

Im langen Schatten des Herrn Graumann. Selbstreferenzialität und Parodie des post- modernen Schreibens bei Fernando Monteiro

Dania Schüürmann

*Literatura. Imagens.[...] Filmes, palavras*¹
(Monteiro 2000: 113)

Zu Beginn des Jahres 2011 wurde auf dem Blog des Kulturinstituts Instituto Moreira Salles (IMS) eine Debatte zwischen den Literaturwissenschaftlern Beatriz Resende und Alcir Pécora online gestellt, die wichtige Fragen zur zeitgenössischen brasilianischen Literatur berührte und die auch im Rahmen dieses Beitrags untersucht werden sollen.² Dabei wurde deutlich, dass die beiden Wissenschaftler einen sehr unterschiedlichen Standpunkt vertreten: Beatriz Resende hält die neue Literatur für lesenswert und kritikwürdig; sie zeichne sich durch 'Fruchtbarkeit, Vielfältigkeit, Qualität' aus. Dagegen meint Pécora: Nichts Relevantes würde heute mehr geschrieben, weder in Brasilien, noch in der Welt überhaupt. Die Literatur, der fiktionale Diskurs im Allgemeinen befinde sich in einer Krise, denn alles werde bereits von Narrativen durchdrungen, nichts Spezifisches sei der Literatur geblieben. Schlimmer noch: Auch die Literaturkritik sei in einem miserablen Zustand, ein Spielball des Marktes oder schlichtweg Ausdruck fehlender Überzeugungen. Die besten Texte seien noch diejenigen, so Pécora weiter, die zu-

1 "Literatura. Imagens. [...] Filmes, palavras. Quando se quer recordar um tornozelo em repouso, sua forma na cama, de que adianta pedir piedade ao tempo que diluiu seu contorno, empalideceu a cor, e se prepara para deletar o arquivo do ontem, as imagens tremidas, os detalhes que somem?" (Monteiro 2000: 113) ["Literatur. Bilder. [...] Filme, Wörter. Wenn man einen ruhenden Knöchel erinnern will, seine Form auf dem Bett, was bringt es die Zeit um Nachsicht zu bitten, die seine Kontur verwischte, seine Farbe verblassen ließ, und sich vorbereitet, das Archiv von gestern zu löschen, die zitternden Bilder, die verschwindenden Details?"]. Alle Übersetzungen sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, von Dania Schüürmann. Über den zeitlichen Aspekt intermedialer Ästhetik wird im Laufe des Artikels noch reflektiert werden.

2 ><http://blogdoims.uol.com.br/ims/ficcaocompadriocastiasbeatrizrezendealcirpecora/>< (30.04.2012).

mindest einen Weg fänden, die Krise der Literatur zu reflektieren und zudem literarisch-technische Fertigkeiten aufwiesen, also ein handwerkliches Können im Umgang mit Sprache zeigten. Wenn die Kritik Pécoras von der Erkenntnis einer inflationären allgegenwärtigen Narrativität ausgeht, ist hier unweigerlich auch an eine intermediale Auseinandersetzung zu denken, also an die Einbettung der Literatur in einen vielfältigen medialen Kontext. Was vermag die Literatur in Zeiten einer solchen medialen Konkurrenz und Allgegenwart narrativer und fiktionaler Diskurse?

Um diese grundsätzliche Frage nach der Fiktion geht es auch im Roman *O grau Graumann* von Fernando Monteiro aus dem Jahr 2002, der im folgenden Beitrag für eine Eruierung möglicher Tendenzen, Potenziale und Dilemmata der zeitgenössischen (brasilianischen) Literatur ausgewählt wurde. Die seit den 1970er Jahren stetig wachsende Publikationsliste des 1949 in Recife geborenen Autors umfasst neben Lyrik, Theaterstücken und Romanen auch Filme und journalistische Arbeiten. Auffallend ist, dass pessimistische Diagnosen bezüglich der Zukunft der Gattung des Romans sein ganzes Werk durchziehen. In selbstreferenziellen Verweisen schreibt Fernando Monteiro zum Beispiel in seinen Romanen über die 'Künstlichkeit der Literatur' im Allgemeinen (Monteiro 2001: 15). In einem Beitrag vom 26.01.2011 im *Jornal do Commercio* aus Recife spricht er schließlich vom Roman als 'Krebs der Literatur' und behauptet, sich seit 2009 nur noch der Poesie zu widmen, die er als 'gegen den Markt' und seine Kommerzlogik gerichtet charakterisiert.³ Die Kritik an der zeitgenössischen Literatur wird hier also gattungsspezifisch formuliert. Zudem scheint das Gegensatzpaar eines 'natürlichen Ausdrucks' gegenüber einer attestierten 'Artifizialität' eine zentrale Rolle zu spielen. Letztere ist natürlich das definitorische Merkmal einer postmodernen Literatur par excellence.⁴ Dem Schreiben von Literatur wird dabei immer wieder das filmische Schaffen gegenübergestellt – mal explizit, mal implizit. In diesen

3 ><http://www.recantodasletras.com.br/artigos/2756316>< (23.09.2011)

4 "In general terms [postmodernism] takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement. It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said" (Hutcheon 1989: 1). Das Ziel einer solchen selbstreferenziellen 'Artifizialität' ist das Sichtbarmachen und Reflektieren repräsentierender Verfahren: "Postmodern texts paradoxically point to the opaque nature of their representational strategies and at the same time to their complicity with the notion of the transparency of representation – a complicity shared, of course, by anyone who pretends even to describe their 'dedoxifying' tactics" (Hutcheon 1989: 18). In diesem letzten Zitat deutet sich eine unmittelbare

