Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 72 (1992)

Heft: 12

Artikel: Die Intervention der Götter : ein "Ilias"-Motiv in Ribeiros Roman "Brasilien, Brasilien"

Autor: Jauslin, Manfred

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-165058

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: 14.12.2025

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

Manfred Jauslin

Die Intervention der Götter

Ein «Ilias»-Motiv in Ribeiros Roman «Brasilien, Brasilien»

«Die Vergangenheit ist niemals tot.
Sie ist nicht einmal vergangen.»
William Faulkner[1]

Jede Erzählung ist, wenn man einer Überlegung *Walter Benjamins* folgen will, Eingedenken eines Vergangenen, das als von Gegenwart erfüllt erkannt wird. Diesen Spuren der Gegenwart in der Vergangenheit nachzugehen, ist – wenn nicht der Historie – so doch der Kunst aufgegeben. Anders wäre kaum zu verstehen, dass Kunst und Literatur an den Stoffen der Vergangenheit oft gerade ihre avanciertesten Positionen gewinnen; es sei hier nur an *Joyce' «Ulysses»* erinnert, an den Minotauros-Komplex bei *Picasso* oder an *Kafkas* Entdeckungen am Mythos. Nur im Aufheben des Vergangenen, so scheint es, kann die Gegenwart ihrer selbst inne werden. Aufgehoben ist aber das Vergangene im Sinne einer *«Wiederkunft des Vergessenen»*[2] in den Projektionen der Kunst. Was Benjamin in seinen Thesen über den Begriff der Geschichte in Abgrenzung zum Historismus als das Verfahren einer materialistischen Geschichtsschreibung darstellt, ist in Wahrheit die Haltung, mit der die Kunst und insbesondere der Erzähler der Wirklichkeit gegenübertreten. Der historische Materialist, so Benjamin, agiert *«im Kampf für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, dass im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben».*[3] Die *«unterdrückte Vergangenheit»* in ihr Recht einzusetzen, heisst also nicht, erzählen, *«wie es denn eigentlich gewesen ist»*[4], sondern ihr wahres Bild aus dem Kontinuum der Geschichte herauszulösen. Dem Einzelfall, dem Besonderen und nicht dem Allgemeinen gilt das Interesse des Erzählers. In der Summe seiner Geschichten, die von der Vielfalt der Dinge künden, ist die Welt aufgehoben und aufbewahrt.

Auch der Schriftsteller *Joao Ubaldo Ribeiro* ist, wie so viele lateinamerikanischen Autoren, ein grosser Geschichtenerzähler. *«Es gibt keine Tatsachen, es gibt nur Geschichten»*, lautet dementsprechend das Motto, das er

seinem fulminanten Roman *«Brasilien, Brasilien»*[5] voranstellt. Diese Geschichten sind es, die in ihrer Bilderfülle den Roman konstituieren, was aber die Geschichten konstituiert, ist die Erinnerung. Aus dem Fundus der Erinnerung werden die Bilder heraufbeschworen, nicht um sie verfügbar zu machen, sie zu domestizieren und der Trivialität des Faktischen zu unterwerfen, sondern um ihnen ihre Authentizität, die Würde ihrer eigenen Wirklichkeit zurückzugeben. Die Geschichten werden damit zur lebendigen Überlieferung eines im Analphabetismus gehaltenen Volkes. Sie berichten von seinen Erfahrungen in den Lebenswelten in einer Zeit, der die Mitteilbarkeit der Erfahrung zunichte geworden ist, seit Erfahrung als verbindliche und vermittelbare Kenntnis der Welt von ihrem flinken Widerpart, der Information, verdrängt wurde.

An ihre Stelle tritt das wesentlich Inkommensurable der Bilder. Das emblematische Bild des Fähnrichs Brandao, mit dem der Roman eröffnet wird, informiert weniger über das Faktische, den Tod eines Nationalhelden, als über den Mythos, mit dem der Tod des Fähnrichs verklärt wird. Dieser Mythos wird von Ribeiro durch die Distanz der Ironie gebrochen. Das Bild des Fähnrichs wird aus seinem offiziellen Bild und der offiziellen Geschichte herausgelöst und der Geschichte des Volkes und seinen Erzählungen zurückgegeben. Der Bericht vom Einzelfall weitet sich zum Bild der Geschichte.

