



Marília Jöhnk

POETIK DES KOLIBRIS

Lateinamerikanische Reiseprosa bei
Gabriela Mistral, Mário de Andrade
und Henri Michaux

[transcript] Lettre

Marília Jöhnk
Poetik des Kolibris

Lettre

Marília Jöhnk ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. Sie promovierte in romanistischer Literaturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin im Rahmen des DFG-Graduiertenkolleg »Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen«. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf den romanischen Literaturen (Lateinamerika, Frankreich, Spanien, Portugal), Mehrsprachigkeit, Postkolonialismus und Genderstudies.

Marília Jöhnk

Poetik des Kolibris

Lateinamerikanische Reiseprosa bei Gabriela Mistral,
Mário de Andrade und Henri Michaux

[transcript]

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um die überarbeitete Version einer Dissertationsschrift, die an der Sprach- und literaturwissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin unter dem Titel »Poetik des Kolibris. Verfahren der kleinen Reiseprosa bei Gabriela Mistral, Mário de Andrade und Henri Michaux« eingereicht und im Oktober 2020 verteidigt wurde.

Gedruckt mit der großzügigen Förderung des ProPostDoc-Programms des Forschungszentrums Historische Geisteswissenschaften an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Die Veröffentlichung wurde gefördert aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin. Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) -276772850/GRK 2190



Gefördert durch
DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Marília Jöhnk

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: <https://unsplash.com/photos/p-DDK9lOmmE> (bearbeitet)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5864-4

PDF-ISBN 978-3-8394-5864-8

<https://doi.org/10.14361/9783839458648>

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Dank | 7 |
| Siglenverzeichnis | 9 |
| I. Sehnsucht nach São Paulo | 11 |
| II. Gabriela Mistral Visualisieren | 23 |
| II.1 Visualisieren | 26 |
| II.2 Innere Geografien | 32 |
| II.3 Ein Schulbuch für den Mädchenunterricht | 49 |
| II.4 Palimpseste der Erinnerung | 63 |
| II.5 Ein androgyner Kriegsgott | 69 |
| II.6 Das Einfache und Alltägliche | 80 |
| II.7 Neues aus Michoacán..... | 91 |
| III. Mário de Andrade Sammeln | 107 |
| III.1 Sammeln..... | 113 |
| III.2 Schreibszenen | 122 |
| III.3 Montieren | 127 |
| III.4 Fotografieren | 135 |
| III.5 Amazonien als Wissensraum | 150 |
| III.6 Vom Tagebuch zur <i>crónica</i> | 165 |
| III.7 Leeres Zentrum | 193 |
| IV. Henri Michaux Experimentieren | 207 |
| IV.1 Experimentieren | 211 |
| IV.2 Beobachten, Erfahren, Imaginieren | 218 |
| IV.3 Miniaturisierung der Welt | 248 |
| IV.4 Verdichtungen des Visuellen | 256 |
| IV.5 Schreibenwollen | 266 |

| | |
|----------------------------------|-----|
| V. Itinerare | 273 |
| VI. Literaturverzeichnis | 281 |
| VII. Abbildungsverzeichnis | 313 |
| VIII. Anhang | 315 |

Dank

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um die überarbeitete Version meiner Doktorarbeit, die im Jahr 2020 von der Sprach- und literaturwissenschaftlichen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin als Dissertation im Fach Romanistische Literaturwissenschaft angenommen wurde. Viele Menschen haben mich bei der Anfertigung dieses Buches begleitet. Zunächst möchte ich meinem Erstbetreuer Helmut Pfeiffer für seine genauen und kritischen Lektüren danken, die den Zugriff der vorliegenden Studie entschieden geprägt haben. Meine Dissertation hat er aufmerksam betreut, im Laufe der Jahre habe ich viel von ihm lernen können. Ein besonderer Dank gilt auch meiner Zweitbetreuerin Susanne Zepp für die großzügige Förderung der vorliegenden Arbeit und die vielen wertvollen Hinweise. Ihre Haltung und Begeisterung für die romanischen Literaturen waren mir stets eine Inspiration. Ebenso danke ich Jörg Dünne für die Übernahme des dritten Gutachtens und die vielen wichtigen Anregungen.