Bemerkungen Monteiros spitzt sich die Diagnose von Pécora gewissermaßen zu: Gilt die Krise der Literatur für alle Gattungen gleichermaßen oder nur und vor allem für den Roman? Welche Rolle spielt die 'Natürlichkeit' oder Übereinstimmung fiktionaler Diskurse mit Realitäten und welche Realitäten sind das überhaupt? Wenn alles in einem postmodernen Sinne künstlich konstruiert ist, wieso ist ein Unbehagen mit dieser Künstlichkeit trotzdem vorhanden? Spielen hier auch intermediale Beziehungen und Verweise eine Rolle? Wenn außerdem Alcir Pécora wie bereits erwähnt die Krise der Literatur feststellt, dann immer auch im Rückblick auf und im Vergleich mit einem 19. Jahrhundert der großen Romane, des Romanesken schlechthin, wie im Verlauf des Gesprächs deutlich wird. Heute stehe die Literatur dagegen in ihrer Autonomie bedroht da: Auch andere Medien hätten narrative Verfahren, erzählten, aber vielleicht anders? An die Frage nach einer 'neuen' Literatur und die mögliche Kritik an einer solchen schließt sich also fast unweigerlich die Frage nach einer intermedialen Ästhetik an. Diese Beobachtungen zu einer postmodernen Literatur sind an und für sich nicht neu; doch Pécora weigert sich, sie damit in einem literaturkritischen Sinne auch positiv anzuerkennen. Welche Berechtigung hat die Literatur als Kunst im Vergleich zu anderen Künsten? Was macht die Literatur überhaupt zur Kunst? Es geht wesentlich um literaturkritische Parameter.

Als Literaturkritiker hat sich Fernando Monteiro deutlich geäußert – aber wie verhält es sich mit seinem Schaffen, seinem Werk, wie setzt er selbst die hier geübte Kritik am Roman um? In seinem eigenen Roman *O grau Graumann* thematisiert er die Wirren um einen Nobelpreis für Literatur, der an einen gewissen Lúcio Graumann verliehen wird.⁵ Der Journalist

Betroffenheit postmodernen Denkens auch für die Literaturwissenschaft und -kritik an, die hier im Weiteren noch zur Debatte stehen wird.

5 Im Namen der Romanfigur Lúcio Graumann ist der erste intertextuelle Verweis auf den Roman *Fables Feuer* von Nabokov (1962) enthalten, der sich auch in der Thematik und Struktur des Romans von Monteiro fortsetzen wird. Bei Nabokov ist ein gewisser Gradus oder auch John Grey eine bestimmende, aber mysteriöse Figur, die sich auch wegen der verschiedenen Ebenen der Fiktionalität, die der Roman verhandelt, nicht eindeutig festmachen lässt. "Jakob Gradus nannte sich abwechselnd Jack Degree oder Jacques de Grey oder James de Grey und erscheint in polizeilichen Strafregistern auch als Ravus, Ravenstone und d'Argus" (Nabokov 2008: 86). Im Titel des Romans von Monteiro *O grau Graumann* werden beide auch bei Nabokov betonten Bedeutungen des Namens wiedergegeben: 'Grad' und 'Gru'. Auch bei Monteiro geht es wesentlich um die Frage nach der Fiktionalität. Ein Autor namens Graumann – Shade bei Nabokov – wird durch einen zweiten Mann namens Portela – Kinbote bei Nabokov – be-

Mauro Portela, selbst mit literarischen Ambitionen, wird von Graumann für ein exklusives Interview ausgewählt und muss sich dafür aus São Paulo auf den Weg nach Recife machen. Dort trifft er schließlich einen sterbenskranken Graumann an, der sich um jeden Preis vor den Medien verstecken will.⁶ Graumann und Portela kennen sich aus früheren Zeiten. Anfangs zeigt sich Portela sichtlich genervt von den Attitüden Graumanns; er ist zynisch und frustriert. Außerdem glaubt er, Graumann habe an seinen eigenen literarischen Versuchen Plagiat verübt. Allmählich jedoch, im Verlauf des Romans, nähern sich die beiden Männer an, fast scheinen sie einander zum Alter Ego zu werden.

Die Abfolge der Ereignisse dieser ersten Erzählebene des Romans orientiert sich an den Städten, durch die der Journalist Mauro Portela reist: von São Paulo nach Recife und zurück. Blicken wir auf das Gesamtœuvre Monteiros, dann fällt auf, dass das imaginäre Universum seiner Texte ein urbanes ist, das sich immer um Städte herum bewegt: Lissabon, São Paulo, Recife, Kairo. Durch die Nennung der Stadtteil- und Straßennamen werden 'Orte' evoziert und so entsteht ein sprachlich-geografischer Kosmos. Dieses Verfahren berührt bereits eine Frage der Bildlichkeit und Me-

obachtet und belagert, der selbst schreibt und Alter Ego zu sein scheint. In der Mitte beider Romane steht ein Gedicht von Graumann bzw. von Shade. Soviel muss an dieser Stelle summarisch zu den intertextuellen Bezügen gesagt sein, die noch zahlreicher sind. Es bleibt aber bei intertextuellen Verweisen bzw. es erfolgt durch die Adaption bestimmter Strukturen Nabokovs durch Monteiro kein Kommentar des Ersteren durch den Letzteren. Die exzessive Intertextualität ist eventuell als eine Parodie auf den postmodernen Roman an sich zu verstehen, der durch seine intertextuellen Verweise die Selbstreferenzialität auf die Spitze treibt: Literatur verweist auf andere Literatur, und der ewige Verweischarakter offenbart die Konstruiertheit literarischer Texte. In der postmodernen Textualität verschwindet der Autor, das Subjekt Autor hinter der Vielzahl an Verweisen. Der 'Tod des Autors' in der postmodernen Literatur ist mit dem Tod Graumanns konkret fiktional umgesetzt.

