

III. Mário de Andrade | Sammeln

Abbildung 4: Reisewege Mário de Andrade



Bis zum Börsencrash im Jahr 1929 führte der Kaffeeboom in Brasilien zu einem rasanten Wirtschaftswachstum, das Migranten aus aller Welt in das Land zog – Schiffe aus Deutschland, Italien, dem zerfallenden Osmanischen Reich und Japan dockten in São Paulo an und ließen die vormals am Fluss Tietê von Jesuiten er-

richtete Kleinstadt zur Metropole werden.¹ Von dem wirtschaftlichen Aufschwung profitierte nicht zuletzt die Kunst: So war es kein Zufall, dass gerade São Paulo zum Zentrum der brasilianischen Avantgardebewegung wurde und 1922 das Kunstfestival ›Semana de Arte Moderna‹ ausrichtete. Die Modernismus-Forschung vermutet, dass São Paulo gerade aufgrund seiner industriellen Entwicklung und der fehlenden kulturellen Institutionen und Kunsthochschulen zum Experimentierfeld des Modernismus wurde, wohingegen Rio de Janeiro, die damalige Hauptstadt, schon seit dem Kaiserreich als etabliertes Kunstzentrum galt.²

Die ›Semana de Arte Moderna‹ erinnerte an das Ende der portugiesischen Kolonisation im Jahre 1822 und feierte die hundertjährige brasilianische Unabhängigkeit. Oftmals deklarieren Literaturgeschichtsschreibungen dieses Jahr daher zum Anfangspunkt der eigenständigen brasilianischen Literatur. Ob man sich dieser Einschätzung anschließt, sei dahingestellt, doch in jedem Falle kam es durch die brasilianischen Avantgardisten zu einem radikalen Bruch mit den bisherigen literarischen, ästhetischen und sprachlichen Konventionen. Fortan avancierte beispielsweise die mündliche brasilianische Varietät zum Politikum, für die gerade der Standort São Paulo zentral war, galt die Metropole doch als Stadt der Migranten und Arbeiter, die durch ihre Muttersprachen und Soziolekte die brasilianische Varietät bereicherten.³

Die Avantgarde Brasiliens kann nicht ohne ihre Verbindung zum Kaffeeboom verstanden werden, durch den sich ein bürgerliches Kunstpublikum und Mäzenatentum erst herausbilden konnte.⁴ Mäzene wie Paulo Prado förderten Publikationen und Künstler, finanzierten ihnen etwa Reisen, welche eine Reihe von *Modernistas* nach Paris führte.⁵ Der ›Papst des brasilianischen Modernismus‹, Mário de Andrade, verließ Brasilien allerdings nicht in Richtung Europa, sondern reis-

1 Vgl. Santos, Ana Maria dos u.a.: *História do Brasil. De ›terra ignota‹ ao Brasil atual*. Rio de Janeiro: Log on Editora Multimedia 2002. S. 275, 278. Dazu weiterführend Dean, Warren: *Economy*. In: *Brazil. Empire and Republic, 1822-1930*. Hg. von Leslie Bethell. Cambridge u.a.: CUP 1989. S. 217-256. S. 234ff.

2 Vgl. Gabara, E.: *Errant Modernism*. S. 130.

3 Vgl. Campos, H. d.: *Uma poética da radicalidade*. S. 20.

4 Vgl. dazu Rössner, Michael: *Spuren der europäischen Avantgarde im ›modernistischen Jahrzehnt‹ in Brasilien*. In: *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989 = La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Hg. von Harald Wentzlaff-Eggebert. Frankfurt a.M.: Vervuert 1991. S. 31-50. S. 33.

5 Oswald de Andrade hielt sich beispielsweise in Paris auf und lernte dort Cendrars kennen. Ausführlich zu diesem Austauschverhältnis Jöhnk, Marília: *Eine heitere Sehnsucht nach Paris. Avantgardistische Lektüren brasilianischer Geschichte bei Blaise Cendrars und Oswald de Andrade*. In: *Migration und Avantgarde*. Hg. von Stephanie Bung u. Susanne Zepp. Berlin: De Gruyter 2020. S. 165-185.

te zusammen mit seiner Sponsorin, der »Kaffeebaronin«⁶ Olívia Guedes Penteado, ihrer Nichte und der Tochter der modernistischen Künstlerin Tarsila do Amaral in die brasilianischen, peruanischen und bolivianischen Amazonasgebiete (vgl. TA, S. 395).⁷ Im Zuge dieser Reise entstand ein Tagebuch, dessen humoristischer Charakter sich bereits in seinem überlangen Namen andeutet: *O turista aprendiz: viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega* [Ein Tourist in der Lehre: Reisen auf dem Amazonas bis nach Peru, über den Madeira bis nach Bolivien und durch Marajó, bis es heißt: Nun ist's genug]. Die Reise begann am 8. Mai 1927 in São Paulo, endete ebendort am 21. August desselben Jahres und führte die Gruppe auf einem Schiff über den Nordosten (Salvador, Recife, Fortaleza) in das Amazonasgebiet.⁸

Das aus dieser Reise hervorgegangene Tagebuch ist ein Sammelsurium verschiedener kleiner Formen: Neben ästhetischen Reflexionen, Bilanzierungen des Tages, Aufzeichnungen von Träumen und Notizen zu Kultur und Sprache finden sich hier Anekdoten und Erzählungen. Bereits der Titel offenbart durch seine Überlänge und das augenzwinkernde, aus dem mündlichen Register entlehnte »chega« [nun reicht's] die humoristische und parodistische Ebene des Berichts. Andrade zeichnete durch die Betitelung jedoch nicht nur eine Karikatur der europäischen Reiseliteratur, sondern schrieb sich auch in seine eigene Familiengeschichte ein. Im Jahre 1882 unternahm schließlich sein Großvater eine Reise in das Hinterland Goiás' und veröffentlichte daraufhin einen Reisebericht mit dem ebenfalls überdurchschnittlich langen Titel *Apontamentos de viagem de São Paulo à capital de Goiás, desta à do Pará, pelos rios Araguaia e Tocantins e do Pará à Corte* [Reiseaufzeichnungen von São Paulo bis in die Hauptstadt Goiás', bis in die Hauptstadt Pará, über die Flüsse Araguaia und Tocantins und von Pará bis Corte].⁹

6 In seinem Reisebericht tauft Andrade Guedes Penteado auf den Namen »rainha do café« [Königin des Kaffees], vgl. TA, S. 63. Siehe dazu auch die Fußnote Nr. 38 auf derselben Seite. Zur Reiseroute vgl. Abb. 4 und Lopez, Telê Porto Ancona u. Tatiana Longo Figueiredo: Dossiê. In: Mário de Andrade: *O turista aprendiz*. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez u. Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN 2015. S. 392-447. S. 395.

7 Die Forschungsliteratur betont immer wieder, dass Andrade *nicht* nach Paris reiste, vgl. dazu etwa Gabara, E.: *Errant Modernism*. S. 37, 110. Für die finanzielle Unterstützung der Reise kursieren unterschiedliche Theorien, die sowohl Prado als auch Guedes Penteado als Sponsoren benennen, vgl. ebd. S. 126. Siehe Botelho, André: *A viagem de Mário de Andrade à Amazônia entre raízes e rotas*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (2013) H. 57. S. 15-50. S. 24.

8 Aufgrund der hohen sozialen Stellung der Reisegruppen kam es zu zahlreichen offiziellen Besuchen, siehe dazu Botelho, A.: *A viagem de Mário de Andrade à Amazônia entre raízes e rotas*. S. 28f.

9 Mit der Länge des Titels bezieht Andrade sich möglicherweise auf Reiseberichte aus der Kolonial- und Unabhängigkeitszeit, vgl. dazu Gabara, E.: *Errant Modernism*. S. 38. Zum Tagebuch des Großvaters siehe etwa Lopez, Telê Ancona: *As viagens e o fotógrafo*. In: Mário de Andrade *fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: IEB USP 1993. S. 109-119. S. 112.

Das Reisetagebuch *O turista aprendiz* zählt zu den weniger bekannten Texten Andrades, der vor allem durch seinen als Rhapsodie interpretierten polyphonen Roman *Macunaíma* in die Literaturgeschichte einging.¹⁰ *Macunaíma* erzählt die Geschichte des gleichnamigen Anti-Helden, einer Trickster-Figur autochthoner Legenden, die aus dem Amazonas nach São Paulo zieht. In beständigen Metamorphosen der Figuren verwebte Andrade verschiedene Legenden der Tupi in diesem Roman, dessen Haupthandlung am ehesten auf den Antagonismus von Macunaíma und dem Riesen Piaimã zu reduzieren ist. Der Stellenwert des Romans hängt nicht zuletzt mit seiner sprachlichen Gestaltung zusammen, die auf dem mündlichen Register und einer Vielzahl spezifisch brasilianischer Begriffe gründet.¹¹ Neben Andrades literarischen Werken sind jedoch seine musiktheoretischen und -ethnologischen Forschungen und Schriften, wie die große Studie *Danças dramáticas do Brasil*, und sein öffentliches Wirken als Musiklehrer, Hochschullehrer für Kunst- und Musikgeschichte und Direktor des »Departamento de Cultura da Municipalidade Paulistana« mindestens genauso wichtig.¹²

Im Jahre 1927 lag bereits eine erste Version von *Macunaíma* vor, womit anzunehmen ist, dass auch Andrades Reise in die Amazonasgebiete Material für den Roman lieferte.¹³ Schon in seiner frühen Schaffensphase zeigte Andrade sein Interesse an populären Literaturformen, das Mitte der 1920er Jahre in den Gedichtband *Clã do*

10 Die Forschung zu Andrade ist sehr umfangreich und umfasst insbesondere Publikationen zu *Macunaíma* und seinem Wirken im Modernismus. Die vorliegende Studie konzentriert sich auf seine Verbindungen zur Ethnografie und auf Beiträge zu seinen Reiseschriften. Nachdem *O turista aprendiz* lange Zeit zu den weniger beachteten Texten seines Werkes zählte, sind vor allem in den letzten Jahren vermehrt Publikationen entstanden, die sich methodisch jedoch insofern von meinem Ansatz unterscheiden, als es den Schriften eher um die intertextuelle und werkimmanente Einbettung des Reisetagebuchs und den Dialog zur Intellektuellengeschichte geht. Von dem erhöhten Interesse für die Reise zeugt auch die im Jahre 2015 erschienene kritische Edition der beiden Reiseberichte, die frei zugänglich ist und vom, dem Kulturministerium zugehörigen, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional herausgegeben wurde. Unter den Forschungsbeiträgen ist die jahrzehntelange archivbasierte Forschung von Lopez besonders hervorzuheben, im Rahmen derer nicht nur die kritischen Ausgaben der Reiseschriften, sondern auch weiterführende Aufsätze entstanden sind. Einen kleinen Forschungsstand zu den Reiseberichten präsentiert auch Botelho und führt den Anstieg an Forschungsbeiträgen ebenfalls auf Lopez' Studien zurück, vgl. dens.: *A viagem de Mário de Andrade à Amazônia entre raízes e rotas*. S. 20.

11 Die meisten der von mir zitierten Beiträge zu Andrade beziehen sich auch auf *Macunaíma*, was die Bedeutung des Romans unterstreicht, dazu vor allem Rosenberg, Fernando J.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2006. S. 77-105.

12 Ausführlich zu Andrades Wirken in der Kulturpolitik vgl. Brück-Pamplona, L.: *Mündliche Literatur und Nationalidentität in Brasilien*. S. 178f. Jardim, Eduardo: *Eu sou trezentos*. Mário de Andrade: vida e obra. Rio de Janeiro: Ed. de Rio de Janeiro 2015. S. 141ff., 207.

13 Vgl. etwa Botelho, A.: *A viagem de Mário de Andrade à Amazônia entre raízes e rotas*. S. 38.

jabuti mündete.¹⁴ Sein Studium der Reiseliteratur und ethnografischen Schriften intensivierte sich ebenfalls in dieser Zeit und führte zu einer weiteren Reise 1928 und 1929 in den Nordosten Brasiliens, die posthum als Reisetagebuch unter dem Namen *O turista aprendiz: viagem etnográfica* [Ein Tourist in der Lehre: Ethnografische Reise] publiziert wurde.¹⁵ Große Bestandteile dieses Tagebuchs veröffentlichte Andrade während seiner Reise in Form von *crônicas* im *Diário Nacional*, sodass diese zweite Reise auch im Hinblick auf ihre Finanzierung von der ersten divergierte.¹⁶

Die Veröffentlichung der beiden Reisetagebücher im Jahr 1976 konnte Andrade nicht mehr miterleben. Er war bestrebt, die Verschriftlichungen seiner Reise zu publizieren, überarbeitete diese und versah sie 1943 mit einem Vorwort. Zwei Jahre später verstarb er jedoch unerwartet. Von dem 1927 verfassten Manuskript des ersten Tagebuchs sind nur noch wenige Seiten erhalten, da Andrade die Angewohnheit hatte, die erste Version seiner Texte zu zerstören.¹⁷ Das erste Tagebuch, *O turista aprendiz*, weist einen verspielteren und experimentelleren Charakter auf und wurde von Andrade, so scheint es auch durch das Vorwort, stärker für eine Publikation geformt als die *Viagem etnográfica*.¹⁸ Nicht zuletzt aus diesen Gründen konzentriere ich mich im Folgenden auf *O turista aprendiz*, wobei dieser Text ohnehin aufgrund einer größeren Vielfalt kleiner Formen für meine Fragestellung ertragreicher ist.

Der Status dieses ersten Reisetagebuchs, fortan schlichtweg zu *O turista aprendiz* verkürzt, verkompliziert sich durch verschiedene Faktoren. Wie die Herausgeberinnen der kritischen Edition anmerken, wählte Andrade für die Verschriftlichung seiner Amazonas-Reise unterschiedliche Medien und Formate: Zunächst

14 Vgl. Lopez, Telê Porto Ancona: Mário de Andrade: Ramais e Caminho. São Paulo: Livraria Duas Cidades 1972. S. 75, 78.

15 Zu Andrades Lektüren vgl. ebd. S. 79, 86f., 95.

16 Vgl. Pacheco, Fernando Fonseca: Archive and Newspaper as Media in Mário's Ethnographic Journals, *O turista aprendiz*. In: *Hispanic Review* 84 (2016) H. 2. S. 171-190. S. 187.

17 Vgl. Lopez, Telê Ancona: A bagagem poética do turista aprendiz. In: *Revista IEB* 1986 (26). S. 83-101. S. 86.

18 In Korrespondenzen erwähnte Andrade, dass er vorhabe, beide Reisetagebücher zu veröffentlichen. In seinem Beitrag untersucht Pacheco beide Tagebücher und kritisiert, dass diese in der Forschung zu sehr als homogene Einheit verstanden würden, siehe detailliert zu den Unterschieden dens.: Archive and Newspaper as Media in Mário's Ethnographic Journals, *O turista aprendiz*. S. 172f., 179. Die Forschungsbeiträge kommentieren immer wieder den Unterschied der beiden Reisetagebücher, die sich im Hinblick auf ihre Funktion und die Umstände der Reise unterscheiden. Häufig findet sich die Dichotomie vom spielerischen Charakter des ersten Tagebuchs gegenüber dem wissenschaftlicheren zweiten Reisetagebuch, vgl. dazu ebd. S. 175, 182. Brück-Pamplona, L.: Mündliche Literatur und Nationalidentität in Brasilien. S. 223. Jardim, E.: Eu sou trezentos. S. 91.

einmal führte er ein Tagebuch in einem ihm eigens von der Reederei *Loyde Brasileiro* ausgehändigten kleinen Notizbuch, das er durch Aufzeichnungen auf einzelnen losen Blättern ergänzte, zu denen wiederum Fotografien hinzukamen. Zu diesen notierte er Unterschriften und Kommentierungen in einem kleinen »Eastman Negative Album«, das nicht mehr erhalten ist.¹⁹ Andrade veröffentlichte zudem bereits auf der ersten Reise, wie bereits erwähnt jedoch verstärkt auf der zweiten, parallel *crônicas* im *Diário Nacional*.²⁰

Die vorliegende Studie, so deutete es sich bereits an, muss die Rolle der Editions- und Literaturwissenschaft im Prozess der Veröffentlichung des Reisetagebuchs mitbedenken: Das Schicksal der kleinen Schnipsel, Fotografien und losen Zettel, die während Andrades Reise entstanden, ist so sehr viel stärker durch die Herausgeberinnen bestimmt, als es bei Mistral der Fall war.²¹ Andrades Reise durch Amazonien war symptomatisch für das aufkeimende Interesse der Intellektuellen an der brasilianischen Geschichte und Kunst, für die es in den vorherigen Jahrzehnten durch den Kolonialismus und durch die kulturelle Orientierung an Europa, insbesondere an Portugal und Frankreich, kein Platz gab. Die portugiesische Kolonisation setzte, anders als die spanische in Ländern wie Argentinien, strategisch auf die Unterdrückung intellektuellen Lebens in Brasilien.²² Erst im Jahre 1920 wurde in Rio de Janeiro die erste Universität des Landes gegründet, während dies in den hispanoamerikanischen Ländern bereits im 16. Jahrhundert geschehen war.²³ Die Entwicklung eines eigenständigen Zeitungswesens unterband Portugal ebenfalls und duldete dies erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts.²⁴ Die Texte, denen sich die Studie im Folgenden zuwendet, könnten keinen stärkeren Bruch mit diesen Beschränkungen und Unterdrückungen nachzeichnen: Andrade sammelte in seinem Reisetagebuch Wissen über Brasilien und verbreitete

19 Vgl. Lopez, Telê Ancona: O turista aprendiz na Amazônia. A invenção no texto e na imagem. In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material 13 (2005) H. 2. S. 135-164. S. 139.

20 Vgl. Lopez, Telê Ancona u. Leandro Raniero Fernandes: Os diários do fotógrafo. In: O turista aprendiz. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez u. Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN 2015. S. 451-455. S. 451f.

21 Andrade selbst dachte bereits zu Lebzeiten an die Konstruktion seines Archivs, vgl. dazu ausführlich Pacheco, F. F.: Archive and Newspaper as Media in Mário's Ethnographic Journals, O turista aprendiz. S. 173. Die Forschung kritisiert insbesondere die Betitelung des zweiten Reisetagebuchs als »ethnografische Reise«, da es sich um ein von der Literaturwissenschaft hergestelltes Konstrukt handle, vgl. etwa Spielmann, Ellen: Das Verschwinden Dina Lévi-Strauss' und der Transvestismus Mário de Andrades. Genealogische Rätsel in der Geschichte der Sozial- und Humanwissenschaften im modernen Brasilien. La desaparición de Dina Lévi-Strauss y el transvestismo de Mário de Andrade: enigmas genealógicos en la historia de las ciencias sociales y humanas del Brasil moderno. Berlin: wvb 2003. S. 18f.

22 Vgl. Schulze, P. W.: Strategien »kultureller Kannibalisierung«. S. 63.

23 Vgl. ebd.

24 Vgl. ebd.

dieses in Zeitungen in São Paulo, integrierte es in seine Schriften und wurde durch seine intellektuelle Biografie zu einem der größten Förderer von Bildung, Kultur und Kunst in Brasilien. Dass zahlreiche Bildungseinrichtungen, wie die größte öffentliche Bibliothek in São Paulo, bis heute seinen Namen tragen, ist hierfür bezeichnend.²⁵

III.1 Sammeln

Um herauszuarbeiten, wie Reisen in kleinen Formen geschrieben werden und wie diese sich in die Gattung Reisebericht einordnen und Wahrnehmung konstruieren, konzentriere ich mich in diesem Kapitel auf das Verfahren des Sammelns von Melodien, Vokabeln, Erzählungen und Mythen der Amazonas-Region in *O turista aprendiz*. Andrade nutzte die durch die Ethnografie geprägte Praxis des Sammelns, um Wissen aus entlegenen Regionen Brasiliens auch in den wirtschaftlichen Zentren des Landes, wie São Paulo, zu verbreiten, sichtbar zu machen und in seine literarischen Großprojekte, wie den Roman *Macunaíma*, zu integrieren.

O turista aprendiz sammelt und reproduziert kleine Formen:²⁶ Die Notiz, die Fotografie und ihre Bildunterschrift, montierte Versatzstücke, die kleine Form der *literatura de cordel* und des Lexikoneintrags sowie die *crônica*, kurze Erzählungen und Entwürfe.²⁷ Anhand der Auflistung lässt sich bereits erkennen, dass sich die vorliegende Studie Formen zuwendet, die spezifisch für die brasilianische (Populär-)Kultur sind, wie die *crônica* und das *cordel*. Im Unterschied zu Mistral, die neue Formen wie den *recado*, die *estampa* und die *silueta* kreierte, erschuf Andrade also keine neuen kleinen Formen, sondern schrieb sich dezidiert in die Tradition der

25 Ein Beleg für seine bildungspolitische Bedeutung liefert der vorliegende Sammelband zu wichtigen Figuren der brasilianischen Bildungs- und Erziehungswissenschaft, in dem auch Andrade ein Kapitel gewidmet ist, siehe Gobbi, Marcia: Mário de Andrade (1893-1945): intelectual múltiplo e professor-aprendiz. In: Educadores brasileiros. Idéias e ações de nomes que marcaram a educação nacional. Hg. von Teresa Cristina Rego. Curitiba: Editora CRV 2018. S. 65-74. Dazu weiterführend Jardim, E.: Eu sou trezentos. S. 12, 143ff.

26 Gabara stellt genau dar, für welche späteren literarischen Projekte die beiden Reisen Andrades Material lieferten. Die »experimental interdisciplinarity« Andrades rühre dabei von finanziellen Notwendigkeiten her, vgl. dies.: Errant Modernism. S. 49, 130f.

27 In ihrem Beitrag zieht Ana Lúcia Teixeira eine Parallele von Andrades Schriften zu dem von Deleuze und Guattari ausgearbeiteten Konzept der *littérature mineure* und wendet sich hierfür in Lektüren, die sehr nah an Deleuze und Guattari verweilen, auch *O turista aprendiz* zu. Auf einer theoretischen Ebene geht es ihr ebenso um Andrades Sprachprojekt und dessen Verbindungen zum nationalen Territorium, vgl. dies.: Franz Kafka, Fernando Pessoa e Mário de Andrade: O alcance das pequenas literaturas. In: Sociologias 20 (2018) H. 48. S. 124-161. S. 148, 154.

brasilianischen Literatur ein, die einen »populären Pakt«²⁸ mit den Massenmedien, wie der Zeitung, einging. Die Hinwendung zur populären Kultur ist zentral für Andrades ästhetisches Projekt und das Reisen selbst wiederum Voraussetzung für das Sammeln und Studieren dieser kulturellen Phänomene.

Bereits der Titel des Tagebuchs stellt einen Bezug zum Sammeln und zur Ethnografie her: Andrade wählt das negativ konnotierte Wort ›Tourist‹, in dem sich sowohl die Selbstkritik an dem eigenen aneignenden Blick sowie eine Verbindung zur Kultur der Massenwaren andeutet, die auch in verschiedenen Markennamen immer wieder in seinem Tagebuch schillert.²⁹ Der Tourist blickt wie eine Ethnograf von einer außenstehenden Position auf eine Kultur;³⁰ trotzdem unterscheiden sich die beiden Figuren im Hinblick auf den Zweck ihrer Reise, begibt sich doch der Tourist aus Vergnügen und der Ethnograf vor allem aus wissenschaftlichen Gründen in die Ferne. Zugleich spielt der Titel durch die Bezeichnung »aprendiz« [Lehrling] auf ein erlernbares Handwerk und auf ein Arbeitsverhältnis an.³¹

Im zweiten Tagebuch, *Viagem etnográfica*, das größere wissenschaftliche Ambitionen hegt, bezeichnet sich die Erzählinstanz als Sammler und stellt dar, diese Tätigkeit habe gegenüber dem Reisen Priorität:³² »Estes meus dias estão vendo pouca novidade e tenho trabucado bastante, colhendo melodias, versos e outras manifestações de arte popular, assim eles passam. Vim pro Nordeste não foi só

28 Diesen Begriff entlehne ich Matala de Mazza, die in ihrer Studie fragt: »In welcher Weise nehmen gerade die minderen Genres, die auf diesen Foren populär werden, an der Umbildung der Öffentlichkeit teil, indem sie sich mit ihren Themen, ihren medialen Formaten und ästhetischen Attraktionen an die breite Masse richten?« Dies.: Der populäre Pakt. S. 27.

29 Vgl. dazu Gabara, E.: Errant Modernism. S. 17. Rosenberg, F. J.: The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America. S. 110. Zu diesen Markennamen gehören ›Baedeker‹, ›Kodak‹ und ›Pullman‹, vgl. TA, S. 114, 137, 159. Zur negativen Konnotation des Tourismus siehe Enzensberger, Hans Magnus: Vergebliche Brandung der Ferne. Eine Theorie des Tourismus. In: Merkur 12 (1958) H. 126. S. 701-720. S. 708.

30 Vgl. Pacheco, F. F.: Archive and Newspaper as Media in Mário's Ethnographic Journals, O turista aprendiz. S. 174.

31 Klengel interpretiert den Begriff des Lehrlings als Referenz auf Andrades »Sesshaftigkeit und vermeintliche Provinzialität« sowie als Hinweis darauf, dass der Schriftsteller in Gebiete zieht, die für ihn lehrreich werden. Vgl. dies.: Mário de Andrade – Lehrling in Sachen Primitivismus? Oder: Vom Verlernen des Primitivismus. In: Literarischer Primitivismus. Hg. von Nicola Gess. Berlin: De Gruyter 2013. S. 255-267. S. 258. Der Titel wurde ebenso als eine Referenz auf *L'Apprenti sorcier* von Paul Dukas gelesen, was wiederum eine Verbindung zu Goethes Ballade vom Zauberlehrling nahelegt, vgl. Lopez, T. A.: As viagens e o fotógrafo. S. 112.

32 Vgl. Andrade, Mário de: O turista aprendiz: viagem etnográfica. In: ders.: O turista aprendiz. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez u. Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN 2015. S. 209-361. S. 225. Siehe dazu ebenfalls Lopez, T. P. A.: Mário de Andrade. S. 80. Weitere Beispiele für das Sammeln von Melodien sind in Aussagen des zweiten Reisetagebuchs zu finden, wie »que eu colha melodias« [dass ich Melodien sammle] und »colhendo melodias« [Melodien sammelnd]. Andrade, M. d.: O turista aprendiz: viagem etnográfica. S. 236, 285.

passar não.«³³ [Wenig Neues sehen meine Tage, ich habe viel geschuftet, Melodien, Verse und weitere Manifestationen der populären Kunst gesammelt. So ziehen die Tage vorbei. In den Nordosten bin ich nicht nur gekommen, um mich zu amüsieren.] Auch in späteren Projekten, wie dem Essay *Gramatiquinha de fala brasileira*, der auf der linguistischen Feldforschung beider Reisen basierte, bezeichnete sich Andrade als Sammler der sprachlichen Phänomene.³⁴

Nicht nur die Metaphorik des Sammelns sticht in Andrades Reiseaufzeichnungen hervor, sondern auch seine Sammlung von Objekten, die in Dialog zu seinen Tagebuchaufzeichnungen stehen. Er kommentierte beispielsweise den Erwerb einer Kalabasse aus Santarém und erweiterte diesen Eintrag um eine *crônica*, die zugleich als Objektbeschreibung fungierte (vgl. TA, S. 177).³⁵ Im Sinne der in der Forschung eingeführten Unterscheidung zwischen dem Sammeln von Objekten (*res*) und Sprache (*verba*) konzentriere ich mich nicht auf das Sammeln von Dingen, sondern von Sprache und kulturellem Wissen.³⁶

Das Reisetagebuch *O turista aprendiz* wurde in der Andrade-Forschung immer wieder mit den ethnografischen Praktiken der Feldforschung, die er bereits 1922 durchführte, und der teilnehmenden Beobachtung assoziiert.³⁷ Die in der Einleitung zu dieser Studie zitierte Fotografie Andrades unterstützt diesen Schwerpunkt: So begleitete der Künstler das Ehepaar Lévi-Strauss bei den Sonntagsethnografien in *Tristes Tropiques* und galt zusammen mit Dina Lévi-Strauss als einer der institutionellen Begründer der Ethnografie in Brasilien.³⁸ Diese Disziplin interes-

33 Andrade, M. d.: *O turista aprendiz: viagem etnográfica*. S. 285

34 Vgl. Andrade, Mário de: *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. Texto e contexto. Hg. von Edith P. Pinto. São Paulo: Livraria Duas Cidades 1990. S. 318.

35 Siehe für Fotografien zu den von Andrade auf der Reise gesammelten Objekten diese Website: http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/etnografia-e-folclore/?content_link=3 (02.03.2021).

36 Stadler und Wieland gliedern ihre Untersuchung anhand dieser Unterscheidung, vgl. dies.: *Gesammelte Welten*. S. 86, 251ff.

37 Vgl. Lopez, T. P. A.: Mário de Andrade. S. 77. Die Forschungsbeiträge kommentieren die Nähe von Andrade zur Ethnografie, vgl. etwa für einen ersten Überblick Andrade, Maristela Oliveira de: *A viagem de Mário de Andrade ao Nordeste: missão cultural e pesquisa etnográfica*. In: *Cadernos de estudos sociais* 25 (2010) H. 2. S. 171-182. Pacheco macht auf Andrades Rekurs auf Praktiken der Ethnografie, etwa die Feldstudie und teilnehmende Beobachtung, aufmerksam, vgl. dens.: *Archive and Newspaper as Media in Mário's Ethnographic Journals, O turista aprendiz*. S. 174, 178. Gabara weist darauf hin, dass Andrade auf seiner zweiten Reise ethnografische Sammelpraktiken verwendet habe, vgl. dazu dies.: *Errant Modernism*. S. 62. Zu Andrades Vertrautheit mit den Methoden der Feldforschung, der teilnehmenden Beobachtung und der Folkloristik siehe Brück-Pamplona, L.: *Mündliche Literatur und Nationalidentität in Brasilien*. S. 214, 241, u.ö.

38 Vgl. Bueno, Raquel Illescas: *As excursões etnológicas de Mário de Andrade e Lévi-Strauss*. In: *Fronteira Z* 17 (2016). S. 215-224. S. 216. Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Tristes Tropiques*. Paris: Plon 2015. S. 121. Die Verbindungen von Dina Lévi-Strauss und Andrade werden in den Bei-

sierte Andrade auch theoretisch, schließlich studierte er die Schriften von Lucien Lévy-Bruhl und James George Frazer und montierte in seinem 1928 erschienenem Roman *Macunaíma* Versatzstücke der Schriften Koch-Grünbergs.³⁹ Mit Dina Lévi-Strauss, deren Wirken ihr prominenter Ehemann in seinen ethnografischen Studien kaschierte, stand Andrade im engen Kontakt.⁴⁰ Dina Lévi-Strauss unterrichtete den ersten Ethnografiekurs in der brasilianischen Geschichte an der *Universidade de São Paulo*, plante mit dem Modernisten zusammen den Bau eines Museums nach Vorbild des *Musée de l'Homme* und die Herausgabe des Nachschlagewerkes *Dicionário etnográfico e folclórico*.⁴¹ Darüber hinaus bereitete sie in den 1930er Jahren unter der Schirmherrschaft des gegenwärtigen Kulturdezernenten Andrade die erste Feldstudie in der brasilianischen Geschichte vor.⁴² Diese Projekte führten jedoch zu keinen unmittelbaren Ergebnissen: Die Publikation des Wörterbuchs kam durch die Abreise von Dina Lévi-Strauss 1938 nach Frankreich nicht zustande und die Ergebnisse der Feldstudie, für welche die Ethnografin Fragebögen ausgearbeitet hatte, wurden niemals veröffentlicht.⁴³ Doch gelang im Jahr 1936 die Gründung der *Sociedade de Etnografia e Folclore*, der ersten Gesellschaft für Ethnografie und Folklore in Brasilien, in der Andrade das Amt des Präsidenten und Dina Lévi-Strauss dasjenige der Generalsekretärin bekleidete.⁴⁴

Mein Fokus auf das Verfahren des Sammelns fügt sich ebenso in die Praktiken modernistischer Kunst.⁴⁵ So stand das Sammeln als Verfahren zwar aufgrund der asymmetrischen Machtbeziehung und kolonialistischen Vergangenheit in Kritik, doch kam es in Lateinamerika gerade durch die künstlerische Aneignung zu einer Neubewertung.⁴⁶ Neben Mário de Andrade war Oswald de Andrade ein Modernist

tragen der Forschungsliteratur immer wieder herausgearbeitet, wobei für die Interessen der vorliegenden Studie die Forschung von Spielmann am bedeutendsten ist. Viele Aspekte ihrer Studie *Die Argonauten der letzten terra incognita* greift sie bereits in ihrem 2003 veröffentlichten Essay *Das Verschwinden Dina Lévi-Strauss' und der Transvestismus Mário de Andrades* auf, den ich hier nur ergänzend zitiere.

39 Vgl. ausführlich Lopez, T. P. A.: Mário de Andrade. S. 86ff., 92ff. Siehe ebenso Rosenberg, F. J.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. S. 77f.

40 Vgl. dazu detaillierter Spielmann, E.: *Die Argonauten der letzten terra incognita*. S. 13, 112.

41 Vgl. ebd. S. 113, 116f., 120.

42 Vgl. ebd. S. 121.

43 Vgl. ebd. S. 117, 120ff.

44 Vgl. ebd. S. 118.

45 Vgl. zu diesen Zusammenhänge Andrade, María Mercedes: Introduction. In: *Collecting from the Margins. Material Culture in a Latin American Context*. Hg. von ders. Lewisburg (PA): Bucknell University Press 2016. S. 1-11. S. 3f.

46 Vgl. ebd. S. 4. Die Verbindung von Ethnografie und Kolonialismus lässt sich anhand der Geschichte des Pariser *Institut d'Ethnologie* illustrieren, siehe dazu Spielmann, E.: *Das Verschwinden Dina Lévi-Strauss' und der Transvestismus Mário de Andrades*. S. 11. Zu den kolonialistischen Implikationen des Sammelns siehe ebd. S. 34.

und Sammler, der aus Zitaten Gedichte zusammensetzte.⁴⁷ In *Pau Brasil* wurden Zitate über die brasilianische Geschichte im Zyklus »História do Brasil« ausgestellt, wobei literaturhistorisch für diese Exzerpt- und Sammeltätigkeiten auch die Verbindung zur europäischen Avantgarde, insbesondere zu Blaise Cendrars, konstitutiv war.⁴⁸ Der ebenfalls aus São Paulo stammende Mäzen Prado spielte für dieses aufkommende Sammelinteresse insofern eine Rolle, als er Neuauflagen historischer Bücher und Reiseberichte finanziell förderte und damit die Lektüre- und Exzerpiertätigkeiten motivierte.⁴⁹ Cendrars und Prado kamen regelmäßig in der Pariser *Librairie Chadenat* am Quai des Grands Augustins zusammen, in welcher der Mäzen für seine Sammlung seltene Schriften über Brasilien suchte.⁵⁰ In diesem Sinne ist die Sammeltätigkeit nicht nur als ethnografische, sondern auch als literarische Praxis des Exzerpierens tief im brasilianischen Modernismus verankert, wovon nicht zuletzt Andrades *Macunaíma*, eine Kompilation von Koch-Grünbergs Schriften, zeugt.⁵¹

In seinen Reisen in die Amazonasregion und in den Nordosten kehrte Andrade das Machtverhältnis zwischen dem europäischen Ethnografen und seinen lateinamerikanischen Objekten um, womit er bereits auf einer theoretischen Ebene über die Praxis des Sammelns selbst nachdachte. Diese Reflexionen fügen sich in Cliffords postkoloniale Perspektive auf das Verfahren, die er in seiner Monografie *The Predicament of Culture* aus dem Jahr 1988 entfaltete. »All the beautiful places are ruined«, ein Zitat aus einem Gedicht von William Carlos Williams, betrachtet Clifford als die paradigmatische Klage der Moderne über den Verlust des Authentischen.⁵²

47 Siehe dazu Pérez Villalón, Fernando: *Antropofagia, Bricolage, Collage*. Oswald de Andrade, Augusto de Campos, and the Author as Collector. In: *Collecting from the Margins. Material Culture in a Latin American Context*. Hg. von María Mercedes Andrade. Lewisburg (PA): Bucknell University Press 2016. S. 165-182. S. 165. Ausführlicher habe ich mich damit beschäftigt in: Jöhnk, Marília: »Só me interessa o que não é meu«. – Zur Transformation frühneuzeitlicher Reiseberichte bei Oswald de Andrade. In: *Transformationen | Wandel, Bewegung, Geschwindigkeit*. Beiträge zum XXXIII. Forum Junge Romanistik in Göttingen (15.-17. März 2017). Hg. von Jaime Isasi Cárdenas u.a. München: AVM 2019. S. 91-103.

48 Vgl. Andrade, Oswald de: *Pau Brasil*. Hg. von Jorge Schwartz. 2. Aufl. São Paulo: Globo 2003. Die folgenden Zusammenhänge rekonstruiere ich auch in Jöhnk, M.: Eine heitere Sehnsucht nach Paris. S. 168 f.

49 Vgl. Calil, Carlos Augusto: *Cronologia*. In: Paulo Prado: *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Hg. von Carlos Augusto Calil. 8. Aufl. São Paulo: Companhia das Letras 1999. S. 33-45. S. 38.

50 Vgl. Noland, C.: *The Metaphysics of Coffee*. S. 403. Ebenso: Rivas, Pierre: *Cendrars, le nouveau monde et l'homme nouveau*. In: *Europe 566* (1976). S. 50-60. S. 57, 59.

51 Siehe dazu Rosenberg, F. J.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. S. 77f. Gabara führt aus, dass Collage und Montage als Bestandteile ethnografischer Praktiken wichtig für das Schreiben in *Macunaíma* und *O turista aprendiz* seien, vgl. dies.: *Errant Modernism*. S. 60f.

52 Vgl. Clifford, James: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge (MA) u.a.: HUP 1988. S. 4. Die folgenden Ausführungen und Zitate sind

Der historische Moment von Cliffords Studie ist hierfür nicht unerheblich: Nicht nur das Ende des Zweiten Weltkriegs und der damit verbundene Prozess der Dekolonisierung spielten eine Rolle, wie es Clifford selbst darstellt, sondern ebenso die amerikanische Rechtsgeschichte, die 1977 einen Prozess erlebte, in dem Nachfahren der autochthonen Wampanoag vor dem Bundesgericht in Boston eine seit dem 17. Jahrhundert andauernde ›traditionelle‹ Existenz nachweisen mussten.

Für Clifford materialisiert sich in diesem Beispiel der Verlust starrer Ordnungen, die in der modernen urbanen Welt, bedingt durch die Mobilität, das (vormals) »Exotische« integrieren.⁵³ »Kulturelle Differenz« könne somit nicht mehr als »starre, exotische Andersheit« wahrgenommen werden, wodurch auch die Vorstellung vom ›Authentischen‹ in Kritik gerate.⁵⁴ Clifford grenzt sich hierfür von Lévi-Strauss' *Tristes Tropiques* ab, das er als symptomatisch für diese Perspektive erachtet und konstatiert, dass, auch wenn es den Verlust von Kultur, Sprache und gar Kosmologien zu beklagen gäbe, ebenso viel Neues im Entstehen begriffen sei.⁵⁵ Als ein Beispiel für diese Prozesse dient Clifford die christliche Missionierung, deren Folgen lange Zeit als das Ende autochthoner Kultur und nicht als ihre *Transformation* betrachtet wurden. In diesem Sinne existierten für die moderne Ethnografie zwei divergierende Narrative: Autoren wie Lévi-Strauss erzählen von »Verlust« und »Homogenisierung«, Autoren wie Clifford und wie, so meine These, Andrade von »Entstehung« und »Erfindung«.⁵⁶

Clifford versuchte mit seinem Projekt die Grenzen der Ethnografie aufzuweichen und interessierte sich aus diesem Grund insbesondere für die Interdependenz der Disziplin mit dem Surrealismus im Paris der 1920er Jahre. Ethnografie versteht Clifford als »hybride« Aktivität – und damit zugleich als »Schreiben«, »Sammeln«, »modernistische Collage«, »imperiale Macht« und »subversive Kritik«.⁵⁷ Andrade kann, so meine Lesart, ebenfalls beispielhaft als ein Autor benannt werden, der die Unterschiede zwischen Ethnografie und Literatur verblassen lässt. In *O turista*

der Einleitung entnommen (»Introduction: The Pure Products Go Crazy«, ebd. S. 1-17) und werden nicht alle einzeln nachgewiesen. Ich ziehe es vor, die englischen Begriffe ins Deutsche zu übersetzen und verweise nur bei ambivalenten Termini auf das englische Original. Auf die Nähe von Clifford und Andrade verweisen verschiedene Beiträge der Forschungsliteratur, etwa die Studie von Rosenberg. Dieser zeigt zudem, inwiefern die Folkloristik, von deren Denkmustern Andrade sich distanzierte, ebenfalls ähnlichen Gedankengängen folgte und sich gerade für die von der Urbanisierung bedrohten Traditionen interessierte, vgl. dens.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. S. 86, 113ff.