Die Dissertation ist im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs ›Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen‹ entstanden, das mir ein anregendes und optimales Arbeitsumfeld war. Stellvertretend möchte ich vor allem die aktuelle Sprecherin Ethel Matala de Mazza nennen, der für ihr Engagement, ihre kritischen Lektüren und Hinweise gedankt sei. Maren Jäger hat all unsere Dissertationen umsichtig begleitet und war immer da, wenn wir sie gebraucht haben. Hilfreiche Hinweise konnte ich auch von Wolfram Nitsch erhalten, der im Rahmen einer Klausurtagung das Michaux-Kapitel aufmerksam gelesen hat.

Der Druck dieses Buches wurde großzügig vom ProPostDoc-Programm des Forschungszentrums Historische Geisteswissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt a.M. gefördert. Auch der Open-Access-Fond der Humboldt-Universität stand mir mit Beratung und finanzieller Förderung zur Seite.

Dass die Verteidigung meiner Dissertation in Pandemiezeiten glücken konnte, verdanke ich meiner engagierten Kommission und denke hierbei vor allem an die Vorsitzende Marie Guthmüller und die weiteren, noch nicht genannten Mitglieder Stefan Willer, Uli Reich und Maria-Chantal Neubauer.

Dem Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt a.M. bin ich seit meinem Bachelorstudium sehr

verbunden. Achim Geisenhanslücke hat mir einen nahtlosen Übergang in die Postdoc-Phase ermöglicht – nicht nur hierfür, sondern auch für seine beständige und immer verlässliche Unterstützung danke ich ihm. Bereits in meinem ersten Studiensemester habe ich Caroline Sauter als Lehrperson kennenlernen dürfen und hatte das Privileg, von ihr gefördert und unterstützt zu werden. Ihr Engagement und ihre Leidenschaft waren mir stets ein großes Vorbild.

Ohne meine Kolleginnen hätte das Schreiben nicht so viel Freude bereitet. Ich vermisste die Treffen und die Diskussionen mit Julia Heideklang, Pauline Selbig und Rebeca Araya Acosta. Vor allem der Austausch mit Marie Czarnikow war für mich sowohl persönlich als auch wissenschaftlich sehr prägend. Auch meinen lieben Kolleginnen von der Freien Universität möchte ich von Herzen danken für ihre Freundschaft und Solidarität, vor allem Sara Sohrabi und Elena von Ohlen.

Meiner Cousine Janna, meinen Eltern und Wiebke sei herzlich gedankt – meiner Mutter dafür, dass sie mir die Liebe zur Literatur vermittelt hat und dafür, dass sie mir jederzeit liebevoll mit Rat und Tat zu Seite steht. Meinem Vater und Wiebke für ihren Humor, ihre Lebensfreude und ihre Unterstützung, auf die ich immer zählen konnte.

Von Herzen danke ich meinem Mann Lucas für die Liebe und Freundschaft in all den Jahren, dafür, dass er immer an mich geglaubt und mich immer motiviert hat. Ihm ist dieses Buch gewidmet.

Marília Jöhnk
Frankfurt a.M. im März 2021

Siglenverzeichnis

Gabriela Mistral

FC – *Algunos elementos del folclore chileno*

PM – *El paisaje mexicano*

RM – *Recado sobre Michoacán*

SM – *Silueta de la india mexicana*

Mário de Andrade

TA – *O turista aprendiz*

Henri Michaux

E – *Ecuador*

Ec – *Ecuador in dt. Übersetzung*

Abbildung 1: Reisewege der drei Autoren. Gabriela Mistral  Mário de Andrade  Henri Michaux 



I. Sehnsucht nach São Paulo

Abbildung 2: Mário de Andrade bei der Feldforschung im Bundesstaat São Paulo, zwischen 1935 und 1937 aufgenommen.



Claude Lévi-Strauss: o.T. In: ders.: *Saudades de São Paulo*. Hrsg. von Ricardo Mendes. Übers. von Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras 1996. S. 11.

Nach der Mode der 1930er Jahre – mit Hut, Krawatte und Einstecktuch – zurechtgemacht, blicken zwei Herren auf einen kleinen Notizblock. Einer spricht, der andere notiert. Der Aufzeichnende ist der brasilianische Avantgardekünstler Mário de Andrade, den man liebevoll auch ›Papst des Modernismus‹ nannte. Den Namen des von ihm befragten Herrn erfährt der Betrachter nicht; der Fotograf ist dafür umso bekannter. Zwischen 1935 und 1937 fertigte vermutlich Claude Lévi-Strauss die vorliegende Aufnahme an und versah sie mit der Unterschrift: »Mário de Andrade fazendo uma pesquisa sobre folclore, em dia de festa, numa pequena cidade

nos arredores de São Paulo.«¹ [Mário de Andrade bei der Folkloreforschung, an einem Festtag, in einer kleinen Stadt in der Nähe von São Paulo.] Es handelt sich um eine der Fotografien, die erst im Nachklang von *Tristes Tropiques*, nämlich in *Saudades de São Paulo* veröffentlicht wurde. In diesem Band bezog sich Lévi-Strauss jedoch nicht weiter auf diese Abbildung und so lässt sich nur mutmaßen, dass sie im Rahmen von Forschungsprojekten zu brasilianischen Festtagen entstanden sein muss.