- 6 Hierin mag eine Anspielung auf den (realen) Autor Thomas Pynchon liegen, der auch in einem anderen Zusammenhang für einen Vergleich interessant sein könnte. In Pynchons Roman *Gegen den Tag* (2008) spielt die Metapher des Lichts eine bedeutende Rolle: Das Licht in Zusammenhang mit technischen Verfahren wie der Fotografie aber auch dem Film und die vielfältigen metaphorischen Semantiken, die dem Licht verbunden sind. Das Grau ist hierbei eine Farbe zwischen Tag und Nacht, die auch bei Pynchon für die Charakterisierung von Personen eingesetzt wird (siehe etwa "So waren Scarsdale und Edwarda fast jeden Tag zusammen, obwohl sie ihr Leben so gut wie gar nicht aufeinander abgestimmt hatten und jeweils ihre eigene, unzulängliche Stadt bewohnten, wie sich nur teilweise überlappende Schichten in einem neuen Farbdruckverfahren, die von Scarsdale in Grautönen, die von Edwarda malvenfarben" (Pynchon 2008: 243, vgl. auch Fußnote 5).

dialität. Der Flughafen als ‘locus exemplaris’ der Postmoderne steht für keine klaren Bilder von Orten, sondern für einen ungewissen Zwischenraum. Er ist nicht nur in diesem Roman, sondern auch in anderen Texten Monteiros als zentraler Handlungsort zu finden. Was der Bahnhof für die Moderne war – als Motiv in Literatur und Film – scheint der Flughafen für die Postmoderne darzustellen.⁷ Die Bewegungen zwischen Räumen, die Schwellen zwischen den Räumen sind Strukturelemente des Romans von Monteiro. Trotz der Bewegung herrschen letztlich aber stets auch ein Ennui, Langeweile und Überdruß vor, ganz ähnlich wie an Flughäfen. Auch Mauro Portela ist mit seinem Zynismus eine in diesem Sinne gelangweilte und desillusionierte Figur der Postmoderne. Die räumliche Bewegung auf der ersten Erzählebene des Romans wird dabei durch ständige Intertexte und Exkurse begleitet, die sich auf Fernsehberichte und Zeitungsartikel beziehen.

So wird auf einer zweiten Ebene die Geschichte eines Ehepaars erzählt, das seine Tochter verloren hat. Über das Unglück der Tochter sieht Mauro Portela einen Fernsehbericht. Am Ende des Romans wird schließlich deutlich, dass auch Graumann und seine Ex-Frau eine Tochter verloren hatten.⁸ Ein zweiter Intertext betrifft einen Artikel José Veríssimos über seinen Freund Machado de Assis, der tatsächlich publiziert wurde, also ein nicht-fiktionales historisches Dokument darstellt. Die Parallele der Männerfreundschaften zwischen Veríssimo und Machado sowie Por-

7 “Herrschte nicht an solchen Orten, an denen sich Tausende von individuellen Reisewegen kreuzten, noch etwas von dem unangreifbaren Charme der ungenutzten Flächen und der offenen Baustellen, der Bahnhöfe und Wartesäle, in denen die Schritte sich verlieren, all dieser Orte zufälliger Begegnung, an denen man noch flüchtig die Möglichkeit von Abenteuer spürt, das Gefühl, dass man die Dinge nur ‘kommen lassen’ muss?” (Augé 2010: 12). Vgl. mit Monteiro (2000: 147): “Pode ser o longo atraso da partida de um voo, que nos tenha feito penetrar, forçadamente, na noite artificial de um aeroporto – espaço aberto ao amor e ao crime, ao roubo e, claro, às boas-vindas e às despedidas. Uma noite, uma madrugada num aeroporto podem nos fazer descer a círculos que você não imagina...num sentido até físico, real, não imaginativo.” [“Es kann die lange Verspätung eines Abflugs sein, die uns dazu zwingt, in die künstliche Nacht eines Flughafens einzudringen – ein Raum, der Liebe und dem Verbrechen, dem Raub zugänglich und natürlich den Willkommen und den Abschieden. Eine Nacht, ein früher Morgen an einem Flughafen können uns dazu bringen, in Kreise hinabzusteigen, die du dir nicht vorstellen kannst, ... in einem fast physischen Sinne, real, nicht-imaginär.”]. Vgl. auch spezifischer zum Flughafen als Topos der Literatur: Schaberg 2011.

8 Auch in Nabokovs *Fables Fever* hat der Dichter John Shade, zusammen mit seiner Frau, seine Tochter Hazel verloren.

tela und Graumann – wie auch Shade und Kinbote bei Nabokov – wird hierbei im Verlauf des Romans immer deutlicher. Die Freundespaare sind allesamt dadurch geprägt, dass sich Schriftsteller in der Freundschaft zusammengefunden haben und jeweils einer der beiden Freunde über den anderen schreibend an die Nachwelt berichtet. Es geht also auch hier um Fragen der Fiktionalität und Identität.

