</sup>. Das Religiöse braucht dabei freilich nicht mehr kirchlich gebunden zu sein, ist es sogar nur noch in der Ausnahme; aber in einer Welt, die der Meinung ist, daß der Mensch eine Funktion geheimnisvoll oder offenkundig waltender Kräfte des Alls ist, konnte auch die Literatur im Grunde nur eine Funktion dieser Kräfte sein.

Sie werden nicht nur als Numina in der Natur erblickt. Auch im sozialen Roman ist die Aufhellung der universalen Zusammenhänge, der unsichtbaren Schwebungen und des transzendenten Hintergrundes wichtiger als die Individualpsychologie des Protagonisten. Selbst der Heilige — der Heilige als Individualproblem — ist kein Thema für lateinamerikanische Romanciers. Wo das metaphysische Wesen der Existenz angesprochen wird, manifestiert es sich entweder als messianisches Erfülltsein von einer Sendung, wie gelegentlich bei den Führergestalten der mexikanischen Revolutionsromane, oder es liegt ein Hauch der Legende darüber, wie bei *Güiraldes* in der Gestalt des Don Segundo Sombra. Eine aus dem tiefsten Innern des persönlichen Gotterlebens und nur aus ihm kommende Religiosität scheint dem südamerikanischen Denken, im Gegensatz zum spanischen, fremd.

Auch so weit es um die in der Religion verankerten sittlichen Grundsätze geht, hat der lateinamerikanische Mensch sich noch nicht von seiner ursprünglichen Erdnähe gelöst. Er hängt weitgehend dem paradiesischen Zustand des «jenseits von Gut und Böse» an und kennt den Begriff der Sünde nicht. So wenig die Kausalität in den rätselvollen kosmischen Rhythmus von Leben und Sterben seiner Meinung nach eingreift, so wenig tut es Gott. Freilich gewinnt dadurch auch das Unwägbare und nicht Vorauszusehende so stark an Raum, daß der Mensch unsicher wird in seinem innersten Wesen und am Ende zur fatalistischen Ergebung in sein Schicksal neigt. Dann fügt er sich willenlos den Supramächten, gegen die er nichts ausrichten kann. Der Antichrist ist in diesem Fall, etwa in Mexiko oder auf den Antillen, nicht der Teufel, sondern der Nordamerikaner. In dem Roman *Grande Sertão: veredas* des Brasilianers *Guimarães Rosa* lautet der letzte Satz: «Es gibt den Teufel nicht... es gibt den Menschen.»

Ein besonders eigentümliches Verhältnis zur Transzendenz zeigt eine Entwicklung des Expressionismus, die in Argentinien durch den Namen *Borges*, in Uruguay durch *Horacio Quiroga* (1879—1937), im brasilianischen Rio de Janeiro durch *Otávio de Faria* (geb. 1908) gekennzeichnet wird. Schon diese geographische Lokalisierung (und Beschränkung) auf den dem europäischen Geist verwandtesten Teil Lateinamerikas zeigt, daß hier keine für den Gesamtkontinent verbindliche Erscheinung vorliegt; ihren Beifall fand sie daher auch mehr in der Alten Welt als in der Neuen.

Trotzdem trägt auch sie eminent amerikanisch-autochthone Züge. Denn man kann die souveräne Art, wie *Borges* sich über die Vorstellungen und Gesetze von Raum und Zeit, Kausalität und Schullogik hinwegsetzt, sehr wohl als einen außerordentlichen Versuch betrachten, dem tiefschichtigen lateinamerikanischen Problem des Nebeneinanders von Steinzeit und Atomzeitalter eine literarische Lösung zu geben. Mit Hilfe einer transzendenten Bildersprache identifiziert er in ein und demselben Zug das Labyrinth, dessen Ausgang nur an Hand eines göttlichen Fadens zu finden ist, als Gleichnis des Universums mit dem Innern der Persönlichkeit.

Bei *Horacio Quiroga* erscheint das transzendente Element in neuer Umbiegung: als das metaphysisch Unheimliche, Grauensvolle, vom diesseitigen Standpunkt des Menschen aus Krankhafte und Hinfällige. So gerät er in die Bezirke der Halluzination, des Zweiten Gesichts, des Fetischismus und der Telepathie.

Von einer dritten Kategorie aus, der des inneren Monologs und der Gewissensbefragung, prägt *Otávio de Faria* den transzendenten Expressionismus. Sein auf etwa zwanzig Bände berechneter Romanzyklus *Tragédia burguesa* will eine Entwicklungsgeschichte der Menschen unseres beklemmend unruhigen Zeitalters geben, über dem er trotz (oder wegen) seiner chaotischen Ungeformtheit auch den Schatten Gottes schweben sieht. Damit nähert er sich von der Seite des Übersinnlichen — und darum nicht immer allgemein verständlich — wieder dem Gedanken einer religiösen Weltanschauung, der in der modernen brasilianischen Literatur ebensowenig allein steht wie in der hispanoamerikanischen. Er ist vielleicht das bezeichnendste Argument für ihre Glaubwürdigkeit, Hoffnungsfreude und Tiefe.

<sup>1</sup> Eine Zusammenstellung der bisherigen Eindeutschungen spanisch-amerikanischer und brasilianischer Lyriker, Epiker, Erzähler und Essayisten nebst Verzeichnis der Übersetzer und den wichtigsten bibliographischen Hinweisen bietet in Heft 6 der vom Institut für Iberoamerika-Kunde, Hamburg Juli 1965, herausgegebenen Reihe «Bibliographie und Dokumentation» Dieter Reichhardt, *Schöne Literatur latein-*

*amerikanischer Autoren*. Eine Übersicht der deutschen Übersetzungen mit biographischen Angaben. Weitere Angaben über Übersetzungen sind im vorliegenden Aufsatz nur soweit gemacht worden, als sie in der genannten Zusammenstellung nicht enthalten sind. <sup>2</sup> Deutsch von Curt Meyer-Clason: *Corpo vivo*, im Suhrkamp Verlag, edition suhrkamp 158.