53 Vgl. Clifford, J.: *The Predicamento of Culture*. S. 13. Den Begriff des ›Exotischen‹ setzt Clifford in einfache Anführungsstriche.

54 Vgl. ebd. S. 14.

55 Vgl. ebd. S. 16. Ebenso ebd. S. 14f.

56 Vgl. ebd. S. 17.

57 Vgl. ebd. S. 13.

aprendiz ist die Erzählinstanz nicht auf der Suche nach dem so genannten Authentischen, sondern negiert dieses wie Mistral. Die Begegnungen mit autochthonen Gruppen bleiben aus und werden, mehr noch, durch fantastische und humoristische Erzählungen ersetzt. Die Negation der Suche nach dem Exotischen wird von der Erzählinstanz im späteren Reisetagebuch *Viagem etnográfica* sogar explizit benannt.⁵⁸ Der Erzähler ist nicht darum bemüht, die Vergangenheit der autochthonen Kulturen zu sammeln und so vor dem Verschwinden zu bewahren, viel eher handelt es sich um eine, wie Clifford es beschreibt, auf die Zukunft, das Neue und die Transformation ausgerichtete literarische Ethnografie; das Sammeln diente schließlich auch zukünftigen literarischen Projekten Andrades als Grundlage.

Im zehnten Kapitel »On Collecting Art and Culture« stellt Clifford das Sammeln von Kunst und Kultur einander gegenüber und entwickelt eine Kritik am westlichen⁵⁹ Klassifizierungssystem.⁶⁰ Clifford beschäftigt sich mit der Frage, was mit den kulturellen bzw. künstlerischen Objekten autochthoner Gruppen in westlichen Museen, Archiven, Tauschsystemen und diskursiven Traditionen geschehe. Museen, so das Ergebnis, erschaffen die Chimäre »adäquater Repräsentation«: Eine Maske der Bambara diene so als »Metonymie« der gesamten Bambara-Kultur.⁶¹ Clifford kritisiert die Institution des Museums dahingehend, dass diese Objekte nicht als »produziert«, sondern als »gegeben« ausstelle und hierdurch ebenfalls die historisch gewachsenen Machtstrukturen verschleiern.⁶² Aus diesem Grund müsse eine Neubewertung des Sammelns erfolgen, das als Bestandteil »westlicher Subjektivität« und »mächtiger institutioneller Praktiken« zu verstehen sei und in der

58 Vgl. Andrade, M. d.: *O turista aprendiz: viagem etnográfica*. S. 277.

59 Cliffords Monografie entstand 1988, sodass die Präsenz des Kalten Krieges sich in der Einteilung der Welt in ›Ost‹ und ›West‹ zeigt. Aus heutiger Sicht markiert die Zweiteilung in ›Globaler Süden‹ und ›Norden‹ die ungleiche Verteilung von Ressourcen. Die Vorstellung vom Nord-Süd-Gefälle rekurriert unter anderem auf Antonio Gramscis Ausführungen zur Ungleichheit zwischen Nord- und Süditalien, dazu in einem kurzen Überblick Dados, Nour u. Raewyn Connell: *The Global South*. In: *Contexts* 11 (2012). S. 12f.

60 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf das zehnte Kapitel der Studie: Clifford, J.: *The Predicament of Culture*. S. 215-251. Nicht bei allen Sätzen verweise ich aus Gründen der Redundanz auf den genauen Fundort des Inhalts. Eine ähnliche Kritik des Sammelns und der Ausstellungspraxis des Globalen Nordens entwickelt im Übrigen auch Mieke Bal in ihrem Aufsatz »Sagen, Zeigen, Prahlen«. In diesem geht Bal von einem Vergleich des American Museum of Natural History in New York mit dem Metropolitan Museum of Art aus. Sie hinterfragt die Anordnung im AMNH und zeigt, dass die Wissensproduktion des Museums und die Prozesse des Sehens, Sammelns und Ausstellens koloniale Denkmuster perpetuieren, siehe dies.: *Sagen, Zeigen, Prahlen*. In: *Kulturanalyse*. Übers. von Joachim Schulte. Hg. von Thomas Fechner-Smarsly u. Sonja Neef. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006. S. 72-116.

61 Vgl. Clifford, J.: *The Predicament of Culture*. S. 220.

62 Vgl. ebd.

im Entstehen begriffenen Anthropologie mit der Aneignung von Objekten und Wissen einhergegangen sei.⁶³ *The Predicament of Culture* unternimmt aus diesem Grund den Versuch, sich in eine »kritische Geschichte des Sammelns« einzuschreiben und gerade die Entscheidungs- und Selektionsprozesse dieser Praxis nachzuvollziehen.⁶⁴ Für seine Analysen rekurriert Clifford auf das »art-culture-system«, das nicht-westliche Objekte in zwei Kategorien einteile: Auf der einen Seite stehe so das »(wissenschaftliche) kulturelle Artefakt«, auf der anderen Seite das vom alltäglichen Nutzen abgekoppelte und ans Individuum gebundene »(ästhetische) Kunstwerk«.⁶⁵

Mit der Entstehung der Anthropologie wurden nicht-westliche Objekte als »objektive Zeugen« betrachtet und später als »primitive Kunst« aufgewertet.⁶⁶ Doch solange die Objekte als Kunst oder Folklore gelten, sei ihnen das Attribut des Authentischen inne und Sammler und Ethnografen können sich damit brüsten, die letzten Retter des »wahren« Objekts zu sein, das damit jedoch aus seinem historischen Kontext gelöst werde.⁶⁷ Dies impliziert, dass sich die Ambition der Sammelnden nicht auf »hybride« und geschichtsträchtige Objekte richte, sondern gerade auf die »»traditionell«« erscheinenden.⁶⁸ Die fehlende Klassifizierbarkeit der Objekte könne jedoch zu einem Moment des Widerstands gegen westliche Allmachtsfantasien werden: »Seen in their resistance to classification they could remind us of our *lack* of self-possession, of the artifices we employ to gather a world around us.«⁶⁹

Dieser problematische Umgang der Ethnografie mit Zeit exemplifiziert sich für Clifford in Lévi-Strauss' Aufenthalt in New York, während dessen er mit den Sammlungen der aus Europa geflüchteten Surrealisten in Kontakt kam. Diese sind ihm Zeichen einer verlorenen Welt – eine Wahrnehmung, die sich auch in *Tristes Tropiques* widerspiegelt und die den Blick für die *aktuelle* Entwicklung autochthoner Gruppen trübt.⁷⁰ Clifford hingegen ist der Ansicht, dass Objekte aufgrund ihrer Verzahnung mit kollektiver Erinnerung und Familiengeschichten nicht in einem »ursprünglichen« und »»authentischen«« kulturellen Kontext zu verorten seien;⁷¹

63 Vgl. ebd. S. 220f.

64 Vgl. ebd. S. 221.

65 Vgl. ebd. S. 222. Ebenso S. 223f.

66 Vgl. ebd. S. 228.

67 Vgl. ebd.

68 Vgl. ebd. S. 231. Das Adjektiv »traditional« setzt Clifford ebenfalls in Anführungszeichen, um sich davon zu distanzieren.

69 Ebd. S. 229. Herv. i. O.

70 Zu Lévi-Strauss in New York vgl. ebd. S. 236–246, insbesondere zu den Sammlungen S. 238f. Siehe zudem ebd. S. 245.

71 Vgl. ebd. S. 247. Den Begriff »authentic« setzt Clifford in Anführungszeichen.

viel eher sei der Blick für die Relation von Objekten mit der gegenwärtigen Situation autochthoner Gruppen zu schulen: »There are other contexts, histories, and futures in which non-Western objects and cultural records may ›belong‹.«⁷² Aus diesem Grund fordert Clifford die Hinterfragung der Institution Museum als historisch-kulturelle »Theater der Erinnerung«, die Wiederaneignung von Objekten und von *Texten*.⁷³

Moreover, it is worth briefly noting that the same thing is possible for written artifacts collected by salvage ethnography. Some of these old texts (myths, linguistic samples, lore of all kinds) are now being recycled as local history and tribal ›literature‹. The object of both art and culture collecting are susceptible to other appropriations.⁷⁴

Cliffords Ausführungen zum Sammeln dienen als Ausgangspunkt der folgenden Analysen: Zunächst konzentriere ich mich auf das Schreiben als Sammeln und untersuche hierfür das Aufzeichnen, Montieren und Fotografieren als Verfahren für die Ausstellung von kulturellem Wissen.⁷⁵ In einem nächsten Schritt widme ich mich der Frage, wie Andrade das gesammelte Wissen verbreitet und vergleiche hierfür einen Tagebucheintrag aus *O turista aprendiz* mit einer *crônica* über die Amazonas-Riesenseerose.⁷⁶ Der letzte Teil meiner Analysen kontrastiert mit der ethnografischen Praxis des Sammelns, da Andrade dieses gerade dann aussetzt,

72 Ebd. S. 248.

73 Vgl. ebd.

74 Ebd. S. 248f.

75 Im Gegensatz zu Brück-Pamplona, die in ihrer Monografie Andrades Arbeit als Folklorist im Vergleich zu Alencar und Herder untersucht und die Beziehung von mündlicher Literatur und nationaler Zugehörigkeit analysiert, ziehe ich den Begriff der ›Kultur‹ und der ›Ethnografie‹ anstelle der ›Folklore‹ vor. Der Begriff der ›Kultur‹ ist umfassender und, wie Brück-Pamplona selbst erwähnt, lehnte Andrade in einer *crônica* seiner zweiten Reise die Bezeichnung ›Folklorist‹ ab. Laut Brück-Pamplona ist die Folkloristik in den 1920er Jahren »noch keine etablierte Wissenschaft« und Andrade schwankte begrifflich zwischen »popular«/»populário« und dem weniger häufig verwendeten »folclore«/»folclórico«. Er betrachtete die Folklore zudem als Bestandteil der Ethnografie, vgl. dazu dies.: Mündliche Literatur und Nationalidentität in Brasilien. S. 22, 212f., 227. Vgl. Andrade, M. d.: *O turista aprendiz: viagem etnográfica*. S. 275. Brück-Pamplona bezieht sich wiederum auf eine ältere Edition dieser Folkloredefinition: Gerndt, Helge: [Art.] Folklore. In: RLW. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. 3 Bde. Hg. von Georg Braungart u.a. 3. Aufl. Bd. 1. Berlin u.a.: De Gruyter 2007. S. 609-612. Gerndt stellt in seiner Definition dar, dass in der Literaturwissenschaft der Begriff der Folklore auf »den sprachlichen Anteil der Überlieferung« beschränkt sei, vgl. ebd. S. 610.

76 Leonor Scliar Cabral stellt in seinem Essay zu Andrades Beschäftigung mit der brasilianischen Varietät die These auf, dass das Ziel des Schriftstellers in der »evidenciação« [Evidenzwerdung] der brasilianischen Kultur liege, was in die Nähe meiner Fragestellung weist, vgl. dens.: *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. Florianópolis: Editora da UFSC 1986. S. 14.

wenn es um autochthone Kulturen geht. Dies mag aufgrund des Ortes der Reise, der für die Darstellung dieser Kulturen prädestiniert ist, erstaunen, doch zeigt sich darin die gleichzeitige Ablehnung und Einschreibung in die ethnografische Tradition. Die Studie konzentriert sich hierfür auf ein Fragment zu einer autochthonen Gruppe, deren Kommunikationssystem von der Rezeption und Parodie europäischer Reiseliteratur zeugt. *O turista aprendiz* und seine kleinen Formen bilden das Experimentierfeld des ästhetischen Projekts Andrades, weshalb mich das Sammeln im letzten Teil dieses Kapitels nicht als epistemische, sondern in erster Linie als künstlerische Praxis beschäftigt.⁷⁷

III.2 Schreibszenen

Das Sammeln in *O turista aprendiz* wird von verschiedenen Schreibprozessen begleitet, wie vom Aufzeichnen, Montieren und Fotografieren. Ganz im Sinne der von Clifford geforderten Haltung des Ethnografen sieht auch der Schriftsteller Andrade die Verschriftlichung nicht bloß als ein neutrales Medium an, sondern als einen zu reflektierenden Vorgang, dessen Prozess bis zum fertigen Produkt selbst im Zentrum steht. Damit ist das Konzept der Schreibszenen angedeutet, welches die Darstellung eines Schreibaktes in sprachlicher, materieller und körperlicher Dimension bezeichnet.⁷⁸ Andrade zeigt in seinem Werk eine besondere Vorliebe für Paratexte wie Vorwörter und Nachwörter, in denen die Leser Schreibszenen wiederfinden können – auch das Reisetagebuch *O turista aprendiz* versah er 1943 mit einer solchen Rahmung:

Durante esta viagem pela Amazônia, muito resolvido a... escrever um livro modernista, provavelmente mais resolvido a escrever que a viajar, tomei muitas notas como vai se ver. Notas rápidas, telegráficas muitas vezes. Algumas porém se alongaram mais pacientemente, sugeridas pelos descansos forçados do vaticano de fundo chato, vencendo difícil a torrente do rio. Mas quase tudo anotado sem nenhuma intenção da obra-de-arte ainda, reservada pra elaborações futuras, nem com a menor intenção de dar a conhecer aos outras a terra viajada. E a elaboração

77 Diese Bedeutungsebene ist dem Sammeln im Sinne von ›Exzerpieren‹ in der Praxis der Loci-Communes-Sammlungen bereits eingeschrieben, dazu Décultot, Élisabeth: Einleitung. Die Kunst des Exzerpierens – Geschichte, Probleme, Perspektiven. In: Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpieren in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Hg. von ders. Berlin: Ripberger & Kremers 2014. S. 7-47. S. 9, 35.

78 Vgl. Campe, Rüdiger: Die Schreibszenen. Schreiben. In: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. S. 759-772. S. 760. Weiterführend zur Schreibszenen Stingelin, Martin: ›Schreiben‹. Einleitung. In: ›Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum‹. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. Hg. von dems. München: Fink 2004. S. 7-21.

definitiva nunca realizei. Fiz algumas tentativas, fiz. Mas parava logo no princípio, nem sabia bem por que, desagradado. Decerto já devia me desgostar naquele tempo o personalismo do que anotava. Se gostei e gozei muito pelo Amazonas, a verdade é que vivi metido comigo por todo esse caminho largo de água.

Agora reúno aqui tudo, como estava nos cadernos e papéis soltos, ora mais, ora menos escrito. Fiz apenas alguma correção que se impôs, na cópia. O conjunto cheira a modernismo e envelheceu bem. Mas pro anteviajante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquisto do ambiente estranho que percorre, a releitura destas notas abre sensações tão próximas e intensas que não consigo destruir o que preservo aqui. Paciência...

São Paulo, 30-XII-1943 (TA, S. 48f.)

Während dieser Reise in Amazonien war ich fest entschlossen... ein modernistisches Buch zu schreiben, wahrscheinlich entschlossener zu schreiben als zu reisen, notierte ich vieles, wie zu sehen sein wird. Schnelle, oftmals telegrafische Aufzeichnungen. Einige verlängerten sich geduldiger durch die erzwungenen Pausen des flachbodigen Schiffes, das nur mit Mühe die Flusströmung bezwang. Doch nahezu alles wurde ohne die leiseste Absicht, ein Kunstwerk zu erschaffen, aufgezeichnet, künftigen Ausarbeitungen vorbehalten, nicht einmal mit der geringsten Absicht, anderen das bereiste Land vor Augen zu führen. Und die endgültige Ausarbeitung habe ich niemals durchgeführt. Ich unternahm in der Tat einige Versuche. Doch brach ich diese schon bald ab, ungehalten aus einem mir unbekannten Grunde. Mit Sicherheit muss mir schon damals der Personalismus meiner Aufzeichnungen missfallen haben. Wenn ich mich auch den Amazonas entlang vergnügte, so ist doch die Wahrheit, dass ich mich sehr viel mit mir selbst diesen weiten Wasserweg entlang beschäftigte.

Nun versammle ich hier alles, so wie es in losen Heften und Papieren vorlag, mal mehr, mal weniger verschriftlicht. Lediglich einige Korrekturen nahm ich vor, die sich mir in der Abschrift aufdrangen. Das Ganze riecht nach Modernismus und ist gut gealtert. Doch für den Anti-Reisenden, der ich nun einmal bin, und der stets verletzt, alarmiert und unvollständig reiste, der sich stets ungeliebt in der von ihm erkundeten Umwelt neu erfand, eröffnet die erneute Lektüre dieser Notizen so nahe und intensive Empfindungen, dass ich das von mir Bewahrte nicht zerstören kann. Geduld...

São Paulo, 30-XII-1943

Das Vorwort stellt die Materialität des Textes aus. Auf den kumulativen Charakter kleiner Formen verweisend, definiert es das entstandene Reisetagebuch als Kon-

volut der losen Blätter und Aufzeichnungen.⁷⁹ Den portugiesischen Begriff »nota« übersetze ich an dieser Stelle mit »Aufzeichnung«; diese zeichnet sich durch eine Spannung zwischen dem unmittelbaren Schreiben und der späteren Ausarbeitung aus, wie es sich kondensiert im Begriff der »behutsame[n] Artifizierung« niederschlägt, und wird von »Spontaneität«, »natürliche Kürze« und »Unbestimmtheit« geprägt.⁸⁰

Sowohl zu Beginn als auch zum Ende des Vorwortes ordnet Andrade das entstandene Buch in die ästhetische Praxis der brasilianischen Avantgarde ein. Er präzisiert die Schreibweise als »schnell« und »telegrafisch«, was eine Parallele zum futuristischen Telegrammstil insinuiert. Dieser wurde im brasilianischen Modernismus breit rezipiert und trug, mit Friedrich Kittler gesprochen, zur »Verknappung, Einsparung« und »Beschleunigung« der Sprache bei.⁸¹ Der Rekurs auf diesen avantgardistischen Stil ist einer der Gründe, warum die vorliegende Studie von einer Stilisierung spricht: Die Aufzeichnungen sind keine spontanen Erzeugnisse des Augenblicks, sondern fingieren und ästhetisieren die Spontaneität. Die Forschungsliteratur zur Aufzeichnung bezeichnet diese vermeintliche Kunstlosigkeit treffenderweise als »Artifizierung des Spontanten«⁸². Zugleich wird deutlich, dass die kleine Reiseprosa, wie bei Mistral beobachtet, eine Abkehr vom Buch als Medium impliziert. Diese Abkehr resultiert jedoch daraus, dass Andrade an der Endgültigkeit des Buches und der Ausarbeitung, »elaboração definitiva«, scheitert.

Die Stilisierung der Aufzeichnung als schnell und telegrafisch wird um das Attribut der Kunstlosigkeit ergänzt; die zweifache Nennung der Geduld verweist darauf, dass die Aufzeichnungen provisorisch sind, da sie noch ausgearbeitet werden müssen. Die Geschwindigkeit der Aufzeichnungen und ihre Länge sind Produkt der Umstände der Reise, wie des widerständigen Flusses.⁸³ Die Temporalität der Reise verwandelt sich in Text und dieser gerät, je nach Zeitwahrnehmung, kurz oder lang, sodass die kleine Reiseprosa unmittelbares Produkt der temporalen Wahrnehmung des Erzählers ist und Text und Reise in einem Kongruenzverhältnis zueinanderstehen.⁸⁴

79 Zu dieser häufig anzutreffenden Eigenschaft kleiner Formen vgl. etwa Lappe, Thomas: Die Aufzeichnung. Typologie einer literarischen Kurzform im 20. Jahrhundert. Aachen: Alano/Rader 1991. S. 147.

80 Vgl. ebd. S. 368.

81 Vgl. Kittler, Friedrich: Im Telegrammstil. In: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986. S. 358-370. S. 365. Zur Rezeption des Telegrammstils vgl. Andrade, O. d.: Manifesto antropófago. Dazu Schulze, P. W.: Strategien »kultureller Kannibalisierung«. S. 76.

82 Lappe, T.: Die Aufzeichnung. S. 202. Siehe weiterführend ebd. S. 14, 33.

83 Zur Spannung zwischen schnellen und langsamen Aufzeichnungen siehe ebd. S. 263.

84 Auf dieses proportionale Verhältnis zwischen der Länge der Aufenthalte und dem Volumen der Notizen hat die Forschung wiederholt verwiesen, siehe Fabian, Johannes: Out of our

Bereits der Charakterisierung als Aufzeichnung ist eine Dimension von Geschwindigkeit inhärent, schließlich beschleunigen nicht nur das »Nach- und Nebeneinander« des Geschriebenen, sondern auch dessen »Kürze« den Lesevorgang.⁸⁵ Das Aufrufen der Geduld, also des Ausharrens in Erwartung eines Zukünftigen, inszeniert auf einer Meta-Ebene die Bedeutung des Verlangsamens. Die Auslassungspunkte, die Andrade oftmals als stilistisches Mittel nutzte, deuten auf die Offenheit und Prozessualität des Schreibens hin.⁸⁶ Die übergeordnete Fragestellung dieser Studie, die sich dem Konnex von Wahrnehmung und kleiner Reiseprosa widmet, wird im vorliegenden Zitat auf folgende Art und Weise beantwortet: Die kleine Form der Reiseaufzeichnung ist Produkt der Wahrnehmung und der Erfahrung des Erzählers. Der Form der Aufzeichnung wohnt wie der kleinen Reiseprosa ohnehin ein besonderes Perzeptionspotential inne, dem Akt der Niederschrift geht immer auch ein Prozess aufmerksamen Wahrnehmens voraus.⁸⁷

Die Aufzeichnungen werden von der Erzählinstanz geschrieben und rezipiert, sodass eine Verschränkung zwischen Lesen und Schreiben besteht.⁸⁸ Den Aufzeichnungen wird auch auf einer weiteren Ebene eine konservierende Funktion zugeschrieben, schließlich speichern sie nicht nur Wissen, sondern auch Erfahrungen und Erinnerungen. Die vorliegende Passage erklärt die Intensivität und Nähe zum spezifischen ästhetischen Kriterium der Form der Aufzeichnung; die Leser können nicht am Erlebnis der Reise teilhaben, womit die Unmittelbarkeit der Erfahrung ein Privileg des Erzählers ist. *O turista aprendiz* erfüllt somit nicht die oftmals an die Gattung Reisebericht herangetragene Erwartung der »Informationsvermittlung«.⁸⁹

Das zitierte Vorwort ist nicht das einzige Beispiel für Andrades Kommentierung seiner eigenen Schriften. Ein vergleichender Blick auf zwei weitere Vorwörter unterstützt die These von der Inszenierung der Aufzeichnungen als kunstlos und bei Gelegenheit verfasst. Im »Prefácio Interessantíssimo« der im Jahre 1922 veröffentlichten Gedichtsammlung *Paulicéia Desvairada* schrieb Andrade beispielsweise: »Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente

Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa. Berkeley u.a.: UC Press 2000. S. 15. Oder ebenso Zilcosky, J.: Writing Travel. S. 4.

85 Vgl. Lappe, T.: Die Aufzeichnung. S. 262.

86 Siehe ausführlich zum Stilmittel der Auslassungspunkte Dünne, Jörg: Suspendierte Texte. Célines Auslassungspunkte. In: Satzzeichen. Szenen der Schrift. Hg. von Helga Lutz, Nils Plath u. Dietmar Schmidt. Berlin: Kadmos 2017. S. 239-242.

87 Vgl. Lappe, T.: Die Aufzeichnung. S. 160.

88 Lesen und Schreiben konvergieren auch an weiteren Stellen des Reisetagebuchs, vgl. TA, S. 134.

89 Vgl. Brenner, P. J.: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. S. 664.

me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi.«⁹⁰ [Sobald ich die lyrische Impulsivität spüre, schreibe ich, ohne zu denken, das auf, was mein Unbewusstes mir zuschreit. Danach erst denke ich: Nicht nur um zu verbessern, sondern ebenso, um zu rechtfertigen, was ich da geschrieben habe.] Im Vorwort zu *Losango Cáqui* führte Andrade aus, dass es sich bei der ebenfalls 1922 zusammengestellten Gedichtsammlung um ein Tagebuch handele, in welches »Einfälle«, »Halluzinationen« und »Spielerein« in einer poetischen Sprache notiert worden seien.⁹¹ Andrade negiert die lyrische Intention dieser Textfragmente und wehrt sich dagegen, den Gedichten einen lyrischen Status zuzugestehen. Viel eher sieht er sie als instantane poetische Aufzeichnungen des Lebens und als Impulse des Unbewussten: »anotações líricas de momentos de vida e movimentos subconscientes« [lyrische Aufzeichnungen von Augenblicken des Lebens und unbewussten Bewegungen]. Die Stilisierung des Reisetagebuchs fügt sich in die paratextuelle Ästhetik Andrades. Der Rückgriff auf die kleine Form der Aufzeichnung folgt damit einer strategischen Inszenierung des Geschriebenen als provisorisch und unpräzise. Die Aufzeichnungen unterliegen zudem einem ökonomischen Diktat:

Estas notas de diário são sínteses absurdas, apenas pra uso pessoal, jogadas num anuáriozinho de bolso, me dado no Loide Brasileiro, que só tem cinco linhas pra cada dia. As literatices são jogadas noutro caderninho em branco, em papéis de cartas, costas de contas, margens de jornais, qualquer coisa serve. Jogadas. Sem o menor cuidado. Veremos o que se pode fazer disso em São Paulo. (TA, S. 74f.)

Die vorliegenden Tagebuchaufzeichnungen sind absurde Synthesen, die, nur für den persönlichen Gebrauch bestimmt, in einen kleinen Taschenkalender geworfen wurden, den man mir auf der Lloyd Brasileiro aushändigte, und in dem nur fünf Zeilen pro Tag zur Verfügung stehen. Das literarische Geschreibsel ist in kleine leere Heftchen, auf Briefpapier, auf die Rückseite von Rechnungen, auf den Rand von Zeitungen, auf alles dienlich Scheinende geworfen worden. Geworfen. Ohne die geringste Vorsicht. Mal sehen, was sich daraus in São Paulo machen lässt.

Gemäß der Topik der Aufzeichnung betrachtet Andrade das Geschriebene einzig für den persönlichen, nicht für den öffentlichen Gebrauch. Die Materialität des Textes und insbesondere sein Format, den Taschenkalender, führt er als Argument für diese bescheidene Charakterisierung und die Kürze der Tagebucheinträge an.

90 Andrade, Mário de: Paulicéia desvairada. In: ders.: Poesias completas. 2 Bde. Hg. von Tatiana Longo Figueiredo u. Telê Porto Ancona Lopez. Bd. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2013. S. 55-127. S. 59.

91 Vgl. Andrade, Mário de: Losango Cáqui ou Afetos Militares de Mistura com os porquês de eu saber alemão. In: ders.: Poesias completas. 2 Bde. Hg. von Tatiana Longo Figueiredo u. Telê Porto Ancona Lopez. Bd. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2013. S. 129-225. S. 133.

Jedem Tag stünden nur fünf Zeilen zur Verfügung, sodass die kleine Form an dieser Stelle zum Produkt einer bestimmten Reisekultur und eines materiell begrenzten Formats erklärt wird. Andrade greift nicht nur auf die Rhetorik des Unpräzisen zurück, um über seine kleine Reiseprosa zu sprechen, sondern geht sogar noch weiter, wenn er das von ihm Geschriebene als Abfallprodukt bezeichnet, das »ohne die geringste Vorsicht« »geworfen« worden sei. Bereits das Material, auf dem geschrieben wird, bedingt somit die Bewertung des Textes. Dieser sei unvollständig und unselbstständig und benötige für seine Ausarbeitung und Vervollkommenung die Sesshaftigkeit und Festschreibung an einem Ort.

III.3 Montieren

Nicht nur Cliffords Ausführungen zur Ethnografie als das Sammeln von Kultur fügen sich in den Kontext der vorliegenden Studie, sondern ebenfalls seine bereits angedeuteten Beschreibungen der Interdependenz von Ethnografie und Surrealismus.⁹² *The Predicament of Culture* betrachtet im Kapitel »On Ethnographic Surrealism« die Entwicklung der Ethnografie und des Surrealismus im Frankreich der Zwischenkriegszeit.⁹³ Clifford betont zwar die historischen Konvergenzen, doch bezieht er sich vor allem auf das ihnen gemeinsame Verfahren der Collage.⁹⁴ Die Ethnografie »schneidet« verschiedene kulturelle Realitäten »aus« und stellt sie nebeneinander, wie beispielsweise Bronisław Malinowski in *Argonauts of the Western Pacific* den rituellen Tausch von *vaygu'a* [Muschelketten] mit den englischen Kronjuwelen zusammendenke und dadurch bereits in seiner Nebeneinanderstellung von Verwandtschaftssystemen und westlichem Eheverständnis eine Entfremdung erzeugt.⁹⁵ Der Blick auf Ethnografie als Collage hebt die Fremdheit des Materials hervor und geht von einem anderen Selbstverständnis der Disziplin aus, das Kultur und Wissen nicht als »organisches«, einheitliches Ganzes, sondern als Zusammenspiel verschiedener Stimmen definiert.⁹⁶

Die Beschleunigung des Verkehrs und des Lebens, der Nachrichten und der Medien im frühen 20. Jahrhundert führte vor allem in urbanen Räumen zur Erfahrung einer simultanen Gegenwart, die man in den künstlerischen Praktiken

92 Clifford legt eine weite Definition des Surrealismus an den Tag, siehe dens.: *The Predicament of Culture*. S. 118.

93 Vgl. ebd. S. 117.

94 Vgl. ebd. S. 146.

95 Vgl. ebd. Siehe dazu Malinowski, Bronislaw: *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. 8. Aufl. London: Routledge & Kegan Paul 1972. S. 88f., 90f., 94f.

96 Vgl. Clifford, J.: *The Predicament of Culture*. S. 146f.

der Collage und Montage, »den großen Innovationen« der Zeit, reflektierte.⁹⁷ Ab 1910 entstanden in verschiedenen kulturellen Kontexten Montageformen, die sich bereits seit den 1880er Jahren herausbildeten und mit der kubistischen Malerei öffentliche Aufmerksamkeit erlangten.⁹⁸ Während in der Malerei der Begriff der Collage üblich ist, greift die Literaturwissenschaft traditionellerweise auf das sehr viel allgemeinere Konzept der Montage zurück.⁹⁹ Als Grundlage der Montage können die Zusammenstellung von »Unzusammengehörige[m]« und die Transposition von »Fremdmaterial« in einen neuen Kontext benannt werden, wobei zu betonen ist, dass diese auf unterschiedlichen Arten, beispielsweise durch Collagieren, erfolgt.¹⁰⁰ Die theoretischen Abhandlungen zu Montage und Collage insistieren auf der veränderten Position des Autors in der künstlerischen Praxis, der nicht (mehr) Schöpfer-Gott ist.¹⁰¹

Der Zufall leitete die Surrealisten auf ihrer Suche nach dem *hasard objectif* und relativierte die Autorposition.¹⁰² Die Leistung des Autors besteht in Montageverfahren vor allem darin, Material zu selektieren, zu arrangieren und nebeneinanderzustellen, und ebenso: es zu finden.¹⁰³ Dada-Montagen arbeiteten beispielsweise mit Materialien des täglichen Lebens und betonten dadurch den handwerklichen Charakter ihrer Kunst.¹⁰⁴ Die montierten Elemente waren damit nicht länger Zeichen, die auf etwas verwiesen, sondern die Wirklichkeit selbst;¹⁰⁵ in diesem Sinne »spielten« die Künstler mit der Referenzialität und dem Kunstcharakter ihrer Werke.¹⁰⁶

Die brasilianischen Modernisten sammelten nicht nur, sie montierten und exzerpierten, wie sich anhand des bereits erwähnten Gedichtzyklus in Oswald de

97 Vgl. Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933. 2. aktualis. u. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2010. S. 149, 168f.

98 Vgl. Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München: Fink 2000. S. 139.

99 Vgl. ebd. S. 197.

100 Ebd. S. 196, 278. Dazu Hage, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. Frankfurt a.M.: Lang 1984. S. 66f.

101 Vgl. Möbius, H.: Montage und Collage. S. 189.

102 Vgl. ebd. S. 166. Siehe Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S. 88, 90.

103 Vgl. Möbius, H.: Montage und Collage. S. 143. Stadler und Wieland führen schließlich aus, dass an die Stelle der »Inspiration« für den sammelnden Schriftsteller »Zufall« und »Kontingenz« trete, siehe dies.: Gesammelte Welten. S. 255.

104 Vgl. Hage, V.: Collagen in der deutschen Literatur. S. 32.

105 Vgl. Bürger, P.: Theorie der Avantgarde. S. 105.

106 Vgl. Möbius, H.: Montage und Collage. S. 142. Als Kontrahent des montierten Kunstwerks galt das »Organische«, das als Artefakt vorgab, Natur zu sein, vgl. Bürger, P.: Theorie der Avantgarde. S. 105. Siehe Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hg. von Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973. S. 231ff.

Andrades *Pau Brasil* zeigt. Durch diese Montagen entwarf Oswald de Andrade eine neue Perspektive auf die brasilianische Geschichte und kritisierte die Historiografie, indem er verschiedene Stimmen der frühen Kolonisation auftreten ließ – vom Bordschreiber der erstmaligen Ankunft der Portugiesen in Brasilien, Pêro Vaz de Caminha, bis zu Peter I.¹⁰⁷ Im Unterschied zu Mário de Andrade wies die Montage bei Oswald de Andrade große Nähe zur Praxis des Exzerpierens auf.¹⁰⁸ In *O turista aprendiz* steht das Montieren so weniger im Zusammenhang mit einem intertextuell ausgerichteten Textverfahren, sondern ist ein Modus des Wahrnehmens und Dokumentierens.

Fremdmaterial findet vielfach Verwendung in Andrades Reisetagebuch; auf der Fahrt entlang des Amazonas notierte er beispielsweise die Beschriftungen der Ortschilder: »Cuiabá, xodó do porto.« (TA, S. 162, Herv. i. O.) [*Cuiabá*, Hafenliebling.] Unter den Fotografien, welche die Anfertigung des Reisetagebuchs begleiteten, finden sich ebenso zahlreiche Aufnahmen von Schildern und auch in den Bildunterschriften betrieb Andrade durch das Einfügen von Zitaten Montage.¹⁰⁹ Der Erzähler zitierte beispielsweise eine Ankündigung auf einer Latrine der »Guaporé Rubber Company«, die aufgrund ihrer Kuriosität zum Gegenstand der Montage wurde.¹¹⁰

Anúncio

Na latrina da Guaporé Rubber Co.

ATENÇÃO

Os 5 mandamentos que recomendam a higiene e dão a prova eficiente da educação moral dos frequentadores desta sentina são:

- 1 – não obrar nem urinar a tampa
- 2 – não obrar de cócoras
- 3 – puxar a válvula depois de servidos
- 4 – botar os papéis servidos dentro da lata
- 5 – demorar pouco tempo para não prejudicar os outros abalizados

Pede-se pois observarem os mandamentos acima.

(A lápis, logo a seguir):

- 6 – botar creolina aos sábados na sentina! (TA, S. 161, Herv. i. O.)

107 Zu Oswald de Andrades Umgang mit der Geschichtsschreibung siehe Schulze, P. W.: Strategien »kultureller Kannibalisierung« S. 66, 93ff.

108 Ausführlich habe ich die Nähe von Montageverfahren und Exzerpierrechts bei Oswald de Andrade untersucht in: Jöhnk, M.: »Só me interessa o que não é meu«.

109 Vgl. Andrade, Mário de: Os diários do fotógrafo. In: ders.: *O turista aprendiz*. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez u. Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN 2015. o.P. Vgl. Bild Nr. 118, 236, 331 und 374. Es wird der Name eines Landgutes (»Felicidade«), das Schild eines Ladens (»Bonmarché«) und eine Kokospalmenpflanzung (»Cocal«) fotografiert.

110 Für eine weitere Analyse dieses Absatzes siehe Pacheco, F. F.: Archive and Newspaper as Media in Mário's Ethnographic Journals, *O turista aprendiz*. S. 176.

Ankündigung

Auf der Latrine der Guaporé Rubber Co.

ACHTUNG

Die fünf Gebote, welche die Hygiene der Latrinen-Benutzer befürworten und ihre moralische Erziehung effektiv belegen, lauten:

1 – auf dem Deckel weder sein Geschäft verrichten noch urinieren

2 – sein Geschäft nicht in der Hocke verrichten

3 – nach dem Geschäft die Spülung ziehen

4 – die benutzten Papiertücher im Eimer entsorgen

5 – nicht trödeln, um die anderen Benutzer nicht zu beeinträchtigen

Aus diesen Gründen wird gebeten, die oben angeführten Gebote zu berücksichtigen.

(Mit Bleistift folgt):

6 – samstags Kreolin in die Latrine werfen!

In Anklang an die Zehn Gebote rufen die »mandamentos« parodierend einen religiösen Rahmen auf, wie es typisch für den Modernismus ist.¹¹¹ Neben den intuitiven Regeln für die Benutzung wird mit Bleistift ein Hinweis zum Desinfektionsmittel Kreolin hinzugefügt, sodass gerade am siebten Tag der Woche, an dem selbst Gott ruhte, auch die Latrine zu ruhen hat und desinfiziert werden soll. Im Gegensatz zu anderen Beispielen von Montage, in denen Fremdmaterial in einen Text integriert wird, das sich in seiner Materialität abhebt, liegt keine materielle Disparatheit in *O turista aprendiz* vor, doch immerhin könnte die Anmerkung »mit Bleistift geschrieben« ein Hinweis auf eine divergierende Materialität sein.

Die vorliegende Montage verbindet die ruralen und urbanen Erfahrungswelten Brasiliens in dem Sinne, als Andrade auf ein vor allem für die Darstellung von Städten genutztes Verfahren rekurriert, um die ländliche Seite Brasiliens darzustellen.¹¹² Es ist sicherlich kein Zufall, dass gerade die Latrine von Arbeitern der Kautschuk-Industrie zum Gegenstand der Montage wurde. 1927 war der Kautschukboom, der zwischen 1870 und 1910 seinen Höhepunkt erreichte und erst durch den Monopolverlust der Region an asiatische und afrikanische Konkurrenten

111 Vgl. ebd. S. 177. Oswald de Andrade parodiert im »escapulário« seines Gedichtbandes beispielsweise die Form des *Vater Unsers* und beendet seine Texte stets mit einem Lob an Gott, »Laus Deo«. Vgl. dens.: Pau Brasil. S. 99, 203.

112 Zum Zusammenspiel von Ruralität und Urbanität in der Ästhetik des Künstlers und des Modernismus siehe Gabara, E.: Errant Modernism. S. 46, 48. Bereits in *Macunaíma* lässt sich nachvollziehen, wie die aus dem ruralen Brasilien stammenden autochthonen Mythen in einen urbanen Kontext übertragen wurden, siehe Lopez, T. P. A.: Mário de Andrade. S. 125.

abebbte, bereits passé.¹¹³ Allerdings exportierte die Amazonasregion seit der Erfindung der Vulkanisation, also der Transformation des Naturkautschuks zu Gummi im Jahr 1839, extensiv in die ganze Welt und erfuhr dadurch einen wesentlichen Aufschwung und Bevölkerungszuwachs.¹¹⁴ In den tropischen Regenwald zog es Arbeitssuchende, die als Kautschukzapfer, so genannte *seringueiros*, den Bäumen durch Einkerbungen den begehrten Latex abnahmen.¹¹⁵ Die Entwicklung von Belém und Manaus, wie die Eröffnung des Teatro Manaus und die Einführung der ersten brasilianischen elektrischen Straßenbeleuchtung Ende der 1890er Jahre in der Stadt, zeugten von der wirtschaftlichen Entwicklung der Region.¹¹⁶ Doch der Aufschwung hatte auch seine Schattenseiten: Nachdem die Industrie die Arbeitskraft der lokalen autochthonen Bevölkerung verausgabt hatte und ganze Kulturen und autochthone Menschengruppen wie die Apiacá ausgelöscht worden waren, lockte man Migranten aus dem Nordosten, die in ärmsten Verhältnissen lebten und arbeiteten, in die Region.¹¹⁷

Vor diesem politischen und historischen Hintergrund ist die Praxis der Montage bei Andrade eine Kritik an den Lebensumständen der Arbeiter, die bis auf den Toilettengang von den Besitzern der englischsprachigen Industrien kontrolliert wurden.¹¹⁸ Gerade die Konstellation der Szene – eine *englischsprachige* Firma reguliert *brasilianische* Arbeiter – stellt die Ausbeutung der Rohstoffe und Menschen des Landes durch den Globalen Norden aus.¹¹⁹ Weitere Kontexte, die mit der Toilette als dem Symbol westlicher Hygiene assoziiert werden, könnten sowohl die Schriften des Arztes Carlos Chagas sein, der in diesen auf die hygienischen Umstände des Amazonasgebiet aufmerksam machte, als auch der ebenfalls mit der Region assoziierte Malaria-Diskurs.¹²⁰

Die englischsprachige Rubber Company und die Darstellung einer durchregulierten Gesellschaft evozieren die im Jahr 1927 bereits bewohnte Idealstadt Fordlândia, in der die Ford Motor Company das Leben der Arbeitenden bis ins kleins-

113 Vgl. König, Hans-Joachim: Geschichte Brasiliens. Stuttgart: Reclam 2014. S. 221f. Im Jahr 1912 erreichte der Export des Kautschuks seinen Höhepunkt und ebte dann ab, vgl. Santos, A. M. d. u.a.: História do Brasil. S. 270. Zur Entwicklung der Kautschukindustrie siehe Dean, W.: Economy. S. 227, 229.