Eine dritte Erzählebene ist ein langes Gedicht über den mongolischen Herrscher Kublai Khan. Graumann hat dieses Epos verfasst und Portela entdeckt das Manuskript.⁹ Hier wird auf einer lyrischen Ebene von der 'Bildung' Kublai Khans, seiner erlangten Lebensweisheit, aber auch seiner Resignation berichtet, die mit dem Tod endet. Dies stellt wiederum eine Parallele zum fiktiven Autor des Gedichts und Protagonisten Graumann dar, der ernsthaft erkrankt dem Tod ins Auge blickt. Die unterschiedlichen Erzählebenen sind allein durch Assoziationsketten miteinander verbunden. So verweist der Name des Motels, in dem Mauro Portela mit einer Prostituierten seine letzte Nacht in São Paulo verbringt, auf die Mongolei: 'Xanadu' lässt ihn an Genghis Khan denken, noch bevor er das Epos Graumanns in die Hände bekommen hat.¹⁰

9 Hier wird intertextuell auf Italo Calvinos Roman *Die unsichtbaren Städte* verwiesen, in dem Marco Polo dem Kublai Khan von (imaginären) Reisen berichtet (vgl. auch Fußnote 10). Jedes Kapitel trägt den Namen einer Stadt – so wie in *O grau Graumann* auch, wobei es sich bei letzterem um real existierende Städte und Regionen, etwa São Paulo und Recife, handelt. Im Allgemeinen kann das imaginäre Universum Monteiros anhand von Städten beschrieben werden. Die Bedeutung des regionalen, lokalen Elements verschwindet, ganz im Gegensatz zu dem zunehmenden Interesse an archaisch-mythischen Regionen der Welt wie etwa dem alten Ägypten und Timbuktu. Hier sind auch frappierende Ähnlichkeiten zum Werk Alberto Mussas festzustellen (siehe Kapitel 'Timbuktu' im Band *Elegbara* von Mussa und im Roman *A múmia do rosto dourado do Rio de Janeiro* von Monteiro). Auf eine solche Tendenz der Internationalisierung wird auch im hier vorgelegten Band wiederholt verwiesen. Bei Monteiro mag man von einem Widerspruch sprechen: auf der einen Seite der Flughafen als Zwischenort, als Nicht-Ort nach Marc Augé, als solcher ein 'locus exemplaris' der Texte Monteiros, auf der anderen Seite fremde, exotische Orte mit all ihren spezifischen Charakteristika. Dieser Widerspruch deutet aber vielleicht letztlich nur auf dasselbe Unbehagen einer postmodernen Kondition hin, in der sowohl der Nicht-Ort als auch der exotisch-imaginäre Ort in höchstem Maße fiktional-künstlich zu sein scheinen.

10 Der Name Xanadu stammt aus den Reiseberichten des Marco Polo über Genghis Khan, dessen Sommerresidenz so benannt ist. Der englische romantische Dichter Samuel Taylor Coleridge nutzt das Wort in seinem Epos *Kubla Khan: or A Vision in a Dream* (1816) als Inbegriff für eine imaginäre Schatzkammer, ein Schloss voller Reichtümer. Orson Welles wiederum benennt die Schlossresidenz seines Protagonis-

Letztlich fließen jedoch alle Erzählebenen in ihrem Bezug auf das Leben des schweigsamen Graumann zusammen, mit dessen Tod die Romanhandlung endet.

Neben den männlichen Protagonisten Graumann und Portela treten im Roman auch weibliche Figuren auf. Die beiden Frauen Raissa und Márcia sind oder waren Prostituierte. Márcia gegenüber empfindet Graumann eine platonische Liebe, während Portela auf der Suche nach Raissa ist, in die er sich verliebt hat. Das Milieu der Prostitution steht hierbei für das Regiment von etwas Scheinbarem, für den irreführenden Schein, den Monteiro strategisch inszeniert. Seine intertextuellen und intermedialen Verweise sowie selbstreferenziellen Kommentare stehen in engem Zusammenhang mit seiner Kritik an diesem Schein. “Você ainda se engana com putas?”¹¹ lautet die provokante Kernfrage der Erzählung. Die Kritik am Schein wird nicht nur bei der Thematik der Prostitution¹² besonders deutlich, sondern auch bei der Diskussion über Original und Kopie bzw. Plagiat, das Portela dem Nobelpreisgewinner Graumann vorwirft, sowie bei der kritischen Hintergrundbetrachtung der in den Fernsehnachrichten oberflächlich resümierten menschlichen Schicksale. Auf der thematischen Ebene finden sich also zahlreiche Reflexionen zum ‘schönen Schein’. Auf einer weiteren Ebene jedoch geraten diese Überlegungen zu selbstreferenziellen Kommentaren, wie die nachfolgenden Zitate zeigen:

Todas as frases – ou quase todas – querem significar não alguma coisa propriamente oculta (e muitas o querem), mas elas se lançam na zona escura da banalidade, pequenas setas envenenadas ou não, que nós, os pigmeus da

ten im Film *Citizen Kane* (1941) Xanadu. Auch in diesem Film steht das Schloss für Prunk, Dekadenz, riesige Sammlungen an Objekten und für imaginäre Welten, in denen Kane sich zunehmend verliert. Überdies wurde ein Hypertext-Projekt aus dem Jahr 1960 Xanadu benannt, das die Idee einer universalen Bibliothek mit zahllosen miteinander verknüpften Dokumenten verfolgte. Etwas ähnliches ist das Œuvre von Graumann, eine Art ‘Schattentext’ unendlicher Verweise. Xanadu wäre dann der Versuch, aus der ‘Realität’ in ein eigenes imaginäres Universum zu flüchten, hier in der literarischen Form der Lyrik. Im Kontext des Buches von Monteiro ist so ein Versuch aber natürlich letztlich obsolet, denn eine ‘Realität’ als Gegensatz zu einer ‘Fiktion’ ist überhaupt nicht mehr auszumachen.