Eine zentrale Bedeutung erhält in Ribeiros Roman der Krieg zwischen Brasilien und Paraguay, denn in ihm artikuliert sich das Zusammengehörigkeitsgefühl der Nachkommen von Sklaven in einem Land, das nicht das Land ihrer freien Wahl war. Schon Maria da Fé, die romantische Heldin des Buches, erkennt gegen die Einwände ihres Ziehvaters, des freigelassenen Negers Leléu, *«dass hier mein Land ist, wir sind das Volk von diesem Land»* (407). Und später, zur Zeit des Kriegsausbruchs, als sie schon die legendäre Guerillaführerin geworden war, und ihr Mitstreiter Zé Popo ihr zögernd gesteht, dass er an diesem Krieg teilnehmen wolle, *«der in der Tat nicht der ihre sei»* (471), entgegnet sie ihm, dass sie ihn sehr wohl verstehen könne, denn es gibt *«in diesem Krieg etwas, was auch unser ist, es ist unsere Heimat oder wird es eines Tages sein»* (ebd.)

Ribeiro unterstreicht die Bedeutung dieser Erkenntnis für die Identität des brasilianischen Volkes durch das Eingreifen der Orixás in den Kampf, der alten afrikanischen Yorubagötter, die die Sklaven in ihr Exil begleitet hatten (481–496). Obwohl die Orixás betonen, *«dass es uns eigentlich nicht ansteht, in diese Kämpfe einzugreifen»* (492), intervenieren sie für ihre *«Söhne»*. Diese Intervention und der damit verbundene Diskurs der Orixás können in unmittelbarem Zusammenhang mit der *«Götterhandlung»* der *«Ilias»*[6] gelesen werden. Diese Motivübernahme ist keinesfalls als Travestie

zu verstehen, vielmehr wird das Schicksal der Fischer und Landarbeiter in der Gleichsetzung ihrer Götter mit den Gottheiten der Ilias überhöht, wie auch der Schlacht selbst eine Initialrolle für die sozio-kulturelle Selbstfindung des brasilianischen Volkes zukommt. Eine vergleichbare Bedeutung hatte bereits Homers Trojanischer Krieg für die Identität der griechischen Stämme, und indem Ribeiro auf diesen antiken Stoff abhebt, verweist er unübersehbar auf seine eigene Position in der brasilianischen Literatur.

Erzähltechnisch stellte sich ihm das Problem: wie beschreibe ich eine Schlacht, ohne, angesichts zahlloser literarischer Vorbilder, in ein konventionelles Muster zu verfallen? Die Lösung ist frappierend! Nicht ohne eine gewisse Chuzpe wählte er zum Vorbild die wohl älteste und berühmteste Schlachtbeschreibung der Weltliteratur, die er in ihrem Zitatcharakter exotisch verfremdet und zum Gegenstand eines literarischen Spiels macht. Die Geschichten, die die Literatur einmal erzählt hat, bleiben lebendig, auch in fremden Ländern und auf fernen Schauplätzen.

Dabei werden freilich nicht einfach afrikanische Götter auf entsprechende Göttergestalten der Antike übertragen, sondern die Orixás und ihre *«Söhne»* treten in ein vielfältiges Beziehungsgeflecht zu den Göttern und Heroen der Ilias. Dieses Geflecht soll im folgenden untersucht werden.[7]

Am Anfang steht der Höchste im Pantheon der Orixás, *«Oxala, Vater der Menschen, Sohn des Olorum, Herr der leuchtenden Weisse, höchster von allen»* (486). Er *«sieht die Schlachten»* (481), wird festgestellt, d. h. er sieht alles. Er sieht, wie sein menschlicher Sohn Joaquim Leso getötet wird. Er sieht, wie sein Sohn Oxóssi, der Orixá, in den Kampf eingreift.