114 Vgl. dazu König, H.-J.: Geschichte Brasiliens. S. 221f.

115 Vgl. ebd. S. 222.

116 Siehe ebd.

117 Vgl. Grandin, Greg: Fordlandia. The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City. New York: Metropolitan Books 2009. S. 30f.

118 Dass Andrade in seinem Reisebericht auch gesellschaftliche Fragestellungen und soziale Ungleichheit thematisiert, bemerken verschiedene Beiträge der Forschungsliteratur, siehe etwa Botelho, A.: A viagem de Mário de Andrade à Amazônia entre raízes e rotas. S. 21.

119 Zum Einfluss des englischen Finanzsektors in Brasilien siehe Santos, A. M. d. u.a.: História do Brasil. S. 241.

120 Vgl. Botelho, A.: A viagem de Mário de Andrade à Amazônia entre raízes e rotas. S. 22, 27.

te Detail regulierte.¹²¹ Die Montage erfüllt insofern auch eine dokumentarische Funktion, wobei das Porträtieren des prekären Lebens der Arbeiterschicht in der brasilianischen Literatur eine eigene Tradition hat, die eng mit Euclides da Cunha im Jahr 1903 veröffentlichten dokumentarischen Werk über den Krieg von Canudos 1896/1897 verbunden ist.¹²² Der Krieg im nordöstlichen *sertão* erreichte in Form der kleinen *cordel*-Hefte den Südosten Brasiliens und informierte die dortigen Bürger über die Lebenswelten des verarmten Nordostens.¹²³ Andrade erschuf nun wiederum mit der Praxis der Montage eine weitere Form, um seine vor allem in den intellektuellen Zentren, in Rio de Janeiro und São Paulo, ansässigen Leser über die prekären Lebensumstände in anderen Regionen zu unterrichten.

Die Montage integriert ein frivoles Element in das Reisetagebuch und fördert den satirischen und parodierenden Unterton des Textes. Die Toilette wird zur Manifestation der industriellen Revolution und kann als ein Alltagsgegenstand betrachtet werden, der sich durch die Technisierung beständig veränderte und steigenden Komfort garantierte. Auf einer Metaebene inszeniert Andrade damit seine eigene Poetik, die sich, vergleichbar mit Mistral, den einfachen Gegenständen, einfachen Menschen¹²⁴ und deren Alltagsleben zuwendet.¹²⁵ Die Praxis der Montage integriert einen Teil des Alltagslebens der einfachen Bevölkerung, der *seringueiros*, in das Reisetagebuch, so wie sich Mistral in *Siluetas de la india mexicana* und *Estampa*

121 Siehe zum Leben der Arbeiter Grandin, G.: *Fordlandia*. S. 225f.

122 Verschiedene Beiträge der Forschungsliteratur vergleichen Andrade und Cunha, siehe etwa zur zitierten Passage Andrade, M. O. d.: *A viagem de Mário de Andrade ao Nordeste*. S. 42 ff, 172, 175.

123 Vgl. Curran, Mark J.: *Brazil's Literatura de cordel* [String Literature]: Poetic Chronicle and Popular History. In: *Studies in Latin American Popular Culture* 15 (1996). S. 219-229. S. 227.

124 Der Begriff der »einfachen Menschen« tauchte in den Analysen zu Mistral bereits auf und ist für Andrade umso wichtiger: Er lehnt sich an das aus der Volkskunde stammende Konzept des »kleinen Mannes« und der »kleinen Leute« an und zentriert mit der »Einfachheit« sowohl den Konnex zur Alltagskultur als auch zum von Mistral eingeführten ästhetischen Konzept des Einfachen. Umfassend zum »kleinen Mann« im 19. Jahrhundert informiert Bosl, Karl: *Der kleine Mann – Die kleinen Leute*. In: *Dona ethnologica: Beiträge zur vergleichenden Volkskunde*; Leopold Kretzenbacher zum 60. Geburtstag. Hg. von Helge Gerndt. München: Oldenbourg 1973. S. 97-111.

125 Die Konzentration auf das Alltägliche spielte auch bei Andrades und Dina Lévi-Strauss' niemals realisierten Plänen zum Bau eines ethnografischen Museums eine wichtige Rolle und hing, wie Spielmann gezeigt hat, mit einer »neue[n] Definition des Ethnographischen« in den frühen 1930er Jahren zusammen, die sich um die Ausstellung von Alltagsgegenständen mühte. Vgl. dies.: *Die Argonauten der letzten terra incognita*. S. 117. Darüber hinaus zeigt sich an dieser Stelle eine weitere Parallele zu späteren ethnografischen Praktiken in Brasilien. So galt die erste Feldstudie in der Geschichte der brasilianischen Ethnografie den alltäglichen Gewohnheiten der Bevölkerung, vgl. ebd. S. 121. Siehe zu Andrades Interesse am Alltäglichen Teixeira, A. L.: *Franz Kafka, Fernando Pessoa e Mário de Andrade*. S. 149.

del indio mexicano dem Leben der verarmten mexikanischen autochthonen Bevölkerung zuwendet und sich für alltägliche Redewendungen und Gebrauchskunst interessiert.

Gerade der Rückgriff auf die Darstellung der Benutzung einer *Latrine* führt zur ästhetischen Praxis der Avantgarde zurück.¹²⁶ Die Toilette erinnert an Marcel Duchamps 1917 ausgestellt *Urinal, Fountain*, bei dem ein Alltagsgegenstand in ein museales Kunstobjekt umgewandelt wurde.¹²⁷ Im Rückgriff auf das gleiche Objekt und die Zitierung des *Readymade* repräsentiert Andrade auf einer meta-poetologischen Ebene sein eigenes Montageverfahren, denn sowohl *Readymade* als auch Montage stellen Fremdmaterial aus, das von seinem alltäglichen Gebrauchskontext gelöst in einen künstlerischen transportiert wird.¹²⁸ Die Transplantation steuert die Rezeption als Kunst,¹²⁹ wobei Duchamp nicht der einzige Avantgardist war, der auf den Gegenstand der Toilette zurückgriff. 1925 stellte Edward Weston in einer Schwarzweißfotografie ebenfalls in einer Nahaufnahme eine Toilette dar.¹³⁰ Die Übertragung von Praktiken aus der bildenden Kunst hat die Studie bereits als Charakteristikum der kleinen Reiseprosa Mistrals identifiziert, die sich nun ebenso als Merkmal von Andrades Schreiben herauskristallisiert.

Die moralischen Anweisungen für die Nutzung der Toilette korrespondieren mit einem »sehr kuriosen« Kruzifix, das offensichtlich erneut durch seinen merkwürdigen Charakter zum Material der Montage wurde:

2 de junho. Vida de bordo. Tarde em Parintins com o prefeito bem-falante. [...] Um crucifixo muito curioso na igreja. Vos ofereço as regras do Apostolado da Oração:

- 1º– Renunciam totalmente as [sic!] danças;
- 2º– Renunciam a máscaras e fantasias;
- 3º– Não tomam parte em festas particulares (rezas em casas particulares não são permitidas pelo vigário);
- 4º– As senhoras renunciam aos excessos da moda, não usam trajes com decotes nem cortam os cabelos;
- 5º– Na igreja e nas procissões usam sempre véus;
- 6º– Nas missas e nas procissões não usam leque;

126 Pacheco verweist ebenso auf die Nähe zum dadaistischen *objet trouvé* und zieht eine Parallele von Cliffords Ausführungen zu surrealistischen Ethnografien. Im Verlauf seiner Analysen macht er zudem auf die Nähe zu weiteren avantgardistischen Praktiken, wie dem Bewusstseinsstrom und der *écriture automatique*, aufmerksam, vgl. dens.: *Archive and Newspaper as Media in Mário's Ethnographic Journals*, *O turista aprendiz*. S. 176ff.

127 Vgl. Möbius, H.: *Montage und Collage*. S. 182.

128 Vgl. ebd.

129 Vgl. ebd.

130 Vgl. Weston, Edward: *Excusado*, 1925. Fotografie, 24,13 x 19,21. San Francisco, Museum of Modern Art.

7º– Frequentam o mais possível as confissões e comunhões. (TA, S. 89)

2. Juni. Bordleben. Am Nachmittag in Parintins mit dem sehr gesprächigen Bürgermeister. [...] Ein sehr kuriose Kruzifix in der Kirche. Schauet die Gebote des Gebetsapostolats:

- 1.– Widersagt allen Tänzen;
- 2.– Widersagt den Maskierungen und Verkleidungen;
- 3.– Nehmet nicht an privaten Festen teil (Gebete in Privathäusern werden vom Vikar nicht erlaubt);
- 4.– Die Damen sollen den Exzessen der Mode widersagen, sie sollen keine Anzüge mit einem Ausschnitt nutzen und auch ihre Haare nicht schneiden lassen;
- 5.– Traget Schleier in der Kirche und auf den Prozessionen;
- 6.– Traget keinen Fächer auf Messen und auf Prozessionen;
- 7.– Beichtet so oft wie möglich und empfanget so oft ihr könnt die Kommunion.

Andrade parodiert erneut ein Regelwerk, das in diesem Fall einem Gebetsapostolat entstammt, und übt im Modus der Dokumentation Kritik an den gegenwärtigen Zuständen.¹³¹ Die Montage liest sich parallel zur Toilettenregelung der Guaporé Rubber Company: Erneut handelt es sich hier um ein Regelwerk, welches das Leben der – wahrscheinlich – ärmeren, einfachen Bevölkerung reguliert und sie insofern entmündigt, als es massiv in ihr Privatleben eingreift. Die Praxis der Montage erlaubt es Andrade, die Verhältnisse auszustellen, ohne für die Menschen sprechen zu müssen. Damit führt er das Ausbleiben ihrer Erzählungen als Lücke selbst vor, wie es die vorliegende Studie auch in Mistrals Repräsentation der Autochthonen und den Parallelen zu Spivaks Frage nach der Repräsentation der Subalternen beobachtet hat. Was Andrade in seinen Montagen andeutet, erinnert zudem an Foucaults Ausführungen in *La Vie des hommes infâmes*: Die infamen Menschen sind diejenigen, deren Existenz nur durch den Zusammenprall mit der Macht in die Archive eingehen konnte.¹³² Somit lässt sich Andrades Montage als eine Darstellung dieser infamen Menschen lesen, deren Leben in der kleinen Reiseprosa nur durch die Kollision mit der Macht – wie mit dem Kapital des Globalen Nordens oder der Kurie – aufleuchtet.

Die zitierten Montagen belegen erneut, dass die kleinen Formen in Andrades Bericht Kultur und Alltag der einfachen Menschen darstellen und nicht das ver-

131 Andrade interessierte sich auch für Migranten, welche die Zugstrecke im Amazonasgebiet ausbauen, und widmete sich ihnen, um ihre Absenz in der Geschichtsschreibung und die sozialen Kämpfe in der Region darzustellen. Näheres dazu bei Rosenberg, F. J.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. S. 121ff.

132 Vgl. Foucault, Michel: *La Vie des hommes infâmes*. In: *Dits et écrits*. 4 Bde. Hg. von Daniel Defert u. François Ewald. Bd. 3: 1954-1988. Paris: Gallimard 1994. S. 237-253. S. 241f.

meintlich Exotische und Außergewöhnliche der Reise.¹³³ Die Konvergenz von Surrealismus und Ethnografie unterminiert bei Clifford den Status des Künstlers als »shaman-genius«, der tiefere Wirklichkeiten im Traum, Mythos, in der Halluzination und *écriture automatique* entdeckte.¹³⁴ Bei Andrade wird durch die Ausstellung von Fremdmaterial in den Montagen ebenfalls die Position des Autors relativiert und wie bei Mistral eine offene Autorschaft, die mehrere Stimmen bündelt, propagiert. Die Poetik der kleinen Reiseprosa ist bei Andrade eine offene.¹³⁵ Die Montagen Andrades illustrieren die Offenheit der kleinen Reiseprosa dabei ebenso wie die Fotografien. Der Rückgriff auf das Verfahren der Fotografie unterstreicht auf einer weiteren Ebene die veränderte Position des Autors und schlägt erneut eine Brücke zum epistemischen und ästhetischen Projekt der mistralschen Veranschaulichungen Lateinamerikas.

III.4 Fotografieren

Bei Andrade ist das Veranschaulichen ein ambivalentes Verfahren, wie er in seinem zweiten Reisetagebuch *Viagem etnográfica* darlegt:¹³⁶ »Eh! ventos, ventos de Natal,

133 Die Montage von kulinarischen Traditionen, etwa Speisekarten und Menüs, fügt sich in diesen Kontext, siehe TA, S. 75.

134 Vgl. Clifford, J.: *The Predicament of Culture*. S. 147.

135 Die Offenheit wird bei Andrade zu einem zentralen Charakteristikum der kleinen Prosa. Bereits Umberto Eco hatte Offenheit, genauer: eine nicht beschränkbare Mehrdeutigkeit, als eine zentrale Eigenschaft moderner Kunst definiert. Auch wenn sich die Kunst schon immer durch Vieldeutigkeit charakterisiert habe, zeigt Eco unter anderem anhand der Lehre des Vierfachen Schriftsinns den entscheidenden Unterschied zum »offenen Kunstwerk«. Gemäß der Lehre vom vierfachen Schriftsinn kann ein Text zwar auf vier verschiedene Weisen interpretiert werden, doch außerhalb dieser Möglichkeiten seien keine weiteren Interpretationen zulässig, was laut Eco erst nach der Romantik mit dem Symbolismus und Künstlern wie Stéphane Mallarmé möglich wurde. Anders verhalte es sich in den Werken von James Joyce und Kafka, die als Beispiel für das »offene Kunstwerk« in der Literatur dienen, wobei Eco diesen Begriff auch auf die Musik und Informationstheorie überträgt. Das Beispiel des vierfachen Schriftsinns illustriert die Veränderung in der Konzeption von Autor und Interpret. Der mittelalterliche Schreiber kontrolliere die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten, wohingegen im offenen Kunstwerk der Interpret im Zentrum stünde. Vgl. Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977. S. 8f., 11, 33f., 37f., 41. Ohne einen Bezug zu Eco herzustellen, verweist Gabara darauf, dass Andrades Collagen die Vorstellung vom vollkommenen Kunstwerk unterminieren, siehe dies.: *Errant Modernism*. S. 62.

136 In ihrer Monografie zu lateinamerikanischen Fotografen des Modernismus konzentriert Gabara sich im ersten Kapitel auf Andrades fotografische Landschaften und rekapituliert hierfür ebenfalls die europäische Tradition der Landschaftsdarstellung, mit welcher der fotografische Blick des Modernisten bricht. Dadurch werden sowohl die eigene Position relativiert

me atravessando como se eu fosse um véu. Sou véu. Não atravanco a paisagem, não tenho obrigação de ver coisas exóticas... Estou vivendo a vida de meu país...»¹³⁷ [Oh Winde, Winde aus Natal, die ihr mich durchstreift, als ob ich ein Schleier wäre. Ich bin ein Schleier, behindere die Landschaft nicht, habe keinerlei Verpflichtung, Exotisches zu sehen... Ich bin im Inbegriff, das Leben meines Landes zu leben...] Die Alliterationen des Buchstabens ›V‹ setzt die Begriffe »vento«, »véu«, »ver«, »viver« und »vida« in Relation zueinander. Die Metapher des Schleiers exemplifiziert, dass der Erzähler die Landschaft nicht durch die Aufdrängung seiner Betrachtung und Konstruktion behindern möchte. Der Erzähler propagiert nicht das Enthüllen, die Entzifferung und Aneignung der Landschaft, sondern ihre Verschleierung und stellt damit die Spannung zwischen einer Lust am Sehen und einem Widerstand gegen das wissenschaftliche, aneignende Sehen der Ethnografie dar, wie es auch Pratt mit dem Blick des sehenden Mannes verbindet.

Die Lust am Sehen, die für den Erzähler durch die Beobachtung der Natur zum Tragen kommt, lässt sich im ersten Reisetagebuch, *O turista aprendiz*, nicht in Literatur transformieren: »Não sei, adoro voluptuosamente a natureza, gozo demais porém, quando vou descrever, ela não me interessa mais. Tem qualquer coisa de sexual o meu prazer das vistas e não sei como dizer.« (TA, S. 74) [Ich weiß nicht, ich liebe wollüstig die Natur und genieße sie zuweilen so sehr, dass, wenn ich sie beschreiben möchte, das Interesse an ihr abhandenkommt. Meine Lust am Sehen hat etwas Sexuelles und ich weiß nicht, wie ich sie ausdrücken soll.] Die Sinnlichkeit und der sexuelle Charakter des Sehens werden durch das Adverb »voluptuosamente« [wollüstig] und das Verb »gozar« [genießen, heute: einen Orgasmus haben] betont. Gerade diese Lustempfindung bedingt jedoch auch die sprachliche Undarstellbarkeit des Sehens und wird somit zu einem Moment des Widerstands, den der Erzähler wenig später erneut aufgreift: »É uma delícia [...] se deixar viver só quase pelo sentido da vista, sem pensamentear, olhando o mato próximo, que muitas vezes bate no navio.« (TA, S. 87) [Es ist ein Genuss [...] sein Leben nur am Sehsinn auszurichten, ohne zu grübeln, und das nahe Dickicht zu betrachten, das oftmals das Schiff trifft.]

In der vorliegenden Studie wird das Visualisieren und Fotografieren innerhalb Andrades kleiner Reiseprosa dem Sammeln zugeordnet, eine Konstellation, die auch in der Theoriegeschichte der Fotografie nachvollzogen werden kann: Susan Sontag verbindet in den verschiedenen Essays ihres Bandes *On Photography* Sammeln und Fotografieren miteinander, indem sie etwa ausführt, dass bereits

als auch die Mechanismen der visuellen Macht demaskiert, siehe dies.: Errant Modernism. S. 37f., 43, 57.

137 Andrade, M. d.: *O turista aprendiz: viagem etnográfica*. S. 277. Für eine weitere Kommentierung dieser Passage siehe Gabara, E.: Errant Modernism. S. 74, 79.

die Leichtigkeit, Preiswertigkeit und Transportierbarkeit der Fotografie zur Anhäufung einlade.¹³⁸ Sammler und Fotograf gleichen sich für Sontag auch in ihrem Verhältnis zum Vergangenen, das beide weder ordnen noch sortieren, sondern »antisystematisch« aufbereiten.¹³⁹ In der Ethnografie diente die Fotografie um 1900 zudem dem Inventarisieren und Sammeln.¹⁴⁰

Parallel zu seinen schriftlichen Notizen fertigte Andrade ein großes Reservoir an Fotografien an, das nicht in der 1976 publizierten Version des Reisetagebuchs, sondern erst im Jahr 1993 veröffentlicht wurde; die Herausgeberinnen der vorliegenden kritischen Ausgabe bezeichnen diese als *Os Diários do Fotógrafo* [Die Tagebücher des Fotografen].¹⁴¹ Mit einer Kodak-Handkamera nahm er auf der ersten Reise durch den Amazonas 529 Fotografien auf, von denen er keine im Laufe seines Leben veröffentlichte.¹⁴² Umso stärker ist die Publikation der Fotografien also, wie es die Einleitung bereits andeutet, ein Produkt der Literaturwissenschaft, auch wenn Andrade ein passionierter Hobbyfotograf war und die Negative sorgfältig in seinem East Negative Album beschriftete.¹⁴³ Bereits vor seiner Reise beschäftigte Andrade sich mit der Fotografie und abonnierte europäische Avantgardezeitschriften wie den *Querschnitt*. Diese dienten ihm auf seiner Amazonas-Reise als Quelle für seine Experimente mit fotografischen Techniken wie der Mehrfachbeleuchtung und liefern somit Hinweise für die Schulung seines fotografischen Blicks.¹⁴⁴

Ein Großteil der Fotografien, die Andrade auf der ersten Reise 1927 in den Amazonas erstellte, lichten Menschen, die Architektur und die Überfahrt ab.¹⁴⁵ Nur ein

138 Vgl. Sontag, Susan: *On Photography*. London u.a.: Penguin 2008. S. 3.

139 Vgl. ebd. S. 77.

140 Vgl. Wiener, Michael: *Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918*. München: Trickster 1990. S. 105.

141 Vgl. Mário de Andrade: *Fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: IEB USP 1993. Die Fotografien in dieser Ausgabe sind aufgrund der Bearbeitungen jedoch als Quelle ungeeignet, dazu Klengel, S.: Mário de Andrade – Lehrling in Sachen Primitivismus? S. 264. Aufgrund der späteren Veröffentlichung sind erst in den letzten Jahren bzw. Jahrzehnten vereinzelte Aufsätze und Monografien zu den Fotografien entstanden.

142 Vgl. Lopez, T. A. u. L. R. Fernandes: *Os diários do fotógrafo*. S. 453.

143 Vgl. Lopez, T. A.: *O turista aprendiz na Amazônia*. S. 137. Lopez, T. A. u. L. R. Fernandes: *Os diários do fotógrafo*. S. 453. Gabara präzisiert die Beschriftungen Andrades und führt aus, dass er neben technischen Informationen ebenfalls den Sonnenstand notierte, siehe dies.: *Errant Modernism*. S. 44.

144 Vgl. ebd. Zu den weiteren Zeitschriften, die Andrade konsultierte, gehören die *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Le Cinéma* und *L'Esprit Nouveau*. Der *Querschnitt* stellte Werke von namenhaften Fotografen wie Man Ray, Franz Schneider und Gerhard Riebicke aus, siehe Lopez, T. A.: *O turista aprendiz na Amazônia*. S. 136f. Vgl. dies.: *As viagens e o fotógrafo*. S. 110.

145 Dieses Interesse verknüpft Lopez mit Andrades Lektüre der europäischen Avantgardezeitschrift *Der Querschnitt*, siehe ebd. S. 114.

Fünftel der Bilder stellt die Natur motivisch dar. Der im Unterkapitel zu Schreibszenen entfalteten These folgend, gemäß welcher die Länge der Reise auch die Länge der Notizen bedinge, konditionierte die zeitliche Dauer des Aufenthalts auf dem Schiff die Menge an Fotografien. Die Konzentration auf Architektur – größtenteils auf einfache Wohnhäuser verschiedenster Art – bestätigt Andrades Interesse für Alltagskultur, wie es das Kapitel zur Montage herausgearbeitet hat.

Das Jahr 1839 galt mit der offiziellen Erfindung der Daguerreotypie als Geburtsstunde der Fotografie, deren Apparatur sich 1899 durch die leicht handhabbaren und erschwinglichen Kodakmodelle zu einem Massenartikel wandelte und in Lateinamerika nahezu zeitgleich mit Frankreich auf den Markt kam.¹⁴⁶ Der italienische Futurismus entdeckte die Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel, wobei diese Kunstströmung und ihre Sehnsucht nach Geschwindigkeit und Technologie Andrade und den gesamten Modernismus ohnehin faszinierten und auch die Betitelung der Aufnahmen prägten.¹⁴⁷ Auf den Futurismus übte die Fotografie aufgrund ihrer Affinität zum Technischen und ihrer Neuheit eine besondere Strahlkraft aus; die durch sie hervorgerufene Veränderung und Beschleunigung der Sehgewohnheiten kamen etwa der futuristischen Lust an Geschwindigkeit entgegen.¹⁴⁸ Die Fotografie beeinflusste verschiedene Strömungen der Avantgarde: Sontag setzt beispielsweise einen Schwerpunkt auf ihren Gebrauch im Surrealismus.¹⁴⁹ Für Clifford ist die Collage ein zentrales Verfahren, das die Praktiken der Ethnografie und des Surrealismus verbindet.¹⁵⁰ Eine ebensolche Schnittstelle lässt sich auch in den Aufnahmen Andrades identifizieren, in denen Kunstfotografien und ethnografische Forschung verschmelzen. Die Fotografie, die im Sammelband *Writing Culture* keinen Platz erhielt, ist jedoch unter denselben Prämissen wie das Schreiben in der Ethnografie zu hinterfragen.¹⁵¹

146 Vgl. Gautrand, Jean-Claude: Spontanes Fotografieren. Schnappschüsse und Momentaufnahmen. In: Neue Geschichte der Fotografie. Hg. von Michel Frizot. Köln: Könemann 1998. S. 233-241. S. 238. Vgl. Gabara, E.: Errant Modernism. S. 13.

147 Vgl. Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart: Metzler 1987. S. 95. Siehe Andrade, M. d.: Os diários do fotógrafo. Nr. 94, 215. Zum Einfluss des Futurismus auf den brasilianischen Modernismus Rössner, M.: Spuren der europäischen Avantgarde im ›modernistischen Jahrzehnt‹ in Brasilien. S. 34f.

148 Vgl. Koppen, E.: Literatur und Photographie. S. 95. Sontag, S.: On Photography. S. 124.

149 Vgl. ebd. S. 52.

150 Vgl. Clifford, J.: The Predicament of Culture. S. 117-151. Detaillierter zur Schnittstelle von Ethnografie und Kunst Hägele, Ulrich: Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft. Tübingen: TVV 2007. S. 234.

151 Vgl. Clifford, J.: Introduction. S. 19. Gabara führt aus, dass die Fotografie den lateinamerikanischen Intellektuellen dazu diene, Begriffe wie »Wahrheit«, »Wissen« und »Repräsentation« zu hinterfragen und Andrade in seinen Überlegungen und Fotografien gerade mit dem Umstand kämpfe, dass Repräsentation immer sprachliche und fotografische »capture« sei, vgl. dies.: Errant Modernism. S. 21, 59.

Andrades Fotografien sind im wortwörtlichen Sinne aufgrund ihres winzigen Formats (hochgerundet 6x4 Zentimeter) kleine Formen des Visuellen, die der Schriftsteller niemals öffentlich ausstellte.¹⁵² Wie die Fotografie stehen kleine Formen, wie die Erzählung oder *crônica*, für das Vergängliche und Ephemere.¹⁵³ Die Autorposition Andrades kann in Analogie zur Diskussion um den Kunstcharakter der Fotografie betrachtet werden: Sontag stellt in ihrem Essay *In Plato's Cave* etwa dar, dass die Fotografie erst mit der Industrialisierung auf die Anerkennung als Kunst pochte.¹⁵⁴ Die technische Seite der Fotografie erinnert an Andrades Rekurs auf die Montage und Mistrals Poetik, die sich für die handwerkliche Seite von Kunst interessiert. Doch bereits die Konzentration auf das Verfahren des Sammelns in *O turista aprendiz* grenzt sich von der Vorstellung, Literatur sei das Produkt eines genialen Schöpfers, ab.¹⁵⁵

Sontag recurriert in *On Photography* immer wieder auf Metaphern des Kleinen, um das Wesen der Fotografie und ihr Wirken zu bestimmen. Die Fotografie sei eine Miniatur der Welt, die selegiere und verdichte, prominent entwickelt Sontag das Bild der »thin slice« und der »small units«, um die Selektion und Sondierung von Raum und Zeit auszudrücken.¹⁵⁶ Durch die Fotografie werde die Welt, so Sontag, in mobile Entitäten geteilt: »Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *faits divers*. The camera makes reality atomic, manageable, and opaque.«¹⁵⁷ Sontag greift nicht nur auf Metaphern des Kleinen und Mobilen zurück, sondern auch auf Vergleiche zu kleinen Formen der Literatur, wie der Anekdote, dem *faits divers*, Fragment und Zitat.¹⁵⁸

Barthes wählte für seine Auseinandersetzung mit der Fotografie selbst eine kleine Form, nämlich den Essay.¹⁵⁹ Die Fotografie versieht er mit Attributen wie

152 Vgl. Kapitel I, Fußnote 14.

153 Während Roman und Film aufgrund ihrer seriellen Ästhetik vergleichbar seien, stellt Gerardo Piña-Rosales die These auf, die Fotografie ähnele insofern der Erzählung, als sie einen bestimmten Moment selegiere und darstelle, siehe dens.: *El cuento: Anatomía de un género literario*. In: *Hispania* 92 (2009) H. 3. S. 476-487. S. 485.

154 Vgl. Sontag, S.: *On Photography*. S. 8.

155 Jahre später sollte Andrade dieses Verständnis auch im Essay *O artista e o artesão* bekräftigen, siehe dens.: *O artista e o artesão*. In: ders.: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora 1963. S. 9-34. S. 11ff. Vgl. dazu Jardim, E.: *Eu sou trezentos*. S. 156. Zur veränderten Autor-Konzeption in Hinblick auf das Sammeln siehe ebenso Stadler, U. u. Wieland, M.: *Gesammelte Welten*. S. 131f.

156 Vgl. Sontag, S.: *On Photography*. S. 4, 22.

157 Ebd. S. 22f. Herv. i. O.

158 Vgl. ebd. S. 71.

159 Vgl. Barthes, Roland: *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Étoile/Gallimard/Seuil 1980. S. 13f.

Ephemeraltät und Momenthaftigkeit, die auch verschiedene kleine Formen charakterisieren.¹⁶⁰ Für die Analyse der Fotografie entwickelte Barthes bekanntlich die Begriffe *punctum* und *studium*; das *punctum* beschreibt Barthes mithilfe von Substantiven aus dem semantischen Feld des Kleinen, etwa »petit trou« [»kleines Loch«], »petite tache« [»kleiner Fleck«] und »petite coupure« [»kleiner Schnitt«].¹⁶¹ Der lateinische Begriff *punctum* [Punkt] kennzeichnet in der Bedeutung als Spitze eine körperliche Dimension der Empfindung; bewusst spielt der Name auch auf den Punkt als kleinen Bestandteilen der Typografie an, der umso entscheidender für das Verständnis und die Sinngebung eines Textes sei.¹⁶² Das *punctum* ist in seiner Definition als *Detail* auch dem semantischen Feld des Kleinen zuzuordnen.¹⁶³ Barthes' und Sontags essayistische Auseinandersetzungen mit dem Medium zeugen von einer erhöhten Aufmerksamkeit für die Kleinheit der Fotografie, die ich ebenfalls als eine kleine Form in meine Untersuchungen einschließe.

Von jeher riet man Reisenden, ihren Fotoapparat mit in die Ferne zu nehmen, sodass es kaum überrascht, dass in den 1850er Jahren die East India Company die Fotografie zum Bestandteil des Unterrichts und der Ausbildung für Tätigkeiten in der Kolonie festlegte.¹⁶⁴ In den Vereinigten Staaten stellte die Firma Kodak in den Einfahrten zu Städten Schilder mit potentiellen Motiven auf, womit sich auch hier Mobilität und Fotografie bedingten.¹⁶⁵ Die Konvergenz von Fotografieren und Reisen führt Sontag auf die Aneignung des Raums durch das Medium zurück:

As photographs give people an imaginary possession of a past that is unreal, they also help people to take possession of space in which they are insecure. Thus, photography develops in tandem with one of the most characteristic of modern activities: tourism.¹⁶⁶

Sontag untersucht, wie in den USA Tourismus und Fotografie mit der Einnahme der westlichen Gebiete einhergingen, indem auch durch die Fotografie kolonisiert

160 Vgl. ebd. S. 15f.

161 Vgl. Barthes, R.: *La Chambre claire*. S. 49. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. S. 36. Öhlschläger bezieht sich in ihren Analysen von Städtebildern ebenfalls auf Barthes' Kategorie des *punctum* und setzt es in Dialog zur kleinen Form, wobei sie die Frage nach der Zeiterfahrung in den Vordergrund rückt, siehe dies.: *Das punctum der Moderne. Feuilletonistische und fotografische Städtebilder der späten 1920er und frühen 1930er Jahre*: Benjamin, Kracauer, von Bucovich, Moï Ver. In: *Zeitschrift für Germanistik* 22 (2012) H. 3. S. 540-557.

162 Vgl. Barthes, R.: *La Chambre claire*. S. 49.

163 Vgl. ebd. S. 69, 71.

164 Vgl. Wiener, M.: *Ikonographie des Wilden*. S. 98, 104.

165 Vgl. Sontag, S.: *On Photography*. S. 65.

166 Ebd. S. 9.

wurde – mit desaströsen Folgen für die autochthone Bevölkerung.¹⁶⁷ Die Fotografie ging mit der Kolonisation also Hand in Hand als »direkter Begleiter und williger Berichterstatter territorialer Erschließung«¹⁶⁸.

Die Reisenden, die im späten 19. Jahrhundert zum Fotoapparat griffen, waren eine äußerst diverse Gruppe, die es aus religiösen, wirtschaftlichen, politischen oder touristischen Gründen in die Ferne zog – oftmals verschwammen im Medium der Fotografie die Grenzen zwischen Tourist und Wissenschaftler.¹⁶⁹ Die Amateur-Fotografen rekurrierten ab dem 19. Jahrhundert auf zahlreiche Handbücher, etwa auf das im Jahre 1847 herausgegebene Taschenbuch *Notes and Queries on Anthropology*, die neben Ausführungen zu fotografischen Praktiken genaue Techniken zur Erfassung der Anthropometrie lieferten.¹⁷⁰ Diese Aufnahmen von Ethnografen, die sich selbst wiederum nur selten ablichteten, dienten der Inventarisierung des gesammelten Wissens über verschiedene Menschengruppen.¹⁷¹

Clifford kritisiert ethnografische Berichte, welche die autochthone Bevölkerung nicht für sich selbst sprechen lassen und sie zu Objekten degradieren.¹⁷² In der Fotografie werden Autochthone ebenfalls zu passiven Objekten erklärt, wenn sie wie Dinge inventarisiert und gesammelt werden. Die Subjekt-Objekt-Relation wird dadurch verstärkt, dass die fotografierten Menschen oftmals keinen Namen erhalten und ganz im Gegenteil »ausschließlich als Merkmalträger und typische Vertreter« ihrer ethnischen Herkunft aufgefasst werden.¹⁷³ In *Notes and Queries on Anthropology*, das viele Ethnografen und Reisende begleitete, wie etwa Malinowski auf seiner Feldforschung auf den Trobriand-Inseln, findet sich etwa die folgende Anleitung wieder:

A certain number of typical individuals should always be taken as large as possible, full face and exact side view; the lens should be on a level with the face, and the eyes of the subject should be directed to a mark fixed at their own height from the ground, or to the horizon.¹⁷⁴

167 Vgl. ebd. S. 64.

168 Wiener, M.: *Ikonographie des Wilden*. S. 103.

169 Siehe ebd. S. 96, 99.

170 Vgl. ebd. S. 96, 119.

171 Vgl. ebd. S. 97, 105.

172 Vgl. Clifford, J.: *Introduction*. S. 10.

173 Vgl. Wiener, M.: *Ikonographie des Wilden*. S. 125.

174 Freire-Marreco, Barbara u. John Linton Myres (Hg.): *Notes and Queries on Anthropology: For the Use of Travellers and Residents in Uncivilized Lands*. 4. Aufl. London: The Royal Anthropological Institute 1912. S. 269f. Vgl. dazu Young, Michael W.: *Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography, 1915-1918*. Chicago u.a.: University of Chicago Press 1998. S. 4, 101f.

Gegen das Fotografieren gab es erhebliche Widerstände von autochthoner Seite, die nicht nur mit kulturellen und religiösen Vorbehalten zusammenhingen.¹⁷⁵ Andrade erzählt in einer Anekdote in *O turista aprendiz* beispielsweise von einem Mann, der im Zuge der Kautschuk-Produktion von einem nordamerikanischen Unternehmen fotografiert wurde (vgl. TA, S. 87f.).¹⁷⁶ Das Unternehmen sah vor, in den Abbildungen die Qualität des Standortes einzufangen, zu der auch die lokale Bevölkerung und deren Wert als Arbeitskräfte zählten. Als seine Familie abgelichtet werden sollte, verhüllte ein Vater seinen gesamten Körper bis auf die Nase in einem Netz, und wurde danach dennoch depressiv aus Angst davor, die Fotografie hätte ihn »gefangen« (vgl. TA, S. 88). Die Anekdote endet mit dem Rückzug der Amerikaner und dem Tod des Mannes als Exemplum eines patriotischen Brasilianers, womit die Kamera bereits in *O turista aprendiz* als ein »Instrument der Macht«¹⁷⁷ imaginiert wird.

Die Institutionen der Kolonialmächte griffen auf die Fotografie zurück, um Menschen zu inventarisieren und sie infolgedessen als Typen ihrer Individualität zu berauben, wie sich nicht zuletzt anhand der Aufnahmen von Gefangenen mit Fußfesseln und Messlatten manifestierte.¹⁷⁸ Die fotografierten Menschen mussten bestimmte Positionen für die Aufnahmen einnehmen und ihre Kleidung ablegen, die man ihnen dem europäischen Geschmack entsprechend noch kurze Zeit zuvor aufgebürdet hatte.¹⁷⁹ Bereits im Europa des 19. Jahrhunderts diente die Kamera als Überwachungs- und Kontrollinstrument, wovon die Aufnahmen der Mitglieder der Pariser Kommune zeugen, die mithilfe von Fotografien identifiziert und in der Folge hingerichtet wurden.¹⁸⁰

Andrade eignet sich durch seine Fotografie eine Technik des Globalen Nordens an, die nicht nur im europäischen Kolonialismus, sondern auch im Spanisch-Amerikanischen-Krieg als Werkzeug der Macht diente.¹⁸¹ Diese Aneignung drückt sich nicht zuletzt sprachlich durch die Benennung der Kamera als »codaquinha« [Kodakchen] aus, womit der Markenname des Apparats durchscheint und sich mit

175 Vgl. Wiener, M.: Ikonographie des Wilden. S. 188, 192ff.

176 Für eine weitere Lektüre dieser Szene siehe Rosenberg, F. J.: The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America. S. 123.

177 Wiener, M.: Ikonographie des Wilden. S. 126.

178 Vgl. ebd. S. 122, 125.

179 Vgl. dazu ebd. S. 126.

180 Vgl. ebd. S. 125. Siehe Sontag, S.: On Photography. S. 5, 21. Diese beiden Bereiche – die Darstellung von Autochthonen und Gefängnisinsassen – benennt Gabara ebenfalls als konstitutive Bestandteile der Porträtfotografie im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, siehe dies.: Errant Modernism. S. 83.

181 Vgl. ebd. S. 2, 4, 75f.

dem in der brasilianischen Varietät so häufig gebrauchten Diminutiv vermenget.¹⁸² Im Gegensatz zur Mehrheit der Ethnografen seiner Zeit lichtete Andrade sich in verschiedensten Posen selbst ab und machte sich damit zu einem Studienobjekt.¹⁸³ Die Selbstaufnahmen reichen von touristischen Souvenirs zu humorvollen und spielerischen Verkleidungen, deren Beschriftungen in einem süffisanten Ton gehalten sind. Auf einer Darstellung erscheint Andrade in einer Halbnahen vor dem Hintergrund eines einfachen Hauses und stellt an seinem Körper verschiedene Objekte aus, nämlich einen Fächer, einen Spazierstock, einen Sonnenhut, eine Armbanduhr sowie eine Banane und Sonnenbrille; die Bildunterschrift lautet: »Eine lächerliche Wette in Tefé/12. Juni 1927«¹⁸⁴ (siehe Abb. 5).

Die Objekte lassen sich verschieden deuten, wobei sie sich durch ihren Status und ihre Beschaffenheit unterscheiden: Fächer, Hut, Brille und Stock sind Industrieprodukte, die Banane dagegen ist ein Naturprodukt. Die Banane grenzt sich auch insofern von den anderen Dingen ab, als sie im Gegensatz zu Fächer und Spazierstock, die Komfort garantieren, der Befriedigung eines Grundbedürfnisses dient. Die Andrade-Forschung hat die Objekte als Symbole des europäischen, autochthonen und afrikanischen Erbes Brasiliens gedeutet, wobei die Auslegung der Banane als Symbol der autochthonen und afrikanischen Bevölkerung, im Gegensatz zu Spazierstock und Fächer der europäischen, den kolonialistischen Gegensatz von Natur (Afrika und Lateinamerika) und Kultur (Europa) perpetuiert.¹⁸⁵ Ebenso ist es möglich in der abgebildeten Person und den Objekten vereint, den Blick der europäischen Reisenden, symbolisiert durch Spazierstock und Hut, auf Brasilien und damit eine »performance of otherness«¹⁸⁶ zu erkennen, wie es etwa in der Forschung konstatiert wurde. Viel eher, so lautet meine These, scheint durch die Banane jedoch eine Klassendifferenz markiert zu werden, stellt das Obst in Brasilien doch ein sehr erschwingliches Nahrungsmittel dar, wovon nicht zuletzt

182 Vgl. ebd. S. 4. An dieser Stelle gibt Gabara allerdings nicht an, woher sie diese Information bezieht; in *O turista aprendiz* konnte ich jedenfalls keinen Nachweis für diesen Begriff finden.