11 “Lässt du dich immer noch von Huren täuschen?”

12 Portela ist besessen von Raissa, einer Prostituierten, deren ‘echten’ Namen er ebenso wenig kennt wie ihre ‘wahren’ Gefühle. Er weiß, dass er nichts ‘Wahres’ über sie weiß, kann sich aber dennoch nicht von seinen Gefühlen für sie lösen. Dieses Leiden am Schein beschreibt ein fundamentales Dilemma: die Sehnsucht nach dem ‘Echten’ bleibt trotz aller Apostrophen und Fiktionalität ein Grundmotiv des Textes.

floresta escura, zarabatamos contra as sombras a meia altura de nossas vidas, algo assim: soa bem, não? (Monteiro 2002: 19)¹³

Bem, sempre deixei o tempo passar. Entre outros, esse é o defeito que mais me aborrece (e que me trouxe mais arrependimentos). [...] o tempo não pára – alguém já disse essa originalidade absoluta? –, o tempo só pára apenas para confirmar a tautologia (“quando tudo acaba”), o tempo está aqui, a página 19 você já deixou para trás e pertence ao passado que é o tempo congelado, o poço de mel transformado em cone de gelo gelado. (Monteiro 2002: 19–20)¹⁴

Der Kommentar wird sofort durch Ironisierung gebrochen. Der einzige Moment der Harmonie, den Monteiro beschreibt, kann sprachlich bzw. in der “zona escura da banalidade” [obskuren Zone der Banalität] nicht zum Ausdruck gebracht werden. Warum kann er sprachlich nicht zum Ausdruck gebracht werden? Wie Monteiro im hier zweiten zitierten Textabschnitt erläutert, ist die Zeit, die zeitliche Dimension der Sprache und besonders der Schrift entscheidend. Die Zeit hält nicht an – auch wenn etwas aufgeschrieben wird. Im Moment des Ausdrucks ist es bereits vergangen. Hier schließt sich die Frage nach den Möglichkeiten des Films an, der andere mediale Verfahren der Vergegenwärtigung kennt. Doch Monteiro beschreibt Momente einer Gewissheit, einer empfundenen Wahrheit als generell uneinholbar im Ausdruck:

Por mais ênfase que se ponha na frase, por mais desênfase que se dê às pausas – nada poderia “passar” a natureza desses momentos em que você percebe qualquer coisa de absolutamente comum e digna da filosofia de taxistas paulistas (se você quiser), no que for que nos colhe em algo como “harmonia” apaziguada da certeza de estar vivo – e, depois, não mais estar. [...] [N]ó de “realidade” que aperta aquele da garganta estrangulada porque você percebe que, naquele centro secreto, as coisas se explicam pela inexistência (e não poderia ser de outro modo), não há o que fazer – nem deixar de fazer: simplesmente, tudo prossegue como um rio continua e não é o mesmo rio [...] (se você percebe que não pode, não deve, não há razão para esperar que

13 “Alle Sätze – oder fast alle – wollen nicht etwas tatsächlich Okkultes bedeuten (und viele wollen es), sondern werfen sich in die obskure Zone der Banalität, kleine vergiftete Pfeile oder nicht, die wir, Pygmäen des obskuren Waldes, gegen die Schatten auf der mittleren Höhe unseres Lebens schleudern, so etwas: das klingt gut, oder?”

14 “Also, ich habe immer die Zeit vorbeigehen lassen. Unter anderen ist dies meine Schwäche, die mich am meisten ärgert (und mir das meiste Bedauern gebracht hat). [...] die Zeit hält nicht an – hat jemand schon diese absolute Originalität von sich gegeben? –, die Zeit hält nur an, um die Tautologie zu bestätigen (“wenn alles aufgehört”), die Zeit ist hier, die Seite 19 hast du schon hinter dir gelassen und sie gehört der Vergangenheit an, welche die eingefrorene Zeit ist, der Honigbrunnen verwandelt in einen Zylinder aus gefrorenem Eis.”

o tempo possa se encurvar no ponto para o qual o espaço converge porque você o pensa no centro de todas as coisas que estão dispersas). Ufa! (Monteiro 2002: 183)¹⁵

Die Wiederholungen von “você percebe que” [du nimmst wahr, dass] deuten auf eine ausgemachte Kluft zwischen Wahrnehmung und Ausdruck: Ein passives Wahrnehmen, ‘perceber’, ist möglich, doch ein konkretes Handeln ebenso wenig wie eine Antwort, also ein sprachliches Handeln, ein Sagen. Gerade das Ineinanderfallen, die Harmonie von Welt und Ich, von Sein und Wahrnehmung, die Zeitlosigkeit kann dann von Sagen und Ausdruck nicht mehr eingefangen werden. Zugleich und konsequenterweise wird diese ihrerseits ja sprachlich bereits ausgedrückte Beobachtung von einem letzten ironischen “ufa!” aufgehoben.