Obwohl die Fotografie auf einen wichtigen Moment der brasilianischen Wissensgeschichte referiert, wird nur selten auf sie verwiesen.² Im Jahre 1936 besuchte Claude Lévi-Strauss zusammen mit seiner damaligen Ehefrau Dina Lévi-Strauss Brasilien, um an der neu gegründeten Universität in São Paulo eine Professur für Soziologie anzutreten.³ Das Paar freundete sich schon bald mit Andrade an, der in den 1930er Jahren Kulturdezernent in São Paulo war und durch diverse Maßnahmen gemeinsam mit Dina Lévi-Strauss die Etablierung der Ethnografie als wissenschaftliche Disziplin in Brasilien förderte.⁴ Brasilien wurde damit zu einem künstlerischen und wissenschaftlichen Laboratorium, doch nicht nur für die europäischen Intellektuellen, umso mehr für die Modernisten⁵ São Paulos, zu denen Andrade zählte.

Lévi-Strauss stellt Andrade mit seinem Schreibwerkzeug dar. Die Mobilität der Reise erfordert ein möglichst kompaktes Instrumentarium und zwingt den Künstler zu Kürze und Schnelligkeit. So, wie Andrade mit einem kleinen Schreibblock seine Aufzeichnungen notierte, komprimierten viele Autoren die Erlebnisse ihrer Reisen zu kleinen Formen und Formaten wie Tagebüchern, Aufzeichnungen oder Feuilletonartikeln, die man in Lateinamerika als *crônica/crónica*⁶ kennt. Diese For-

1 Lévi-Strauss, Claude: *Saudades de São Paulo*. Hg. von Ricardo Mendes. Übers. von Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras 1996. S. 11. Siehe zudem ebd. S. 21. Ich schreibe ›vermutlich, da ich bei meinen Recherchen feststellen musste, dass die Urheberschaft Lévi-Strauss nicht eindeutig zugeschrieben werden kann.‹

2 Etwa bei Maurício de Carvalho Teixeira, der die Fotografie als Einstieg in das Manuskript seiner Studie verwendet, die sich der musikwissenschaftlichen Forschung Andrades widmet, siehe dens.: *Torneios Melódicos. Poesia cantada em Mário de Andrade*. São Paulo: o. V. 2007. S. 10. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23012008-120427/publico/TESE_MAURICIO_CARVALHO_TEIXEIRA.pdf (02.03.2021).

3 Zu diesen Hintergründen ausführlich Spielmann, Ellen: Die Argonauten der letzten *terra incognita*. Trajekte der wissenschaftlichen Avantgarde: Fernand Braudels, Claude und Dina Lévi-Strauss' Reisen nach Brasilien. Berlin: wvb 2018.

4 Spielmann betont hierbei vor allem die Rolle von Dina Lévi-Strauss, siehe ebd. S. 33.

5 Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung sind in der vorliegenden Studie, sofern nicht anders angegeben, immer auch Frauen und Menschen nicht binärer Geschlechterzugehörigkeiten impliziert.

6 In der Studie changiere ich in Bezug auf die jeweils implizierte Tradition zwischen der portugiesischen [crônica] und spanischen [crónica] Schreibweise. Sofern ich mich auf Mistral

men und Formate waren zwar kompakt und instantan, doch dafür ephemer. Der Wunsch nach Um- und Ausarbeitung war ihnen eingeschrieben und zum fertigen Produkt war es oftmals noch ein weiter Weg, der nicht immer gegangen wurde. Durch ihre Kleinheit und Kürze ließen sich diese Formen und Formate jedoch nicht nur gut transportieren, sondern auch verbreiten. Oftmals wandelten sich beispielsweise die *crônicas* nach ihrer Publikation, wurden in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht und so einem beständig wachsenden Publikum zugänglich gemacht.