183 Vgl. ebd. S. 9, 33.

184 Das Reisetagebuch thematisiert die Wette ebenfalls, vgl. TA, S. 105f. Für eine weitere Beschäftigung mit dieser Fotografie sei verwiesen auf Lopez, T. A.: *O turista aprendiz na Amazônia*. S. 142.

185 Vgl. Gabara, E.: *Errant Modernism*. S. 93. Mit Anführungsstrichen versucht Gabara, Distanz zur Banane als Symbol der »Afro-Brazilians and indigenous ›savages« zu gewinnen. Trotzdem ist die Symbolik mehr als nur problematisch, nicht umsonst gilt die Banane als eine weit verbreitete rassistische Anfeindung, wie etwa das Werfen von Bananen auf Schwarze Fußballspieler unterstreicht.

186 Ebd. S. 94.

die Redewendung »a preço de banana« [spottbillig, wortwörtlich: so günstig wie Banane] zeugt.¹⁸⁷

Abbildung 5: »Aposta de Ridículo [sic!] em Tefé 12-VI-27.«



Arquivo IEB-USP/Sammlung Mário de Andrade, MA-F-0273

Die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten zeigen, dass die Fotografie Simultaneität darstellt: das vermeintlich Weibliche (Fächer) und Männliche (Spazierstock), das Urbane und Rurale sowie Reichtum und Armut. Die Dimensionen Brasiliens sind in »Aposta de Ridículo [sic!]« auf einen Blick sichtbar, womit zugleich

187 Diese Klassendifferenz deutet Gabara an, wenn sie den Fächer einer »mistress of plantation« zuordnet, ebd. S. 93.

die Simultaneität des Mediums Fotografie inszeniert wird. Ein weiteres Detail sollte der Analyse nicht entgehen: Die Banane ist ein Nahrungsmittel und auf dem Bild bereits geschält und angebissen, was das Bild auch in Relation zur Metaphorik des Essens setzt. Diese zirkulierte bereits in der historischen Avantgarde und gipfelte im brasilianischen Modernismus 1928 mit Oswald de Andrades *Manifesto antropófago* in die metaphorische Menschenfresserei.¹⁸⁸ Die im Verzehr begriffene Banane deutet folglich auf die metaphorische Inkorporation verschiedener Kulturen und Traditionen, wie der europäischen, autochthonen und afrikanischen, in Brasilien hin.¹⁸⁹

Am 21. Juni 1927 lichtete Andrade sich in einer weiteren Maskerade ab und versah die Abbildung mit der Unterschrift: »Eu tomado de acesso de heroísmo... peruano«¹⁹⁰ [Ich in einem Anfall... peruanischen Heldentums] (siehe Abb. 6). Das Bild parodiert ebenfalls den europäischen Blick auf Brasilien, indem es die Suche nach dem Wilden humorvoll inszeniert.¹⁹¹ Andrade stellt das charakteristische Attribut der autochthonen Bevölkerung aus, den Federschmuck, der seit der Frühen Neuzeit mitsamt der Nacktheit das hervorstechende Attribut allegorischer Amerika-Darstellungen war.¹⁹²

Von Andrade existieren nicht wenige Selbstaufnahmen, in denen er sich mit seiner Kamera ablichtete und den Blick des Fotografen spiegelte (siehe Abb. 7). Andrades Selbstinszenierungen lassen sich innerhalb der ethnografischen Tradition verorten, in der als prominente Selbstdarsteller etwa Malinowski, Lévi-Strauss oder Franz Boas zu benennen sind.¹⁹³ Letzterer stellte sich 1895 im Rahmen von Vorbereitungen für die Ausstellung des American Museum of National History in New York als Autochthone der Kwakiutl dar, um den Trance-Tanz in der Reihe »Hamats'a coming out of secret room« vorzuführen.¹⁹⁴ Für die Weltausstellung in Chicago 1893 sollte Boas dann ebenfalls, um die Anthropologie als wissenschaft-

188 Im Jahr 1902 zitierte Alfred Jarry den Kannibalismus als »Appropriationsmetapher« und im Jahre 1920 publizierte Francis Picabia das *Manifeste Cannibale Dada*, vgl. Schulze, P. W.: Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹. S. 68.

189 Siehe detaillierter zur *Antropofagia* ebd. S. 57-116.

190 In ihren Interpretationen der Fotografien evoziert Gabara immer wieder den Begriff der ›Maske‹ und spricht ebenso in Bezug auf die Fotografien »Netuno« und »Aposta de Ridículo [sic!]*«* von einer »performance of race«, vgl. dies.: *Errant Modernism*. S. 83, 97, 113.

191 Gabara interpretiert die Brille als zurückwerfenden Blick und Andrades Körperhaltung als Darstellung der drei größten Bevölkerungsgruppen, vgl. ebd. S. 94.

192 Vgl. dazu etwa Poeschel, S.: Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts. S. 187.

193 Vgl. Hägele, U.: Foto-Ethnographie. S. 88, 99.

194 Vgl. dazu ebd. S. 96. Siehe o.V.: Hamats'a coming out of secret room. 1895, 18x10. National Anthropological Archives, Smithsonian Institution.

Abbildung 6: »Eu tomado de acesso de heroísmo ... peruano 21-VI-27«



Arquivo IEB-USP/Sammlung Mário de Andrade, MA-F-0304

liche Disziplin zu propagieren, ein Reenactment der Bräuche und Lebensweisen anderer autochthoner Gruppen vorführen.¹⁹⁵

Wenn Andrade sich in seinen Fotografien zuweilen sogar mit seiner Kamera in der Hand selbst aufnahm (siehe Abb. 7), so parodierte er den europäischen Blick auf die Autochthonen Brasiliens und kritisierte die Fotografie als Medium kultureller

195 Vgl. Hägele, U.: Foto-Ethnographie. S. 96.

Repräsentation, das Machtverhältnisse festigte und erzeugte. Die Position, welche Andrade von sich entwirft, ist in vielfacher Hinsicht mit Cliffords Ausführungen zum selbstreflexiven Feldforschungsbericht kongruent: Dieser greife, so Clifford, auf die erste Person Singular sowie auf Strategien der Autobiografie und des ironischen Selbstporträts zurück.¹⁹⁶ Der Ethnograf inszeniere sich in ihm als fiktiver Charakter im Zentrum des Berichts.¹⁹⁷

Analysiert man die Darstellungen autochthoner Gruppen und Kulturen in den *Diários do fotógrafo*, so sticht ins Auge, dass nur wenige Aufnahmen existieren, die in ihren Unterschriften explizit auf die autochthone Herkunft der abgebildeten Menschen hinweisen.¹⁹⁸ Zudem werden nahezu ausschließlich Menschen der Tapuio dargestellt, die im Reisetagebuch nur am Rande Erwähnung finden.¹⁹⁹ Damit zeigt sich eine Diskrepanz zwischen Tagebuch und Fotografien, die auf die unterschiedlichen Gebrauchskontexte der Medien zurückzuführen ist: Während Andrade die Absicht hegte, *O turista aprendiz* zu veröffentlichen, schienen die Fotografien ausschließlich für den privaten Gebrauch als Arbeitsmaterial bestimmt. Im Rahmen der für die Veröffentlichung bestimmten Produkte der Reise wollte Andrade also nicht über die Kultur der Tapuio schreiben, sie schien ihn jedoch trotzdem so sehr zu interessieren, dass er von den Menschen und ihren Häusern zahlreiche Fotografien anfertigte, wie die Abbildung eines Jungen vom 2. Juni 1927, die Andrade mit »Tapuio aus Parintins« beschriftete.²⁰⁰

Bei der Fotografie handelt es sich so um eine Nahaufnahme des Gesichtes eines kleinen Jungen. Neben dem Gesicht ist auch die Kleidung ansatzweise erkennbar, etwa der Hut auf seinem Kopf und das weiße Hemd. Der Junge blickt direkt in die Kamera, ein Teil seines Gesichts jedoch ist von der Aufnahme abgeschnitten. Die Nahaufnahme bricht durch ihre Formatwahl bereits mit ethnografischen Konventionen.²⁰¹ Die fehlende Distanz zwischen dem Fotoapparat und dem Gesicht führen dazu, dass seine Konturen verschwimmen und es kaum erkannt werden kann, womit es auf keinerlei Art und Weise als Nachweis ethnografischer Forschung zu gebrauchen ist. Doch zugleich verfährt Andrade wie die europäischen Ethnografen

196 Vgl. Clifford, J.: Introduction. S. 14.

197 Vgl. ebd.

198 Als Ausnahmen sind jedoch die Abbildungen zu benennen, die auf den Tapuio-Ursprung der Abgelichteten hinweisen, siehe Andrade, M. d.: Os diários do fotógrafo. Nr. 81-83, 139, 207. Fotografien ausgewertet mit der Software MAXQDA.

199 Vgl. TA S. 79, 89, 115, 145, 166, 168, 176, 185.

200 Vgl. »Tapuio de Parintins/2 junho 1927.« Andrade, M. d.: Os diários do fotógrafo. Nr. 80. Aus Respekt gegenüber der autochthonen Bevölkerung werden diese Abbildungen derzeit nicht für wissenschaftliche Publikationen freigegeben.

201 Die Fotografien von Claude Lévi-Strauss brechen durch ihre Nähe ebenfalls mit der ethnografischen Tradition, vgl. dazu Hägele, U.: Foto-Ethnographie. S. 243.

Abbildung 7: »Bordo do Pedro I 18-V-27.«



Arquivo IEB-USP/Sammlung Mário de Andrade, MA-F-0160

seiner Zeit und lässt den Jungen namenlos bleiben.²⁰² Die Anweisungen des Handbuchs *Notes and Queries on Anthropology* forderten Präzision und Genauigkeit in der Darstellung von Gesichtern, sodass Andrades Fotografien einen Bruch zu dieser Traditionslinie illustrieren. Bei Fotografen der Avantgarde wie Man Ray hingegen,

202 Vgl. Gabara, E.: *Errant Modernism*. S. 88f. Die Fotografie sei, so Gabara auf denselben Seiten, eine Reproduktion des »inquiring, even invasive gaze of ethnography«.

deren Fotografien Andrade im *Querschnitt* betrachten konnte, liegt eine große Vorliebe zur Nahaufnahme vor, wofür etwa die einzig die Beine ablichtende Fotografie *Eine Amerikanerin* ein Beispiel ist.²⁰³

Die Beziehung zwischen dem Fotografen und dem Jungen gestaltet sich als vertraut und tritt vor dem Motiv selbst in den Vordergrund.²⁰⁴ Das Gesicht ist in einer so extremen Nahaufnahme aufgenommen, dass nicht nur eine Familiarität zwischen dem Fotografen und dem Jungen, sondern ebenso zwischen dem Jungen und seinen Betrachtern entsteht. Es soll kein eindeutiges Bild des jungen Mannes konstruiert werden, so deutet es die fehlende Schärfe des Bildes an;²⁰⁵ der fotografische Blick wird wortwörtlich zum Schleier und drückt die zu Beginn des Unterkapitels referierte Ambivalenz des Sehens aus.

Auch eine weitere Fotografie greift diese verschleiende Inszenierung auf. Die Aufnahme Nr. 217 trägt den Titel: »Tapuia-Schönheit. In der Tat war sie hübscher als auf dem Bild. São Salvador, 1. Juli 1927, *Die Venus des Mais*«. ²⁰⁶ Erneut bricht die Wahl der Perspektive, ein Porträt und eine Nahaufnahme, mit den Erwartungshaltungen an die ethnografische Fotografie. In diesem Fall nun handelt es sich um die Darstellung eines Mädchens, die jedoch nicht in die Kamera, sondern zur Seite blickt. Ihr Gesicht ist zwar deutlicher, doch noch immer nur verschwommen zu erkennen. Der Bildausschnitt ist etwas größer, die Konturen des Hintergrundes lassen sich erahnen und auch Details des Mädchens sind besser erkennbar, wie ihr Kurzhaarschnitt, eine Kette und ein weißes Shirt.

Die weitere Betitelung »A Vênus do milho« [Die Venus des Mais] parodiert die *Venus von Milo*, indem sie mit der Paronomasie von »Milo« und »milho« [Mais] im Portugiesischen spielt. Im Hintergrund der Fotografie sind die Masten eines Schiffes und Wasser erkennbar; die Abbildung spielt also nicht nur mit ihrem Titel, sondern auch mit ihrem Hintergrund auf die aus dem Meeresschaum geborene Venus an. Beide Figuren eint ihre Schönheit und das Fragmentarische, schließlich ist das Pendant zur zerstörten Venus hier nun der partielle Bildausschnitt. Das antike europäische Schönheitsideal wird mokierend gegen ein brasilianisch-autochthones gesetzt, wenn es heißt »A Vênus do milho«. Ein ähnliches Verfahren hat die Studie auch in Mistrals kleiner Reiseprosa entdeckt, die in *El tipo del indio americano* das europäische und, so ihre These, unter anderem von Phidias in seiner Bildhauerei

203 Vgl. Lopez, T. A.: O turista aprendiz na Amazônia. S. 137. Lopez, T. A.: As viagens e o fotógrafo. S. 110, 114f. Siehe Ray, Man: Eine Amerikanerin. In: Der Querschnitt 5 (1925) H. 9. o.P.

204 Siehe Gabara, E.: Errant Modernism. S. 89.

205 Vgl. ebd. S. 89f.

206 Vgl. »Boniteza tapuia/De fato ela era mais bonita que o retrato São Salvador, 1 julho, 1927/A Vênus do milho.« Andrade, M. d.: Os diários do fotógrafo. Nr. 217. Siehe Anmerkung in Fußnote 200 des vorliegenden Kapitels.

konstruierte Schönheitsideal kritisiert, und von den lateinamerikanischen Künstlern zugleich die Erschaffung eines autochthonen Typus des Schönen fordert.

Der Mais stammt ursprünglich aus Lateinamerika und fiel Kolumbus schon während seiner ersten Reise auf.²⁰⁷ Durch die Portugiesen gelangte er nach Afrika, China, Indien und Europa und wurde zum Grundnahrungsmittel der versklavten Bevölkerung in der Karibik und damit zugleich zum Bestandteil des transatlantischen Dreieckshandels; in den altamerikanischen Kulturen galt er darüber hinaus als heilig.²⁰⁸ Der Mais selbst ist also bereits Bestandteil der (autochthonen) lateinamerikanischen Kulturgeschichte und auch in Oswald de Andrades 1924 veröffentlichter Gedichtsammlung *Pau Brasil* wird dieser in *vicio na fala* [Laster des Sprechens] zitiert: »Para dizerem milho dizem mio«²⁰⁹ [Um Mais zu sagen, sagen sie Mai]. Das Gedicht behandelt die vom Portugiesischen aus Portugal divergierende Aussprache der Brasilianer – »mio« anstelle von »milho« –, womit bereits durch das Zitieren des Mais ein sprachpolitischer Kontext mitschwingt. Die Fotografie ordnet sich mit ihrer Betitelung in den Modernismus ein und evoziert mit dem Verweis auf das Grundnahrungsmittel die Alltagskultur Brasiliens.²¹⁰ Neben der Montage ist die Fotografie ein Beispiel für ein Verfahren, das in Andrades Reisetagebuch von der Konvergenz avantgardistischer Ästhetik und ethnografischer Praxis zeugt. In der Fotografie der Tapuia fügen sich textuelle und bildliche Elemente ineinander, wie es auch in den Fotografien und Texten avantgardistischer Strömungen, etwa des Dadaismus und Surrealismus, der Fall war.²¹¹

III.5 Amazonien als Wissensraum

O turista aprendiz weist zwar eine narrative Struktur auf, doch durch die zahlreichen Unterbrechungen des Verlaufs der Reise durch kurze Notizen, Wissensfragmente, Anekdoten und literarische Entwürfe, gerät die Lektüre permanent ins Stocken. Die kleinen Fragmente – Wissen zur Kultur und Sprache – werden durch das Montageverfahren in den Bericht integriert und durch diese kleinen Bausteine erscheint das Reisetagebuch Andrades als Vorform eines Nachschlagewerks über das Leben und die Kultur der Amazonasregion. Das Reisetagebuch als Enzyklopädie zu bezeichnen, würde jedoch zu weit führen, da fundamentale Bestandteile dieser

207 Vgl. Kaller-Dietrich, Martina: Mais – Ernährung und Kolonialismus. In: Mais. Geschichte und Nutzung einer Kulturpflanze. Hg. von Daniela Ingruber u. Maria Dabringer. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel 2001. S. 13–33. S. 14.

208 Vgl. ebd. S. 14ff., 32.

209 Andrade, Oswald de: *vicio na fala*. In: *Pau Brasil*. S. 119.

210 Die Paronomasie ist bei Oswald de Andrade ohnehin ein beliebtes Stilmittel, dazu Jöhnk, M.: Eine heitere Sehnsucht nach Paris. S. 171.

211 Vgl. Koppen, E.: Literatur und Photographie. S. 210.

Form, etwa die (An-)Ordnung des Wissens, fehlen.²¹² Aus diesem Grund wähle ich den offeneren Begriff des ›Wissensraums‹, der zugleich die topografische Verankerung des epistemischen Projekts Andrades betont.²¹³

Andrade beschäftigte sich auch auf einer diskursiven Ebene mit dem Sammeln von Wissen und verfasste mehr als zehn Jahre nach seiner ersten Reise durch das Amazonasgebiet, im Jahr 1939, den Essay *A enciclopédia brasileira* [Die brasilianische Enzyklopädie], der als Vorarbeit zu einer umfassenden Enzyklopädie über das Land dienen sollte. Vom Bildungsministerium mit dieser Arbeit beauftragt, lieferte Andrade in der Schrift Hinweise auf sein Interesse an der Form der Enzyklopädie.²¹⁴ Er kommentiert die Ausrichtung und das Publikum des Projekts sowie Aufbau und Struktur, die sich immer wieder auch an bekannten Vorläufern, wie an der *Enciclopedia italiana* orientieren.²¹⁵ Das enzyklopädische Projekt tritt für Andrade in eine »lacuna« [Lücke] der brasilianischen Wissensgeschichte:²¹⁶ Brasilien verfüge schließlich über keine Vorzeige-Enzyklopädie und selbst in portugiesischen Enzyklopädien werde das Land thematisch vernachlässigt.²¹⁷ Eine brasilianische Enzyklopädie, so Andrade, sollte also nicht den Anspruch verfolgen, mit den ausländischen Universalenzyklopädien zu konkurrieren, sondern viel eher ihren brasilianischen Charakter betonen.²¹⁸

Andrade hierarchisierte die unterschiedlichen Wissensfelder; schließlich mangle es an Kenntnissen zur Kunstgeschichte, Kolonialmusik, Folklore und Ethnografie, dem hingegen Literaturgeschichte, Geschichte und Politik thematisch bereits ausreichend aufbereitet worden seien.²¹⁹ Als Adressaten der Enzyklopädie bestimmte Andrade die einfacheren Menschen und gerade »Arbeiterhaushalte«,

212 Siehe ausführlicher zu den verschiedenen Ordnungsmodellen in Enzyklopädien Schneider, Ulrich Johannes: *Die Erfindung des allgemeinen Wissens. Enzyklopädisches Schreiben im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin: De Gruyter/Akademie-Verlag 2013. S. 44-88.

213 Den Begriff des ›Wissensraum‹ bestimmt Hubertus Busche anhand von vier verschiedenen Relationsmöglichkeiten von Raum und Wissen. Hierbei grenzt er Wissensräume jedoch von *Orten* des Wissens, etwa Akademien, ab. Für die Zusammenhänge der vorliegenden Studie ist der vierte Typus von Interesse: So handelt es sich bei den »kulturspezifischen Wissensräumen« um ein Konzept, das die Tradierung von Wissen »in einem bestimmten Kulturraum« benennt. Dies lässt sich auf die Amazonasregion übertragen, sodass, mit Busche gesprochen, bei Andrade »unterschiedliche Kulturen und Traditionen des Wissens mit geographischen Grenzen« kollidieren. Ders.: *Wissensräume*. S. 27, 29.

214 Vgl. Andrade, Mário de: *A enciclopédia brasileira*. Hg. von Flávia Camargo Toni. São Paulo: EDUSP/Giordano/Loyola 1993. Dazu Jardim, E.: *Eu sou trezentos*. S. 160.

215 Vgl. Andrade, M. R. M. d.: *A enciclopédia brasileira*. S. 7ff. Dazu Jardim, E.: *Eu sou trezentos*. S. 160.

216 Vgl. Andrade, M. R. M. d.: *A enciclopédia brasileira*. S. 14.

217 Vgl. ebd. S. 4, 28.

218 Vgl. ebd. S. 26ff.

219 Vgl. ebd. S. 30.

sodass das potentielle Werk ebenfalls finanziell erschwinglich sein soll.²²⁰ Dieser Aspekt hänge mit der Spezifik der brasilianischen Gesellschaft zusammen, in der eine kleine kulturelle Elite der großen analphabetischen ländlichen und städtischen Bevölkerung gegenüberstünde und folglich die Enzyklopädie – auch in ihrer Sprache, die sich an der Einfachheit und Zugänglichkeit der *Encyclopedia Britannica* orientieren sollte – eine Balance zwischen dem Populären und dem Elitären halten müsse.²²¹

Die Klage über eine Lücke in der Aufbereitung und Verarbeitung von Wissen über Brasilien und Lateinamerika eint Andrade und Mistral, doch während Erstgenannter sich auf sein Heimatland konzentriert, nimmt die chilenische Nobelpreisträgerin für dieses epistemische Projekt eine umfassendere lateinamerikanische Perspektive ein. Die Wissensgebiete der beiden Autoren divergieren insofern, als Mistral einen Schwerpunkt auf die Geografie des Kontinents setzt, wohingegen Andrade vorrangig die (Populär-)Kultur und ihre Grundlage, das brasilianische Portugiesisch, betrachtet. Ohne Andrades Reflexionen über eine brasilianische Enzyklopädie anachronistisch für die Analyse seiner zuvor verfassten kleinen Reiseprosa einzusetzen, zeigt sich in den referierten Überlegungen doch, dass der Schriftsteller sich auch Jahre nach seiner Reise in den Amazonas für das Sammeln und Aufbereiten von Wissen über Brasilien interessierte.

III.5.1 Sprache

Das Schiff als Mikrokosmos der Gesellschaft eignet sich hervorragend für das Studium der brasilianischen Sprachvarietät und für das Beobachten unterschiedlicher Sprachregister.²²² Um die Nuancen der sprachlichen Beobachtungen Andrades hervorzuheben, verweist die Übertragung auch auf die Begriffe im Portugiesischen:

Fonte Boa, lugar onde passaremos. Fonte Boa, Jaguar-etê, Vila Bela... O camaroteiro, enquanto os ›eruditos‹ falam traduzido: ›pequeno almoço‹, só me falava em ›almoço pequeno‹. Creio que há uma tendência muito brasileira pra botar o qualificativo depois do substantivo. Pelo menos no povo. Nota a diferença de sabor

220 Vgl. ebd. S. 4f.

221 Vgl. dazu ebd. S. 10, 17, 22. Andrades Orientierung an der Einfachheit ist jedoch paradox: Gerade das Sammeln und Nebeneinanderstellen von sprachlichen Begriffen aus den verschiedensten Regionen wurde als Grund für den hermetischen Charakter seines Schreibens benannt, siehe Cabral, L. S.: *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. S. 20.

222 Die Bedeutung des sprachpolitischen Aspekts in *O turista aprendiz* betonen auch weitere Beiträge der Forschungsliteratur, siehe dazu etwa Andrade, M. O. d.: *A viagem de Mário de Andrade ao Nordeste*. S. 172. Für eine linguistische Untersuchung der Sprachforschung Andrades sei verwiesen auf Cabral, L. S.: *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*.

brasileiro ou português entre ›o brilho inútil das estrelas‹ e ›o inútil brilho das estrelas‹. O exemplo não é bom. Brasileiro: ›era um campo vasto‹... Português: ›Era um vasto campo‹...²²³ (TA, S. 80f.)

Fonte Boa, ein Ort, an dem wir vorbeiziehen werden. Fonte Boa, Jaguar-etê, Vila Bela... Der Kellner sprach mir gegenüber von einem ›kleinen Mittagessen‹ [almoço pequeno], während die ›Gelehrten‹ übersetzt von einem ›Frühstück‹ [pequeno almoço] sprachen. Ich glaube, es gibt die sehr brasilianische Neigung, das Qualifikativ an das Substantiv anzuschließen. Zumindest bei den einfachen Menschen. Man beachte den unterschiedlichen Geschmack des Brasilianischen und Portugiesischen im ›unnützen Glanz der Sterne‹ [brilho inútil das estrelas] und im ›vom Unnützen erfüllten Glanz der Sterne‹ [inútil brilho das estrelas]. Das Beispiel ist nicht gut. Brasilianisch: ›es war ein weites Feld‹ [um campo vasto]... Portugiesisch: ›Es war ein Feld voller Weite‹ ... [um vasto campo]

Der Erzähler manifestiert sich in dem vorliegenden Zitat sowohl als Sammler, Beobachter und vor allem als Hörender, was erneut ein Schreiben nach dem Gehör impliziert und das auditive Perzeptionspotential der kleinen Reiseprosa hervorhebt.²²⁴ Die Figurenkonstellation offenbart, dass die Frage nach der Sprache explizit mit Klasse und Herkunft der Menschen verbunden ist. Der Erzähler sympathisiert eindeutig mit dem Kellner, der für die brasilianische Arbeiterschicht steht. Durch die Anführungsstriche kennzeichnet er die Gelehrten als nur scheinbar gebildet und distanziert sich von den vermeintlich positiven Konnotationen des Substantives – belesen, gebildet und klug. 1924 polemisierte auch Oswald de Andrade im Vorwort zu *Pau Brasil* gegen die »Gelehrsamkeit« [erudição] und kritisierte diese aufgrund ihrer Haltung zur sprachpolitischen Frage: »A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica.«²²⁵ [Die Sprache frei von Archaismen. Ohne Gelehrsamkeit. Natürlich und neologisch.]

Die Gelehrten sprechen vom »pequeno almoço« bzw. »petit-déjeuner«, wobei in Brasilien ohnehin eine andere Bezeichnung, nämlich ›café da manhã‹, für die erste Mahlzeit des Tages üblich ist. Die Orientierung an der französischen Kultur wird explizit ausgestellt und zum Bestandteil der sprachpolitischen Frage erklärt.²²⁶

223 Für eine weitere Lektüre dieser Passage siehe Gabara, E.: Errant Modernism. S. 47.

224 Vgl. Cabral, L. S.: As idéias lingüísticas de Mário de Andrade. S. 14, 19.

225 Oswald de Andrade: falação. In: *Pau Brasil*. S. 102.

226 Trotz dieser Polemisierung ist das Französische für die beiden Andrades von größter Bedeutung: Oswald de Andrade integrierte auch französische Texte in seinen Gedichtband *Pau Brasil*, siehe dens.: O capucinho Claude d'Abbeville. In: *Pau Brasil*. S. 113f. Mário de Andrade fertigte Übersetzungen seiner eigenen Gedichte ins Französische an, siehe dens.: Mário de Andrade tradutor. In: ders.: *Poesias completas*. 2 Bde. Hg. von Tatiana Longo Figueiredo u. Telê Porto Ancona Lopez. Bd. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2013. S. 293-314.

Andrade spricht vom brasilianischen »Geschmack« und wertet so auf einer metaphorischen Ebene kulinarische Traditionen als kulturelle Speichermedien auf. In der vorliegenden Szene werden verschiedene Sinne angesprochen und inszeniert, sodass in ihr das Perzeptionspotential der kleinen Reiseprosa besonders spürbar wird.

Beim »povo« [den einfachen Menschen] gäbe es, so der Erzähler, die Tendenz, das Adjektiv hinter das Substantiv zu stellen, wodurch ein divergierender Klang zwischen dem brasilianischen und portugiesischen Portugiesisch entstehe.²²⁷ Zudem verrät die kritische Ausgabe, dass das scheinbar schlechte Beispiel »o brilho inútil das estrelas« sowie »campo vasto« in verschiedenen Kapiteln des Romans *Macunaíma* aufgegriffen wurden.²²⁸ Die kleine Reiseprosa fungiert damit als ein Experimentierfeld der weiteren literarischen Großprojekte Andrades. Ganz nebenbei inszeniert der Autor seine eigene Einstellung zur brasilianischen Varietät, wenn er selbst »pra« [für] formuliert und damit auf die im Mündlichen verkürzte Form von »para« zurückgreift.²²⁹

An unterschiedlichen Stellen von *O turista aprendiz* finden sich kleine fragmentarische Eintragungen zu bestimmten Begriffen, welche die Narration der Reise durchbrechen und den »Einbruch des Wissens«²³⁰ markieren. Trotzdem oder gerade aus diesem Grund wohnt diesen kleinen Fragmenten, die für weitere literarische Projekte Andrades fruchtbar gemacht werden, große Bedeutung inne, wie sich anhand der von mir nummerierten Beispiele zeigt:

- 1.) No Amazonas não cortam rabo de cachorro, pra ele poder se equilibrar em cima da estiva. Estiva: em geral um açazeiro derrubado, servindo de pontão no porto. No que por aqui chamam de »porto«, às vezes apenas um abertinho no mato e uma descida de terra mais lisa, se dissolvendo na água barrenta do rio. (TA, S. 87)

227 Für die von Andrade aufgestellte These der Präferenz zur Nach- und Vorstellung des Adjektivs in beiden Varietäten konnte ich keinen Nachweis finden. Wie in anderen romanischen Sprachen, etwa dem Französischen und Spanischen, geht die Nach- und Voranstellung bei einigen Adjektiven allerdings mit einem Bedeutungswandel einher.

228 Vgl. Lopez, Telê Porto Ancona u. Tatiana Longo Figueiredo: Anmerkung 84. In: Mário de Andrade: *O turista aprendiz*. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez u. Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN 2015. S. 81. Vgl. Andrade, Mário de: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez. 2. Aufl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2013. S. 44, 116, 202, 208.

229 Die Andrade-Forschung hat immer wieder auf die Besonderheiten seiner Orthografie aufmerksam gemacht: Der Modernist schreibt so »si« und »pra« anstelle der orthografisch korrekten Formen »se« und »para«, vgl. dazu vor allem Cabral, L. S.: *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. S. 51, 55f.

230 Diesen Begriff entlehne ich Kilcher, Andreas B.: *Mathesis und poiesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000*. München: Fink 2003. S. 16.

Im Amazonas schneiden sie nicht den Schwanz des Hundes ab, sodass er auf dem Steg sein Gleichgewicht zu halten vermag. Estiva: im Allgemeinen eine umgefallene Açai-Palme, die im Hafen als kleine Holzbrücke dient. Was sie hier als ›Hafen‹ bezeichnen, ist oftmals nichts weiter als eine kleine Öffnung im Gestrüpp und ein erdiger flacherer Abstieg, der sich im schlammigen Wasser des Flusses auflöst.

2.) Embiara: comida. ›Vou buscar minha embiara no mato‹. O sujeito que tem outro que o domina (dona, patrão, inimigo mais forte) diz que este é a ›onça dele‹. O dominado é chamado ›embiara‹ pelo denominador: ›Este aqui é minha embiara‹. Região do Rio Branco. (TA, S. 108)

Embiara: Gericht. ›Ich werde meine embiara aus der Wildnis holen.‹ Das Subjekt, das von einem anderem dominiert wird (Herrin, Chef, stärkerer Feind), sagt, es handele sich um ›seinen Leoparden‹. Der Dominierte wird vom Dominierenden als ›embiara‹ bezeichnet. ›Dies ist meine embiara‹. Region Rio Branco.

3.) Mujanguê: ovo de tracajá batido com farinha e sal. O mesmo petisco, com açúcar em vez de sal, se chama arabu. (TA, S. 111)

Mujanguê: Schildkröten-Ei, das mit Mehl und Salz verrührt wird. Das gleiche Häppchen, mit Zucker anstelle von Salz, wird *arabu* genannt.

4.) A um indivíduo mitra que nós, em São Paulo, chamávamos ›cainho‹ e é voz já muito esquecida, aqui no Norte usam chamar de ›munheca de samambaia‹. (TA, S. 135)

Ein geiziger Mensch, den wir in São Paulo, in einer bereits lang vergessenen Stimme als ›knauserig‹ bezeichnen, wird hier im Norden ›Geizknochen‹ [wörtlich: Farnen-Handgelenk, M.J.] genannt.

In den Zitaten wird die Verbindung von Sprache und Umwelt manifest (vgl. Bsp. 1 und 4). Die Sprache, die der Erzähler durch das Hören sammelt, wird diachron und synchron untersucht: Andrade weist auf den regionalen Unterschied in der Verwendung des Wortes »porto« [Hafen] hin (Bsp. 1) und reflektiert den Sprachwandel ebenso in einer diachronen Perspektive (Bsp. 4).²³¹ Diese Gegenüberstellung des

231 In anderen Kontexten kritisiert Andrade allerdings die diachrone Sprachforschung, dazu Cabral, L. S.: *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. S. 21. Detaillierter zu Andrades synchron ausgerichteter Reformierung der Schriftsprache ebd. S. 22, 61.

Gebrauchs eines Wortes in unterschiedlichen Regionen, wie sich ebenso im vierten Beispiel zeigt, konstruiert Brasilien als einen heterogenen sprachlichen Raum, in dem eine große sprachliche Vielfalt vorherrscht. Im zweiten Beispiel wird die Form eines Lexikoneintrags nachgestellt und bereits typografisch durch den Doppelpunkt und die folgende Worterklärung nachgeahmt: »Embiara« wird erklärt, in einen möglichen Gebrauchskontext gesetzt und in seiner regionalen Herkunft verortet. Anhand des zweiten und dritten Beispiels wird offenbar, dass neben dem Impetus, Wörter und Sprache zu sammeln, erneut eine Konzentration auf kulinarische Spezialitäten erfolgt, womit die Alltagskultur auch in diesem Sinne als Speichermedium von Wissen fungiert.²³²

Die Sprachsammlungen müssen im Zusammenhang mit einem weiteren Projekt begriffen werden, das Andrade ebenfalls Ende der 1920er Jahre beschäftigte, nämlich die Arbeit an einer *Gramatiquinha de fala brasileira* [Kleinen Grammatik der brasilianischen Sprache], die ein Fragment bleiben sollte.²³³ Die Schrift gliedert sich in Vor- und Nachwort und in vier Abschnitte zur Phonologie, Lexikologie, Syntax und Stilistik. Bereits der Titel legt das Programm der Abhandlung offen: Zum einen gehen Andrades Überlegungen von der mündlichen Sprache, »fala«, aus; zum anderen kennzeichnet das Diminutiv »gramatiquinha« die Überlegungen als essayistisch – ein *großes* Werk über die Grammatik Brasiliens müsse dementsprechend noch geschrieben werden.²³⁴ Die Inszenierung von Kleinheit und Bescheidenheit und das Spiel mit diesen hat die Studie bereits als Kennzeichen der Aufzeichnung herausgearbeitet. Die Verkleinerung nutzt Andrade hier nun als Strategie, um in essayistischer Form über die Sprache zu reflektieren und durch einen (vermeintlichen) Dilettantismus die Ansprüche an eine umfassendere Grammatik zu drosseln.²³⁵

Die sprachpolitische Frage ist an die politische Situation gekoppelt, die portugiesische Varietät, in der einzig Staatsbedienstete, Schriftsteller und Intellektuelle kommunizierten, sei den Menschen schließlich, so Andrade, vom Gesetzgeber aufgezwungen worden.²³⁶ Wenn Andrade seinen eigenen Berufsstand an-

232 In einer *crônica* legt Andrade sein Interesse an den kulinarischen Traditionen als Bestandteil der Populärkultur dar, wobei er die brasilianische Küche als eine der »reichsten« und »vorzüglichsten der Welt« beschreibt – gerade diese sei seiner Meinung nach jedoch bisher zu wenig erforscht. Vgl. Andrade, Mário de: Roquette Pinto. In: ders.: *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades 1976. S. 223-224. S. 224.

233 Vgl. Jardim, E.: *Eu sou trezentos*. S. 67.

234 Andrade fundiert insofern den essayistischen Charakter, als er ausführt, der Text sei bedingt durch die Umstände und zeitgeschichtliche Prägung ephemere und cursorisch, vgl. Andrade, M.: *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. S. 314.

235 Andrade betont, dass er kein Spezialist auf dem Gebiet sei und das Werk aus einem avantgardistischen Impuls verfasst habe, siehe ebd. S. 313.

236 Vgl. ebd. S. 321.

prangert, grenzt er sich selbst deutlich von dieser literarischen Tradition ab und verteidigt die Mehrsprachigkeit Brasiliens, wo neben Portugiesisch unter anderem Italienisch, Deutsch, Japanisch, Guarani und Spanisch gesprochen werden.²³⁷

Beständig definiert Andrade, ganz im Sinne einer avantgardistischen Ästhetik, die von ihm in der Schriftsprache integrierte brasilianische Varietät als das Neue, »uma coisa nova«²³⁸. Er beschwert sich über die Autorität so genannter »Klassiker«, die vor über 500 Jahren gelebt hätten, und bezieht sich damit ganz augenscheinlich auf Luís de Camões.²³⁹ Andrade beharrt auf der kontinuierlichen Weiterentwicklung der Sprache und fordert eine Hinwendung zu den zeitgenössischen Literaturen.²⁴⁰ Mit besonderer Emphase betont er die Bedeutung des Gegenwärtigen und grenzt dieses von Texten wie Caminhas Brief an König Manuel I. ab.²⁴¹ Andrade verteidigt seinen Stil und legt dar, dieser basiere auf der Sprache seiner Menschen.²⁴² Auch für die Sprache der einfachen Menschen tritt er ein, denn gerade deren »incultura« [fehlende Bildung] erhalte die charakteristischen Redewendungen Brasiliens.²⁴³ Im Nachwort legt er darüber hinaus dar, er habe keine neue Sprache erschaffen wollen, sondern habe sich auf das Material seiner »terra« [Heimat/Erde] gestützt: »Não quis criar língua nenhuma. Apenas pretendi usar os materiais que a minha terra me dava, *minha terra do Amazonas ao Prata*.«²⁴⁴ [Ich wollte keine Sprache erschaffen. Mir ging es nur darum, das Material zu nutzen, das mein Land mir bereitstellte, *mein Land vom Amazonas bis zum Prata*.] Eine ähnliche Formulierung gebraucht auch Mistral, die ebenfalls die Erde als das Material ihrer Literatur bezeichnet. Doch während Mistral die Erde in metaphorischer und geografischer Hinsicht thematisiert, interessiert sich Andrade viel mehr für die

237 Vgl. ebd. S. 323.

238 Ebd. S. 325. In seiner Abhandlung und Anthologie zur Avantgarde in Lateinamerika betont Schwartz den sprachpolitischen Aspekt, der für Peru, Argentinien und Brasilien besonders wichtig war, und arbeitet exemplarisch anhand von Jorge Luis Borges und Andrade den Impetus zur Spracherneuerung und den Wunsch nach der Erschaffung einer neuen Sprache heraus. Zu dieser sprachlichen Bewegung zähle zum einen die Bestrebung nach Reformation der Schriftsprache gemäß den Konventionen der gesprochenen Sprache, zum anderen die Bestrebung, die verschiedenen regionalen Besonderheiten zu bündeln. Siehe dens.: *Vanguardas latino-americanas*. S. 45. Zu Andrades Reformierung der Schriftsprache siehe Cabral, L. S.: *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. S. 22.

239 Vgl. Andrade, M.: *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. S. 329.

240 Vgl. ebd.

241 Vgl. ebd. S. 319.

242 Das wortwörtliche Zitat lautet: »Agora quero saber quem que nega o meu estilo ter raízes fundas nas expressões do meu povo desde a pseudo-culta até a ignara popular?« [Nun möchte ich wissen, wer noch leugnet, dass mein Stil tiefe Wurzeln in den Ausdrücken meiner Menschen aufweist – vom Pseudo-Intellektuellen bis zum Unwissenden?] Ebd. S. 325.