Im ersten Satz des Zitats – “Por mais ênfase que se ponha na frase, por mais desênfase que se dê às pausas”¹⁶ – klingt das Aussprechen des Geschriebenen in Film oder Theater an. Dadurch wirkt das Geschriebene wie die Überlegung eines Regisseurs zu seinem Drehbuch. An anderer Stelle merkt der Erzähler an: “Num roteiro, corta-se para alguém que olha para alguém” (Monteiro 2002: 119).¹⁷ Referenzen wie diese, die an ein Drehbuch erinnern, treten wiederholt auf und betonen die Sprechpausen, hier als Verweis auf die Schuss/Gegenschuss-Montagetechnik. Auch die Gestik der Figuren spielt eine große Rolle, denn hier finden Gefühle und Gedanken Ausdruck, die Sprache nicht zu fassen vermag. Diese Reflexion über das Sagbare kann als Variation der Frage nach der Fiktionalität gelesen werden. So ist der Titel des Romans *O grau Graumann* als eine Referenz

15 “Egal wieviel Betonung dem Satz gegeben wird, egal wieviel Nicht-Betonung den Pausen gegeben wird – nichts könnte das Wesen dieser Momente ‘vermitteln’, in denen du irgendetwas absolut Gewöhnliches und der Philosophie von Taxifahrern aus São Paulo Würdiges (wenn du so möchtest) wahrnimmst, was es auch ist, was uns aufnimmt in etwas wie eine befriedete ‘Harmonie’ der Gewissheit am Leben zu sein – und es später nicht mehr zu sein. Knoten der ‘Realität’, die denjenigen mit strangulierter Kehle erstickt, denn du nimmst wahr, dass in jenem geheimen Zentrum sich die Dinge durch die Inexistenz erklären (und es könnte nicht anders sein), es gibt nichts zu tun – auch nichts zu unterlassen: Ganz einfach, alles geht weiter wie ein Fluss weiterfließt und es ist nicht derselbe Fluss [...] (wenn du wahrnimmst, dass du nicht kannst, nicht sollst, dass es keinen Grund gibt zu hoffen, die Zeit könnte sich zu dem Punkt neigen, zu dem der Raum konvergiert, denn du denkst ihn im Zentrum aller Dinge, die verstreut sind). Uff!”

16 “Egal wieviel Betonung dem Satz gegeben wird, egal wieviel Nicht-Betonung den Pausen gegeben wird.”

17 “In einem Drehbuch gibt es einen Schnitt zu jemandem, der jemand anderen ansieht.”

auf den Grad des Verschwimmens von Grenzen zwischen Realität und Fiktion zu verstehen: “naquele grau indeciso da consciência de estar dormindo e estar sonhando” (Monteiro 2002: 114).¹⁸ Ob Graumann nun ein Alter Ego Mauro Portelas darstellt, ob er eine nur geträumte Figur ist, welche die Beziehungen beider Protagonisten zueinander genau sind – diese Fragen bleiben aber letztlich doch offen. Die vorgeblich deutsche Abstammung Graumanns ist hierbei eine Persiflage auf detektivische Bestrebungen, seine Identität und Bedeutung für den Roman zu klären: “Você é mesmo parente de Eva Braun, pelo lado materno?” (Monteiro 2002: 41).¹⁹

In vergleichbarer Form finden sich die Spiegelungen und die Vielfalt von erzählerischen Ebenen und medialen Verfahren auch in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Es entsteht eine subjektive Welt, die sich nur aus der Perspektive eines Protagonisten konstituiert; Bildfolgen und Eindrücke, die subjektiv, aber zugleich medial und damit kollektiv inspiriert sind; der Bahnhof oder Flughafen als Raum der Bewegung; Referenz an die Stereotypie und Banalität von Sprache und Mimesis einer Realität; eine passive Haltung des Subjekts, etwa als Konsument (vgl. Schmelzer 2007). Eine solche ‘Handlungshemmung’ – das ist etwa auch das Manko des Mauro Portela. Kaum kann er sich aufraffen, das geplante Interview mit Lúcio Graumann durchzuführen. Als er schließlich mit diesem zusammentrifft, lässt er sich hauptsächlich durch die Ereignisse mitschwimmen, Ereignisse, die er kaum versteht. Ein radikal subjektives Erleben bedingt ein Bewusstsein von der Fiktionalität der Welt als solcher, die nur durch das einzelne Subjekt spezifisch wahrgenommen wird, nicht aber als Ganzes zugänglich wäre. In der postmodernen Schreibweise eines Fernando Monteiro wird diese Sicht mit einem hohen Grad an Selbstreflexivität durch Intertextualität und Intermedialität noch übersteigert, die auch dem Leser viel abverlangt. Zum ‘filmischen Schreiben’ als poetische Methode, den Rückgriffen auf die Modalitäten eines Drehbuchs, kommt ein intertextuelles Moment hinzu.²⁰ Zitate häufen sich im Roman.²¹ Eine Ästhetik des Verweisens auf ein Außerhalb

18 “[I]n jenem ungenauen Grad des Bewusstseins zwischen Schlafen und Träumen.”

19 “Bist du wirklich über deine Mutter mit Eva Braun verwandt?”

20 Das ‘filmische Schreiben’ bzw. das unterschiedliche Verfahren von Film und Literatur wird von Monteiro ausführlich in seinem Roman *Aspades, ETs, etc.* thematisiert (vgl. Monteiro 2000: 18, 31–32, 57, 58–59, 70–71, 92–93, 110, 115).

21 Als Zitate wurden hier angeführt: Calvino, Nabokov, José Veríssimo, Coleridge, Marco Polo. Des Weiteren wird explizit auf Ariano Suassuna, Henry Miller, Marguerite Yourcenar, William Faulkner, Hilda Hilst, Jorge Amado, Gilberto Freyre u. a. verwie-

des Textes, eine Ästhetik des Zitats verstärkt die Ambiguität und 'Künstlichkeit' des Gesagten. Künstlichkeit und Ambiguität werden bewusst durch textuelle Strategien hervorgerufen und ausgedrückt. Die 'artificialidade da literatura' wird also im Text selbst kritisch und zugleich parodierend angemerkt, und der Roman als 'Krebs der Literatur' wird in einer Schocktherapie mit einer solchen Künstlichkeit konfrontiert. Die Künstlichkeit wird auf der einen Seite bewusst hergestellt und in ihrer Exzessivität sichtbar und zugänglich gemacht für eine Reflexion; auf der anderen Seite bleibt ein Unbehagen bezüglich eben dieser Künstlichkeit bestehen – ein Widerspruch, um den dieser Text kreist und den er nicht aufzulösen vermag. Es kann somit von einer Parodie des postmodernen Schreibens gesprochen werden.