Unter den griechischen Göttern gilt Zeus als der höchste. Er wird mit der Epiklese *«Vater»*, häufig in der erweiterten Formel *«Vater der Götter und Menschen»* (z. B. Il. 1/503 u. Il. 1/544), apostrophiert und ist gleichfalls als *«Allsehender»* (Pauly 5, 1518)[8] bekannt. Pauly erwähnt auch die etymologische Grundbedeutung seines Namens als *«hell Aufleuchtender»* (5, 1516), womit eine Parallele zur Oxála-Epiklese *«Herr der leuchtenden Weisse»* hergestellt ist; beides bezeichnet den Himmelsgott.

In Ribeiros *«Götterhandlung»* begibt sich Oxóssi zu seinem Bruder Xangô, den er mit dem Anruf *«König von Oió, Herr des Blitzes, Herr der igi-arà, Jacuta, Steineschleuderer»* (482) begrüsst. Er teilt ihm mit, dass eine grosse Schlacht unter den Menschen geschlagen wird. Er beklagt deren Schicksal, er erwähnt die Opfer, die ihre Söhne ihnen dargebracht haben, und schliesst mit der rhetorisch-fordernden Frage: *«Wer wird nun meiner in der Morgendämmerung gedenken, wer wird mir meinen Hahn und mein Zicklein spenden? Wer wird mich am Rande des Buschwalds begrüssen? Und wer wird deine Waffen ehren, wer wird dir die gebührende Huld zollen, wer wird dich*

beschwören? Uns steht es nicht an, diesem Kampf fernzubleiben. Vielmehr sollten wir uns einmischen, als wäre er unserer, denn das ist er» (482). Der so angesprochene Orixá stimmt ihm zu. Er rühmt sein Eingreifen in einen Kampf *«in diesem Land, in dem du nicht geboren, aber wiedergeboren bist»* (483) Beide begeben sich auf das Schlachtfeld, *«sie dringen in die Herzen und Köpfe»* ihrer Söhne ein, deren jeder sogleich *«ein verblüffender Oxóssi, jeder ein unwiderstehlicher Xangô* (483) wird.

Auch in der *«Ilias»* beklagt Zeus das Geschick seiner sterblichen Söhne und lobt gegenüber Hera die Opfergaben, die der arg bedrängte Hektor ihm dargebracht hat, denn *«er vergass nimmer Geschenke zu bringen / Nimmer hat mein Altar des Opfermahles ermangelt/Nimmer des Tranks und des Fettes, wodurch die Menschen uns ehren* (Il. 24/67–69, vgl. auch Il. 4/47–48 und 22/164–168).

Ähnlich wie die Orixás greifen auch die olympischen Götter in den Kampf ein, wenngleich, wie es ihrer eher zänkischen Art entspricht, gegeneinander und auf beiden Seiten, ein Verfahren, das für Ribeiro völlig unbrauchbar gewesen wäre, da es ihm zunächst darum geht, die kulturelle Identität der ehemaligen Sklaven mit ihrer Vergangenheit, welche die Götter repräsentieren, nachzuweisen. Aber auch die Olympier implantieren, wie sich vielfach belegen lässt, ihre göttliche Kraft dem sterblichen Krieger, so wenn es heisst: *«Siehe, nun gab dem Sohn des Tydeus, Diomedes, Pallas Athene Kraft und Mut (...) gab ihm schwebende Füsse, stärkte die Hände des Helden»*/ (Il. 5/1–2 und Il. 5/119).

Während sich in der *«Ilias»* das Kampfglück, bedingt durch den Streit der Götter, wechselnd auf beide Seiten neigt, scheint gleichermassen die Intervention der beiden Orixás allein nicht auszureichen, um den Sieg zu erzwingen. Deshalb eilt Oxóssi *«zur Wohnstatt seines Bruders Ogum, des Herrn des Eisens und der eisernen Werkzeuge, dessen Namen der Krieg selbst ist»*, der aber auch als *«Schmied ohnegleichen»* gerühmt wird. Er schildert ihm in bewegten Worten, wie zur Stunde ihre tapfersten Söhne fielen, und fleht ihn an, sich dem Kampf anzuschliessen, um das Unheil abzuwenden. Ogum jedoch zeigt sich unzugänglich. Er verweist auf seinen Rang als oberster Herr des Krieges, der als erster hätte gerufen werden müssen; er erwähnt die ihm zustehenden Opfergaben, die ihm vorenthalten wurden, und entlässt Oxóssi mit dem Bescheid, dass es ihm seine Ehre nicht erlaube, in die Schlacht einzugreifen (485).