243 Vgl. ebd. S. 316.

244 Ebd. S. 421. Herv. i. O.

Sprache selbst, mit der er sich auch im Rahmen seiner linguistischen Forschungsarbeiten beschäftigte.²⁴⁵

III.5.2 Populärkultur

Das Interesse an der Sprache der einfachen Menschen und ihrem kulturellen Schaffen zeigt sich auch in Andrades Hinwendung zur Populärkultur, die ihn seit Beginn seiner schriftstellerischen Karriere interessierte.²⁴⁶ In einer am 13. Juli 1930 veröffentlichten *crônica* über den Direktor des Nationalmuseums Edgar Roquette-Pinto lobt er die brasilianische Populärkultur und verbindet diese dezidiert mit einem Desiderat:

Eu, que vivo apaixonadamente imerso no populário nacional, me entusiasmei então. Nosso populário está quase todo por estudar e todo por organizar. O pouco feito precisa revisão e no geral se confina ao estudo da poesia e das lendas, contos e superstições.

Ora uma das riquezas da etnografia brasileira é a indústria popular. As coleções do Museu já estão ricas de exemplares dela, porém há muito por colecionar ainda.²⁴⁷

Ich, der ich immerzu verliebt im nationalen Populären eintauche, wurde von Begeisterung erfüllt. Unsere Populärkultur muss noch nahezu ganz erforscht und systematisch aufbereitet werden. Und das Wenige, das bereits geleistet wurde, bedarf Überarbeitung und darüber hinaus beschränkt es sich ja ohnehin nur auf Studien zu Lyrik und Legenden, Erzählungen und Aberglaube.

Nun ist einer der Reichtümer der brasilianischen Ethnografie die Populärindustrie. Hiervon zeugt die Sammlung des Museums in zahlreichen Exponaten und doch gibt es noch immer vieles zu sammeln.

In einer weiteren *crônica* aus demselben Jahr spezifiziert Andrade seine Beschäftigung mit der Populärkultur und zitiert die *literatura de cordel* und einen ihrer Dichter, Alberto Dittert.²⁴⁸ Als *literatura de cordel* bezeichnet man eine Literaturform, die ebenso als ›folheto‹ bekannt ist und die ihren Namen aus dem ›cordel‹ [der Kordel]

245 Vgl. ebd. S. 318f.

246 Vgl. Lopez, T. P. A.: Mário de Andrade. S. 75. Lopez setzt einen Schwerpunkt auf die Populärkultur, siehe dazu ebd. S. 11f. Dass Andrade auf seiner Reise ein besonderes Augenmerk auf die Populärkultur legt, ist der Forschung nicht entgangen, dazu vor allem Andrade, M. O. d.: A viagem de Mário de Andrade ao Nordeste. S. 173. Für weitere Ausführungen zu Andrades Schreiben im Kontext von Massenmedien und Populärkultur siehe Gabara, E.: Errant Modernism. S. 9, 120-134.

247 Andrade, M. d.: Roquette Pinto. S. 224.

248 Vgl. Andrade, Mário de: Teuto-Brasileiro. In: ders.: Taxi e Crônicas no Diário Nacional. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades 1976. S. 227ff.

bezieht, an dem die in hohen Auflagen erscheinenden kleinen Hefte aufgehängt und auf Marktplätzen zu erschwinglichen Preisen verkauft werden.²⁴⁹ Der *cordel* existiert erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in schriftlicher Form.²⁵⁰ Andrade beschrieb sich in der *crônica* als eifriger Leser dieser Literaturform und begründete sein Interesse mit einer Abgrenzung zum Intellektuellen und Literarischen und mit der Vitalität, durch die er sich von intellektuellen Sorgen befreien und dem Leben der »einfachen« Menschen beiwohnen könne. Wie bei Mistral ist »Einfachheit« auch für Andrade eine vielschichtige Kategorie: Je »einfacher« das Individuum scheine, umso komplexer sei schließlich sein Charakter.²⁵¹

Ihre Wurzeln hat die *cordel*-Dichtung im lusitanischen *trovadorismo* und in den *chansons de geste*.²⁵² Inhaltlich weit gefasst reichen ihre Themen von politischen, religiösen und sozialen bis hin zu alltäglichen und historischen Stoffen.²⁵³ Der politische Aspekt wird in der Forschung unterschiedlich gewertet und sowohl als emanzipatorisch als auch passiv interpretiert.²⁵⁴ Ursprünglich stellte der *cordel* ein Informationsmedium dar und galt als »jornal do povo«²⁵⁵ [Zeitung der einfachen Menschen], etwa der Landbevölkerung und *sertanejos*.²⁵⁶

Die Form wurde oftmals mit Holzschnitten illustriert, wobei es sich jedoch um ein rezenteres Phänomen handelt.²⁵⁷ Wenn auch von intellektueller und literarischer Sicht in den 1930er und 40er Jahren ein zunehmendes Interesse an der *literatura de cordel* formuliert wurde, galt sie dennoch als ein im Vergleich zu europäischen Literaturerzeugnissen weniger beachtenswertes Sujet.²⁵⁸ Erst das Ende des Zweiten Weltkrieges und die ansetzende mediale Technologisierung, die zur

249 Vgl. Slater, Candace: *Stories on a String. The Brazilian Literatura de Cordel*. Berkeley u.a.: UC Press 1982. S. XIII. Vgl. Mendonça, Hilda u. Ivoneta Barros: *Folclore, ciênica do povo*. São Paulo: Scortecchi 2008. S. 80. Die Autorinnen verweisen auch auf die mündliche Form des *cordel*, eine performative Praxis, die jedoch für die Kontexte der vorliegenden Studie vernachlässigbar ist. Slater präzisiert die Höhe der Auflage, die zwischen 10.000 und 20.000 lag und im Falle von Beststellern sogar 100.000 Exemplare erreichte. Ein »gelehrtes« Buch hingegen wies eine Höchstgrenze von 2.000 Exemplaren auf, siehe Slater, C.: *Stories on a String*. S. XIV.

250 Dazu Academia Brasileira de Literatura de Cordel (Hg.): *Dicionário brasileiro de literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Rovelte 2005. S. 79. Vgl. Haurélio, Marco: *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade 2010. S. 8.

251 Vgl. Andrade, M. d.: *Teuto-Brasileiro*. S. 227.

252 Vgl. Haurélio, M.: *Breve história da literatura de cordel*. S. 16.

253 Vgl. Mendonça, H. u. I. Barros: *Folclore, ciênica do povo*. S. 81.

254 Vgl. ebd. S. 84f.

255 Haurélio, M.: *Breve história da literatura de cordel*. S. 16.

256 Vgl. Mendonça, H. u. I. Barros: *Folclore, ciênica do povo*. S. 80. Die Verbindung der *literatura de cordel* mit dem ländlichen Raum ist nachzulesen bei Slater, C.: *Stories on a String*. S. 18.

257 Vgl. Mendonça, H. u. I. Barros: *Folclore, ciênica do povo*. S. 81.

258 Vgl. dazu ebd. S. 39. Slater, C.: *Stories on a String*. S. 39.

Bedrohung des *cordel* führte, mündeten in eine ernsthafte Beschäftigung mit diesem populärkulturellen Phänomen.²⁵⁹ Andrades Interesse an der *literatura de cordel* in den 1920er und frühen 30er Jahren war damit also keineswegs dem Zeitgeist geschuldet, sondern eher Ausnahme als Regel.

Andrade sammelte nicht nur *cordel*-Hefte, sondern fügte auch ein Versatzstück dieser Kunstform per Montage-Verfahren in sein Reisetagebuch ein, für dessen Übertragung ich das Reimschema zugunsten einer größeren inhaltlichen Nähe auflöse:

Dona, ponhamos, Zefa

Falar em governos, me contaram ainda de outro, do Amazonas, que até ficou conhecido por ›Governo de dona (ponhamos) Zefa‹. O presidente até dizem que era muito bom, queria ser honesto etc., mas dona Zefa mandava nele, e aliás era muito boa senhora também. Então o marido, no palácio Rio Negro, recebia a cartinha dela: Meu marido, olha o *Hildebrand* está no porto e a renda dele me contaram que vai ser de uns cento e cinquenta contos. Isso você dá para o Alarico, porém a renda do *Francis* que vai ser de mais de duzentos, essa você dá para o nosso filho mais velho, que precisa mais e tem de se casar. Beijos da tua Zefa.

Filho do chefe político
inda bem não é gerado
diz o pai minha mulher
já tem no ventre um soldado
mas antes de sentar praça
eu o quero reformado.

(›O povo na Cruz‹. Fundos Villa-Lobos, III, p. 116)²⁶⁰ (TA, S. 139, Herv. i. O.)

Frau, sagen wir mal, Zefa

Wo wir schon über Regierungen sprechen: Mir wurde von einer aus dem Amazonas berichtet, die sogar als »Regierung der Frau (sagen wir mal) Zefa« Bekanntheit erlangt hat. Vom Präsidenten wird gar gesagt, dass er sehr gut gewesen sei, er wollte auch ehrlich und so weiter sein, doch Frau Zefa herrschte über ihn, die im Übrigen ja auch eine sehr gute Frau war. So erhielt der Ehemann im Rio Negro-Palast ein kleines Briefchen von ihr:

Mein lieber Gatte, schau doch mal: *Hildebrand* befindet sich am Hafen und wie man mir mitteilte, wird sein Gehalt um die 150 Contos betragen. Doch das solltest du Alarico geben und das Gehalt von *Francis*, das um die 200 Contos beträgt,

259 Vgl. ebd.

260 Die Literaturangaben sind ebenfalls Bestandteile des Zitats.

solltest du unserem ältesten Sohn geben, der noch mehr benötigt und heiraten wird. Küsschen von deiner Zefa.

Der Politikersohn
ist zum Glück noch nicht gezeugt,
so sagt bereits sein Vater: Meine Frau
trägt in ihrem Leib schon einen Soldaten
doch bevor er ins Militär aufgenommen wird
möchte ich ihn in die Pension befördert sehen.

(Die einfachen Menschen am Kreuz, Fundus Villa-Lobos, III, S. 116)

Bei dem zitierten Textabschnitt handelt es sich um die Nacherzählung eines mündlichen Gesprächs, das eine Anekdote über die Regierung der Frau Zefa im Bundesstaat Amazonas überliefert. Andrade fügt ein Billet ein, das ein namenloser Präsident eines Tages von seiner Gattin erhält.²⁶¹ Der entscheidende Punkt ist, dass dem Sohn des Präsidenten Geld zugesprochen wird, das er – augenscheinlich – nicht verdient, da er nicht für seinen Vater arbeitet und somit Frau Zefa ihren Mann zur Korruption zugunsten des finanziellen Vorteils der Familie anstiftet. Das Billet wird durch die dritte Strophe des *cordel*, *O povo na cruz*, kommentiert, welches die Privilegien eines Politikersohns ad absurdum führt: Noch bevor dieser auf die Welt gekommen ist, kann er bereits zu einem Soldaten erklärt und im Militär zur Pensionierung befördert werden. Die Strophe deutet auf das Denken einer Gesellschaft hin, in der keine soziale Mobilität existiert, die Zukunft eines Menschen nur durch seine Herkunft bestimmt wird und besonders das Militär soziale und finanzielle Privilegien genießt.

In dem vorliegenden Zitat arbeitet Andrade erneut mit der Montage-Technik und stellt verschiedene kleine Formen, das Billet bzw. die Anekdote und das Versatzstück aus dem *cordel*-Heft, zusammen. Andrade zitiert sowohl das Billet von Frau Zefa wie auch eine der 24 Strophen des *cordel O povo na Cruz*, das in einem fünfzehnseitigen Heft mit zwei weiteren Gedichten publiziert wurde.²⁶² Das Billet – wortwörtlich heißt es im Portugiesischen »cartinha«, also »Briefchen« – ist eine eigene kleine und vor allem kurze Form, die zeitgleich mit dem »Privatbrief«

261 Um welchen Präsidenten es sich handelt und ob auf einen real existierenden Politiker Bezug genommen wird, konnte ich nicht herausfinden.

262 Es muss offenbleiben, ob Andrade mit der vorliegenden Ausgabe von Gomes de Barro, die nicht datiert ist, gearbeitet hat. Ein Indikator deutet jedoch darauf hin: Gomes de Barro lebte zwischen 1865 und 1918 und die Angabe des Verlagsortes »Parahyba«, das 1930 in »João Pessoa« umbenannt wurde, grenzt die Datierung zumindest auf die Zeit vor 1930 ein. Vgl. Gomes de Barro, Leandro: *O Mundo as Avestas/O Povo na Cruz/A Caravana Democrática em Ação*. Parahyba: Popular Editora F.C. Baptista Irmão. Einsehbar unter: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=O%20Povo%20na%20Cruz> (02.03.2021).

im 17. Jahrhundert entstand und die Brieflehre der antiken Rhetorik, wie sich in Dona Zefas Mitteilung zeigt, auf die *captatio benevolentiae* und die *petitio* reduzierte.²⁶³ Das Billet funktioniert wie eine Anekdote über die Regierung der Amazonas-Region. Diese beiden kleinen Formen eint, dass sie in ihrer Formgeschichte Einblicke in das Leben der Mächtigen hinter den Kulissen gaben; Prokop berichtete in seiner *Anekdotia* etwa von den Intrigen und kriminellen Machenschaften am Hof Justinians.²⁶⁴ Billet und Anekdote heben eine vormals private Kommunikation in den öffentlichen Bereich und werfen einen anderen Blick auf die Geschichte, wobei der offizielle Diskurs der Historiografie in dem vorliegenden Beispiel zusätzlich dadurch unterminiert wird, dass eine öffentliche männliche Sphäre hier weiblich dominiert scheint.²⁶⁵ Bereits die Benennung seiner Frau durch die respektvolle Anrede »Dona« und die Namenlosigkeit ihres Mannes insinuieren, dass nicht der Präsident, sondern seine Gattin das Zentrum der politischen Macht ist.

Die Fußnote informiert darüber, dass der Ausschnitt von *O povo na cruz* aus Andrades großer Sammlung dieser Folkloreform aus dem Nordosten entstammt. *O povo na cruz* ist ein Siebensilber, der das leidvolle Leben des armen Brasilianers thematisiert, dessen Arbeitskraft ausgebeutet wird und der an Hunger, der Steuerlast und den täglichen Ausgaben zerbricht.²⁶⁶ Antagonist dieses Menschen ist die Regierung und die reiche Bevölkerung, deren Privilegierung das *cordel* beklagt. Die Zweiteilung Brasiliens wird auch auf der Ebene der Bundesstaaten weitergeführt, indem eine Analogie zwischen der Bevölkerung der nordöstlichen Staaten Pernambuco und Paraíba und den einfachen, ausgebeuteten Menschen besteht. Einzig den Engländern, Soldaten, Ärzten, Zauberern und »Barbaren« ginge es wirtschaftlich gut, womit das Gedicht, wie die Latrinen-Montage, augenscheinlich auch auf den ausländischen Einfluss und die Ausbeutungen des Landes durch Firmen aus dem

263 Vgl. Oesterle, Günter: Schreibszenen des Billets. In: Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität. Hg. von Christine Lubkoll u. Claudia Öhlschläger. Freiburg u.a.: Rombach 2015. S. 115-135. S. 115f., 124.

264 Vgl. dazu Zill, Rüdiger: Minima historia. Die Anekdote als philosophische Form. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 8 (2014) H. 3. S. 33-46. S. 38f. Hilzinger, Sonja: Anekdote. In: Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Reclam 2008. S. 7f.

265 Diese geschlechtliche Dimension lässt sich in der Formgeschichte zurückverfolgen, betrachtete man doch Briefe und Anekdoten in der französischen Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts »als adeliges und weibliches Terrain«, vgl. Hilzinger, S.: Anekdote. S. 9.

266 Die *cordel*-Dichtung zeichnet sich durch ein silbenzählendes Versprinzip aus, vgl. Academia Brasileira de Literatura de Cordel: Dicionário brasileiro de literatura de cordel. S. 141-151.

englischsprachigen Raum aufmerksam macht.²⁶⁷ Das *cordel* endet mit der juristischen Privilegierung der Reichen, deren Straftaten nicht geahndet werden.²⁶⁸

Andrades Montage verschränkt nicht nur verschiedene kleine Formen, sondern auch Mündlichkeit und Schriftlichkeit miteinander: Gerade *cordel* und Anekdote zeichnen sich durch eine orale Ebene aus.²⁶⁹ Im ersten Paragrafen, in dem der Erzähler die Anekdote nacherzählt, fallen die Verben des Sagens auf, wie ›falar‹, ›contar‹ oder ›dizer‹. Das Billet von Frau Zefa ahmt ebenfalls die mündliche Sprache nach: Nicht nur das »olha« [schau], sondern auch die Länge der Sätze, die fehlenden Konjunktionen und die Wiederholung von »você dá para« [das gibst du] sind Indikatoren für die Oralität der Sprache und inszenieren das Schreiben nach dem Gehör.

In dem zitierten Textausschnitt lässt Andrade drei verschiedene Stimmen sprechen: Zunächst die Stimme des Erzählers, sodann Dona Zefa und schließlich die kollektive Stimme der *cordel*-Dichtung. In den drei verschiedenen Abschnitten ist der Urheber des Gesagten jedoch abwesend: Der Tourist in Ausbildung berichtet so schließlich von etwas, das ihm erzählt wurde, der Präsident liest ein Briefchen seiner *abwesenden* Gattin und die Stimme des *cordel* ist aufgrund ihrer Kollektivität ebenfalls anonym.²⁷⁰ Diese Darstellung einer kollektiven Autorschaft verdeutlicht auf einer weiteren Ebene Andrades Abkehr vom Autor-Genie.²⁷¹

Die Montage, die wiederum am Ende einer Anekdote über die Regierung der Dona Zefa erscheint, moniert das Verhalten der Politiker und ihrer Familien und fungiert als Kritik. Die kleinen Formen entfalten im Reisetagebuch Andrades somit das Potential, eine kollektive Stimme zu bilden, Mündlichkeit nachzuahmen und Vergleichbarkeit durch das Zusammenfließen unterschiedlicher Räume Brasiliens zu erschaffen: *O povo na cruz* nimmt schließlich auf die nordöstlichen Staaten Paraíba und Pernambuco Bezug und wird zur Kommentierung der Situation im nördlichen Amazonas-Raum angeführt.

267 Das Substantiv ›Barbar‹ scheint damit in seiner ursprünglichen Bedeutung, nämlich im Sinne von fehlenden Sprachkenntnissen, gemeint zu sein, siehe einschlägig zur Begriffsgeschichte Kristeva, J.: *Étrangers à nous-mêmes*. S. 74-83.

268 Vgl. Gomes de Barro, L.: *O Mundo as Avestas/O Povo na Cruz/A Caravana Democrática em Aççao*. S. 6-11.

269 Vgl. dazu Zill, R.: *Minima historia*. S. 41, 43.

270 Folklore kennzeichnet sich immer schon durch Kollektivität und Anonymität, siehe Mendonça, H. u. I. Barros: *Folclore, ciência do povo*. S. 19.

271 An dieser Stelle ließe sich erneut, wie bei Mistral, eine Parallele zu Jolles ziehen: Das mündliche *cordel* ist eine ›reine einfache Form‹, während die verschriftlichte Version ihrer ›Vergegenwärtigung‹ entspricht und nahezu ›Kunstform‹ ist. Den Gegensatz zwischen einfacher Form und ihrer Vergegenwärtigung bzw. Kunstform macht Jolles unter anderem an der Kollektivität bzw. Autorfigur fest. Mit Jolles gesprochen lässt sich somit bei Andrade ebenfalls eine Abkehr vom Autor-Genie konstatieren, vgl. dens.: *Einfache Formen*. S. 108, 234f.

Die Montage ist eine Schreibform des Enzyklopädischen, die das Potential hat, Wissen gerade in seiner Uneinheitlichkeit und in seinen Brüchen zu zeigen.²⁷² Sie durchbricht einen »narrative[n] Zusammenhang«²⁷³ und verweist somit gerade auf die Prozesshaftigkeit des Schreibens, genauer: auf das Schreiben als ein Verfahren. Andrades Ausführungen zu Sprache und Populärkultur reflektieren ohnehin grundlegende Merkmale von Nachschlagewerken wie Aktualität, Zugänglichkeit und Polyphonie.²⁷⁴ Insbesondere für die Sprachforschungen Andrades ist Aktualität zentral, die er in seiner *Gramatiquinha de fala brasileira* dezidiert als Eigenschaft der brasilianischen Varietät benennt. Die Charakterisierung des Reisetagebuchs im Vorwort als »veraltet« und »modernistisch« fügt sich in diese These: Augenscheinlich wird *O turista aprendiz* dem Aktualitätsanspruch Andrades im Jahre 1943 nicht mehr gerecht. Kennzeichnend an einer Enzyklopädie ist zudem, dass Wissen anonymisiert wird und der sich dahinter verbergende Autor in den Hintergrund tritt.²⁷⁵ Dieses Zurücktreten der Autorfigur hat die Studie mehrfach herausgearbeitet und auch bei *O turista aprendiz* handelt es sich um einen polyphonen Text, in dem der Autor-Sammler-Erzähler verschiedene Stimmen und deren jeweiliges Wissen ausstellt.

Die Polyphonie nach Michail Bachtin erinnert an die ästhetischen Effekte des Montageverfahrens, da verschiedene Stimmen nebeneinandergestellt werden und die Autorfigur verblasst, doch besteht ein wesentlicher Unterschied zu Andrades Reisetagebuch in der narrativen Ebene und der Figurenkonzeption, die bei Bachtin, anders als in *O turista aprendiz*, im Vordergrund steht.²⁷⁶ In der Anekdote um die Regierung der Dona Zefa mag keine inhaltliche Widersprüchlichkeit vorliegen,

272 Vgl. Kilcher, A. B.: Mathesis und poiesis. S. 437.

273 Bürger, P.: Theorie der Avantgarde. S. 107. Vgl. dazu Kilcher, A. B.: Mathesis und poiesis. S. 439.

274 Siehe zu diesen Eigenschaften der Enzyklopädie Schneider, U.: Die Erfindung des allgemeinen Wissens. S. 7f., 25. Schneider führt auf diesen Seiten auch aus, inwiefern Wissen namenlos werde. Für die Kontexte bei Andrade wäre dies eher mit der Vielstimmigkeit seines Schreibens zu verbinden. Zur Neuheit und Aktualität der brasilianischen Varietät in der Avantgarde siehe Schwartz, J.: Vanguardas latino-americanas. S. 45. Cabral spricht im Hinblick auf Andrades Sprachforschungen ebenfalls von einer Aktualisierung der brasilianischen Varietät, siehe dens.: *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. S. 15.

275 Vgl. Schneider, U. J.: Die Erfindung des allgemeinen Wissens. S. 8.

276 Das Phänomen der Polyphonie, das laut Bachtin Dostojewski grundlegend von der europäischen Romanform unterscheidet, benennt bekanntlich die Darstellung verschiedenster und doch selbständiger Stimmen, die nicht von der Autorinstanz überlagert werden. Flauberts Roman *Bouvard et Pécuchet* könne laut Bachtin jedoch beispielsweise nicht als polyphon bezeichnet werden, da er zwar disparates Material ausstelle, doch durch seinen Stil vereinheitliche, vgl. Bachtin, Michail M.: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Übers. von Adelheid Schramm. München: Hanser 1971. S. 10f., 20. Weiterführend zur Polyphonie bei Andrade Brück-Pamplona, L.: Mündliche Literatur und Nationalidentität in Brasilien. S. 194f. Cabral, L. S.: *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. S. 30.

denn schließlich bestätigt das Fragment der *cordel*-Dichtung die Anekdote. Divergent ist jedoch der Stil, der sich von der mündlichen Anekdote und dem Billet zum lyrischen *cordel* wandelt. Zu den Widersprüchlichkeiten trägt auch die Spannung zwischen den Lebensverhältnissen der einfachen Menschen und der mächtigen und korrupten Politiker bei.

Das polyphone Prinzip fügt sich insofern in die Theorien der Writing Culture, als ein vielstimmiger Text die Forderungen der neuen ethnografischen Ausrichtung unterstützt, wie es Clifford mit Blick auf Bachtin selbst ausführt.²⁷⁷ Nicht mehr der Autor-Ethnograf ist die zentrale Autorität, durch welche die Wahrnehmung gefiltert wird: An seine Stelle tritt ein polyphoner Text, der durch das Sammeln von Sprache und Kultur viele verschiedene Stimmen integriert.

III.6 Vom Tagebuch zur *crônica*

III.6.1 Die Riesenseerosen der Lagoa de Amanium

O turista aprendiz ist die Vorform einer Enzyklopädie über die Amazonas-Region und versammelt Wissen über die Flora dieses Erdteils. Auf seiner Reise beobachtete Andrade – wie so viele Reisende und Botaniker – eine spezifische Blume Amazoniens, die *Victoria amazonica*, die in einem zweitägigen Spektakel aufblüht, um dann wieder zu verwelken. Lange vor der spanischen und portugiesischen Kolonisation und den europäischen Reisenden kannte die autochthone Amazonas-Bevölkerung die Rose, deren Blätter bis zu zwei Meter umfassen, unter Namen wie »abati-yú«, »irupé«, »gakauré-lodo«, »machu-sisac«, »dachocho«, »moringua« oder »uapé«.²⁷⁸ So erzählt die Erzählung der Tupi *Iaci e a estrela das águas* etwa von der Verwandlung der jungen Naia in eine Amazonas-Riesenseerose. Zu Beginn der Welt, so die Erzählung, schillerte die Mondgöttin Iaci am Firmament und erregte die Aufmerksamkeit junger Frauen, die sich nach einem Liebeskuss von ihr sehnten, der sie zu Sternen verwandeln sollte. Eine dieser Frauen, Naia, glaubte sich mit Iaci gar verlobt und suchte beharrlich nach ihr. Eines Nachts wählte Naia sich in dem Glauben, Iaci im See schwimmend zu erblicken, stürzte sich ins Wasser und verschwand in seinen Tiefen. Von Mitleid erregt, verlieh Iaci Naia die Unsterblichkeit

277 Vgl. Clifford, J.: Introduction. S. 15.

278 Vgl. Aniśko, Tomasz: *Victoria: The Seductress. A Cultural and Natural History of the World's Greatest Water Lily*. Kennet Square (PA): Longwood Gardens 2013. S. 92f. Die Studie von Aniśko kommentiert die Kulturgeschichte der *Victoria amazonica* und stellt hierbei viele literarische Beispiele zusammen, die ich für die folgenden Analysen immer wieder nutze. Insbesondere das 20. Kapitel ist hierfür hilfreich, siehe ebd. S. 388-413.

– doch verwandelte sie Iaci nicht in einen Stern, sondern in eine *Victoria amazonica*, den Stern des Wassers.²⁷⁹

Die Blume taucht in der Populärkultur Brasiliens immer wieder auf; in der afro-brasilianischen Religion Candomblé verweist die *Victoria amazonica* bzw. die »Exé Omí Ojú« etwa auf die Orisha Obá, eine Kriegsgöttin und findet in Initiationsritualen und reinigenden Bädern ihres Kultus Verwendung.²⁸⁰ Das Motiv der Verwandlung ist der Amazonas-Riesenseerose, so zeigt die Erzählung von Iaci, eingeschrieben. Die zitierten Beispiele zeugen ebenso davon, dass die Blume in Relation zu weiblichen Erzählwelten steht. Gewiss nicht zufällig wählte Andrade daher wohl die Amazonas-Riesenseerose zum Gegenstand eines Tagebucheintrags und einer *crônica*. In seiner Korrespondenz mit dem Schriftsteller Manuel Bandeira kommentierte er in verschiedenen Briefen die Genese eines Gedichts über die Amazonas-Riesenseerose, das er schließlich zu einem Tagebucheintrag umschreiben sollte.²⁸¹ Dieses Gedicht scheint nicht mehr erhalten zu sein, doch die Hinweise zur Entstehung der Beschreibung der *Victoria amazonica* unterstützen die These von der nachträglichen Anfertigung und Bearbeitung des Tagebuchs und bestätigen zumindest für den vorliegenden Textauszug die *Inszenierung* als Aufzeichnung.²⁸²

In einem Brief an Manuel Bandeira, in dem das Gedicht zunächst erwähnt wird, reflektierte Andrade seine Wandlung von Lyrik zu Prosa.²⁸³ Nach einer Kritik seines Dialogpartners veränderte Andrade das Gedicht, woraufhin Bandeira ihm wiederum die folgende Antwort zukommen ließ: »As rainhas me aporrinham: eu nada tenho que ver com rainhas. [...] Mas a vitória-régia é rainha: bruto luxo, na

279 Die Zusammenfassung dieser Erzählung basiert auf Jacobsen, Marco: *Lendas brasileiras. Natureza viva*. Curitiba: Aymará 2009. S. 32ff. Zu dieser Erzählung vgl. Anisko, T.: *Victoria: The Seductress*. S. 425. Wie bei jeder mythologischen Geschichte existieren auch für diese verschiedene Versionen, siehe ebd.

280 Vgl. Barros, José Flávio Pessoa de u. Eduardo Napoleão: *Ewé òrìs.à. Uso litúrgico e terapêutico dos vegetais nas casas de candomblé jêje-nagô*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 1999. S. 200. Siehe weiterführend zu Andrades Beschäftigung mit Bestandteilen der afrobrasilianischen Kultur Grillo, Angela Teodoro: *Sambas insonhados. O negro na perspectiva de Mário de Andrade*. São Paulo: Ciclo Contínuo 2016.

281 Die Herausgeberinnen der kritischen Edition verweisen sowohl auf diesen Briefwechsel mit Manuel Bandeira als auch auf die *crônica Flor Nacional*, die aus diesem Tagebucheintrag hervorgehen sollte. Vgl. Lopez, T. P. A. u. T. L. Figueiredo: Anmerkung 109. In: TA. S. 96.

282 Weder in der kritischen Ausgabe des Briefwechsels von Bandeira und Andrade noch in der Gesamtausgabe der Dichtung Andrades ist das Gedicht abgedruckt. Bandeira zitiert es allerdings in einzelnen Formulierungen, vgl. dens.: Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1927. In: *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira*. Hg. von Marcos Antonio de Moraes. 2. Aufl. São Paulo: EDUSP 2001. S. 351-354. S. 351. Siehe auch die beiden dazugehörigen Briefe, die sich im selben Band auf S. 349-351 und S. 356f. finden.

283 Vgl. Andrade, Mário de: São Paulo, 30 de agosto de 1927. In: *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira*. S. 349-351. S. 350.

intimidade de fato fodendo com uns sacanas de besouros fedorentos... Catarina da Ru... do Amazonas.»²⁸⁴ [Die Königinnen bedrücken mich: Mit Königinnen habe ich nichts zu tun. [...] Doch die Victoria amazonica ist eine Königin: roher Luxus, in der Intimität treibt sie es mit den gaunerischen Käfern... Katharina von Ru... von Amazonien.] Die von Bandeira als »Königin« bezeichnete *Victoria amazonica* wurde in der Tat nach der englischen Königin Victoria benannt – eine Metaphorik, die auch Andrade in verschiedenen Stellen seines Schreibens aufgreift.²⁸⁵ Wie der Kolibri ist die Amazonas-Riesenseerose also ein bedeutungsschweres Bild der lateinamerikanischen Flora und Fauna:

7 de junho. Vitória-régia. Às vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas, e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n'água. Pois é nessas lagoas que as vitórias-régias vivem, calmas, tão calmas, cumprindo o seu destino de flor.

Feito bolas de caucho, engruvinhadas, espinhentas as folhas novas chofram do espelho imóvel, porém as adultas mais sábias, abrindo a placa redonda, se apoiam n'água e escondem nela a malvadeza dos espinhos.

Tempo chegado, o botão chofra também fora d'água. É um ouriço espinhento em que nem inseto pousa. E assim cresce e arredonda, esperando a manhã de ser flor.

Afinal numa arraiada o botão da vitória-régia arreganha os espinhos, se fende e a flor enorme principia branquejando a calma da lagoa. Pétalas pétalas vão se libertando brancas brancas em porção, em pouco tempo matinal a flor enorme abre um mundo de pétalas pétalas brancas, pétalas brancas e odora os ares indolentes.

Um cheiro encantado leviano balança, um cheiro chamando, que deve inebriar sentido forte. Pois reme e pegue a flor. Logo as sépalas espinhentas mordem raivosas e o sangue escorre em vossa mão. O caule também de espinhos ninguém poderá pegar, carece cortá-lo e enquanto a flor boia n'água, levanta-la pelas pétalas puras, mas já estragando um bocado.

Então, despoje o caule dos espinhos e cheire, cômodo, a flor. Mas aquele aroma suavíssimo, que encantava bem, de longe, não sendo forte de perto, é evasivo e dá náuseas, cheiro ruim...

Já então a vitória-régia principia roseando toda. Roseia, roseia, fica toda cor-de-rosa, chamando de longe com o aroma gostoso, bonita cada vez mais. É assim. Vive um dia inteiro e sempre mudando de cor. De rósea vira encarnada e ali pela boca da noite, ela amolece avelhentada os colares de pétalas roxas.

284 Bandeira, Manuel: Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1927. In: Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira. S. 356ff. S. 356.

285 Vgl. Anísko, T.: Victoria: The Seductress. S. 94f., 412.

Em todas essas cores a vitória-régia, a grande flor, é a flor mais perfeita do mundo, mais bonita e mais nobre, é sublime. É bem a forma suprema dentro da imagem da flor (que já deu a ideia Flor).

Noite chegando, a vitória-régia roxa toda roxa, já quase no momento de fechar outra vez e morrer, abre afinal, com um arranco de velha, as pétalas do centro, fechadas ainda, fechadinhas desde o tempo de botão. Pois abre, e lá do coração nupcial da grande flor, inda estonteado pelo ar vivo, mexe-mexe ramelento de pólen, nojento, um bando repugnante de besouros cor de chá. É a última contradição da flor sublime...

Os nojentos partem num zumbezumbe mundo fora, manchando de agouro a calma da lagoa adormecida. E a grande flor do Amazonas, mais bonita que a rosa e que o lótus, encerra na noite enorme o seu destino de flor. (TA, S. 96ff.)

7. Juni. Amazonas-Riesenseerose. Mitunter zieht sich das Wasser des Amazonas hinter die Ameisenbäume zurück und in den stillen Ecken formt es so ruhige Lagunen, dass sogar der Schrei der Wasserhyazinthen im Wasser versinkt. In genau diesen Gewässern leben die Amazonas-Riesenseerosen, wo sie ruhig, so ruhig, ihr Blumenschicksal erfüllen.

Die neuen dornigen Blätter, eingewickelt wie Kugeln aus Kautschuk, stoßen aus dem unbeweglichen Spiegel hervor, doch die erwachseneren, weiseren, die ihre runden Schilder öffnen, stützen sich auf das Wasser und verbergen in diesem die Bosheit ihrer Dornen.

Ist die Zeit reif, stößt auch die Knospe aus dem Wasser. Sie ist eine so stachelige Hülse, dass nicht einmal Insekten auf ihr landen. Und so wächst sie und wird runder und wartet auf den Morgen, an dem sie zur Blume wird.

Endlich, in der Morgenröte, fletscht die Knospe der Amazonas-Riesenseerose ihre Dornen, sie öffnet sich und die riesige Blume taucht fortan die Ruhe der Lagune in Weiß. Blütenblätter Blütenblätter befreien sich weiß weiß schrittweise und in wenigen Augenblicken des Morgens öffnet die riesige Blume eine Welt an weißen Blütenblättern Blütenblättern, weißen Blütenblättern und stößt ihren Duft in die trägen Lüfte.

Es schwankt ein leichter entzückter Geruch, ein lockender Geruch, der starke Sinne berauschen möge. Nun rudere und greife nach der Blume. Schon bald beißen die dornigen Blütenblätter wütend und das Blut rinnt in euren Händen. Den ebenso dornigen Stängel wird niemand greifen können, ihn schneiden müsste man und solange die Blume im Wasser treibt, sie an ihren reinen Blütenblättern emporheben, was sie schon sehr beschädigen wird.

Nun befreie die Stängel von ihren Dornen und rieche genüsslich an der Blume. Der von weitem verzaubernde milde, von nahem schwache Duft ist flüchtig und ruft Unwohlsein hervor, ein übler Geruch...

Und schon beginnt die Amazonas-Riesenseerose zu erröten. Sie errötet, errötet,

wird ganz rosa, lockt von weitem mit ihrem wonnigen Duft, ein jedes Mal noch schöner. So verhält es sich. Einen ganzen Tag lebt sie, beständig ihre Farbe wechselnd. Von Rosa wandelt sie sich zu Rot und dann, an der Schwelle zum Abend, weicht sie, ältlich, die Ketten violetter Blütenblätter auf.

Und in all diesen Farben ist die *Victoria amazonica*, die große Blume, die vollkommenste, schönste und edelste Blume der Welt, sie ist erhaben. Sie ist wohl die höchste Form innerhalb des Bildes der Blume (das schon eine Vorstellung von Blume vermittelte).

Mit Anbruch der Nacht öffnet die violette, ganz violette Amazonas-Riesenseerose, die sich beinahe wieder zu verschließen und zu sterben droht, schließlich mit dem Impetus einer Alten die innersten Blütenblätter, die noch immer geschlossen, seit der Knospenzeit fest verschlossen waren. Ja, sie öffnet sich und im hochzeitlichen Herz der großen Blume, noch immer von der lebenden Luft betäubt, rührt-rührt sich eine ekelerregende, von Pollen schläfrige, widerwärtige, teefarbene Käfertruppe. Der letzte Widerspruch der erhabenen Blume...

Die Widerwärtigen fliegen in einem Summsumm fort, beflecken die Ruhe der entschlafenen Lagune mit Vorzeichen. Und die große Blume des Amazonas, schöner als die Rose und der Lotos, beschließt in der weiten Nacht ihr Blumen-schicksal.

Am 7. Juni 1927 fährt die Reisegruppe den Rio Negro entlang, um in der Lagoa de Amanium Amazonas-Riesenseerosen zu beobachten. Die Fotografien, die Andrade anfertigt, zeichnen den Weg nach und porträtieren die Blume, die Reisegruppe und den Nebenfluss aus verschiedenen Perspektiven.²⁸⁶ In seinem Tagebuch hält er den Ausflug ebenfalls fest und zeichnet in seiner Eintragung vom 7. Juni die zweitägige Blütezeit einer *Victoria amazonica* und ihre Befruchtung nach. Die Häufung zeitlicher Markierungen betont die temporale Dimension: »tempo chegado« [sobald die Zeit reif ist], »manhã« [Morgen], »em pouco tempo matinal« [in wenigen Augenblicken des Morgens], »então« [nun], »já então« [schon], »noite chegando« [mit Anbruch der Nacht]. Die Parallelen zwischen Mensch und Blume werden in den Metaphern von den »erwachseneren, weiseren« Blüten und dem »hochzeitlichen Herz« deutlich. Der Tagebucheintrag beginnt mit dem Entstehen einer Blüte, sodann folgen die Entwicklung ihrer Dornen und ihres Geruchs, die Veränderung der Farbe, die Bestäubung durch Käfer und ihr Verwelken. Dieses letzte Stadium entspricht dem Abend; auf diesen folgt ein neuer Morgen und somit liegt eine zy-

286 In den *Diários do Fotógrafo* finden sich neun Fotografien wieder, die das Aufeinandertreffen mit der *Victoria amazonica* darstellen: die Boote, welche die Gruppe zum Nebenfluss bringen, die Amazonas-Riesenseerose selbst sowie die Reisegruppe aus der Ferne. Die Quantität der Fotografien zeugt somit bereits von der Bedeutung des Aufenthaltes, vgl. Andrade, M. d.: Os diários do fotógrafo. 1927, Nr. 107-115.

klische Struktur vor, die das Sterben der Blüte zur Bestäubung und zu einem Neuanfang erklären lässt.

Die Eintragung zeichnet den Verlauf der Blütezeit und der Bestäubung der Blume exakt nach, womit das Tagebuch als Speicher der Naturbeobachtung dient: Andrade übermittelt Wissen über die Struktur, Bestäubung und natürliche Umgebung der Pflanze.²⁸⁷ Durch die Personifizierung der Rose und die Analogie zum Lebens- und Alterungsprozess des Menschen sowie durch die narrative Struktur wird anschaulich Wissen über sie vermittelt.

Ein retardierendes Moment wird in Andrades Eintrag durch die Vielzahl an Wiederholungen hergestellt, welche einen eindringlichen Effekt erzielen und zugleich eine Nähe zur Musik erzeugen. Die Musikalität der Sprache kennzeichnet die Ästhetik des Autors und Musikethnologen Andrades ohnehin, wie er selbst in dem ersten Vorwort zu *Macunaíma* ausführt: Demnach werden in *Macunaíma* durch den Rückgriff auf die einfache Sprache Wiederholungen erzeugt, die zum musikalischen Wesen des Textes beitragen: »Quanto a estilo, empreguei essa fala simples tão sonorizada, música mesmo, por causa das repetições, que é costume dos livros religiosos e dos contos estagnados no rapsodismo popular.«²⁸⁸ [Meinen Stil gründe ich auf einer einfachen und sehr klangvolle Sprache, die tatsächlich durch die in religiösen Büchern und Erzählungen des rhapsodischen Populären gebräuchlichen Wiederholungen musikalisch ist.] Das Stilmittel der Wiederholung verknüpft Andrade mit religiösen Büchern und dem rhapsodischen Populären, wodurch sein Tagebucheintrag nicht nur Wissen über die Amazonasregion dokumentiert, sondern ebenfalls in seiner sprachlichen Gestaltung die Beschäftigung mit populären Kunstformen inszeniert.