Andrade befragt einen Mitbürger im Umland von São Paulo. Gerade die Metropole, in die viele Menschen aus Europa auf der Suche nach Arbeit einwanderten, steht im Kontrast zum Interesse der europäischen Ethnografie der 1930er Jahre. Es sind gerade nicht isoliert lebende Autochthone, denen Andrade aufspürt, sondern Stadtbewohner, für die sich die Ethnografie bis dato kaum interessierte. Dies ist paradigmatisch für die Texte, die in der folgenden Studie im Mittelpunkt stehen: Sie wenden sich nicht den unbekannten und vermeintlich exotischen Kulturen Lateinamerikas zu, sondern dem Alltagsleben und den Erfahrungswelten der unterschiedlichsten Akteure.

Andrade muss seinem Gegenüber zuhören, um zu schreiben. Die auditive Bedeutung des Schreibens spielt für die vorliegende Studie eine übergeordnete Rolle. Vor diesem Hintergrund spreche ich in meinen Analysen vom *Perceptionspotential* der kleinen Formen und zeige, dass die untersuchten Texte auf Wahrnehmung gründen und diese inszenieren. Gerade in Lateinamerika hat dieser Fokus auf die Sprache eine politische Bedeutung: Andrade interessiert sich als Autor-Ethnograf für die Alltagssprache der Bevölkerung und für die Reminiszenzen der autochthonen und afrikanischen Sprachen jenseits der Zwänge der an Europa ausgerichteten Hochkultur. Das Hören ist für Andrade Voraussetzung für die Feldforschung, doch auch weitere Ebenen der Perzeption treten in den Vordergrund, wie etwa das Sehen, das auch die vorliegende Abbildung inszeniert. Gerade durch die Entstehung der Fotografie im 19. Jahrhundert, die auch Andrade auf seiner Reise nutzte, konnte dargestellt werden, was und vor allem *wie* Reisende auf ihren Wegen sahen. Der Fokus auf das Alltägliche deutet bereits an, dass es den Schriften, die ich in der vorliegenden Studie analysiere, nicht um das Abenteuerliche und das Extraordinaire, sondern um das Unbeachtete, Kleine und vermeintlich Minderwertige geht.⁷

crônicas beziehe, präferiere ich die spanische Bezeichnung – immer, wenn es um Andrades *crônicas* und den vor allem von der brasilianischen Literaturwissenschaft geprägten Diskurs um die Form geht, die portugiesische.

7 Dieses Potential ist ein Topos der Forschung zu kleinen Formen, siehe etwa Stadler, Ulrich u. Magnus Wieland: *Gesammelte Welten. Von Virtuosen und Zettelpoeten*. Würzburg: Königs- hausen & Neumann 2014. S. 141, 253.

Dieses Interesse ist, wie ich darstellen werde, auch an die Formen und Formate des Schreibens geknüpft.

Die Aufnahme von Lévi-Strauss zeigt Andrade in einem ebensolchen Moment des Schreibens.⁸ In der vorliegenden Studie differenziere ich verschiedene *Verfahren*⁹ der Textproduktion, nämlich das Sammeln, Experimentieren und Visualisieren. Diese sind auf der Fotografie erkennbar: Lévi-Strauss stellt Andrade als Sammler dar, der im Rahmen seiner Feldforschung Wissen zu einem kulturellen Phänomen aufzeichnet. Diese Sammelprozesse dienten dem Modernisten beim Verfassen seiner experimentellen Prosa, durch die er wiederum eine neue brasiliianische Literatursprache erschuf.

Neben Andrade widmet sich diese Studie dem belgisch-französischen Schriftsteller Henri Michaux, der in Dialog zu den historischen Avantgardisten zunächst in Brüssel und dann in Paris schrieb, sowie der chilenischen Autorin Gabriela Mistral, die als erste Frau der spanischsprachigen Welt und als erste Lateinamerikanerin den Nobelpreis erhielt.¹⁰ Für diese Autoren war ein Dialog zwischen Europa und Lateinamerika Voraussetzung für ihr Schreiben, wie es sich auch in der Konstellation der Fotografie andeutet. Während sich die französische Reiseliteratur zuvor hauptsächlich Asien und Afrika zugewandt hatte, kam es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem dynamischen Austausch mit Lateinamerika, für den nicht zuletzt die Strahlkraft der französischen Metropole verantwortlich war.¹¹ Viele Lateinamerikaner reisten nach Paris und französischsprachige Intellektuelle gelangten nach Lateinamerika, wie etwa Blaise Cendrars, den der brasiliianische Kaffeebaron Paulo Prado zu einem Aufenthalt einlud, oder eben auch Michaux, dessen Reise der wohlhabende ecuadorianische Dichter Alfredo Gangotena finanzierte.¹² Dieser kulturelle Austausch zwischen Europa und Lateinamerika ist

8 Zur Intersektion von Reisen und Schreiben Grivel, Charles: *Reise-Schreiben*. Übers. von Karl Ludwig Pfeiffer. In: *Materialität der Kommunikation*. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988. S. 615-634.