Es ist offenkundig, dass in der Gestalt des Orixás Ogum sowohl Hephaistos, der Gott der Schmiedekunst und der Werkzeuge, wie auch vor allem Ares, der Gott des Krieges, erkennbar werden. Es sei an dieser Stelle nur darauf verwiesen, dass, nach Pauly, Ares als *«Personifizierung des mörderi-*

schen Kampfes» verstanden werden kann, wie er auch bei Homer *«geradezu mit ‹Schlachten, Morden› synonym»* sei (Pauly 1, 526), Deutungen, die an das Eponym des Orixás als der, *«dessen Name der Krieg selbst ist»*, erinnern.

Einer der legendärsten Helden der *«Ilias»* muss aber noch in den Vergleich mit Ogum einbezogen werden: Achilleus. Ähnlich dem Kriegsgott ist auch er ein Rasender im Kampf, denn *«mit strahlender Rüstung und triefendem Blut/Furchtbar wie Ares»* (Il. 20/44–45) erscheint er den Troern. Im sechzehnten Gesang begibt sich nun Patroklos zu Achill. Er schildert ihm die bedrängte Lage der Griechen angesichts eines übermächtigen Feindes: *«Alle, die vordem die stärksten waren im Streite, / Sind in den Schiffen mit Pfeilen verwundet oder mit Speeren: / Mit dem Pfeil Diomed', der starke Tydeide; / Mit dem Speer Odyss', der kriegerische, und Agamemnon; / (...) Fürchterlicher! wer wird deiner Hilfe sich freuen, / So du nicht von den Griechen den schrecklichen Untergang abwehrst?»* (Il. 16/23–32).

Achill aber verschliesst sich wie Ogum den Ermahnungen seines Freundes und erinnert an das Unrecht, das er durch Agamemnon erfahren hat. Jedoch erhält Patroklos auf seine Bitte hin die Rüstung des Achill und erleidet sein vorgezeichnetes Schicksal.

In einer Schlüsselszene der *«Ilias»* erscheint Thetis, die Mutter des Achill, bei Zeus, damit er ihrem Sohn zu seinem vorenthaltenen Recht verhelfe: *«(...) es fasste die schmeichelnde Linke / Seine Kniee, es fasste sein Kinn die schmeichelnde Rechte./Also sprach sie mit flehender Stimme zum König der Götter: / (...) Räche meinen Sohn, Olympier, weiser Kronides, / Gib so lange den Troern den Sieg, bis endlich die Griechen / Meinen Achilleus ehren, ihn krönen mit lohnendem Preise!»* (Il. 1/491–501).

Zeus, der Allsehende, erklärt sich zögernd dazu bereit: *«Und Kronides rief und sprach die geflügelten Worte: / ‹Eile, täuschender Traum, zu den schnellen Schiffen der Griechen / Und hinein in das Zelt des Königes Agamemnon.(...) Heiss ihn das ganze Heer der hauptumlockten Achaier / Nun zu rüsten; er würde die Stadt mit prächtigen Strassen / Diesmal erobern (...)›»* (Il, 2/8–13).

Der täuschende Traum erscheint Agamemnon aber in der Gestalt des Nestor, *«den der Atreide vor allen Griechen verehrte»* (Il 2/20). Dem falschen Nestor gelingt es, Agamemnon von der Wahrheit der Botschaft zu überzeugen. Er eröffnet jenen Angriff, der die Griechen an den Rand der Niederlage führen sollte, Patroklos den Tod brachte und Achill, zu seinem Verhängnis, erneut den Kampf aufnehmen liess.