Die Blume fungiert als Sinnbild des Schönen, wird mit dem Konzept des Erhabenen assoziiert und ist zugleich ein ekelerregender Gegenstand. Sowohl das Erhabene wie auch der Ekel sind ästhetische Kategorien, sodass sich die Seerose bereits in diesem Stadium der Interpretationen als ästhetisches Objekt offenbart. Diese Deutung wird nicht zuletzt dadurch unterstützt, dass der Blume ohnehin eine poetologische Dimension innewohnt.²⁸⁹ Bei Friedrich Hölderlin heißt es etwa in *Brod und Wein*: »Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.«²⁹⁰ Auch

287 In seinem Brief an Andrade stellt Bandeira dar, es würde sich nicht um Dichtung, sondern um ein »analytisches Stück« handeln, das für ein »Kapitel einer Naturgeschichte«, wie man sie bei Jean-Henri Fabre vorfinden könne, geeignet sei. Bandeira betrachtet das Gedicht darüber hinaus als Vermengung von Literatur und Wissenschaft und als Aufeinandertreffen von Dichtung und Dokument. Vgl. dens.: Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1927. S. 351, 353.

288 Andrade, M. d.: *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. S. 218.

289 Zur Metaphorik der Blume in der Tradition des Exzerprierens vgl. etwa Cevolini, A.: Lob und Tadel der gelehrten Räuberei. S. 20.

290 Hölderlin, Friedrich: *Brod und Wein*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. 12 Bde. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Hg. von Friedrich Beissner. Stuttgart: Kohlhammer 1951. S. 90-95. V. 90. Dazu Grosse

in Andrades Tagebucheintrag wird die Blume auf einer semiotischen Ebene verortet und bewusst eine Majuskel gesetzt, um auf die divergierende Bedeutungsebene des Substantivs ›Blume‹ aufmerksam zu machen: »É bem a forma suprema dentro da imagen da flor (que já deu a idea Flor).«

Nicht von der *Victoria regia*, sondern von der »Blume des Amazonas« [flor do Amazonas] ist die Rede, womit Andrade, wie Mistral in ihren *recados*, die lokale Markierung betont, die ohnehin dadurch hervorgehoben wird, dass der Lotos mit Asien und die Rose zu der antiken und christlichen Tradition Europas in Bezug stehen.²⁹¹ Die Seerose symbolisiert also in dieser Gegenüberstellung augenscheinlich den Amazonas und genauer gesagt Brasilien, wie sich auch in der Farbsymbolik ankündigt: Während die Rose in ihrer metaphorischen Dimension vornehmlich rot imaginiert wird, ist die Lotosblüte weiß.²⁹² Die Amazonas-Riesenrose wechselt in Andrades Eintrag die Farbe von Weiß zu Rosa, Rot und schließlich Violett und so verweisen ihre heterogenen Farben auf die Vielfalt der Herkunft in Brasilien: Dadurch dass die *Victoria regia* zu einer rosa- und später violetten Blüte wird – und damit zu einer Kombination der roten Rose und des weißen Lotos – drückt sie die Zusammenkunft der europäischen, autochthonen und afrikanischen Bevölkerung in Brasilien aus.²⁹³

Der Farbwechsel der Blume dialogisiert darüber hinaus mit einer Textstelle in *Macunaíma*, in der sich die Hautfarbe des Anti-Helden durch das Bad in einem Wasserfall wandelt: »Quando o herói saiu do banho estava branco loiro e de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele.«²⁹⁴ [Als der Held sein Bad beendete, war

Wiesmann, Hannah: [Art.] Blume. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. 2. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2012. S. 56ff. S. 57.

291 Für die Assoziation des Lotos mit Asien vgl. Nicklas, Pascal: [Art.] Lotos. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. 2. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2012. S. 251f. Die Rose ist kein ausgenommen europäisches Symbol, sondern ebenso ein zentrales Bild der persischen und arabischen Kultur. Dies schließt jedoch nicht aus, sie in Assoziation mit dem europäischen Liebesdiskurs und der christlichen Tradition zu betrachten, zur Symbolik der Rose siehe ebenfalls den Artikel von Pascal Nicklas im selben Band, ebd. S. 350-353.

292 Vgl. Nicklas, P.: [Art.] Lotos. S. 211. Auch an dieser Stelle gilt es einzuschränken, dass in der symbolischen Dimension der Rose die ›weiße‹ Blüte ebenfalls eine wichtige Rolle spielt, vgl. dens.: [Art.] Rose. S. 301, 303.

293 Andrade wendete sich bereits in seinem ersten 1917 veröffentlichten Gedichtband *Há uma gota de sangue em cada poema* gegen das »rassistische Reinheitsdenken« seiner Zeitgenossen. Vgl. Prutsch, Ursula u. Enrique Rodrigues-Moura: Brasilien. Eine Kulturgeschichte. Bielefeld: transcript 2013. S. 123. Vgl. Andrade, Mário de: *Ha uma gota de sangue em cada poema*. In: ders.: *Obra imatura. (Há uma gota de sangue em cada poema – Primeiro andar – A escrava que não é Isaura)*. São Paulo: Livraria Martins Editora 1960. S. 7-41.

294 Andrade, M. d.: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. S. 50. Für eine weiterführende Interpretation dieser bekannten Szene siehe Rosenberg, F. J.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. S. 92f.

er weißblond und blauäugig. Wasser hatte das Schwarz von ihm gewaschen.] Diese Analogie bestätigt die These von der Blume als Metapher Brasiliens auf einer weiteren Ebene: Im zweiten Vorwort zu *Macunaíma* verweist Andrade auf Deutungen des Anti-Helden Macunaíma als Allegorie Brasiliens, doch lässt er die Stimmigkeit dieser Interpretation offen, wenn er sie zugleich ablehnt und implizit durch beständige Analogien zwischen Anti-Held und *brasilidade* [Brasilianität] bestätigt.²⁹⁵ Der ständige Farbwechsel drückt die Paradoxie des Blumenbildes aus: Zwar soll die Assoziation zu Brasilien hergestellt werden, doch wird eben diese zugleich negiert.²⁹⁶ Diese spannungsgeladene Widersprüchlichkeit findet sich auch in den Beschreibungen der Amazonas-Riesenseerose wieder, deren Bestäubung als letzte Kontradiktion benannt wird.

Eine weitere Bestätigung für die Interpretation der *Victoria amazonica* als Metapher Brasiliens liefert ein Intertext, nämlich das 1917 von Humberto de Campos verfasste Gedicht *Victória-Régia*. Campos rahmt sein Gedicht mit einem Zitat des *Poema paradisiacos* von D'Annunzio und der *Puranas*, in denen Rose und Lotos Eingang finden, was somit die Interpretation des Lotos und der Rose als Bilder Asiens und Europas stützt.²⁹⁷ Campos stellt die Blume in seinem Gedicht ebenfalls als wortwörtliche Verkörperung Brasiliens dar: »No teu corpo de flôr trepida [...] / tô-da a grandeza / Desta terra, que é tua.«²⁹⁸ [In deinem vibrierenden Blumenkörper ... die gesamte Größe dieser Erde, die dir gehört.] »Terra« wird sowohl im Sinne der Erde als auch der Heimat verstanden: »E domina, em roda, / Tudo. / A imperar [...] / Sabendo que, em si, resume / A pátria onde floresce [...]«²⁹⁹ [Und ringsherum dominiert sie / alles. / Um zu regieren [...] / Wohl wissend, dass sich in ihr bündelt / die Heimat, in der sie blüht [...].] Das lyrische Ich fährt mit dem Lobgesang auf die Blume fort und führt aus, dass sie als Fundament einer anderen Mythologie, der Mythologie des Amazonas, fungieren könne. Dafür wird sie von der hellenischen Mythologie abgegrenzt, die an dieser Stelle repräsentativ für das Europäische steht. Wenn die *Victoria amazonica* als eine Metapher verstanden wird, die sich von der europäischen Bilderwelt abgrenzt, so liefert dies eine weitere Fährte zum mistralschen Kolibri, der anstelle der Biene als Metapher des sammelnden Schriftstellers dient. Wie Mistral konstruiert Andrade Natur immer in Rückkopplung an menschliche Erfahrungsräume und Kulturgeschichte: Die Amazonas-

295 Vgl. Andrade, M. d.: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. S. 225f. Botelho negiert in seiner Interpretation des Reisetagebuchs, dass es Andrade um die Konstruktion einer idealisierten Identität des Amazonas oder gar Brasiliens gehe, vgl. dens.: *A viagem de Mário de Andrade à Amazônia entre raízes e rotas*. S. 32.

296 Vgl. Andrade, M. d.: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. S. 225f.

297 Campos, Humberto de: *Vitória-Régia*. In: ders.: *Poesias completas. 1903-1931*. 4. Aufl. Rio de Janeiro: José Olympio 1940. S. 232-236. Vgl. dazu Aniśko, T.: *Victoria: The Seductress*. S. 413.

298 Campos, H. d.: *Vitória-Régia*. S. 233.

299 Ebd. S. 236.

Riesenseerose steht schließlich in Dialog zu mündlichen Erzählungen und der Literaturgeschichte Brasiliens.³⁰⁰ Diese Rückkoppelung der Natur und Orte kommentiert Andrade im Übrigen ebenfalls in seinem zweiten Reisetagebuch *Viagem etnográfica* und moniert dort, dass die überaus belebte Praça da Sé in São Paulo in brasilianischen Fotografien oftmals ohne Menschen dargestellt werde.³⁰¹

Bei Andrade sind Tagebucheintrag und die Einheit des Tages kongruent – das Ende des Eintrags wird zum Ende des Tages und der Tag selbst verwandelt sich durch das Schreiben in Text. Die kurze Erzählung Andrades kann als eine Metamorphose eingeordnet werden. Der Wandel der Zeit spiegelt sich in der Form des Tagebuchs wider, das schließlich eine »Form der Materialisierung von Zeit«³⁰² ist. Doch der Tagebucheintrag ist selbst bereits das Produkt einer Umwandlung eines Gedichts zu Prosa; zwei Jahre später sollte der Text als Artikel in der Mai-Ausgabe der Kunstzeitschrift *Verde* veröffentlicht und wiederum einige Monate später zum Material für eine am 7. Januar 1930 im *Diário Nacional* publizierte *crônica* werden.³⁰³

III.6.2 Die Königin der Blumen

Nach der Untersuchung des Sammelns und Aufzeichnens von Wissen widmet sich das vorliegende Unterkapitel der Wissensverbreitung anhand einer *crônica*. Andrade veröffentlichte eine Vielzahl seiner kurzen journalistischen Artikel im *Diário Nacional* und kompilierte eine Auswahl in der Sammlung *Os filhos da Candinha*, wortwörtlich: Candinhas Kinder. Im Rahmen seiner Reise in die brasilianischen und peruanischen Amazonasgebiete berichtete er zudem wie eingangs ausgeführt in seiner eigenen Reihe *O turista aprendiz* für die Zeitung.

Die vorliegende Studie hat sich bereits auf die brasilianische Tradition der *crônica* bei Mistral und auf Andrades Verhältnis zur kleinen Form des *cordel* bezogen, das Parallelen zur *crônica* aufweist (vgl. II.7.1 und III.5.2): Neben der etymologischen Nähe des *folhetos* – einem Synonym des *cordel* – zum *folhetim*, der Vorform der *crônica*, handelt es bei *cordel* und *crônica* um erschwingliche und in hohen Auf-

300 Vgl. Andrade, M. O. d.: *A viagem de Mário de Andrade ao Nordeste*. S. 174. Der Beitrag stellt ebenso dar, dass Andrade in seinen Naturbeschreibungen immer subjektive Eindrücke einfließen lasse und »menschliche Landschaften« kreierte.

301 Vgl. Andrade, M. d.: *O turista aprendiz: viagem etnográfica*. S. 349. Vgl. dazu Gabara, E.: *Errant Modernism*. S. 59f.

302 Dusini, Arno: *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München: Fink 2005. S. 130. Herv. i. O.

303 Vgl. die Ausführungen des Herausgebers des Briefwechsels in einer Fußnote: Moraes, Marcos Antonio de: Anmerkung 34. In: Mário de Andrade u. Manuel Bandeira: *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. S. 351, 353. Vgl. Andrade, Mário de: *Vitoria-Regia*. In: *Verde* 3 (1929) H. 1. S. 2. http://memoria.bn.br/pdf/422452/per422452_1929_00001.pdf (02.03.2021).

lagen regelmäßig erscheinende Literaturformen.³⁰⁴ Die orale Tradition ist in der *literatura de cordel* gleichsam präsent, auch wenn sie mit einer Aufführungspraxis, dem Rezitieren der Hefte auf Marktplätzen, verbunden ist. Das *cordel* ist wie die *crônica* eine brasilianische Form, die europäische Ursprünge hat und sich seit dem 19. Jahrhundert in Brasilien entwickelte. Bei den *cordel*-Heften handelt es sich in erster Linie um Informationsmedien, was in Analogie zur *crônica* und ihrer Publikation im Medium der Zeitung steht. Die *literatura de cordel* unterliegt jedoch insofern einer noch stärkeren Stigmatisierung, als sie kein Ausdrucksmittel für so prominente Figuren des intellektuellen Brasiliens war wie die *crônica*. Ein entscheidender Unterschied der beiden Formen besteht ebenso in der geografischen Verortung, denn während die *crônica* mit dem Urbanen und insbesondere der Stadt Rio de Janeiro verbunden ist, steht das *cordel* für das Rurale, den Sertão und den ländlichen Nordosten.

Andrade verfasste für das Sprachrohr der Demokratischen Partei, das *Diário Nacional*, 771 *crônicas* in den von ihm konzipierten Reihen *A arte e São Paulo* (1927), *Táxi* (1929-1939) und *Folclore da Constituição* (1931-1932).³⁰⁵ Während der frühen 1920er Jahre schrieb Andrade auch für andere Zeitungen, wie beispielsweise *América Brasileira*, für die er in den Jahren 1923 und 1924 Texte in der Reihe *Crônicas de Malazarte* veröffentlichte.³⁰⁶ Die Produktion der andradeschen *crônicas* entfiel damit nicht in die brasilianische Hochphase der Form in den 1950er Jahren, die von Schriftstellern wie Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade und Rachel de Queiroz geprägt wurde.³⁰⁷ Andrade schrieb darüber hinaus nicht in Rio de Janeiro, dem traditionellen Zentrum des brasilianischen Journalismus und der Wissenschaften, sondern agierte in São Paulo.³⁰⁸

Durch seine Arbeit für die Oppositionszeitung *Diário Nacional*, das Sprachrohr des *Partido Democrático de São Paulo*, war Andrade tief in das Tagesgeschehen Brasiliens involviert. Mit der Abdankung des Kaisers Peter II. im Jahr 1889 wurde die Erste Republik ausgerufen.³⁰⁹ In den 1920er Jahren wurde Brasilien zum Nährboden der Unzufriedenen, zu denen nicht nur die unterdrückte Arbeiterbewegung,

304 Die *crônica* ist bis ins 19. Jahrhundert hinein vor allem als ›folheto‹ oder ›folhetim‹ bekannt. Vgl. Sträter, T.: Die brasilianische Chronik (1936-1984). S. 24.

305 Vgl. Lopez, Telê Porto Ancona: Apanhando ›Táxi‹. In: Mário de Andrade: Taxi e Crônicas no Diário Nacional. Hg. von ders. São Paulo: Duas Cidades 1976. S. 21-26. S. 21. Siehe Lopez, Telê Porto Ancona: Mário de Andrade no Diário Nacional. In: Mário de Andrade: Taxi e Crônicas no Diário Nacional. Hg. von ders. São Paulo: Duas Cidades 1976. S. 15-20. S. 16.

306 Vgl. Mahieux, V.: Urban Chroniclers in Modern Latin America. S. 66f. Vgl. Gabara, E.: Errant Modernism. S. 126.

307 Vgl. Lopez, Telê Porto Ancona: O cronista Mário de Andrade. In: Mário de Andrade: Taxi e Crônicas no Diário Nacional. Hg. von ders. São Paulo: Duas Cidades 1976. S. 37-57. S. 44.

308 Vgl. Mahieux, V.: Urban Chroniclers in Modern Latin America. S. 4f.

309 Vgl. König, H.-J.: Geschichte Brasiliens. S. 197.

sondern ebenso das Militär zählte, wobei die fehlenden Möglichkeiten zur Mitbestimmung, das defizitäre Bildungssystem und die hohe Quote an Analphabeten den Unmut zusätzlich förderten.³¹⁰ Befeuert von der Weltwirtschaftskrise im Jahr 1929 und der Ermordung des oppositionellen Kandidaten für das Amt des Vizepräsidenten, João Pessoa, kam es im Jahre 1930 schließlich zu einem von Rio Grande do Sul und den Staaten der Allianz getragenen, bewaffneten Staatsstreich.³¹¹ Dieser mündete in der Ernennung Vargas' zum Anführer einer provisorischen Regierung und in das Ende der ersten Republik.³¹² 1937 sollte in Brasilien dann endgültig von Vargas der autoritäre und diktatorische Estado Novo ausgerufen werden, der mit der Auflösung des Kongresses und dem Verbot aller Parteien einherging.³¹³

Im Jahre 1934 löste sich aus diesem Grund auch der PD, der *Partido Democrático de São Paulo* auf.³¹⁴ Diese Partei war 1926 als Resultat des politischen Unmuts gegründet worden und focht als liberale, demokratische Allianz das politische Monopol der Paulistaner Republikanischen Partei an.³¹⁵ Am 14. Juli 1927 erschien die erste Ausgabe ihrer Oppositionszeitung *Diário Nacional*, wobei man das Datum symbolisch in Ehrerbietung der Französischen Revolution wählte.³¹⁶ Andrade stand der Partei sehr nahe, Ende der 1920er Jahre schrieb er etwa in einer *crônica*, die PD sei die einzig wirklich neue Partei Brasiliens seit der Etablierung der oligarchischen Republik.³¹⁷ Seine *crônicas* erschienen jeden Sonntag im *Diário Nacional*, deren Publikum vornehmlich liberale Intellektuelle, Bildungsbürger und Landwirte waren.³¹⁸ Andrade war zwar niemals Mitglied der Partei, doch unterstützte er

310 Vgl. ebd. S. 236. Weiterführend Fausto, Boris: Society and Politics. In: Brazil. Empire and Republic, 1822-1930. Hg. von Leslie Bethell. Cambridge u.a.: CUP 1989. S. 257-307. S. 278.

311 Vgl. König, H.-J.: Geschichte Brasiliens. S. 239.

312 Vgl. ebd. S. 240.

313 Vgl. S. 251f.

314 Vgl. Jardim, E.: Eu sou trezentos. S. 109.

315 Vgl. König, H.-J.: Geschichte Brasiliens. S. 238. Siehe Jardim, E.: Eu sou trezentos. S. 107. Vgl. ebenso Fausto, B.: Society and Politics. S. 287, 297. Fausto präzisiert auf diesen Seiten, dass die PD sich jedoch mit der PRP im Jahre 1930 gegen Vargas stellte. Hierfür spezifiziert er die Ziele der Partei, zu denen die Einführung des Wahlheimnisses, die Gewaltentrennung und die Minderheitenrepräsentation zählten. Tatsächlich gelang es der PD, die Macht der Oligarchie ein Stück weit zu brechen.

316 Vgl. Jardim, E.: Eu sou trezentos. S. 107.

317 Vgl. Andrade, Mário de: Táxi: Democráticos. In: ders.: Taxi e Crônicas no Diário Nacional. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades 1976. S. 159f. S. 160. Für weitere Ausführungen zu dieser *crônica* siehe Jardim, E.: Eu sou trezentos. S. 109. Zu weiteren Hintergründen zum ›Partido Democrático‹ und Andrades Verhältnis zur Partei siehe Pacheco, F. F.: Archive and Newspaper as Media in Mário's Ethnographic Journals, O turista aprendiz. S. 187.

318 Vgl. Jardim, E.: Eu sou trezentos. S. 107. Die städtische Mittelschicht war die Zielgruppe der PD, an deren vorderster Front Söhne einflussreicher Familien und Kaffeebarone, Industrielle und Bildungsbürger standen, vgl. Fausto, B.: Society and Politics. S. 287, 297.

wie die PD die Allianz und Vargas, der zu dem Zeitpunkt vielen Menschen in Brasilien als Hoffnungsträger galt.³¹⁹ Als im Jahre 1937 die Diktatur repressiver wurde, musste Andrade jedoch aufgrund seiner antiautoritären Haltung seinen Posten als Direktor des Kulturinstituts wegen vermeintlich defizitärer Mittelverwaltung räumen.³²⁰

Die im *Diário Nacional* erschienene Reihe *Táxi* nahm auf die urbanen Lebenswelten Bezug und spielte auf das im Jahre 1891 erfundene Taximeter an, das in Analogie zur fortan gemessenen Distanz der Reise die Vergütung des Journalisten gemäß der Länge bzw. Kürze seines Textes ausdrückte.³²¹ Im Gegensatz zu anderen Modernisten wie Oswald de Andrade stammte Mário de Andrade aus einer weniger vermögenden Familie und musste seine Publikationen selbst finanzieren;³²² die *crônica* sicherte ihm so einen regelmäßigen Lebensunterhalt.

Das Bild des Taxis reflektiert nicht nur die kleine Form der *crônica* und ihre ökonomischen Beschränkungen, sondern auch deren Inhalt: Wie das Taxi durch São Paulo zieht, so verfährt auch der umschweifende, improvisierende Schriftsteller in der Auswahl seiner Gegenstände.³²³ Diese Charakterisierung erinnert wiederum an die in der Studie bereits zitierte Metapher vom *cronista* als Kolibri, womit das Taxi als ein Bild der Moderne und der Urbanität das rurale und der Natur entstammende Sprachbild ersetzt. Der Titel *Táxi* ist wie der Name des Reisetagebuchs *O turista aprendiz* an der mündlichen Sprache orientiert, indem er die Rufe des Fahrgastes nach einer Beförderungsmöglichkeit performativ inszeniert. Die Betitelung *Táxi* spiegelt das Verhältnis und den Dialog zwischen Fahrer und Gast in der Konstellation von *cronista* und seinen Lesern wider.³²⁴ Auch die Rolle des mündlichen Gesprächs, auf dem Candido insistiert, kann in der Betitelung der Reihe erkannt werden, eignet sich die Taxifahrt doch für kurze und schnelle Gespräche über das Tagesgeschehen.³²⁵

Im Gegensatz zu anderen öffentlichen Verkehrsmitteln wie Bus und Straßenbahn sind Fahrer und Gast in der Wahl der Strecke so frei wie der *cronista* in seiner Themenfindung.³²⁶ Die Fahrt im Taxi erlaubt eine neue Sichtweise auf die Stadt;

319 Vgl. Jardim, E.: *Eu sou trezentos*. S. 108. Vgl. Pacheco, F. F.: *Archive and Newspaper as Media in Mário's Ethnographic Journals*, *O turista aprendiz*. S. 187. Die Oppositionszeitung *Diário Nacional* unterstützte die Revolution von 1930, musste jedoch im Jahre 1932, bereits vor dem Ende der Partei, schließen, dazu Gabara, E.: *Errant Modernism*. S. 126.

320 Vgl. Jardim, E.: *Eu sou trezentos*. S. 144f., 161.

321 Vgl. dazu Mahieux, V.: *Urban Chroniclers in Modern Latin America*. S. 65, 70.

322 Vgl. Gabara, E.: *Errant Modernism*. S. 130f.

323 Vgl. Mahieux, V.: *Urban Chroniclers in Modern Latin America*. S. 70, 72.

324 Vgl. ebd. S. 65.

325 Vgl. ebd. S. 78.

326 Vgl. ebd. S. 72.

das Fahrzeug reflektiert die Flexibilität, Kurzweiligkeit, Dynamik und Wandelbarkeit des *crônica*-Schreibens. Diese Attribute sind ebenso auf die Leser zu applizieren, die mit durch die Stadt reisen und sich beständig für neue Themen öffnen.³²⁷ Das Bild des Taxis versinnbildlicht somit, wie die *crônica* für Andrade zu einem Experimentierfeld und Laboratorium wurde. Die Mobilität des Taxis deutet auch insofern auf eine Dimension der andradeschen *crônica* hin, als diese bis 1930 keine feste Position in der Zeitung aufwies und auf der sechsten, doch ebenso der zweiten, dritten oder vierten Seite des Blattes gedruckt wurden.³²⁸ Das Taxi wurde im übertragenen Sinne also zum Fortbewegungsmittel des Intellektuellen, der sich eines Massenmediums bediente.³²⁹ Seine Reichweite ist in Analogie zur Verbreitung des Mediums zu sehen, wobei das Taxi theoretisch ein öffentliches Verkehrsmittel war, das zwar jedem offen stand, das sich de facto jedoch nur wenige leisten konnten.³³⁰

In den 1920er Jahren war das Taxi Ausdruck von Geschwindigkeit. Wie die Fahrzeuge das Stadtbild prägten, sollten auch die *crônicas* Andrades omnipräsent sein.³³¹ Als urbanes Bild war das Taxi insbesondere mit São Paulo verbunden, da die Metropole in den 1920er Jahren von einem Fieber nach Mobilität und Kraftfahrzeugen heimgesucht wurde – auch Andrade war Mitglied im Automobil-Club.³³² Die Lust des vom Futurismus geprägten Modernismus an Geschwindigkeit, Mobilität und Technologie muss in der Betitelung daher mitbedacht werden.³³³ Während für Mistral und die brasilianischen *cronistas* des 19. Jahrhunderts der Kolibri Sinnbild der kleinen Form war, wählte Andrade ein urbanes und modernes Bild, das jedoch ebenso auf Geschwindigkeit und Mobilität hinwies.

Sowohl die erste Reise Andrades in die Amazonasgebiete Brasiliens und Perus als auch die Reise in den Nordosten wurden von einer Produktion von *crônicas* begleitet. Im Dezember 1927 publizierte Andrade zudem eine kleine Schrift über einen aus dem Amazonas stammenden Tanz, *A ciranda*.³³⁴ Bereits im Januar folg-

327 Vgl. ebd. S. 23f., 65.

328 Vgl. Lopez, T. P. A.: Mário de Andrade no Diário Nacional. S. 19.

329 Vgl. ebd. S. 18. Rosenberg stellt die These auf, dass die Avantgardebewegung als erste die Grenzen zwischen Massen- und Elitenkultur auflöste. Ungeachtet der Stichhaltigkeit dieser These ist festzuhalten, dass Andrades Rekurs auf Populärkultur und Massenmedien damit auch in den Kontext der Avantgarde eingeordnet werden kann, dazu ders.: The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America. S. 5.

330 Vgl. Mahieux, V.: Urban Chroniclers in Modern Latin America. S. 70f. Ebenso: Lopez, T. P. A.: O cronista Mário de Andrade. S. 44.

331 Vgl. Mahieux, V.: Urban Chroniclers in Modern Latin America. S. 65, 71. Weiterführend zur brasilianischen Faszination mit dem Automobil Prutsch, U. u. E. Rodrigues-Moura: Brasilien. S. 107.

332 Vgl. Mahieux, V.: Urban Chroniclers in Modern Latin America. S. 71.

333 Vgl. ebd.

334 Vgl. Lopez, T. P. A.: Mário de Andrade no Diário Nacional. S. 17.

ten weitere *crônicas*, die fortan unter dem Titel *O turista aprendiz* herausgegeben wurden.³³⁵ Für die Reisen in den Nordosten war Andrade bereits etablierter Korrespondent und verschriftlichte zwischen Dezember 1928 und März 1929 fast täglich seine Reiseeindrücke in der Reihe *O turista aprendiz*.³³⁶ In der Spannung zwischen der urbanen Reihe *Táxi* und der ruralen Reihe *O turista aprendiz*, die im *Diário Nacional* veröffentlicht wurden, drückt sich die Spaltung des brasilianischen Modernismus aus: Auf der einen Seite steht die Hinwendung zu Technologie, Geschwindigkeit und Urbanität, auf der anderen Seite das Interesse an den autochthonen Kulturen des ruralen Brasiliens, wie es auch die *crônicas* von Mistral prägte.³³⁷ In diesem Sinne erfuhr das urbane Publikum Andrades durch die *crônicas* von den Traditionen der Amazonas-Region und des Nordostens.³³⁸

Diese Verbindungen lassen sich mit Benedict Andersons vielfach beachtetem Konzept der *imagined communities* zusammendenken – einem Begriff, der ausdrückt, dass Nationen imaginierte politische Gemeinschaften sind.³³⁹ Für die Zusammenhänge der vorliegenden Studie ist das vierte Kapitel »Creole Pioneers« aus Andersons Monografie relevant, das sich auf die Entwicklung in Lateinamerika konzentriert: Die so genannten »Kreolen« betrachtet Anderson insofern als Pioniere, als diese, sehr viel früher als Europa, eine Vorstellung von »nationness« entwickelt hätten.³⁴⁰ Beachtenswert am lateinamerikanischen Prozess sei zudem die Tatsache, dass die Sprache, die man doch mit den Kolonisatoren teilte, nicht der entscheidende Faktor des emergierenden Nationalgefühls war, sondern dieses viel eher auf das Zeitungssystem und die Reisetätigkeiten der Eliten zurückzuführen sei.³⁴¹

In Europa leistete das Medium der Zeitung ebenfalls einen Beitrag zur Schöpfung imaginierter Gemeinschaften und stand, zusammen mit dem Roman, symptomatisch für eine veränderte Zeitkonzeption.³⁴² An die Stelle der mittelalterlichen Simultaneität trat eine homogene, leere Zeit, die sich nicht nach Präfiguratio-

335 Vgl. ebd.

336 Vgl. dazu ebd.

337 Vgl. Mahieux, V.: *Urban Chroniclers in Modern Latin America*. S. 66. Weiterführend erörtert dies in Bezug auf Andrades Gedichtband *Paulicéia desvairada* Gabara, E.: *Errant Modernism*. S. 48.

338 Vgl. Mahieux, V.: *Urban Chroniclers in Modern Latin America*. S. 66.

339 Vgl. Anderson, B.: *Imagined Communities*. S. 6f. Den Bezug zu Anderson stellen auch andere Studien zur *crônica* heraus, etwa Gentic, Tania: *The Everyday Atlantic. Time, Knowledge, and Subjectivity in the Twentieth-Century Iberian and Latin American Newspaper Chronicle*. Albany: SUNY Press 2013. S. 38ff.

340 Vgl. Anderson, B.: *Imagined Communities*. S. 50.

341 Vgl. ebd. S. 47, 53, 62. Siehe zur Zugfahrt im Reisetagebuch Andrades als Imagination der Nation Rosenberg, F. J.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. S. 121.

342 Vgl. Anderson, B.: *Imagined Communities*. S. 25.

nen und Erfüllungen, sondern zeitlichen Koinzidenzen richtete, wie es sich emblematisch in der Simultaneität der Zeitungsseite und der auf ihr zitierten globalen Ereignisse zeigte.³⁴³ Die Vorstellung von einer zusammengehörenden, imaginierten Gemeinschaft gründete auch auf dem zeremoniellen und rituellen Charakter der Zeitungslektüre, die sich auch bei anderen Menschen beobachten ließ.³⁴⁴ Die *crônica* bei Andrade leistete in diesem Sinne durch die Verbindung von ruralen und urbanen Räumen einen Beitrag zur Konzeption Brasiliens als Gemeinschaft.

Außerhalb der Zeitungen, für die Andrade schrieb, veröffentlichte er im Jahre 1942, wenige Jahre vor seinem Tod, eine Sammlung seiner *crônicas* in Buchformat. Für diese kompilierte er 43 zwischen 1929 und 1939 erschienene kurze Artikel und rahmte sie mit einem Vorwort:

ADVERTÊNCIA

As crônicas ajuntadas neste livro foram escolhidas de preferência entre as mais levianas que publiquei – literatura. Faço assim porque me parece mais representativo do que foi a crônica para a minha aventura intelectual. Nunca fiz dela uma arma de vida, e quando o fiz, freqüentemente agi mal ou errado. No meio da minha literatura, sempre tão intencional, a crônica era um *sueto*, a válvula verdadeira por onde eu me desfaticava de mim. Também é certo que jamais lhe dei maior interesse que o momento breve em que, com ela, brincava de escrever. É o que em geral este livro deve representar.

Os filhos da Candinha já estarão dizendo que eu podia escolher outras, ao menos pelo assunto, mais justificáveis dentro das preocupações intelectuais de agora. Mas por isso mesmo que todas, essas como as que vão aqui, foram escritas no momento de libertação, as mais ›sérias‹ me desgostam muito, por deficientes e mal pensadas. Não representam o que sempre eu quis fazer.

No ato de passar a limpo, estas crônicas foram bastante encurtadas e corrigidas. Não pude ficar impassível diante de encomprimentos de exigência jornalística, bem como desta aspiração amarga ao melhor. E também fiz várias reposições de linguagem. Às vezes os jornais e os editores ainda se arrepelem com a minha gramática desbocada, me corrigem, e disso derivam numerosos lusismos escorregados nos meus escritos. Bem contra meu gosto aliás, pois não tenho a menor pretensão de rivalizar com o português de Portugal. Pretensão sensível mesmo em muitos escritores ›vivos‹ do Brasil, que os prova néscios e os torna bem ridículos.

MÁRIO DE ANDRADE

343 Vgl. ebd. S. 24, 33. Näheres zu Andrades Ausführungen zur Simultaneität des Zeitungsmediums bei Cabral, L. S.: *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. S. 31.

344 Vgl. Anderson, B.: *Imagined Communities*. S. 35f.

São Paulo, 24/novembro/1942³⁴⁵

HINWEIS

Die von mir in diesem Buch versammelten *crônicas* wurden je nach Präferenz unter den leichtesten der publizierten ausgesucht – Literatur. So verfare ich, da es mir am repräsentativsten für die Bedeutung der *crônica* in meinem intellektuellen Abenteuer erscheint. Niemals habe ich sie zu einer Lebenswaffe gemacht und wenn ich dies tat, dann handelte ich oft falsch oder schlecht. Inmitten meiner stets so intentionalen Literatur war die *crônica* ein *sueto*, das wirkliche Ventil, durch das ich mich von mir selbst ausruhte. Es ist auch richtig, dass ich ihr niemals mehr Interesse schenkte als im kurzen Moment, in dem ich mit ihr Schreiben spielte. Das sollte im Allgemeinen dieses Buch repräsentieren.

Böse Zungen [os filhos da Candinha, M.J.] sagen wohl bereits, dass ich andere hätte auswählen können, die sich zumindest thematisch besser in die gegenwärtigen intellektuellen Beschäftigungen einfügen. Doch gerade, weil alle diese hier Vorliegenden im Augenblick der Befreiung geschrieben wurden, missfallen mir die »ernsteren« sehr, denn ihnen fehlt etwas und sie sind schlecht gedacht. Sie stellen nicht dar, was ich stets machen wollte.

In der Reinschrift wurden die *crônicas* stark gekürzt und korrigiert. Ich konnte mich gegenüber den journalistischen Ansprüchen auf Verlängerung und dem bitteren Streben nach dem Besten nicht gleichmütig verhalten. Auch habe ich die Sprache beglichen. Die Zeitungen und Verleger raufen sich noch immer die Haare wegen meiner entfesselten Grammatik, sie korrigieren mich, und daher rühren die vielen, hineingeschlitterten Lusitanismen meiner Schriften. Gegen meinen Geschmack übrigens, denn ich habe nicht die geringste Absicht, mit dem Portugiesischen aus Portugal zu rivalisieren. Eine sogar bei vielen »lebenden« Schriftstellern Brasiliens spürbare Absicht, die sie als unwissend und höchst lächerlich entlarvt.

MÁRIO DE ANDRADE

São Paulo, 24. November 1942

Andrade spricht von einem »Abenteuer«, einer »Auszeit« und einem »Ventil«, vom »Spielen« und »Ausruhen« und betrachtet die *crônica* damit als eine Form des Ludischen und der Leichtigkeit.³⁴⁶ Ebenso hebt er ihre Kurzweiligkeit heraus, die

345 Andrade, Mário de: Advertência. In: Os filhos da Candinha. Hg. von João Francisco Franklin Gonçalves u. Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir 2008. S. 27.

346 Zum Humor als Stilmittel in Andrades *crônicas* und im Modernismus siehe Facchin, Michelle Aranda: A crônica de Mário de Andrade: Percursos de valorização cultural. In: Revista Estação Literária (2013) H. 11. S. 147-157. S. 149. Hervorzuheben ist, dass Facchin in ihrem Aufsatz –

nicht an das Medium der Zeitung, sondern an die kurze Produktionszeit gekoppelt sei. Der bildliche Ausdruck »os filhos da Candinha« [Candinhas Kinder] ist eine in Brasilien gebräuchliche populäre Redewendung, welche so viel bedeutet wie »das Volk«, »die Leute«, »die bösen Zungen«.³⁴⁷ Mit diesem Titel nimmt Andrade augenscheinlich Bezug auf die bereits mehrfach angeführte Entstehungsgeschichte der Form bei Assis. Ebenso findet sich in der *Advertência* ein Bezug zu Andrades sprachpolitischem Projekt: Der Schriftsteller stellt dar, von Zeitungen und Verlagen sei sein Gebrauch der in Brasilien üblichen Grammatik in seinen *crônicas* korrigiert und an die in Portugal üblichen sprachlichen Normen angepasst worden, was aufs schärfste kritisiert wird. Die Insistenz auf der portugiesischen Varietät verwundert Andrade gerade bei den lebenden Schriftstellern, womit er sein sprachpolitisches Projekt als eine Bestrebung definiert, die sich an der Aktualität misst. Diese Konzentration auf das Gegenwärtige wird im Vorwort bereits insofern spürbar, als die vermeintlich mindere Qualität des Geschriebenen auf dessen Alter zurückgeführt wird.

Mistral und Andrade eint der politische Impetus ihrer *crônicas*, wie sich in der Betonung der Sprachvarietäten und des autochthonen Wissens manifestiert, doch divergieren die theoretischen Überlegungen Andrades zur *crônica* von Mistrals *recados* in ihrer Insistenz auf dem Aktuellen, Leichten und Ludischen. Bereits die Tatsache, dass Andrade eine eigene Sammlung seiner *crônicas* herausgab, zeigt einen Unterschied zu Mistral auf: Die kleine Reiseprosa der chilenischen Schriftstellerin markiert eine wesentlich konsequentere Abwendung vom Buch als Medium, als es bei Andrade der Fall ist. Die Anthologie *Os filhos da Candinha* lässt somit bereits spürbar werden, dass Andrade um den flüchtigen Charakter der *crônica* wusste und durch die Sammlung zur Archivierung seiner Texte beizutragen versuchte. Dass er mit dieser Vorahnung Recht behalten sollte, zeigt auch die Editionsgeschichte: Während, wie meine Einleitung es bereits erwähnte, die Gesamtausgabe der *crônicas* aus dem *Diário Nacional* nur noch antiquarisch vorliegen, ist die Anthologie *Os filhos da Candinha* unter anderem in einer im Jahre 2008 editierten Neuauflage in den größten Buchläden Brasiliens erhältlich.

Tagebuch und Zeitung rekurren auf dasselbe Substantiv, »diário«; der Fokus auf Aktualität eint damit Tagebuch und *crônica*.³⁴⁸ Tagebuch und *crônica* kontrastieren jedoch in ihren Adressaten und erscheinen diesbezüglich nahezu als zwei Extreme: Im Gegensatz zu Tagebüchern, die mitunter nur für den Autor selbst

einem der wenigen Forschungsbeiträge zu Andrades *crônicas* – herausstellt, dass durch die *crônicas* die brasilianische Populärkultur verbreitet wurde, vgl. ebd. S. 153.

347 Vgl. [Art.] filho. In: Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. Hg. von Marina Baird Ferreira u. Margarida dos Anjos. 3. bearb. u. aktual. Aufl. Curitiba: Positivo 2004. S. 897.