9 Zum Begriff des Verfahrens vgl. Hoffmann, Christoph: *Festhalten, Bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung*. In: *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*. Hg. von dems. Zürich: Diaphanes 2008. S. 7-20. S. 7-12.

10 Dass Mistral nicht wie Michaux oder Andrade zur Avantgarde gezählt wird, hängt auch mit den Mechanismen männlich dominierter Geschichtsschreibung zusammen, vgl. dazu Pratt, Mary Louise: *Women, Literature, and National Brotherhood*. In: *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Hg. von Emilie L. Bergmann u.a. Berkeley u.a.: UC Press 1990. S. 48-73. S. 57.

11 Zur Bedeutung von Paris in diesen Zusammenhängen siehe den Sammelband von Bung, Stephanie u. Susanne Zepp (Hg.): *Migration und Avantgarde*. Berlin: De Gruyter 2020.

12 Zu Cendrars und Prado vgl. Noland, Carrie: *The Metaphysics of Coffee: Blaise Cendrars, Modernist Standardization, and Brazil*. In: *Modernism/modernity* 7 (2000) H. 3. S. 401-422. S. 403. Zu den Hintergründen der Reise Michaux' vgl. Bellour, Raymond: *Ecuador. Notes et variantes*. In: Henri Michaux: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 1089-1100. S. 1089.

zentral für das Thema der vorliegenden Studie. Umso bezeichnender ist es, dass Mistral einem europäischen Publikum durch die Übersetzungen von Roger Caillois zugänglich gemacht wurde, den es ebenfalls in den 1930er Jahren nach Lateinamerika zog.

Die vorliegende Studie bezieht sich vor allem auf die 1920er Jahre, auch wenn von Mistral Schriften aus den 1930er und 1940er Jahren miteingeschlossen werden, die in Kontinuität zu ihren früheren Texten stehen. Weltweit ging die Globalisierung in dieser Zeit mit der Beschleunigung von Verkehr und Medien einher; auch Mistral berichtete in einer ihrer kleinen Prosaschriften von ihrem ersten Flug über die Antillen.¹³ Diese Beschleunigung von Transport und Kommunikation hing auch mit der Zeitungskultur Lateinamerikas zusammen, aus der Formen wie das Feuilleton oder die *crônica* hervorgingen. Zur Entstehung dieser Formen trug ebenso die Urbanisierung bei, durch die sich ein dynamisches Kulturleben in Metropolen wie São Paulo oder Mexiko-Stadt entwickelte. Trotz autoritärer und oligarchischer Regime in Ländern wie Brasilien und Argentinien gewährte die politische und soziale Situation größere Freiheiten als es in den folgenden Jahrzehnten der herrschenden Militärdiktaturen der Fall sein sollte, die mit der systematischen Verfolgung, Folterung und Ermordung von Kunstschaaffenden, Gewerkschaftlern und Dissidenten einhergingen.

Mistral und Andrade waren im Gegensatz zu Michaux öffentliche Intellektuelle. Für beide spielte das Verbreiten und Sammeln von Wissen eine größere Rolle als für Michaux und nicht zuletzt aus diesem Grund werden in den ersten beiden Kapiteln der vorliegenden Studie Kontextualisierungen einen größeren Raum einnehmen. Andrade und Mistral produzierten viele kleine Formen für Massenmedien, die zu ihren Lebzeiten eine große Verbreitung fanden, doch paradoxerweise durch diese Publikationsweite heute in der Forschung kaum wahrgenommen werden. Dies erklärt auch, warum die Prosaschriften von Mistral bisher in keiner umfassenden Gesamtausgabe publiziert wurden und die gesammelten *crônicas* von Andrade aus dem *Diário Nacional* lediglich in einer zum ersten und letzten Mal in den 1970er Jahren editierten Version vorliegen, die heute in Brasilien nur noch antiquarisch verfügbar ist.