Kehren wir an dieser Stelle zurück zu einem korrespondierenden Vorgang in der afro-amerikanischen Göttergeschichte. Oxóssi eilt nach dem Fehlschlag seiner Bemühungen zu Oxalá, dem höchsten der Götter, und bittet ihn, seinen Einfluss bei Ogum geltend zu machen. Mit kindlicher

Gebärde umschlingt er hilfeflehend die Knie Oxalás – wohl eine literaturhistorische Reminiszenz an den Besuch der Thetis bei Zeus. Oxalá versichert ihn seines Mitgefühls, zeigt sich jedoch ausserstand, die Halsstarrigkeit Ogums zu brechen. Er rät ihm stattdessen, seine Schwester Jansa, *«Königin der Winde und der Geister, Herrin der Stürme»* (487) zur Hilfe zu holen.

Indes Oxóssi, diesem Rat folgend, zu seiner Schwester Jansa eilt, bedenkt Oxalá, wie er ihm weiterhelfen könne. Er ruft Exu zu sich. Exu, *«der alles ist, Freund der Hunde, Bote der Orixás»* (489), erhält den Auftrag, sich zu Ogum zu begeben, um ihn durch eine List zum Eingreifen zu bewegen. Dieser Exu, *«der tausend Listen kennt und sich an Kunstgriffen ergötzt, der in der Dunkelheit lacht»* (491), ist nicht zuletzt durch seine Rolle als Götterbote als ein Verwandter des Hermes erkennbar. Er wird von den Ethnologen als *«Trickstergottheit»*[9] der Yoruba beschrieben, und Eigenschaften einer *«Trickstergestalt»* erkennt auch Pauly an Hermes (2, 1074).

Exu wird auch hier seinem Ruf gerecht, denn er schlüpft – erinnern wir uns an die Ilias – als Traum in den Schlaf Ogums. Aber nicht als Exu, sondern in der Gestalt Jansas, *«die runden Hüften schwenkend»* (490) erscheint er Ogum und droht ihm unverblümt mit Liebesentzug, sollte er weiterhin in seiner Trägheit verharren und sich weigern, am Kampf teilzunehmen. Ogum erwacht wuterfüllt und mit der enormen Präsenz eines Gottes, *«dessen Name der Krieg selber ist»*, stürzt er sich unverzüglich in den Kampf. Wie ein Sturmwind braust Ogum, der *«der Vorwärtsstürmende genannt wird»* (494), auf das Schlachtfeld. Er erkennt seinen Sohn Matia Melo Bonfim *«aus Amoreias, wo die Purpurranken blühn und die Vögel fröhlicher singen»* (492), und schickt sich an, ihm zur Hilfe zu eilen, *«aber das glühende Blei einer feindlichen Kugel biss in den zarten Hals des jungen Burschen aus Amoreias, löschte sein Lächeln und verhüllte seine Augen mit dem grauen Schleier des Todes»* (493).

Ogum stösst daraufhin *«einen gellenden Schrei aus, der den Kanonendonner übertönte»* (ebd.), seine Wut ist *«masslos»* und *«wie ein Wirbelwind», wie eine stählerne Wetterfahne, wie zwanzigtausend die Luft durchschneidende Buschmesser»* (494) wirft er sich in die Schlacht.

Dieses Wild-Elementare, wie es Ogum charakterisiert, erkennt Pauly auch in der Gestalt des Ares. Er ist der *«Inbegriff des blutigen Schlachtenmords und des wütenden Kampfgetümmels»* (Pauly 1,526). *«Ares, blutiger Menschenvertilger, Mauernzertrümmerer!»* (Il. 5/51) wird er dementsprechend bei Homer angerufen. Etymologisch könnte sein Name, laut Pauly, als *«Schreier»* oder als der *«Ungestüme»* (ebd.) gedeutet werden, Eigenschaften und Verhaltensweisen, die ebenso Ogum in Ribeiros Roman aufweist. Diese Deutung des Kriegsgottes lässt sich gleichfalls aus der Ilias belegen, denn *«(...) es brüllt der eherne Ares; so schreien/In der blutigen*

Schlacht zehntausend Männer auf einmal. / Schrecken befiel die Troer, und Schrecken befiel die Argeier / Bei dem lauten Gebrülle des unersättlichen Kriegers» (Il. 5/842–845).