348 Zum Aktualitätsanspruch des Tagebuchs siehe Bernfeld, Siegfried: Trieb und Tradition im Jugendalter. Kulturpolitische Studien an Tagebüchern. Hg. von Ulrich Herrmann. Gießen: Psychosozial-Verlag 2015. S. 39.

bestimmt sind, richtet sich die *crônica* an ein Massenpublikum. Die *crônica Flor Nacional* verhandelt im Sinne des am Tagesgeschehen ausgerichteten Mediums der Zeitung eine aktuelle Begebenheit, nämlich einen von der Zeitschrift *Rural* ausgeschriebenen Wettbewerb. Dieser sucht die ›Königin unter den Blumen Brasiliens‹, für die der *cronista* einen eigenen Vorschlag hat:

TAXI

FLOR NACIONAL

A revista ›Rural‹ está fazendo agora um concurso pra se decidir qual é a rainha das flores brasileiras.

Está claro que todo e qualquer concurso é feito exame: pouco e mesmo nada indica. Inda mais um, cheio de restrições, como esse da ›Rural‹, em que entram só as flores cultiváveis em todo o país em vaso ou no toco do pau, parasitas. Assim é que o prof. A.J. Sampaio, do Museu Nacional, foi logo votando vagamente na Catlêia. Este meu Taxi é a favor da Vitoria-Regia. Sei bem que não é cultivável em vaso nem no toco do pau, mas porquê se há-de inventar essa generalização obrigatória, quando nem a nossa gente está generalizada num tipo unico? Roquette Pinto, adiantando sobre os trabalhos atualmente em via de realização no Museu Nacional (que êle está dirigindo admiravelmente), conta nos ›Seixos Rolados‹ que apresentamos, os brasileiros, pelo menos seis tipos antropológicos diferentes. Isso não impede, está claro, que o gaúcho sr. Getulio Vargas e o nordestino sr. João Pessoa formem no momento uma ótima síntese do ideal brasileiro. Da mesma forma não vejo por quê a Vitoria Regia amazonica não possa adquirir o valor simbólico de representação nacional pra um catarinense, por exemplo. Tanto mais, meu Deus! que ela é de facto bem simbolo nosso...

A primeira vez que vi a vitoria-regia no seu habitat verdadeiro, foi na lagoa do Amanium, formada por um dos igarapés do rio Negro, na vizinhança de Manaus. Tive uma impressão que não se apaga mais. Primeiro foi a boniteza que me idealizou. Nunca imaginei lugar de tamanha calma. Aquele lagoão fechado em pleno mato, sem um risco de vento, ao Sol branco do norte, na modorra mortífera do calor, Campos Eliseos... Ou Aguas Eliseas, se quiserem. O passarinho cacauê, peraltinha manso, de vez em longe abria o vôo, riscando a vida em branco do lugar e no chato da água pesadíssima o folheado escarrapachado da vitoria-regia. Era prodigioso. Fazia já um pouco mais que manhã e as flores abertas estavam também dum branco finissimo.

Não achei possível se comparar essa flor com outra nenhuma. Perfeição absoluta de forme, e principalmente flor que é declaradamente flor. A gente olha e diz: É flor. Não evoca imagem nenhuma. Não é que nem a rosa que às vezes parece re-

polho. Ou evoca repolho. Nem feito o cravo que evoca espanador. E muito menos ainda é que nem as parasitas que evocam aeroplano, mapas e o Instituto do Café. Atualmente ha um senador por S. Paulo, que apesar de não ser paulista é parecidossimo com a amor-perfeito. Essa é pelo menos a opinião duma senhora das minhas relações.

A vitoria-regia é imediatamente flor. E apresenta todos os requisitos da flor. O colorido é maravilhoso, passando, à medida que a flor envelhece, do branco puro, quase verde, ao roseo-moça, ao vermelho-crepusculo pra acabar no roxo-sujo de-silusorio. E tem aroma suave. Forma perfeita, cor à escolha, odor. Toda a gente diante dela fica atraído, como Saint-Hilaire ou Martius ante o Brasil. Mas vão pegar a flor pra ver o que sucede! O caule e as sepalas, escondidos na agua, espinham dolorosamente. A mão da gente se fere e escorre sangue. O perfume suavissimo, que encantava de longe, de perto dá nausea, é enjoativo como o quê. E a flor, envelhecendo depressa, na tarde abre as pétalas centrais e deixa ver no fundo um bandinho nojento de bezouros, cor de rio do Brasil, pardavascos, bezuntados de polem. Mistura de misterios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo, calma, tristonha, ofensiva, é impossível a gente ignorar que nação representa essa flor...

MARIO DE ANDRADE³⁴⁹

TAXI

NATIONALBLUME

Die Zeitschrift ›Rural‹ veranstaltet momentan einen Wettbewerb, um die Königin unter den Blumen Brasiliens zu küren.

Offensichtlich ist jeder beliebige Wettbewerb wie eine Prüfung: wenig und selbst gar nichts wird ausgesagt. Umso mehr, wenn es sich um einen wie von ›Rural‹ aus-geschriebenen Wettbewerb handelt, der voller Einschränkungen ist und in dem nur Blumen berücksichtigt werden, die im ganzen Land, in der Vase oder am Stock, kultiviert werden können (Parasiten). Auch Prof. A. J. Sampaio des Nationalmuse-ums hat schnell und beliebig für die *Cattleya* gestimmt.

Mein Taxi spricht sich für die *Victoria amazonica* aus. Ich weiß sehr wohl, dass sie

349 Andrade, Mário: Flor Nacional. In: Diário Nacional, São Paulo, Nr. 774, 7. Januar 1930, S. 3. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil. Siehe Abb. 8. Der Text wurde ebenso später in moderner portugiesischer Rechtschreibung abgedruckt in: Andrade, Mário de: Táxi: Flor Nacional. In: ders.: Taxi e Crônicas no Diário Nacional. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades 1976. S. 183f.

nicht in der Vase und nicht an einem Holzstock kultivierbar ist, doch warum muss man auch diese verpflichtende Verallgemeinerung erfinden, wenn sich nicht einmal unsere Bevölkerung auf einen einzigen Typus beschränken lässt? Roquette Pinto treibt die gegenwärtigen Forschungsprojekte im Nationalmuseum voran (das er auf beeindruckende Art und Weise leitet) und erzählt in *Seixos rolados*, dass wir, die Brasilianer, mindestens sechs verschiedene anthropologische Typen darstellen. Dies schließt offensichtlich nicht aus, dass zurzeit der aus Rio Grande do Sul stammende Herr Getúlio Vargas und der aus dem Nordosten stammende Herr João Pessoa das brasilianische Ideal synthetisieren. Ebenso verstehe ich nicht, warum nicht die Riesenseerose aus dem Amazonas den symbolischen Status nationaler Repräsentation für jemanden beispielsweise aus Santa Catarina erlangen kann. Umso mehr – mein Gott! –, da sie doch in der Tat sehr wohl unser Symbol ist...

Zum ersten Mal sah ich die Amazonas-Riesenseerose in ihrem natürlichen Habitat in der Lagune Amanium, die ein Nebenflüsse des Rio Negros in der Nähe von Manaus bildet. Es bot sich mir ein nicht mehr auslöschbarer Eindruck. Zunächst einmal war es die Schönheit, die mir zum Ideal wurde. Niemals hätte ich mir einen Ort solcher Ruhe vorstellen können. Diese in offener Wildnis geschlossene Lagune, in der man keinen Windhauch riskiert, befindet sich in der weißen Sonne des Nordens und in der tödlichen Wärme, elysische Felder... Oder elysische Gewässer, wenn Sie so möchten. Von Zeit zu Zeit stürzte sich der kleine gezähmte Schwefelbrustsittich in den Flug und riskierte sein Leben im Weiß des Ortes und im Flachen des schweren Wassers befinden sich die ausgedehnten Blätter der Amazonas-Riesenseerose. Es war wunderbar. Zu fortgeschrittener Tageszeit blühten die geöffneten Blumen in einem ordentlich feinen Weiß.

Ich hielt es nicht für möglich, diese Blume mit einer anderen zu vergleichen. Absolute Vollkommenheit der Form und vor allem eine Blume, die ausdrücklich Blume ist. Man betrachtet sie und sagt: Blume. Keinerlei Bild wird evoziert. Nicht wie bei der Rose, die manchmal wie Blumenkohl aussieht. Oder den Blumenkohl evoziert. Und auch nicht wie bei der Nelke, die den Staubwedel evoziert. Und noch viel weniger wie bei den Parasiten, die das Flugzeug, Karten oder das Kaffee-Institut evozieren. Zurzeit haben wir einen Senator in São Paulo, der, obwohl er nicht aus São Paulo stammt, Stiefmütterchen sehr ähnelt. Dies zumindest meint eine Dame, mit der ich in Kontakt stehe.

Die Amazonas-Riesenseerose ist unmittelbar Blume. Und sie repräsentiert alle Anforderungen an die Blume. Ihre Farben sind wunderschön und im Laufe ihres Älterwerdens changiert sie vom reinen Weiß, nahezu Grün, zum jungen Rosa, zum Rot der Dämmerung, um in einem dreckigen, desillusionierten Violett zu verenden. Auch verfügt sie über ein mildes Aroma. Vollkommene Form, Farbe nach Wahl, Duft. Ein jeder wird von ihr verzückt, wie auch Saint-Hilaire oder Martius von Brasilien verzückt wurden. Doch greifen Sie die Blume, so werden Sie se-

hen, was passiert! Der im Wasser versteckte Stängel und die Blütenblätter zwicken schmerzlich. Unsere Hand verletzt sich und es rinnt Blut. Das milde Parfüm, das von Weitem noch verzauberte, erregt von Nahem Übelkeit, ist so widerwärtig wie nichts. Und die schnell alternde Blume öffnet am Nachmittag die inneren Blütenblätter und lässt im Innersten ein kleines Grüppchen widerwärtiger Käfer erkennen, von der Farbe eines Flusses Brasiliens, gräulich, voll von Pollen geschmiert. Vermengte Mysterien, eine zu befragende Dualität von Erhabenem und Furchtbarem, offensichtliche Größe, enorme Schwierigkeit, das Beste und das Schlechteste zur selben Zeit. Ruhig, betrübt, anstößig – es ist uns unmöglich zu ignorieren, welche Nation diese Blume repräsentiert...

MÁRIO DE ANDRADE

Nur mit großer Mühe lässt sich die kleine *crônica* im *Diário Nacional* wiederfinden. Zwischen zwei Werbereklamen ist sie eingengt und wird von einer Anzeige Dr. Azevedo Sacramentos, unter anderem Spezialist für verschiedene Geschlechtskrankheiten, wie Syphilis, und einer Annonce des Hemdengeschäfts ›Casa Kosmos‹ begrenzt (s. Abb. 8). Ihren Wiedererkennungswert sichert sie sich durch ihren Schriftzug *Táxi*, der die Anzeigetafeln der Fahrzeuge imitiert und somit das Straßenbild São Paulos in das Schriftbild der Zeitung überträgt. Anders als ein Feuilletonartikel ist die *crônica* jedoch nicht unter dem Strich vom politischen und ökonomischen Geschehen isoliert, sondern inmitten des Tagesgeschehens in einer bleiernen Flut platziert.³⁵⁰

Sowohl der Tagebucheintrag als auch die *crônica* vermitteln Wissen über die Amazonas-Riesenseerose, die politische Situation Brasiliens und seine Geografie. Im Vergleich zum Tagebuch liegen zahlreiche geografische Angaben vor: Die mehrfachen Verweise auf das Nationalmuseum, das sich in Rio de Janeiro befindet, die Betonung der Herkunft Getúlio Vargas' aus Rio Grande do Sul und João Pessoa aus dem Nordosten, die Referenz auf den Senator São Paulos, auf eine aus Santa Catarina stammende Person sowie die Angaben zum Amazonasgebiet – Manaus, Rio Negro, Lagune Amanium.

In *Flor Nacional* vereinigen sich die zwei Pole der journalistischen Schriften Andrades: die Darstellung urbaner und ruraler Erfahrungswelten, die im Sinne einer an Simultaneität ausgerichteten Ästhetik nebeneinandergestellt werden.³⁵¹ Die vorliegende *crônica* führt die Leser durch diese beiden Welten: Die Urbanität wird durch den Reihentitel *Táxi*, das in Rio de Janeiro ansässige Nationalmuseum und den Bezug auf moderne Medien – die Zeitschrift *Rural* und das durch Roquette Pinto, den ersten Rundfunkdirektor Brasiliens, versinnbildlichte Radio – evoziert,

350 Zur Positionierung des Feuilletons siehe Utz, P.: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. S. 144.

351 Siehe zur Ästhetik der Simultaneität Andrade, M. d.: *Paulicéia desvairada*. S. 67f.

Abbildung 8: *Diário Nacional*, São Paulo, Nr. 774, 7. Januar 1930, S. 3



und ist damit im Vergleich zum Tagebucheintrag sehr viel präsenter. Die rurale Welt Brasiliens schimmert nicht nur im Titel der Zeitschrift *Rural* durch, sondern gleichsam in den Erinnerungen an die eigene Amazonas-Reise – an den Rio Negro

und an die Lagune Amanium. In der Darstellung des wenig besiedelten Brasiliens greift der *cronista* zudem auf das aus den frühneuzeitlichen Reiseberichten stammende Motiv des Paradieses zurück.³⁵² Der Ort, an dem die Riesenseerose wächst, wird als *locus amoenus*, als Hort der Ruhe und der Sicherheit inmitten des Waldes, imaginiert; auch der (mutmaßliche) Name des Ortes, »Campos Eliseos«, stützt insofern diesen Eindruck, als das Elysion ein paradiesischer Ort ist.³⁵³ Doch auch in dieser Angabe zeigt sich, inwiefern das rurale und urbane Brasilien verschmelzen – schließlich ist »Campos Eliseos« auch der Name des Stadtteiles von São Paulo, in dem die Kaffeebaronin Penteado lebte, die Andrade auf seiner Reise begleitete.³⁵⁴

Der Titel der *crônica* und die Charakterisierung der Amazonas-Riesenseerose als »Blume der Nation« plädieren für die bereits in Bezug auf den Tagebucheintrag aufgestellte These von der Amazonas-Riesenseerose als Metapher für Brasilien. Wenn im Jahr 1930 von Vargas und Pessoa die Rede ist, kann dies nur als Referenz auf die Präsidentschaftswahl im selben Jahr ausgelegt werden, bei der die *Aliança Liberal* der Bundesstaaten Minas Gerais, Rio Grande do Sul und Paraíba Vargas zum Präsidentschaftskandidaten und Pessoa zu seinem Vizepräsidenten kürte.³⁵⁵ Neben der Verbreitung und der Eigenschaften der *Victoria amazonica* referiert *Flor Nacional* ebenso auf den Schwefelbrustsittich, eine spezifische Vogelart der Amazonasregion. Die Leser lernen in *Flor Nacional* etwas über die wichtigsten botanischen Charakteristika der Blume: ihren Farbwechsel, ihre natürliche Umgebung und Struktur sowie den Ablauf der Befruchtung. Die Vermittlung von Wissen durch die Form der *crônica* wurde als wichtige Eigenschaft der kleinen prosaischen Reiseschriften Mistrals definiert, deren Poetik sich in dieser Hinsicht mit Andrades *crônicas* deckt.

Für das Aussetzen der Kriterien des Wettbewerbs argumentiert Andrade mit einer Analogie zwischen der Blume und dem Kollektiv der Brazilianer, was er durch aktuelle Forschungsergebnisse zu den anthropologischen Typen Brasiliens unter-

352 Caminha betrachtet das Land in seinem Brief an König Manuel als Ort der Abundanz, in dem weder geerntet noch gezüchtet werden müsse, vgl. Wallisch, Robert: Kommentar zur deutschen Übersetzung. In: Pêro Vaz de Caminha: Das Schreiben über die Entdeckung Brasiliens (1500). Das Schreiben des Pêro Vaz de Caminha an König Manuel von Portugal. Hg. u. übers. von Robert Wallisch. Frankfurt a.M.: TFM 2001. S. 71-128. S. 119f.

353 Ob es sich um ein Attribut der Lagune oder um einen Ortsnamen handelt, ist offen. Für die paradiesischen Konnotationen siehe Homer: Odyssee. In: ders.: Ilias und Odyssee. Übers. von Johann Heinrich Voss. Köln: Parkland 2000. S. 475-853. Vierter Gesang, V. 564-568. Vgl. dazu Sourvinou Inwood, Christine: [Art.] Elysion. In: DNP. 19. Bde. Hg. von Hubert Cancik u. Helmut Schneider. Bd. 3. Stuttgart u.a.: Metzler 1997. S. 1104f.

354 Vgl. Jardim, E.: Eu sou trezentos. S. 192.

355 Vgl. König, H.-J.: Geschichte Brasiliens. S. 239.

füttert.³⁵⁶ Die Darstellung von Typenwissen in Mistrals kurzen Prosatexten wurde in der vorliegenden Studie als Reminiszenz der kostumbristischen Tradition herausgearbeitet; Andrades Rede von verschiedenen Typen erinnert ebenfalls an diese literarische Strömung des 19. Jahrhunderts. Im Jahre 1859 porträtierte so beispielsweise auch Assis verschiedene Typen der brasilianischen Gesellschaft, unter anderem den Feuilletonisten.³⁵⁷

Die Vorstellung von der *Victoria amazonica* als bildlicher Repräsentation Brasiliens formuliert Andrade explizit in der *crônica*. Die Blume als Metapher Brasiliens ist das Leitmotiv von *Flor Nacional*, schließlich stellt der *cronista* dar, dass sowohl die Blume als auch das Land Brasilien Staunen hervorriefen. Die Farbe der Käfer, welche die Amazonas-Riesenrose bestäuben, beschreibt Andrade als »von der Farbe eines Flusses Brasiliens« und auch das Adjektiv »pardavasco«, das »gräulich« bedeutet und die Käfer kennzeichnet, indiziert einen anthropologischen Kontext, denn »pardo« beschreibt die Bevölkerung Brasiliens, die in sich europäische und afrikanische Herkünfte vereint.³⁵⁸

Vergleichbar zum Kolibri als Bild der *crônica* inszeniert die *Victoria amazonica* eine ephemere Form. Die Analogien zur *crônica* offenbaren sich in der – vor allem im Tagebuch – dargestellten Vergänglichkeit der Blume sowie in ihrer lokalen Verbreitung im Amazonasgebiet. Wie beim Kolibri handelt es sich um ein Bild, das auf die lateinamerikanische, genauer gesagt jedoch auf die brasilianische Natur verweist.³⁵⁹ Candido betrachtet die *crônica* als brasilianische Form und wenn Andrade sie durch eine nahezu exklusiv in Brasilien verbreitete Blume versinnbildlicht, so denkt auch er Land und *crônica* zusammen.

Der Tagebucheintrag vom 7. Juni assoziiert die Blume sowohl mit dem Erhabenen als auch dem Ekelerregenden; gerade diese Ambivalenz der *crônica* wird mit Brasilien zusammengebracht und als entscheidende Eigenschaft des Landes gesetzt. Von *O turista aprendiz* bis *Macunaíma* zieht sich die Vorstellung Brasiliens als einer heterogenen Nicht-Einheit und in der *Gramatiquinha de fala brasileira* grenzt die Disparität des Landes ans Monströse: »Brasil, corpo expandongado, mal costurado que não tem o direito de se apresentar como pátria porque não representando nenhuma entidade real de qualquer caráter que seja nem racial, nem nacio-

356 Andrade bezieht sich auf Roquette-Pinto, Edgar: *Seixos rolados*. (Estudos Brasileiros). Rio de Janeiro 1927. In der bereits zitierten *crônica* zu Roquette Pinto lobte Andrade bereits im Juli seine Forschungsarbeit im Nationalmuseum.

357 Vgl. Soares, M. V. N.: *A crônica brasileira do século XIX*. S. 32f. Siehe ebenso den bereits zitierten Artikel von Assis *O folhetinista*.

358 Vgl. [Art.] pardo. In: *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. S. 1493f.

359 Siehe zur Verbreitung der *Victoria amazonica* Wagner, Joachim: *Die Königin der Seerosen*. Wittenberg: Ziemsen 1956. S. 7.

nal, nem sequer sociológica é um aborto desumano e anti-humano.»³⁶⁰ [Brasilien, ein durcheinander gebrachter, schlecht zusammengefügter Körper, der das Anrecht auf Heimat entbehrt, da es keine wirkliche ethnische, nationale, nicht einmal soziologische Entität repräsentiert, ist ein unmenschlicher und gegen-menschlicher Abort.] Das Zitat deutet darauf hin, dass die *crônicas* Andrades nur mit Vorbehalt mit Andersons Konzept der *imagined communities* zusammengelesen werden können und zumindest eine Spannung von Einheit und Nicht-Einheit in sich tragen.³⁶¹ Für den Wettbewerb um die Königin unter den Blumen Brasiliens schlägt die Zeitschrift *Rural* die *Cattleya* vor, eine Blume aus der Gattung der Orchideen, die auch als Zierpflanze weit verbreitet ist. Offensichtlich vermag die von Andrade bevorzugte Amazonas-Riesenseerose diese Eigenschaft nicht zu verkörpern, schließlich lässt sich seine Favoritin nicht zu Hause kultivieren und ist damit als Nationalsymbol, das von allen Brazilianern daheim aufgestellt werden kann, ungebräuchlich.

Flor Nacional wird in der Reihe *Táxi* veröffentlicht, deren Betitelung, wie dargelegt, auf die Geschwindigkeit und Mobilität der neuen urbanen Lebenswelten hinweist und einen Kontrast zum Innehalten und langsamen Reiseverlauf des Eintrags vom 7. Juni darstellt. Im Vergleich zum Tagebuch ist die *crônica* sehr viel schneller, wozu nicht zuletzt die deutlich kürzeren, nahezu telegrafischen Sätze beitragen. Das Motiv der Transformation, das die Studie ebenfalls im Tagebucheintrag herausgearbeitet hat, verweist selbst auf die flexible und heterogene Form der *crônica*, die ebenfalls in sich verschiedenste Themen, Stile und Gegenstände vereint. Ein weiteres Element, das *crônica* und Tagebuch voneinander unterscheidet, ist der Witz des Zeitungsbeitrags, der im Vergleich der Blume mit dem Blumenkohl und durch die Zitierung des frivolen Gesprächs mit einer unbekannten Dame beispielhaft auftaucht, wobei diese Konversation an Assis' Causerie der Nachbarinnen in *O nascimento da crônica* erinnert.³⁶² Die weibliche Konnotation des Blumenbildes

360 Andrade, M.: A gramatiquinha de Mário de Andrade. S. 321. Vgl. Jardim, E.: Eu sou trezentos. S. 87. Weiterführend ließen sich diese Zusammenhänge mit Andrades Konzept der »desgeografização« [Desgeografisierung] verbinden. In einem der Vorwörter zu *Macunaíma* beschreibt Andrade dieses Verfahren, das darauf abzielt, kulturelle Versatzstücke – wie mündliche Erzählungen – aus verschiedenen Teilen Brasiliens nebeneinanderzustellen und diese dadurch von ihrer regionalen Markierung zu lösen, vgl. ebd. S. 71, 88, 220. Vgl. dazu Rosenberg, F. J.: The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America. S. 43, 86.

361 Siehe in diesem Zusammenhang auch den Begriff der *brasilidade* bei Andrade, Brück-Pamplona, L.: Mündliche Literatur und Nationalidentität in Brasilien. S. 202.

362 Die vorliegende Edition der andradeschen *crônicas* stuft die Referenz auf das Gespräch als so kommentarwürdig ein, dass in einer Fußnote – bezeugt von Andrades Schwester – nachzulesen ist, dass es sich um die Sandkastenfreundin Edith Capote Valente handelt, die sich wiederum auf den Senator Villaboim bezog. Vgl. Lopez, Telê Porto Ancona: Nota de pesquisa. In: Mário de Andrade: *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. Hg. von ders. São Paulo: Duas Cidades 1976. S. 184.

ist offensichtlich, ein genauer Blick auf die lyrische Tradition des Motivs der Riesenseerose bekräftigt diesen Eindruck. Bereits das zitierte Gedicht von Campos, *Vitória-Régia*, greift auf die royale Metaphorik der Königin zurück und schreibt der Blume vermeintlich weibliche Attribute wie Mütterlichkeit zu.³⁶³ Im Tagebucheintrag wird die weibliche Dimension der *Victoria regia* durch den Konsum der Ehe zwischen ihr und dem sie bestäubenden Käfer ebenso unterstrichen.

Neben der Anspielung auf das weibliche Gespräch liegt ein Hinweis auf das – auch von Candido gepriesene – Ideal der Oralität in der Schriftsprache vor. Ein Blick auf die zugängliche, alltägliche Sprache in *Flor Nacional* bestätigt diesen Eindruck: Wie in *O turista aprendiz* verwendet Andrade anstelle von »para« die Abkürzung »pra« mehrfach. Davon abgesehen greift der *cronista* auf das vor allem in Brasilien gebräuchliche »a gente« für das Pronomen »man« zurück, das bis heute keineswegs den Standards der gehobenen Schriftsprache entspricht. Weitere Beispiele für den Rekurs auf ein mündliches und alltägliches Sprachregister begegnen den Lesern in Formulierungen wie »que nem«, einer ebenfalls nur im Mündlichen gebräuchlichen Alternative zum Adverb »como«.³⁶⁴ Ebenso spickt Andrade seine *crônica* mit einem dramatischen Ausruf – »Tanto mais, meu Deus!« [Umso mehr, mein Gott!] – und greift auf das dem Tupi entlehnte Wort für »Nebenfluss« zurück, »igarapés«.³⁶⁵ Damit ist die *crônica* deutlich stärker an der mündlichen brasilianischen Varietät orientiert, wovon auch die Anreden an die Leser zeugen: »Mas vão pegar a flor pra ver o que sucede!« [Doch greifen Sie die Blume, so werden Sie sehen, was passiert!] Die *crônica* ist anders als das Tagebuch eine öffentliche Form, die sich am politischen Diskurs beteiligt und gesellschaftliche Partizipation einfordert.³⁶⁶ Dass sie in einer alltäglichen Sprache verfasst wird, deutet darauf hin, dass Andrade sich an ein weites Publikum wenden und mithilfe seiner *crônicas* Zugang zum politischen Diskurs ermöglichen möchte.

Nicht nur in seiner *crônica*, auch im Tagebucheintrag greift Andrade auf das Tupi zurück und zitiert etwa dessen Bezeichnung für die Wasserhyazinthe »uapé«.³⁶⁷ Mit der Evokation der autochthonen Namen blickt Andrade nicht nur auf die Amazonas-Kulturen und ihr Verhältnis zur Flora und Fauna, sondern ebenfalls auf die Praxis des *namings*, die bereits Mistral in ihren *crônicas* aufruft und

363 Vgl. Campos, H. d.: *Vitória-Régia*. S. 233.

364 Siehe zu Andrades Integration der Alltags- und Umgangssprache in die Schriftsprache Cabral, L. S.: *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. S. 28.

365 Vgl. zur Etymologie [Art.] igarapé. In: *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. S. 1068.

366 Diese politische Dimension wird etwa auch in der Feuilletonforschung betont. Für das Feuilleton formuliert Matala de Mazza, dass sich trotz der Beschränkung durch die »Zwänge« von Zensur und Rentabilität sein spezifisches ästhetischen Potential, nämlich sein »Witz« und »Aktualitätssinn«, entwickeln konnten. Die Kleinformen bei Kracauer eigneten sich anders als große Narrative für eine Analyse der Gegenwart. Vgl. dies.: *Der populäre Pakt*. S. 26, 61.

367 Vgl. [Art.] uapé. In: *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. S. 2012.

kritisiert. Eine Lektüre der *Victoria amazonica* als Metapher der *crônica* impliziert einen Kommentar über die Form selbst. In den Analysen des Tagebucheintrags wurde bereits auf die ästhetische Dimension aufmerksam gemacht, für die nicht nur die Metapher der Blume, sondern darüber hinaus die Kategorien des Erhabenen und des Ekels sprechen. Wenn Andrade nun die *crônica* als Blume und damit als Sinnbild des Ästhetischen denkt, wertet er diese Form auf und greift zugleich strategisch auf ihre vermeintliche Minderwertigkeit zurück.³⁶⁸ Die *crônica* gibt dem Schreibenden schließlich die Freiheit, in essayistischer Art und Weise, assoziativ, über einen Gegenstand zu reflektieren, dem der Anschein des Intentionslosen und Unpräzisen anhaftet; wie in der *Gramatiquinha de fala brasileira* ist das Kleine für Andrade also eine Strategie.

Die Orientierung an der Aktualität prägt die *crônica Flor Nacional*: Es wird thematisch an einen gegenwärtigen Wettbewerb angeschlossen, der von einer Zeitschrift, die wie die Zeitung ein Medium des Aktuellen ist, ausgeschrieben wird. Darüber hinaus bezieht sich die *crônica* im Gegensatz zum Tagebucheintrag auf zeitgenössische Persönlichkeiten aus dem politischen Leben Brasiliens und zitiert in ihrer Referenz auf zwei Professoren aus dem Nationalmuseum gegenwärtige wissenschaftliche Diskurse. Der von dem Anthropologen Roquette-Pinto zitierte Essay schlägt eine weitere Brücke zu Mistrals literarischem Projekt. Während Mistral fordert, Lateinamerika solle in einer kleinen Literatur des Wissens dargestellt werden, da es noch immer eine Lücke in dessen Beschreibung gäbe, zitiert Andrade einen Essay, in dem sich ein ähnlicher, doch einzig auf Brasilien bezogener Imperativ wiederfindet: »E' preciso estudar o Brasil, com os seus encantos e as suas tristezas, para amá-lo conscientemente: estudar a terra, as plantas, os animais, a gente do Brasil.«³⁶⁹ [Um Brasilien zu lieben, ist es notwendig, sich mit seinem Zauber und seiner Traurigkeit auseinanderzusetzen – sich mit der Erde, den Pflanzen, Tieren und Menschen Brasiliens zu beschäftigen.] Diesem Impuls, Brasilien darzustellen und zu beschreiben, möchte auch Andrade mit seinen *crônicas* nachkommen.

Andrades Kommentar richtet sich auf die Herkunft der Kandidaten für die Präsidentschaftswahl 1930, die dem Süden (Vargas) und Nordosten (Pessoa) entstammen und damit die Ausdehnung Brasiliens sowie die bis heute entscheidenden antagonistischen Regionen des Landes in sich personifizieren. In der Referenz auf die Wahl findet sich ebenso ein Echo auf die Transformation der *Victoria amazonica* wieder: Wie die Blume ihre Farben, so wechselt auch das politische System, in dem

368 Eine vergleichbare These in Bezug auf die *crônicas* von Clarice Lispector formuliert Vera Lúcia Cardoso Medeiros, siehe dies.: *Resistência em tom menor. As crônicas de Clarice Lispector publicadas durante a ditadura militar*. In: *Revista Cerrados* 16 (2007). S. 191-200.

369 Roquette-Pinto, E.: *Seixos rolados*. S. 50. Dieser Satz ist in der vorliegenden Ausgabe fett gedruckt.

sich Machtwechsel durch die alternierenden Farben der Parteien ausdrücken, seine farbliche Gestaltung. Die *crônica* schreibt sich damit nicht nur in die Aktualität ein, sondern ist im Gegensatz zum Tagebuch ein politischer Kommentar, der sich mithilfe einer höchst figurativen Sprache an der Aktualität beteiligt.³⁷⁰

Andrade setzt die politische Wahl in Brasilien in Analogie zur Wahl der Nationalblume. Wenn Andrade die *Victoria amazonica* als Kandidatin vorschlägt, entzieht er sich den Wahlkriterien und hinterfragt so die Bedingungen der Wahl. Wie die aleatorischen Kriterien für die Festlegung der Nationalblume, so war auch das Wahlrecht für die brasilianische Präsidentschaftswahl, das die Mehrheit der Bevölkerung ausschloss, zu hinterfragen. Nur eine Minderheit der Bürger war stimmberechtigt – sowohl Frauen als auch Analphabeten und nicht vermögenden Männern wurde politische Partizipation verwehrt.³⁷¹ Die Exklusion hatte auch eine ethnische Dimension: Die erst im Jahre 1888 aus der Versklavung befreiten Afrobrasilianer und ebenfalls in prekären Verhältnissen lebenden Autochthonen erfüllten die Kriterien in der Regel schließlich nicht.³⁷² Die Wahlen wurden zudem von den Großgrundbesitzern, den *coronéis*, manipuliert, um die Macht der herrschenden Oligarchie zu bewahren.³⁷³ Die Wahl der Nationalblume verweist in diesem Sinne auf die Situation des brasilianischen Systems; indem der *cronista* eine Blume vorschlägt, die nicht den Kriterien entspricht, fordert er seine Leser auf, die Kriterien der Wahl selbst in Frage zu stellen.

Mit seiner Kritik wendet sich Andrade ebenso an die Demokratische Partei, welche die Eliten und ihre Interessen repräsentierte, und der es somit weniger um eine soziale Öffnung der politischen Partizipation ging.³⁷⁴ Bereits in der 1929 erschienenen *crônica Democráticos* rief Andrade zum kritischen Denken auf und schilderte in einem Gleichnis, dass dieses die Bedingungen selbst hinterfragen und

370 Eine Parallele meiner Lesart ergibt sich zur Feuilletonforschung: Zwar galt im deutschsprachigen Feuilleton des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ein »Politikverbot«, doch wurden unter dem Deckmantel der Ästhetik politische Themen verhandelt, vgl. Utz, P.: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. S. 144.

371 Vgl. König, H.-J. S. 210, 213, 236. 1920 waren ca. 80 % der brasilianischen Frauen und 70 % der Männer Analphabeten. In São Paulo fiel die Quote allerdings wesentlich geringer aus: Dort waren bereits 1920 lediglich 56 % der Bevölkerung weder des Schreibens noch des Lesens mächtig, vgl. Dean, W.: Economy. S. 237. Die Verfassung von 1891 weitete das Wahlrecht auf alphabetisierte Männer über 21 Jahren aus, wohingegen im Kaiserreich nur Besitz und Einkommen Männern politische Partizipation gewährten. An der Wahl 1930 konnten sich aufgrund der Kriterien jedoch nur 5,7 % der Bevölkerung beteiligen, vgl. Fausto, B.: Society and Politics. S. 279.

372 Siehe zur Situation der afrobrasilianischen Bevölkerung nach 1888 Santos, A. M. d. u.a.: História do Brasil. S. 201f.

373 Vgl. König, H.-J.: Geschichte Brasiliens. S. 213. Siehe ebenso Santos, A. M. d. u.a.: História do Brasil. S. 258f.

374 Vgl. Fausto, B.: Society and Politics. S. 297.

die Legitimität und Daseinsberechtigung bestimmter Phänomene angreifen müsste.³⁷⁵ Die *Victoria amazonica* trägt in ihrer kulturgeschichtlichen Prägung weibliche, autochthone und afrobrasilianische Eigenschaften und steht somit, wie bereits Dona Zefa, in Kontrast zum männlich oligarchischen Herrschaftsprinzip der brasilianischen Republik.

Wenn eine republikanische Wahl mit einer Blume in Relation gesetzt wird, die durch ihren Namen in Verbindung zur englischen Monarchie steht, lässt sich auch diese Juxtaposition als Kommentar der politischen Situation Brasiliens lesen: Die Macht der Eliten blieb beim Übergang vom Kaiserreich zur Republik unangefochten, auch wenn das politische System äußerlich verändert schien.³⁷⁶ Die ›durch die Blume‹ dargestellte Kritik Andrades an der Farce der brasilianischen Präsidentschaftswahlen verweist auf die Form der *crônica* selbst und auf ihre figurative Sprache. Candido legt in seiner Annäherung an die *crônica* dar, das Kleine werde in ihr zum Großen: Dieses Verfahren repräsentiert *Flor Nacional*, in der ein scheinbar unwichtiger Wettbewerb zum Ausgangspunkt wird, um das wichtigste politische Ereignis des Landes zu kommentieren. Andrade insinuiert, dass das politische System in seinen Grundzügen noch immer monarchisch und auf Europa ausgerichtet sei. Dass er damit Recht behalten sollte, zeigte sich nicht zuletzt in der Volksabstimmung in Brasilien im Jahr 1993, in der die Bevölkerung aufgerufen wurde, über die neue Staatsform des Landes zu entscheiden – über zehn Prozent wählten die Monarchie.

III.7 Leeres Zentrum

Nachdem ich in meinen bisherigen Überlegungen dargestellt habe, welche Verfahren für das Schreiben und Sammeln in Andrades kleinen Reiseprosa eine Rolle spielen und wie Wissen über Sprache, Populärkultur und Natur gesammelt und verbreitet wird, kehre ich nun zum Kern ethnografischen Schreibens, der Darstellung von Menschen und ihrer Kultur, zurück. Im 31. Kapitel von *Tristes Tropiques*

375 Vgl. Andrade, M. d.: *Táxi: Democráticos*. S. 159.

376 Vgl. dazu König, H.-J.: *Geschichte Brasiliens*. S. 207. Immerhin sind als republikanische Projekte die Trennung von Kirche und Staat und die Einführung der Zivilehe zu benennen, vgl. ebd. S. 207f. Siehe Fausto, B.: *Society and Politics*. S. 279. Die Einführung der Republik wurde darüber hinaus nicht von der breiten Masse der Menschen getragen, ganz im Gegenteil: Der Kaiser und Prinzessin Isabel genossen bei den einfachen Menschen und nicht zuletzt den zuvor Versklavten ein solch hohes Ansehen, dass eine Gruppe von Afrobrasilianern am 22. November 1889 durch die Rua Ouvidor in Rio de Janeiro zog und emphatisch für das Fortbestehen der Monarchie einstand. Sie riefen: »viva à monarquia e morte aos republicanos« [es lebe die Monarchie, Tod den Republikanern]. Vgl. Santos, A. M. d. u.a.: *História do Brasil*. S. 208f.

schildert Claude Lévi-Strauss das Aufeinandertreffen mit einer bis dato unbekannten autochthonen Gruppe in Brasilien. Für den Ethnografen wird die Begegnung zum Höhe- und Tiefpunkt seiner Expedition. Er trifft auf eine unerforschte Kultur, doch wird dieser Umstand zugleich zum Verhängnis, da Lévi-Strauss sich nicht mit diesen verständigen kann:

J'avais voulu aller jusqu'à l'extrême pointe de la sauvagerie ; n'étais-je pas comblé, chez ces gracieux indigènes que nul n'avait vus avant moi, que personne peut-être ne verrait plus après? Au terme d'un exaltant parcours, je tenais mes sauvages. Hélas, ils ne l'étaient que trop. [...] Je recevais du même coup ma récompense et mon châtement. Car n'était-ce pas ma faute et celle de ma profession, de croire que des hommes ne sont pas toujours des hommes? Que certains méritent davantage l'intérêt et l'attention parce que la couleur de leur peau et leurs mœurs nous étonnent?³⁷⁷

Ich hatte bis zum äußersten Punkt der Wildheit gehen wollen; war mein Wunsch nicht in Erfüllung gegangen bei diesen anmutigen Eingeborenen, die vor mir noch niemand gesehen hatte und die vielleicht nie mehr jemand sehen würde? Am Ende einer aufregenden Reise hatte ich meine Wilden nun endlich gefunden. Leider waren sie allzu wild. [...] So erhielt ich im selben Augenblick meinen Lohn und meine Strafe. Denn war es nicht meine Schuld und die meines Berufs zu glauben, daß Menschen nicht immer Menschen sind? Daß einige mehr Interesse und Aufmerksamkeit verdienen, weil ihre Hautfarbe und ihre Sitten uns in Erstaunen setzen?³⁷⁸

Das Zitat deutet auf einen Wendepunkt hin: Lévi-Strauss reflektiert kritisch über den Ausgangspunkt der Ethnografie und hinterfragt ihre *raison d'être*. Diese ange-deutete Kritik sollte im Laufe der Jahre dazu führen, dass er sich auch europäischen Mythen zuwandte, wie beispielsweise dem Kult um den Weihnachtsmann in Frankreich, den er in Dialog zu Initiationsriten betrachtete und auf dessen Analogien zu den Katchina-Figuren der Pueblo-Kultur aufmerksam machte.³⁷⁹

Eine ähnliche Struktur findet sich auch in Andrades Reisetagebuch *O turista aprendiz* wieder: Obgleich dieses sich um das Sammeln von Wissen über die entlegeneren und kulturell reichen brasilianischen Provinzen bemüht, setzt die Wissensakkumulation gerade dann aus, wenn der Erzähler sich autochthonen Kulturen nä-

377 Lévi-Strauss, C.: *Tristes Tropiques*. S. 396f.

378 Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*. Übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978. S. 328.

379 Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Nous sommes tous des cannibales*. Paris: Seuil 2013. S. 29f.

hert.³⁸⁰ Anstelle eines Berichts über die Begegnung mit den realen Pacaás Novos wird eine fiktive Gemeinschaft porträtiert, ebenso verhält es sich beim Aufeinandertreffen mit den Dó-Mi-Sol. Die Pacaás Novos, die in den folgenden Analysen im Mittelpunkt stehen, zeichnen sich durch eine gestikulierende Kommunikation aus, während die Dó-Mi-Sol musikalischen Tönen eine semantische Bedeutung geben und artikulierten Tönen und Wörtern einen rein ästhetischen Wert beimessen. Wie Clifford bewusste Auslassungen in den Klassifizierungen von Museen fordert – schließlich plädiert er für die Ausstellung der fehlenden Klassifizierbarkeit von autochthonen Objekten – so macht auch Andrade durch den Rekurs auf fiktive Gemeinschaften auf eine ebensolche Lücke aufmerksam.