Doch der literaturkritische Kommentar zum Werk Fernando Monteiros ist hiermit nicht abgeschlossen. Es muss und soll, rückblickend auf Alcir Pécora, die Frage nach der Relevanz einer solchen postmodernen Literatur gestellt werden. Monteiro schreibt: "Ela dá de ombros (ombros bonitos). E esse 'dá de ombros' não é – com palavras – metade do que passa o belo dar de ombros de uma mulher com ombros bonitos" (Monteiro 2002: 90).²² Der Autor scheint hier in seinen literarischen Bemühungen zu kapitulieren. Die schönen Schultern einer Frau können ja niemals mit den Mitteln der Sprache dargestellt werden. Das Adjektiv 'schön' überwindet die sprachliche Herausforderung nicht. Solche ironischen Kapitulationen Monteiros häufen sich. Für mich bilden sie einen letztlich resignierten Hinweis auf das Scheitern des sprachlichen Vermögens. Ein 'filmisches Schreiben' ist allerdings in der Bewusstwerdung der Grenzen und Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks durchaus von Relevanz. Das Motto dieses Beitrags, ein Zitat aus einem Roman Monteiros – "Literatura. Imagens. [...] Filmes, palavras" (Monteiro 2000: 113) – besticht durch ungewöhnliche Zeichensetzung. Literatur und Bilder sind deutlich mit einem Punkt getrennt; Film und Wörter nur durch ein eher verhaltenes Komma. Diese Zeichensetzung könnte ein Hinweis auf die Möglichkeit der Literatur sein, sich einerseits klarer von den Bildern abzugrenzen, sich andererseits aber auch in ihrer Narrativität intermedial zu definieren. Literatur und Bilder sind hierbei positiver besetzt als Filme und Wörter, so als müsse

sen. Sicherlich sind längst nicht alle Intertexte hier in der gebührenden Genauigkeit ausgeführt worden.

22 "Sie zuckt mit den Schultern (schöne Schultern). Und dieses 'mit den Schultern zucken' ist nicht – mit Wörtern – eine Hälfte dessen, was passiert, wenn eine Frau mit schönen Schultern schön mit den Schultern zuckt."

die Literatur ohne die konventionellen ‘Wörter’ auskommen, eine neue Sprache finden, und der Film solle vor allem aus Bildern bzw. assoziativen Bilderfolgen bestehen.²³ Intermedialität als Methode der Literatur würde demnach ein Wiederaufleben des Paragone-Diskurses, des Wettstreits der Künste unter den heutigen medialen Bedingungen bedeuten.

Doch in diesem Wettstreit der Künste stellt sich erneut die Frage: Was ist Prosa, wie definiert sich der Roman? Inwiefern ist der Roman als Gattung noch möglich? Monteiro beklagt die Künstlichkeit der Literatur und schafft zugleich einen ganz und gar postmodernen Roman, der keine Einheit mehr darstellt, sondern seine Konstruktion, seine Künstlichkeit ausstellt, gerade auch durch seine strukturelle Gegenüberstellung von Prosa und Gedicht. Ein solches Verfahren der Selbstreferenzialität – die Schreibkunst referiert auf die eigene Kunst oder das eigene Handwerk, indem sie den konstruierten Charakter ihrer selbst betont – ist von Linda Hutcheon in *Narcissistic Narrative* als Metafiktion beschrieben worden.²⁴ Hutcheon will hierbei das Adjektiv ‘narzisstisch’ nicht negativ verstanden wissen, argumentiert jedoch im Bewusstsein der Frage nach der Relevanz einer rein selbstreferenziellen Literatur. Roland Barthes, wenn auch in den 1950er Jahren schreibend, also früher als eine Postmoderne konstatiert werden kann, hat einen Grund für Selbstreflexion und Referenzialität be-

23 “O Cinema – que não é escravo do realismo –, que nasceu de feiras para ser livre (embora logo tenha conhecido a prisão do berço, as correntes do ouro de Midas), por que não procura sua liberdade entre os deuses presos [...] Por que o Cinema não filma um rio? Um rio inteiro, um rio sem fim, um Amazonas que encontrasse o Tejo e se misturasse ao Nilo? Esse supergrande rio dos rios, fluindo em sua fuga, passando como um trem passa pela água escura dos túneis, esse rio não seria um sucesso de bilheteria? E por que o Cinema não se torna no próprio rio? [...] Por que o Cinema não se livra de nós?” [“Das Kino – das nicht der Sklave des Realismus ist –, das auf den Jahrmärkten geboren wurde, um frei zu sein (auch wenn es bald schon das Gefängnis der Wiege kennenlernte, die Ketten aus Gold von Midas), warum sucht es nicht seine Freiheit unter den gefangenen Göttern [...] Warum filmt das Kino nicht einen Fluss? Einen ganzen Fluss, einen endlosen Fluss, einen Amazonas, der den Tejo trifft und sich mit dem Nil vermischt? Dieser riesengroße Fluss der Flüsse, in seiner Flucht fließend, fließend wie ein Zug durch das dunkle Wasser der Tunnel fließt, dieser Fluss wäre doch ein Erfolg an den Kinokassen? Und warum wird das Kino nicht zu eben diesem Fluss? [...] Warum befreit sich das Kino nicht von uns?”] (Monteiro 2000: 110).