Die aufgezeigten Parallelen zwischen Ogum und Ares sind offensichtlich nicht zufällig und lassen sich weiter fortsetzen. Wie Ogum muss auch Ares den Verlust eines seiner Söhne beklagen: *«Eben jetzt geschah ein grosses Unglück dem Ares, / Denn es fiel in der Schlacht sein Liebling unter den Menschen / Askalaphos, von welchem er saget, dass er sein Sohn sei»* (Il. 15/113–115).

Für dieses auf dem Schlachtfeld allgegenwärtige Motiv des Todes findet sich in der *«Ilias»* eine Reihe von stereotypen Sprachformeln, die auch in Ribeiros Schlachtbeschreibung ihre Entsprechung haben. Homer beschreibt den Tod des Helden häufig mit Wendungen wie: *«Nacht des Todes umhüllte des Sinkenden Antlitz»* oder *«Schreiend fällt er aufs Knie, die Nacht des Todes umhüllt ihn»* (Il. 4/487 und 5/67). Diese Todesmetapher verbindet sich oft mit der Klage um die unwiederbringlich verlorene Lebensschönheit. So stirbt *«Hippothoos, der schimmernde Sohn des pelasgischen Lethos / (...) fern von Larissas fruchtbaren Ebenen (...) Jung noch fiel er unter dem Speere des mutigen Aias»* (Il. 17/286–291).

Auch der schon erwähnte Matia Melo Bonfim findet bei Ribeiro den Tod fern *«von den Schönheiten Amoreias (...), wo die Purpurranken blühn und die Vögel fröhlicher singen»*. Der Gefreite Libio *«fiel tot zu Boden, und die Erinnerung an das schöne Gamboa, seine Heimat, wo es Krabben und Krebse im Überfluss gibt und die Abende frischer sind, verwehte mit seinem zertrümmerten Gehirn»* (493).

Ribeiros sich rhythmisch erhebende Sprache sucht in solchen Sätzen unüberhörbar den Anklang an Homers mächtig dahinrollende Satzperioden. Wie sehr aber die literatur-historische Reminiszenz als spielerisch-groteske Paraphrase der Vorlage verarbeitet wird, zeigt das Erscheinen eines weiteren Orixás. Omulu, *«der Orixá der Seuchen und Krankheiten, Herr der Lepra und des Ausschlags, der ohne Messer Tötende»* (494) bietet auf dem Schlachtfeld seine Dienste an, wird aber durch Ogum mit verächtlichen Worten zurückgewiesen (495). Sucht man für diesen pockennarbigen, seuchenbringenden Orixá ein Vorbild, muss man sich in eine besonders dunkle Ecke der griechischen Mythologie bemühen: Apoll, der Lichtgott, ist den Griechen, wie Pauly mitteilt, auch als der *«Vernichter»* und *«Pestbringer»* (1, 441 f.) bekannt. Homer bestätigt diese Rolle des schrecklichen Bogenschützen, denn der, *«furchtbar und düster wie Schrecken der Nächte»* (Il. 1/47), *«zürnte dem König, sandte/Durch das Heer eine tötende Seuche: da sanken die Völker»* (Il. 1/9–10, vgl. auch 1/374–376).

Indem Ribeiro dergestalt Apoll auf seine düster-chthonischen Aspekte reduziert und ihn in das groteske Gewand Omulus kleidet, verweist er

zugleich auf vorolympische, schamanistische Ursprünge der hohen griechischen Götterwelt[10], wie sich überhaupt in der mühelosen Adaption der olympischen Götter ein universeller religiöser Urgrund andeutet, der im Neolithikum verwurzelt sein dürfte.