Der Begriff des ›leeren Zentrums‹ ist an Jacques Derridas Ausführungen zur Struktur angelehnt. An die Stelle des festen Zentrums, mit dem Begriffe wie Ursprung und Präsenz verbunden sind, treten bei Derrida das freie Spiel der Zeichen und die Absenz eines Zentrums.³⁸¹ Derrida entfaltet seine Theorie auf Grundlage der Ethnologie und formuliert, dass diese aus einer europäischen Tradition entstanden sei, der sie auch in ihrer Sprache nicht entkommen könne.³⁸² Diese Ausführungen fügen sich in das Reisetagebuch *O turista aprendiz*, das ebenfalls nicht den Austritt aus der europäischen Tradition der Ethnografie inszeniert, sondern gerade durch den Rückgriff auf die Sprache derselben diese von innen heraus dekonstruiert. Die Vorstellung von einem Nicht-Zentrum erweist sich ebenfalls als entscheidend für die Kontexte der vorliegenden Studie: Wenn Andrade die Begegnung mit autochthonen Kulturen als fiktive Erzählungen entwirft, verweist er auf die Unmöglichkeit der Repräsentation des ›Anderen‹ und inszeniert ein ›leeres Zentrum‹, ohne dabei – ganz wie es Clifford fordert – der Vorstellung eines Ursprungs oder einer unberührten Kultur, nostalgisch nachzueifern.

Die Position der Erzählinstanz ist hierfür entscheidend; bereits im Vorwort legt diese dar, dass sie nicht um die Darstellung der außerliterarischen Wirklichkeit, bemüht sei:

Sei bem que esta viagem que vamos fazer não tem nada de aventura nem perigo, mas cada um de nós, além da consciência lógica possui uma consciência poética também. As reminiscências de leitura me impulsionaram mais que a verdade, tribos selvagens, jacarés e formigões.³⁸³ (TA, S. 50)

380 In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Rosenberg und vermutet als Grund für die Erfindung der Pacaás eine Lossagung vom »anthropological gaze«, vgl. dens.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. S. 112.

381 Vgl. Derrida, Jacques: *La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*. In: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil 1967. S. 409–428. S. 409f., 419, 423, u.ö.

382 Vgl. ebd. S. 414, 417f.

383 Siehe für eine weitere Lektüre dieser Passage Gabara, E.: *Errant Modernism*. S. 38.

Ich weiß sehr wohl, dass diese Reise, die wir machen werden, weder Abenteuer noch Gefahr birgt; doch ein jeder von uns verfügt, neben einem logischen Gewissen, auch über ein poetisches. Die Residuen der Literatur – wilde autochthone Gruppen, Kaimane und große Ameisen – haben mich mehr angetrieben als die Wahrheit.

Die Poetik der Texte Andrades konstruiert sich damit in Abgrenzung zum frühneuzeitlichen europäischen Reisebericht, in dem die Emphase auf Augenzeugenschaft liegt, wie beispielsweise in Hans Stadens Bericht aus Brasilien: »Dies alles habe ich mit eigenen Augen gesehen, ich habe es selbst miterlebt.«³⁸⁴ Die Erzählinstanz betont die eigene (afro-)brasilianische Herkunft, die von den autochthonen Gruppen als inferior wahrgenommen werde. Der Erzähler übersetzt das Verhalten der Pacaás ihm gegenüber mit den Worten »inimigo curioso, desprezível por ser de raça inferior« (TA, S. 165) [»ein merkwürdiger, aufgrund seiner minderwertigen Herkunft zu verachtender Feind«]. Wie die Studie es bereits in der Interpretation der Fotografien herausgearbeitet hat, reproduziert Andrade nicht den Blick der europäischen Ethnografie: Es soll kein Wissen über die Autochthonen konstruiert werden, sondern eher gilt es, feststehendes Wissen zu verunsichern und an die Stelle der Wahrheit die Fiktion, Literatur und Imagination zu setzen.³⁸⁵

In der kurzen Erzählung »Os tribos dos pacaás novos« [Die Stämme der Pacaás Novos] wird die Begegnung des Reisenden mit einer autochthonen Gruppe verhandelt, die den Topoi der Personenbeschreibung sowie der *vita et mores* der frühneuzeitlichen Reiseliteratur entspricht, sodass die Leser in das Aussehen der Gruppe, ihre Sprache, Hochzeitsriten und Essgewohnheiten eingeweiht werden.³⁸⁶ Die Bezeichnung »Pacaás Novos«, fortan zu »Pacaás« verkürzt, bezieht sich auf eine real existierende autochthone Gruppe, die man in den 1960er Jahren auf eine 500 bis 1.000 Menschen große, isoliert im nordwestbrasilianischen Bundesstaat Rondônia

384 Staden, Hans: Brasilien. Die wahrhaftige Historie der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresser-Leute. Stuttgart u.a.: Thienemann, Gremy 1988. S. 254. Einschlägig kritisiert und hinterfragt wurde das Konzept der Augenzeugenschaft, auch in Bezug auf Staden, bei Menninger, Annerose: Die Macht der Augenzeugen. Neue Welt und Kannibalen-Mythos, 1492-1600. Stuttgart: Steiner 1995. S. 68ff., 165ff.

385 Gabara vertritt in ihrer Studie ohnehin die These, Andrade würde seine Reise fiktionalisieren, siehe dies.: Errant Modernism. S. 66.

386 Siehe zu diesen Topoi Neuber, W.: Fremde Welt im europäischen Horizont. S. 46, 99, 232. Auf die Parallele zu Reiseberichten aus dem 16. Jahrhundert verweisen viele Forschungsbeiträge, siehe etwa Andrade, M. O. d.: A viagem de Mário de Andrade ao Nordeste. S. 175.

lebende Gesellschaft schätzte.³⁸⁷ Tatsächlich traf Andrade diese Gruppe nicht auf seiner Reise.³⁸⁸

Die Form des Eintrags ließe sich am ehesten als fragmentarischer und (fiktiver) ethnografischer Bericht mit narrativen Strukturen beschreiben. Die Erzählung³⁸⁹ fügt sich nicht in den Verlauf der im Tagebuch geschilderten Reise, worauf bereits die fehlende Datierung des Eintrags, der zwischen dem achten und neunten Juni platziert wurde, hindeutet. Die eigene Überschrift hebt die Erzählung ebenso von den weiteren Tagebucheinträgen ab. Der im erzählerischen Präteritum gehaltene Bericht vom Besuch des Erzählers bei den Pacaás wird von Beschreibungen und Kommentierungen unterfüttert. Für die Eigenständigkeit der Erzählung spricht auch die Tatsache, dass man diese losgelöst vom Tagebuch im Sterbejahr Andrades 1945 und fünfzehn Jahre später in einer Zeitschrift publizierte.³⁹⁰

Das auffälligste Merkmal der Pacaás ist ihr Kommunikationssystem, in das der Erzähler bereits durch die Beschreibung der Kleidung einführt. Körperlichkeit und

387 Vgl. Institute for Cross-Cultural Research: *Indians of Brazil in the Twentieth Century*. Übers. u. hg. von Janice H. Hopper. Washington D.C.: Institute for Cross-Cultural Research 1967. S. 84, 147. Siehe zur Lokalisierung der Pacaás die Karte in ebd. o.P. Siehe auch Rosenbergs Ausführungen zur Verortung der Pacaás in ders.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. S. 111.

388 Die Herausgeberinnen der kritischen Ausgabe informieren, dass ein vorgesehener Besuch bei der Gruppe nicht stattfinden konnte und Andrade nur einen kurzen Kontakt mit einer Person von den Pacaás Novo hatte, der im Reisetagebuch anekdotisch nacherzählt wird, vgl. Lopez, T. P. A. u. T. L. Figueiredo: Anmerkung 225. In: TA. S. 157.

389 Zu den kleinen Formen in Andrades Werk existiert wenig Forschungsliteratur. Eine Ausnahme hiervon ist jedoch Mark Lokensgard, der die These aufstellt, dass Andrades Kurzgeschichten die privilegierte Form für sein sprachpolitisches Projekt darstellten. Lokensgard zeigt, dass das sprachpolitische Projekt Andrades sich in den Kurzgeschichten sehr viel besser habe entfalten können als in der Dichtung oder dem Roman. Als »Cousin« der Kurzgeschichten spiele die *crônica* aufgrund des Publikationskontextes jedoch eine untergeordnete Rolle. Vgl. dens.: *Inventing the Modern Brazilian Short Story. Mario de Andrade's Literary Lobbying*. In: *Luso-Brazilian Review* 42 (2005) H. 1. S. 136-153. S. 136f., 139, 147. Lokensgard bestärkt mit seinem Beitrag die Bedeutung kleiner Formen bei Andrade. Sein Ansatz bestätigt mein Argument jedoch nur scheinbar, da er die vermeintlich minderwertige Position kleiner Formen bekräftigt. Zudem zieht er eine starre Grenze zwischen *crônica* und Kurzgeschichte, die ich als nicht tragfähig erachte: Andrade veröffentlichte seine *crônicas* schließlich ebenfalls in einer Buchausgabe und betonte in seinem Vorwort den sprachpolitischen Aspekt, den Lokensgard nur in der Kurzgeschichte identifiziert. Mitunter nahmen die *crônicas* bei Andrade zudem, wie bei vielen anderen *cronistas*, die Form von Kurzgeschichten an.

390 Vgl. das Werkverzeichnis zu allen Schriften Andrades: Ministério da Educação e Cultura: *Exposição Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional 1970. S. 80. In einem Andrade gewidmeten Extra-Teil der Zeitung *Tribuna da Imprensa* wurde die Erzählung auf der vierten Seite unter verändertem Titel abgedruckt, siehe Andrade, Mário: *Mário espirra entre os Pacaás Novos*. In: *Tribuna da Imprensa* (5.3.1960). S. 4. [http://memoria.bn.br/DocReader/docread.asp?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=\(02.03.2021\)](http://memoria.bn.br/DocReader/docread.asp?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq=(02.03.2021))

gesprochene Sprache sind in der Gruppe dieser Menschen vertauscht und dementsprechend konnotiert. Dies bedeutet, dass dem Körper und den Sexualorganen keine sexuelle Funktion zugesprochen werden, sondern der Stimme und der gesprochenen Sprache im Allgemeinen. Es wird nicht über die Stimme kommuniziert, sondern über eine Art Gebärdensprache. Körperliche Funktionen wie Niesen und Essen sind sexuell konnotiert und im Gegenzug werden stimmliche emotionale Ausdrucksweisen, wie das Lachen, durch Gesten – etwa die Bewegung der Beine – versinnbildlicht. Die körperliche Präsenz der Autochthonen, die ein beständiges Motiv der frühneuzeitlichen Reiseliteratur ist, stellt Andrade damit ironisch aus.³⁹¹ Dies wird bereits in der Ankunft des Erzählers in der Siedlung der Pacaás spürbar, die von der Wahrnehmung eines unangenehmen, penetranten Geruchs begleitet wird (vgl. TA, S. 98). Vor dem Erscheinen der Menschen ist ihre körperliche Präsenz bereits sinnlich erfahrbare.

In der Sprache der Pacaás finden sich Sprachursprungstheorien des 18. Jahrhunderts wieder: Bei Jean-Jacques Rousseau ist nicht nur die Musik eine ursprüngliche Sprache, auch die Kommunikation über Gesten wird in einem früheren Stadium der menschlichen Entwicklung verortet.³⁹² Die Verständigung durch Gesten sei einfacher und hänge weniger von Konventionen ab, zugleich lasse sie sich jedoch, so Rousseau, nur mit Menschen in der unmittelbaren Umgebung praktizieren.³⁹³ Die gestische Sprache der Pacaás, die weitestgehend auf den Gebrauch der Stimme verzichtet, scheint also ebenfalls eine Rezeption der rousseauschen

391 Die frühneuzeitliche Reiseliteratur betont die körperliche Präsenz etwa durch die gehäufte Beschreibung von Tänzen, kannibalischen Ritualen und der Nacktheit der Autochthonen, siehe dazu Mahlke, Kirsten: *Offenbarung im Westen. Frühe Berichte aus der Neuen Welt*. Frankfurt a.M.: Fischer 2005. S. 141-183.

392 Vor allem bei den Dó-Mi-Sol zeigt sich jedoch Andrades Rezeption von Sprachursprungstheorien des 18. Jahrhunderts: Der Erzähler stellt dar, im »prähistorischen Zeitalter der Trennung der Töne« hätten sie »musikalischen Tönen intellektuellen Sinn« gegeben und »artikulierten Tönen und Wörtern rein ästhetischen Wert« (TA, S. 13f.). Für Rousseau bilden in den Anfängen der Sprache Singen und Sprechen eine Einheit gemeinsamen Ursprungs, die sich im Laufe der Zeit auseinanderentwickelte; Herder bestätigte später diese Auffassung. Andrade kehrte in seinem Schreiben dieses Narrativ um: Die Dó-Mi-Sol kommunizieren mit Musik nicht aufgrund einer Stagnation in einer bestimmten Entwicklungsphase, sondern aufgrund einer alternativen Evolution. Vgl. Rousseau, Jean-Jacques: *Essais sur l'origine des langues*. In: *Œuvres Complètes*. 5 Bde. Hg. von Bernard Gagnebin u. Marcel Raymond. Bd. 5: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Paris: Gallimard 1995. S. CLXV-429. S. 410, 425, 427. Siehe Herder, Johann Gottfried: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. In: ders.: *Frühe Schriften. 1764-1772*. Hg. von Ulrich Gaier. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985. S. 695-810. S. 740ff.

393 Vgl. Rousseau, J.-J.: *Essais sur l'origine des langues*. S. 375f. Es hätte laut Rousseau keine sprachliche Entwicklung stattgefunden, wenn der Mensch nur körperliche Bedürfnisse vorweisen würde, die sich ebenfalls durch Gesten vermitteln ließen, vgl. ebd. S. 378. In diesem Sinne ist also auch die gestische Sprache eine frühere Form der Verständigung.

Schrift vorzunehmen, doch erneut ist der Gebrauch dieser Sprache nicht mit einer fehlenden Fähigkeit zu assoziieren: Die Pacaás verfügen über die Fähigkeit des Sprechens, wie es sich im Bereich des Erotischen und der Sexualität manifestiert.

Die erste Einführung in das Kommunikationssystem der Pacaás erfolgt durch die Beschreibung ihrer Kleidung: Die Menschen seien komplett nackt, doch werde das Gesicht aufgrund seiner sexuellen Konnotation so verdeckt, dass nur die Augen durch kleine Löcher hindurch sichtbar seien: »Por esse orifício percebi que os índios ainda traziam a cabeça completamente resguardada por outra peça, a que, segundo um etnólogo alemão, os pacaás novos chamavam, lá na língua deles, de ›Kuè-ka‹, palavra visivelmente derivado do português.« (TA, S. 99f.) [Aufgrund dieser Öffnung bemerkte ich, dass die Autochthonen sich ihren Kopf vollständig mit einem weiteren Teil einhüllten, der laut einem deutschen Ethnologen von den Pacaás Novos in ihrer Sprache, als ›Kuè-Ka‹ bezeichnet wurde. Ein Wort, das sich ganz offensichtlich aus dem Portugiesischen ableitet.] Beim Wort »Kuè-ka« handelt es sich um eine Ableitung aus dem Portugiesischen, in dem das Homofon ›cueca‹ einen Herrenslip bezeichnet. Die Etymologie des Wortes ›cueca‹ ist nicht, wie so viele Vokabeln der brasilianischen Varietät, auf autochthone oder afrikanische Sprachen – etwa verschiedenste Bantusprachen – zurückzuführen, sondern lateinischen Ursprungs.³⁹⁴ Die Transposition und Transformation des portugiesischen Wortes in die Schreibweise einer (fiktiven) autochthonen Sprache, in der durch die Aussprache das portugiesische Original noch immer sichtbar und hörbar ist, kehrt den Entwicklungsprozess der brasilianischen Varietät des Portugiesischen um. In diese flossen schließlich eine Vielzahl autochthoner Begriffe ein, hauptsächlich zur Bezeichnung von Flora, Fauna und Geografie. Der Herrenslip wird zum Symbol der Umkehrung: Das für den Unterkörper gedachte Kleidungsstück wird nun auf dem Kopf getragen und zudem spielt der Erzähler mit der vielfach beachteten Tatsache, dass die Autochthonen Brasiliens gerade keine Unterwäsche trugen.³⁹⁵

Die Umkehrungen, unter deren Motto die Erzählung ohnehin steht, kennzeichnen die Revision der Position autochthoner Gruppen. Bewusst schreibt Andrade,

394 Vgl. [Art.] cueca. In: Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. S. 585. Der Eintrag verweist schließlich auf das Portugiesische ›cu‹, dem vulgären Ausdruck für ›Hintern‹, wobei dieser Eintrag wiederum auf das Lateinische ›culus‹ referiert.

395 Vgl. Caminha, Pêro Vaz de: Das Schreiben über die Entdeckung Brasiliens (1500). Das Schreiben des Pêro Vaz de Caminha an König Manuel von Portugal. Hg. u. übers. von Robert Wallich. Frankfurt a.M.: TFM 2001. S. 54. Rosenberg geht mit seinen Interpretationen, die an dieser Stelle weniger tief in die Textlektüre einsteigen, in eine ähnliche Richtung und deutet die Erzählung als »deforming mirror of ethnographic assumptions«. Er erinnert an die europäische Tradition der ethnografischen Selbstkritik, etwa bei Jonathan Swift oder Denis Diderot, welche die europäischen Gesellschaften durch die satirische Darstellung anderer Gesellschaften hinterfrage, vgl. dens.: The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America. S. 111f.

es handele sich um ein »derivado« [Ableitung], wobei ebenso von einer Aneignung des Wortes gesprochen werden könnte. Wie sich die Portugiesen zuvor die Kultur der Autochthonen aneigneten, so appropriieren bei Andrade die Pacaás die portugiesische Sprache. Die Fiktionalität der Erzählung wird umso manifest, als es sich gerade bei den Pacaás um eine isolierte Gruppe handelt, die keinen Kontakt zu Europäern hatte. Andrade führt damit vor, dass die Vorstellung von einer unberührten reinen Kultur, wie eingangs bei Lévi-Strauss zitiert und wie sie von Clifford kritisiert wurde, eine Schimäre sein muss.³⁹⁶

Die Bezugnahme auf die Appropriation und den metaphorischen Konsum der Sprache verbindet Andrades kleine Reiseprosa erneut mit dem Projekt des brasilianischen Modernismus, für den der (metaphorische) Kannibalismus spätestens seit dem im Jahre 1928 erschienenen *Manifesto antropófago* zu einer wichtigen Denkfigur wurde. In seinem Manifest erklärt Oswald de Andrade die Anthropophagie zum Fundament Brasiliens – »Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente«³⁹⁷ [Nur die ANTHROPOPHAGIE eint uns. Gesellschaftlich. Wirtschaftlich. Philosophisch] – und zum Prinzip einer an Montage und Collage orientierten Ästhetik.³⁹⁸ »Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.«³⁹⁹ [Mich interessiert nur, was mir nicht gehört. Gesetz des Menschen. Gesetz des Anthropophagen.] Andrade bezieht sich an dieser Stelle auf einen deutschen Ethnologen, der nicht näher spezifiziert wird. Die deutschsprachige Tradition der Reise nach Brasilien erwähnt *O turista aprendiz* mehrfach durch Bezüge auf Carl Friedrich Philipp von Martius oder Koch-Grünberg (vgl. TA, S. 414).⁴⁰⁰

Das Kommunikationssystem der Pacaás beschreibt der Erzähler im weiteren Verlauf der Begegnung ausführlich: »Pra eles [os pacaás novos, M.J.] o som oral e o som da fala são imoralíssimos e de mais formidável sensualidade. As vergonhas deles não são as que nós consideramos como tais.« (TA, S. 100) [Für sie (die Pacaás Novos, M.J.) sind der orale Ton und der Ton des Sprechens höchst unmoralisch und von vortrefflichster Sinnlichkeit. Die Scham bezeichnet bei ihnen etwas anderes als

396 In seiner Lektüre anderer Textausschnitte des Reisetagebuchs kommt Rosenberg, der Andrade ebenfalls mit Clifford zusammenliest, zu vergleichbaren Ergebnissen, siehe dens.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. S. 115. Siehe weiterführend auch seine Lektüre vom Ciranda-Tanz ebd. S. 116.

397 Oswald de Andrade: *Manifesto antropófago*. S. 13. Herv. i. O.

398 Campos spricht von einer »poesia ready-made« und betont damit implizit die Bedeutung des Montierens bzw. Exzerpierens, vgl. dens.: *Uma poética da radicalidade*. S. 45. Weiterführend zu diesen Zusammenhängen Schulze, P. W.: *Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹*. S. 110ff. Genauer zu den Montagen bzw. Exzerpten in Oswald de Andrades Gedichtband *Pau Brasil* Jöhnk, M.: »Só me interessa o que não é meu«. S. 97ff.

399 Oswald de Andrade: *Manifesto antropófago*. S. 13.

400 Die Herausgeberinnen kommentieren den Einfluss von Koch-Grünberg und Martius, siehe Lopez, T. P. A. u. T. L. Figueiredo: Anmerkung 131, 204. In: TA. S. 106, 141.

bei uns.] Der Begriff der »vergonha« [Scham] evoziert erneut die Tradition der europäischen Reiseliteratur. In dem 1500 verfassten Brief über die Ankunft der Portugiesen in Brasilien an Manuel I. berichtet der Bordschreiber Pêro Vaz de Caminha von der Begegnung mit den Autochthonen. In der Beschreibung der autochthonen Frauen wird wiederholt auf die »vergonha« im Sinne des Geschlechtsorgans, doch ebenso im Sinne einer Charaktereigenschaft hingewiesen:⁴⁰¹ »Outra trazia anbolos gíolhos com as curvas asy timtas e tambem os colos dos pees e suas vergonhas tam nuas e com tamta inocemcia descubertas que nom avia hy nenhũa vergonha.«⁴⁰² [»Eine andere trug beide Knie mitsamt der Kniekehlen genauso gefärbt, und auch die Knöchel der Füße, und ihre Schamteile so nackt und mit solcher Unschuld entblößt, daß es daran nichts gab, wofür man sich zu schämen hätte.«⁴⁰³] Dass Andrade mit dem Rückgriff auf »vergonha« auch diesen Kontext mitdenkt, erscheint umso wahrscheinlicher, als Oswald de Andrade die Textstelle wortwörtlich in *Pau Brasil* im Prosagedicht *as meninas da gare* einige Jahre zuvor durch das Montageverfahren zitierte: »E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas/Que de nós as muito bem olharmos/Não tínhamos nenhuma vergonha.«⁴⁰⁴ [Und ihre Scham war so hervorstechend und wohlgeformt/Dass wir sie genau betrachteten/Und doch keine Scham verspürten.]

Anstelle der Geschlechtsorgane sind die Nase und die Ohren für die Pacaás sexuell konnotiert, die folglich bedeckt gehalten werden müssen und auch die Vorstellung von Jungfräulichkeit definieren (vgl. TA, S. 101f.). Aus diesem Grunde ist das Hören für sie eine Todsünde und Sprechen die sinnlichste und sexuellste Tätigkeit. Im Hinblick auf die Geschlechter ist bemerkenswert, dass diese sich angleichen und ineinander verschwimmen, wenn Frauen und Männer über die gleichen sinnlichen Organe, nämlich Ohren und Nase, verfügen. Der reine Geschlechtsakt werde öffentlich vollzogen, doch da alles Hörbare nur im Privaten stattfinden darf, sei dieser nur selten zu beobachten.

Oralität und Sexualität sind miteinander verbunden, die gesprochene Sprache und jeder hörbare Laut sexualisiert.⁴⁰⁵ Die Nähe von Oralität und Sexualität drückt sich auch in der Nähe der Substantive »falação« [Geschwätz] und »felação« [Oralverkehr] aus: Der Erzähler berichtet, dass sich im Anschluss an das Gespräch zwischen dem zukünftigen Bräutigam und den Schwiegereltern das Ehepaar in spe

401 Vgl. Wallisch, R.: Kommentar zur deutschen Übersetzung. S. 101.

402 Caminha, P. V. d.: Das Schreiben über die Entdeckung Brasiliens (1500). S. 59.

403 Ebd. S. 33.

404 Oswald de Andrade: *As meninas da gare*. In: *Pau Brasil*. S. 108.

405 Siehe Andrades Überlegungen zur Erotik in der Populärkultur in ders.: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. S. 218. Vgl. dazu Brück-Pamplona, L.: Mündliche Literatur und Nationalidentität in Brasilien. S. 232f.

zurückziehe und mit einem nicht endenden Geschwätz beginne: »Se o pai concede, depois de um bacororô, tudo em silêncio e com muita coisa pra nós feíssima, o casal novo segue pra casa e de portas fechadas principiam numa falação que não acaba mais.« (TA, S. 101) [Sobald der Vater nach einem stillen und für unseren Geschmack in vielerlei Hinsicht sehr hässlichen Tanz eingewilligt hat, zieht das junge Paar sich in das Haus und hinter geschlossenen Türen beginnen sie ein nicht mehr endendes Geschwätz.] Nur ein Buchstabe trennt das Geschwätz vom Verkehr und offensichtlich spielt der Erzähler mit der Nähe beider Begriffe, um die Sexualität der Sprache zu unterstreichen.

Die Sinnlichkeit der Stimme erinnert an Barthes' Überlegungen in *Écoute*: »Parfois, la voix d'un interlocuteur nous frappe plus que le contenu de son discours et nous nous surprenons à écouter les modulations et les harmoniques de cette voix sans entendre ce qu'elle nous dit.«⁴⁰⁶ [Mitunter trifft uns die Stimme eines Sprechers mehr als der Inhalt seiner Rede und wir sind überrascht, dass wir die Modulationen und Harmonien dieser Stimme wahrnehmen, ohne zu verstehen, was sie uns sagt.] Darüber hinaus zeigt sich erneut, wie sehr die kleine Reiseprosa der Autoren der vorliegenden Studie durch ein Schreiben nach dem Gehör geprägt ist, das Librandi schließlich auch aus den Texten des Modernismus ableitet. So erwähnt sie die autochthonen Ohren im Schreiben von Oswald de Andrade, wie etwa in seinem Vorwort zum 1926 veröffentlichten Roman *Serafim Ponte Grande*: »A gente escreve o que ouve – nunca o que houve.«⁴⁰⁷ [Wir schreiben, was wir hören, niemals was geschehen ist.] Wie Mário de Andrade spielte Oswald de Andrade in seinen Texten immer wieder mit Homonymen, die Mehrdeutigkeiten erzeugen und humorvoll auf die Unmöglichkeit einer unmittelbaren Sprache verweisen.⁴⁰⁸

Die besondere Stellung des Mündlichen in der Kultur der Pacaás deutet auf das sprachpolitische Projekt Andrades und auf eine akustisch zentrierte Schreibweise hin.⁴⁰⁹ Oswald de Andrade fordert ebenfalls im Vorwort zu seiner Gedichtsammlung *Pau Brasil* eine Neubewertung der mündlich geprägten brasilianischen Varietät.⁴¹⁰ Das Vorwort benennt Oswald de Andrade als »falação«, womit Mário

406 Barthes, R.: *Écoute*. S. 225.

407 Andrade, Oswald de: *Serafim Ponte Grande*. 2. Aufl. São Paulo: Globo 1991. S. 34. Librandi zitiert Oswald de Andrade in einer abweichenden Version, siehe dies.: *Writing by Ear*. S. 40. Und weiterführend ebd. S. 34f. Auf Mário de Andrade bezieht sie sich nur peripher, siehe ebd. S. 19.

408 Siehe für eine weitere Analyse zu Oswald de Andrades Spiel mit der Paronomasie Jöhnk, M.: *Eine heitere Sehnsucht nach Paris*. S. 171.

409 Siehe Andrade, M.: *A gramatiquinha de Mário de Andrade*. S. 321f. In *Macunaíma* greift Andrade beispielsweise häufig auf Wörter wie »curumim« [Kind] oder »cunhatã« [Mädchen] zurück, die beide dem Tupi entlehnt sind, vgl. dens.: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. S. 13, 16.

410 Vgl. Oswald de Andrade: *falação*. S. 102.

de Andrades Rückgriff auf dieses Substantiv bereits den Kontext der modernistischen Sprachprojekte zitiert. Die Absenz der Stimme deutet darüber hinaus metaphorisch auf die fehlende Sichtbarkeit der autochthonen Kultur in der Literatur hin. Vergleichbar zu den schweigenden Autochthonen Mexikos scheint Andrade bewusst eine Stille und Abwesenheit darstellen zu wollen, welche auf die fehlende Möglichkeit der Repräsentation dieser Subalternen verweist.

Humorvoll beschreibt Andrade eine weitere interkulturell herausfordernde Situation, nämlich ein Niesen, das aufgrund der sexuellen Konnotation der Nase bei den Pacaás divers gedeutet wird:

[...] por causa do sol, senti cócegas no nariz desesperado com o cheiro e soltei um colarzinho de espirros. Pra que fui fazer isso! As mulheres se retiraram fugindo pro fundo das malocas, fazendo gostosos gestos com as pernas, que depois soube serem gestos de muita reprovação. Os homens porém, e a curuminzada, principiaram movendo os ombros e as barrigas com tamanha expressão, que sem mesmo ajuda de intérprete percebi que tinham caído na risada. Pois nem um som se escutava! Riam com os ombros, com a barriga e as pernas. Aliás, os gestos que faziam, principalmente com as pernas e os movimentadíssimos dedos dos pés eram tão expressivos em pontapés e contorsões, repito, de uma variedade inexaurível, que eu, bastante versado em línguas, falando o alemão, o inglês, o latim e o russo com desenvoltura, além dos meus regulares conhecimentos de francês, tupi, português e outras falas, logo me familiarizei com o idioma dos pacaás e entendi muito do que estavam pensando e se comunicando. (TA, S. 100)

[...] aufgrund der Sonne verspürte ich ein Kitzeln in meiner durch den Geruch verzweifelten Nase. Dieser entlockten sich mehrere Nieser. Doch warum tat ich dies nur! Die Frauen flohen in die Tiefen ihrer Hütten und vollzogen anzügliche Bewegungen mit den Beinen, von denen ich später erfuhr, dass es sich um Gesten großer Missbilligung handelte. Die Männer jedoch, die jungen Bengel, begangen ihre Schultern und Bäuche mit einer solchen Expressivität zu bewegen, dass ich auch ohne Hilfe eines Übersetzers verstand, dass sie ins Gelächter verfallen waren. Doch vernahm ich kein einziges Geräusch! Sie lachten mit ihren Schultern, mit ihren Bäuchen und Beinen. Im Übrigen waren die Gesten, die sie vor allem mit den Beinen und ihren sehr beweglichen Zehenspitzen vollzogen, so ausdrucksvoll hinsichtlich der Fußtritte und Verrenkungen und, ich wiederhole es noch einmal, so vielfältig, dass ich, der ich besonders versiert in Sprachen bin – beherrsche ich doch das Deutsche, Englische, Lateinische, Russische mit großer Flüssigkeit und in seinen grundlegenden Zügen auch das Französische, Tupi, das Portugiesische und andere Sprache – mich schon bald mit der Sprache der Pacaás vertraut machte und sehr viel von dem verstand, was sie im Inbegriff waren zu

denken und zu kommunizieren.

Die langen Sätze und die verschachtelte, aus verschiedenen Nebensätzen zusammengesetzte Konstruktion verfremden das mündliche Portugiesische; es ist möglich, dass Andrade, der über sehr gute Deutschkenntnisse verfügte, hierdurch das Schreiben deutscher Ethnografen und die deutsche Wissenschaftssprache parodierte. Nicht nur Lachen, Niesen und Sprechen sind sexuell konnotiert, auch Essen ist für die Pacaás sinnlich, sodass hinter dem Haus einer Familie stets ein weiteres kleines Gebäude – in Analogie zum westlichen Toilettenhäuschen – zu finden ist, in dem die Menschen in aller Einsamkeit ihre Nahrung zu sich nehmen (vgl. TA, S. 101). Gerade das Essen prägt die erste sexuelle Annäherung von Kindern, wodurch in der Ausarbeitung des Kommunikationssystems durchaus Abstufungen der einzelnen körperlichen Ausdrucksweisen und Funktionen bestehen (vgl. TA, S. 102). Die sexuelle Konnotation der Nahrung ist literatur- und kulturhistorisch begründet; bereits im *Hohelied* preist so der Bräutigam: »Esst, meine Freunde, und trinkt und werdet trunken von Liebe!«⁴¹¹

An verschiedenen Stellen des Berichts kommt der Erzähler auf kannibalistische Rituale zu sprechen und so wird der Mann, sofern die Ehe nicht vollzogen wurde, von den Eltern und ihrer Tochter verspeist (vgl. TA, S. 101). Zwar ist der Mann zunächst der aktive Part, der die Frau anpfeift und dann um ihre »Stimme« bittet, doch letztlich verfügt die Frau über die Macht, ihn zum Opfer der Anthropophagie zu machen. Der Kannibalismus erscheint hier als Konsequenz für das Ausbleiben sexueller Handlung und damit zugleich als Strafe und Ersatzbefriedigung. Der Erzähler berichtet in diesem Kontext erneut von einem Skandal: In einer Kabarett-Aufführung habe eine Tänzerin ihren Mund nicht bedeckt und sei aus diesem Grund von empörten Frauen verspeist worden (vgl. TA, S. 102). An dieser Stelle erscheint der erneut von Frauen praktizierte Kannibalismus als Strafe für ein unsittliches Verhalten, sodass sich schließlich, auch im Hinblick auf das erste Beispiel von einer Interdependenz von Kannibalismus, Strafe und Sexualität sprechen lässt.

Neben Caminha und Staden ist Jean de Lérys Bericht über seinen Aufenthalt in Brasilien einer der wichtigsten frühneuzeitlichen Reiseberichte zu Brasilien und Bestandteil des Kannibalismus-Diskurs. Im 15. Kapitel der *Histoire d'un voyage en la terre du Brésil* ist der Kannibalismus – wie von Andrade beschrieben – eine Strafe und zugleich eine weiblich konnotierte Praxis.⁴¹² Lérys Reisebericht stellt eine

411 Hld 5,1. In: Buch Rut. Siehe zu dieser Konnotation auch Arens, William: *The Man-Eating Myth. Anthropology and Anthropophagy*. Oxford u.a.: OUP 1980. S. 146.

412 Vgl. Léry, J. d.: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. S. 47f. Auf die weibliche Konnotation des Kannibalismus ist vielfach hingewiesen worden, etwa bei Fulda, Daniel: *Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Fas-*

der vielen Folien für Andrades Parodie des Kannibalismus als Fremdzuschreibung dar.⁴¹³

Die parodistische Umkehrung verschiedener Fremdbeschreibungen ordnet sich in die Tradition des Modernismus ein, den bereits das Vorwort als wichtiger Pfeiler der Reiseschrift markiert (vgl. TA, S. 49). Neben der humorvollen Referenz auf den Kannibalismus deutet das überzogene Porträtieren der Körperlichkeit und des Grotesken auf eine humorvolle und kritische Rezeption europäischer Reiseliteratur hin. Das Motiv der Verkehrung findet sich gleich zu Beginn des Berichtes wieder, wenn die Leser erfahren, dass die Autochthonen von ihrer Andersheit wissen und diese sogar instrumentalisieren. So nähert sich dem Erzähler ein älterer Mann, der als Übersetzer tätig ist und sogleich engagiert wird (vgl. TA, S. 99).⁴¹⁴ Indem der Erzähler sich unterwirft, nimmt er die Position des Anderen an und kehrt – ganz im Sinne des Leitmotivs der Erzählung – die Machtverhältnisse um. Der Übersetzer ist ebenso eine Figur, die der europäischen Reiseliteratur nicht fremd ist und der aufgrund der fehlenden Sprachkenntnisse der Ethnografen eine zentrale Rolle zukam.⁴¹⁵

Im Jahre 1927 besuchte Mistral das erste Mal Brasilien und lernte dort auch Andrade kennen.⁴¹⁶ Obwohl der Kontakt zwischen beiden Autoren peripher blieb, verfolgten sie in den gleichen Jahrzehnten ähnliche Ziele mit ihrem Reisen und Schreiben: Beide sammelten Wissen, stellten dieses aus und waren an der Formierung einer von Oralität und den lateinamerikanischen Varietäten orientierte Schriftsprache beteiligt, die eine erhöhte Aufmerksamkeit für das Gehör implizierte. Andrade stellte, wesentlich prononcierter als Mistral, Lücken aus, die auf die Unmöglichkeit der Repräsentation des Subalternen verweisen und damit ein verschleiertes Sehen inszenieren, das in sich die Ambivalenz von (Un-)Sichtbarkeit trägt. Die soziale und politische Dimension ist bei Mistral und Andrade ebenso auf unterschiedliche Weise präsent. Während der brasilianische Modernist viel stärker

zination der Anthropophagie. In: Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur. Hg. von dems. u. Walter Pape. Freiburg: Rombach 2001. S. 7-50. S. 11.

413 Der Kannibalismus als Fremdzuschreibung wurde einschlägig von William Arens in seiner bereits zitierten Studie, *The Man-Eating Myth*, rekonstruiert. Der Bezug auf Léry erscheint umso wahrscheinlicher, als Andrade in der *crônica A ciranda* ausdrücklich auf die Beschreibung autochthoner Tänze des frühneuzeitlichen Reisenden verweist, vgl. TA, S. 414.

414 Die Andersheit drückt sich in Adjektiven wie »curioso« [merkwürdig], »estranho« [sonderbar], »prodigioso« [wunderbar], »assombroso« und »espantoso« [erstaunlich] sowie Verben wie »admirar« [bewundern] aus, welche auf die für die europäische Reiseliteratur prägende Semantik des Wunderbaren verweisen, vgl. TA, S. 98f. Siehe zum Wunderbaren in den frühneuzeitlichen Reiseberichten die bereits zitierte Studie *Marvelous Possessions* von Greenblatt.

415 Siehe weiterführend zur Figur des Übersetzers Fabian, J.: *Out of our Minds*. S. 130ff.

416 Vgl. Pizarro, A.: Gabriela Mistral. S. 17.

mit dem urbanen Raum São Paulos verbunden war und insbesondere für die Öffentlichkeit der Metropole schrieb, war die kleine Reiseprosa der chilenischen Nobelpreisträgerin bezüglich ihres Adressatenkreises umfassender und richtete sich in erster Linie an ein gesamtlateinamerikanisches Publikum, mitunter jedoch sogar an ein europäisches.

Die *crônicas* von Andrade schrieben sich wie die Fotografie und Aufzeichnung als Formen des Gegenwärtigen tief in das zeitgenössische Geschehen Brasiliens ein, wohingegen Mistral's kleine Reiseprosa nicht nur Aktualität, sondern umso mehr historische Tiefe abbildete und sich mit Erinnerung und Geschichte vermengte. Populärkultur spielt für die kleine Reiseprosa beider Schriftsteller eine wichtige Rolle, unterscheidet sich jedoch in ihrer Provenienz dahingehend, dass Mistral sich primär auf die ruralen Kulturen und Andrade sehr viel stärker auf die urbanen Schichten bezieht. In den *crônicas* beider Autoren verbinden sich jedoch die ruralen und urbanen Erfahrungswelten Lateinamerikas.

Die vorliegende Studie konnte in dem Schreiben beider Schriftsteller die Konstruktion eines anthropomorphen Erlebnisraumes nachweisen, der bei Mistral wesentlich stärker von Fragen des Geschlechts geprägt war und so eine besondere Aufmerksamkeit für die künstlerische Tradition von Frauen entwickelte. Die Ästhetik der Schriftsteller ähnelte sich in der Ausstellung des Offenen und Handwerklichen, das zugleich gegen die Vorstellung von Literatur als Erzeugnis eines Genies tritt, doch ist das Offene in *O turista aprendiz* auch dadurch bedingt, dass es kleine Formen des künstlerischen Arbeitsprozesses, wie den Entwurf, die Aufzeichnung und auch das Tagebuch abbildet. Die kleinen Formen bei Mistral sind sprachlich widerständig durch ihre Dichte, die den Lesevorgang verlangsamen; bei Andrade hingegen stehen der Witz und die Ironie im Vordergrund, die in den *crônicas* mit einer erhöhten textlichen Geschwindigkeit einhergehen und wie in Michaux' kleiner Reiseprosa das Ludische und Experimentelle hervorheben.