24 Linda Hutcheon selbst spricht nicht von Selbstreferenzialität, sondern weitergreifender von Metafiktion (als dem Kennzeichen einer literarischen Postmoderne): “‘Metafiction’ [...] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon 1984: 1). “Narcissistic narrative, then, is process made visible” (Hutcheon 1984: 6).

schrieben, der mir im Hinblick auf Fernando Monteiros Schreiben nach wie vor zutreffend scheint:

Man erkennt, daß ein modernes Meisterwerk unmöglich ist, da der Schriftsteller durch seine Schreibweise in einen Widerspruch gebracht wird, aus dem es keinen Ausweg gibt: entweder wird das Thema des Werkes naiv den Konventionen der Form ausgeliefert, die Literatur bleibt unempfänglich für unsere gegenwärtige Geschichte, und der Mythos der Literatur wird nicht überwunden, oder aber der Schriftsteller erkennt die weite Neuartigkeit der gegenwärtigen Welt an, verfügt aber, um von ihr zu berichten, nur über eine glänzende, jedoch tote Sprache. [...] Wie die gesamte moderne Kunst trägt die Literatursprache zugleich die Entfremdung der Geschichte und den Traum der Geschichte in sich. [...] Sich unaufhörlich ihrer eigenen Vereinsamung schuldig fühlend, ist sie doch nicht minder eine nach dem Glück der Wörter gierige Vorstellung, sie eilt einer erträumten Sprache zu, deren Frische durch eine Art idealer Vorausnahme die Perfektion einer neuen unschuldigen Welt darstellte, in der die Sprache nicht mehr entfremdet wäre. (Barthes 2006: 68–69)

Auch in der Metafiktion bleibt wie bei Monteiro ‘eine nach dem Glück der Wörter gierige Vorstellung’ bestehen; sie ist das Kennzeichen literarischer Sprache. In der Feststellung von unhintergebarter Künstlichkeit und Fiktionalität, einer nicht zu fassenden und nicht auszudrückenden Realität, wird zugleich die paradoxe Suche nach der Überwindung eines solchen Zustands fühlbar, vor allem in den Beschreibungen von Momenten und Erfahrungen der Gewissheit. Eine Ambivalenz der postmodernen Literatur zwischen Metafiktion und der Wahrheit als nicht gänzlich aufgegebenem Kriterium, das wenn schon nicht der Sprache, dann doch vielleicht der Erfahrung zugänglich bleibt – so legen es jedenfalls Monteiros Beschreibungen eines Moments der Gewissheit nahe – gilt in gleichem Maße für die Literaturkritik bzw. -wissenschaft. Linda Hutcheon hat im Rückgriff auf weitere postmoderne Theoretiker die Konsequenzen postmodernen Schreibens auch für die wissenschaftliche Zunft beschrieben: “But since many modern novels seem intent on identifying themselves with their own theorizing, perhaps descriptive research into these self-informing theories [...] is the only possible form of novel criticism left” (Hutcheon 1984: 15). Aber auch rein deskriptiv verfahren können die Literaturkritik und -wissenschaft sich dem Widerspruch der postmodernen Literatur nicht entziehen: dem Widerspruch, in der sprachlichen Fiktion etwas ‘Wahres’ oder ‘Unschuldiges’, wie Roland Barthes es ausdrückt, zu suchen, auch im Wissen um die Vergeblichkeit des Ausdrucks einer solchen vorgeblichen ‘Wahrheit’. Vielleicht lässt sich so auch der Gegensatz

zwischen Beatriz Resende und Alcir Pécoras Diagnosen über die zeitgenössische Literatur auflösen: ein neues Schreiben im Sinne eines Paragone-Diskurses kritisch im Hinblick auf ein nicht aufgegebenes Kriterium der Wahrheit zu versuchen.

Literaturverzeichnis

- AUGÉ, Marc (2010): *Nicht-Orte*. Übs. Michael Bischoff. München: Beck [franz. Erstveröff. 1992].
- BARTHES, Roland (2006): *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Übs. Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp [Erstveröff. 1953].
- CALVINO, Italo (2007): *Die unsichtbaren Städte*. Übs. Burkhard Kroeber. München: Carl Hanser Verlag [Erstveröff. 1972].
- HUTCHEON, Linda (1984): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York/London: Methuen.
- (1989): *The Politics of Postmodernism*. London/New York: Routledge.
- MONTEIRO, Fernando (2000): *Aspades, ETs etc.* Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- (2001): *A múmia do rosto dourado do Rio de Janeiro*. São Paulo: Globo.
- (2002): *O grau Graumann*. São Paulo: Globo.
- MUSSA, Alberto (2005): *Elegbara (Narrativas)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- NABOKOV, Vladimir (2008): *Fables Feuer*. Übs. Uwe Friesel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [Erstveröff. 1962].
- PYNCHON, Thomas (2008): *Gegen den Tag*. Übs. Nikolaus Stingl/Dirk van Gunsteren. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [Erstveröff. 2006].
- SCHABERG, Christopher (2011): *The Textual Life of Airports: Reading the Culture of Flight*. London u. a.: Continuum.
- SCHMELZER, Dagmar (2007): *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman der 20er Jahre. Azorín, Benjamín Jarnés und der Film*. Tübingen: Narr.