Mit diesem Urgrund ist anscheinend das Terrain beschrieben, auf dem sich Ribeiros Text bewegt: Es ist der Mythos. In der Tat bezeichnet das Eingreifen der Götter eine Mythisierung der Schlacht und damit der Geschichte. Schon immer aber behaftet die aufgeklärte Geschichte den Mythos mit dem Ideologieverdacht. So ist, nach *Max Raphael, «der Mythos eine von der Gesellschaft geschaffene Erlösung, die aus der Gesellschaft heraus verlegt wird»*[11]. Mythos ist als Schein und, wie *Marx* meint, vorweggenommene, phantasierte Beherrschung der Naturgewalten. Gewiss sind, wie schon *Vico* wusste[12], die mythischen Ungeheuer Repräsentanten einer ungezähmten und unentstellten Natur, und in ihrem Sturz zeichnet sich der Triumph des rationalen, naturbeherrschenden Denkens ab. Doch wo Naturbeherrschung angesichts der unübersehbaren Folgen längst wieder zum Mythos geworden ist, werden die alten Ungeheuer von neuem lebendig, und zwar dort, wo sie immer nur existiert haben, nämlich in den Köpfen. In ihrer Benennung und mythischen Anrufung wurden die Ängste gebannt, das Chaos der Natur in den Ordnungen eines Zeichensystems rationalisiert. Dies ist, wie *Roland Barthes* gezeigt hat, die Methode des Mythos. Es ist ganz offensichtlich auch die Methode der exakten Naturwissenschaften, die sich damit selbst als mythisches Denken zu erkennen geben. Der Mythos erweist sich als resistent, die Geschichte als unvollendetes Projekt.

Von der Geschichte sprechen, heisst also vorläufig immer noch vom Mythos sprechen, denn der Mythos demontiert in der Vorstellung die Historizität der Ereignisse und verwandelt Geschichte in Natur. Genau das Gegenteil bezweckt das Verfahren Ribeiros. Zwar wird durch das Eingreifen der afrikanischen Götter die Schlacht mythisiert, doch indem der Autor den afro-amerikanischen Mythen einen antiken griechischen Mythos so mühelos zugrunde legen kann, deckt er die Historizität des Mythos auf. Das literarische Vexierspiel enthüllt die Fungibilität des Mythos, die sich Ribeiro zunutze macht.

Es wurde schon bemerkt, dass der Schlacht – und auch ihrer Beschreibung – eine besondere Rolle für die sozio-kulturelle Selbstfindung des brasilianischen Volkes zukommen, eine Bedeutung, die auch daraus ersichtlich ist, dass der Bericht innerhalb des Romans hervorgehoben ist und als selbständige, in sich geschlossene Erzählung gelesen werden kann. Nach dem Geschichts- und Identitätsverlust, den Deportationen und Sklaverei bewirkt hatten, bedeutet das Anknüpfen an den Mythos folglich auch, Geschichtlichkeit wiederzugewinnen.

In diesen Prozess der Bewahrung und Wiedergewinnung der Vergangenheit gehört wohl auch ein im Roman öfters erwähnter geheimnisvoller Korb, der von den Sklaven über Generationen hinweg gehütet wird. A. Pollak-Eltz erwähnt, dass sich auf der Insel Itaparica, Zentrum des Egun-Kultes und auch Hauptschauplatz des Romans, ein heiliger Schrein dieses Kultes befindet.[13] Es ist vielleicht nicht verfehlt, im «Korb» des Romans diesen Schrein zu erkennen. In ihm werden Töpfe und andere eiserne Gegenstände aufbewahrt, Dinge des Alltags also, die aber die Ahnen repräsentieren und folglich Zeugnisse der Vergangenheit darstellen. Vor dem Hintergrund der jahrhundertelangen Unterdrückung ist aber der Inhalt des Korbes, unabhängig von seiner materiellen Beschaffenheit, nichts anderes als das aufgehäufte Inventar der unerlösten Geschichte.

*

Über den Sieger in diesem Krieg zu sprechen, ist müssig. Den Krieg verloren diejenigen, die Kriege immer zu verlieren pflegen. Auf beiden Seiten und bis heute. Ribeiros Roman endet in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts und damit in jener alltäglichen lateinamerikanischen Hölle, zu der Geschichte geworden ist, weil, wie *Adorno* in bezug auf *Kafka* sagt, *«das Rettende versäumt ward»*[14]. Was dieses Rettende war, sagt er uns nicht. Und wann ist es versäumt worden? Vielleicht schon im Mythos, der nur allzugern auf der Seite der Sieger stand. Es gibt aber auch sanfte Mythen, die nicht dazu dienen, die Mühen des Daseins zu begründen und einem höheren Zweck zuzuschreiben, Mythen, denen *«das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe*[15] zu gelingen scheint. Jener Mythos von den Zikaden, den Sokrates unter der Platane am Ilissos erzählt[16], gehört dazu. In ihm erscheint die Möglichkeit des gänzlich anderen, das sich den Zwecken entzieht, gerade dadurch aber an den Träumen der Menschen teilhat. Für Sokrates ist damit das Göttliche gemeint, denn es ist, wie er sagt, die Nahrung des Seelengefieders[17]. Dieses sokratische Bild von den umherschwebenden gefiederten Seelen wird leitmotivartig auch in Ribeiros Roman aufgenommen, doch wird es umgeformt zum Bild der Seelen, die wie Vögel auf ihrer Sitzstange sitzen, bereit, sich in einem neuen Leib zu inkarnieren. Mit diesem Motiv der Seelen, die ängstlich, aber entschlossen auf ihre Inkarnation warten, schliesst auch das Buch, ein Hinweis darauf, dass die Geschichten kein Ende nehmen werden.

[1] William Faulkner, Requiem für eine Nonne, Scherz & Goverts Verlag Stuttgart, S. 106. – [2] Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur, stw 355, Frankfurt am Main 1974, S. 138.– [3] Walter Benjamin, Ges. Schriften Bd. 1.2, Taschenbuchausgabe, Frankfurt am Main 1980, S. 703. – [4] ebd. S. 695. – [5] Joao Ubaldo Ribeiro, Brasilien, Brasilien, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1988. Die Ziffern hinter den Zitaten bezeichnen jeweils die Seitenzahlen. – [6] Homer, Ilias, dt. Übersetzung Friedrich Leopold Graf zu Stolberg, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main

1961. Die Ziffern hinter den Zitaten bezeichnen den Gesang und die Verszeile. – [7] Als Laie auf dem Gebiet der Ethnologie wage ich hierbei nicht zu beurteilen, inwieweit die Epitheta und Eigenschaften, mit denen die Orixás auftreten, authentisch sind, wie weit sie ihnen von Ribeiro verliehen wurden. Ich beschränke mich auf eine vergleichende Lektüre der Ilias und der entsprechenden Passagen des Romans. – [8] Der Kleine Pauly, Lexikon der Antike in fünf Bänden, dtv, München 1979. – [9] A. Pollak-Eltz, der Egungunkult der Yoruba in Afrika und Amerika, Zeitschrift für Ethnologie, Braunschweig 1970, Bd. 95, Heft 2, S. 275–293. – [10] Thomson betont am Beispiel des Apollon Lykeios, des Wolfsgottes, die totemistischen Elemente in der griechischen Religion. Vgl. George Thomson, Frühgeschichte Griechenlands und der Ägäis, Berlin 1960, S. 82. – [11] Max Raphael, Marx Picasso, Qumran Verlag, Frankfurt a. Main und Paris 1983, S. 38. – [12] Giambattista Vico, Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker, nach der Ausgabe von 1744 übersetzt von Erich Auerbach, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 8. – [13] Pollak-Eltz, a.a.O. – [14] Theodor W. Adorno, Aufzeichnungen zu Kafka, in: Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft, stw 178, Frankfurt am Main 1976, S. 326. – [15] Franz Kafka, Tagebücher, Frankfurt am Main 1954, S. 563. – [16] Platon, Phaidros, in: Sämtl. Werke 4, Hamburg 1985, S. 39. – [17] ebd. S. 28.

LEASEN

Rohner Credit & Leasing

St.Gallen, Basel, Bern, Biel, Genf, Lausanne, Lugano,
Luzern, Zürich