Die Fotografie lichtet Andrade mit einem zierlichen Schreibblock ab. Die *crônicas*, die Andrade verfasste, sind ebenso klein und lassen sich leicht in der Masse von Zeitungsmeldungen übersehen. Die Fotografien, die der Schriftsteller selbst auf seiner Reise im Amazonasgebiet anfertigte, sind im wortwörtlichen Sinne *kleine Formen*: Die in Kapitel III.4 abgedruckten Exemplare umfassen hochgerundet sechs

13 Vgl. Mistral, Gabriela: *Un vuelo sobre las Antillas*. In: dies.: *Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe*. Santiago: Bello 1978. S. 27-31.

mal vier Zentimeter.¹⁴ Im Jahr 1926, und damit in zeitlicher Nähe zum Analysekörper, tauchte der Begriff der kleinen Form bereits bei Alfred Polgar auf, der damit das Feuilleton benannte.¹⁵ Somit liegt die historische Bedeutung dieses Begriffs, seine Verbindung zum Medium Zeitung, sehr nah an der journalistischen Arbeit von Mistral und Andrade. Die zeitspezifische Komponente der kleinen Form untermauerte der Feuilletonist Polgar selbst: »[...] denn ich glaube, daß sie der Spannung und dem Bedürfnis der Zeit gemäß ist, gemäßer jedenfalls, als, wie eine flache Analogie vermuten mag, geschriebene Wolkenkratzer es sind.«¹⁶

Kleine Formen wie die Aufzeichnung und der Essay hatten in ihrer Geschichte immer schon mit Prestige-Fragen zu kämpfen.¹⁷ Gilles Deleuze und Félix Guattari formten den Begriff der »littérature mineure«, der auf einem Tagebucheintrag Franz Kafkas basiert, in dem dieser im deutschen Original seine Gedanken zu den »kleinen Literaturen« entfaltet.¹⁸ Guattari und Deleuze definieren von Kafka ausgehend die »littérature mineure« als eine politische Literatur der Minderheiten, die sich in einem Spannungsverhältnis zur großen Literatur und Sprache einer Mehrheitsgesellschaft befindet, wie es etwa für die literarische Produktion der deutschsprachigen Bevölkerung jüdischer Herkunft in Prag der Fall war.¹⁹

Neben dem Attribut des Kleinen greife ich auf den Begriff der Reiseprosa zurück, der sich von der geläufigen Gattungsbezeichnung Reisebericht und vom um-

14 Laut Katalog des Instituto de Estudos Brasileiros (USP) sind die hier in Kapitel drei abgebildeten Fotografien 6,1/6,5x3,7/3,9 Zentimeter groß. Esther Gabara gibt eine davon abweichende Größenangabe an, vgl. dies.: *Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. Durham u.a.: DUP 2008. S. 44.

15 Detaillierter zur Geschichte des Begriffs und zu Polgar Haacke, Wilmont: [Art.] Kleine Form. In: *Handbuch des Feuilletons*. 3 Bde. Hg. von dems. Bd. 2. Emsdetten (Westf.): Lechte 1952. S. 201-207. Insbesondere S. 201f.

16 Polgar, Alfred: Die kleine Form (quasi ein Vorwort). In: *Orchester von oben*. Berlin: Rowohlt 1927. S. 9-13. S. 11.

17 Siehe dazu etwa Matala de Mazza, Ethel: Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton. Frankfurt a.M.: Fischer 2018. S. 23f.

18 Vgl. Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*. Hg. von Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer 1967. Eintrag vom 25. Dezember 1911. S. 147-150. S. 150. Vgl. Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit 1975. S. 29ff. Falls nicht anders angegeben, zitiere ich stets das französische Original in dieser Studie. Die vorliegende Übersetzung belegt, aus welcher Passage der Tagebücher Deleuze und Guattari zitieren. In einer Fußnote kommentiert sie die divergierende Bedeutung von »klein« und »mineure« und ergänzt das Adjektiv aus diesem Grund um das Attribut »minder«, vgl. Burkhardt Kroeber: Anm. d. Übers. In: Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übers. von Burkhardt Kroeber. 9. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014. S. 24.

19 Vgl. Deleuze, G. u. F. Guattari: *Kafka*. S. 29f. Die »kleine Literatur« zeichnet sich durch weitere Eigenschaften aus, etwa ihren kollektiven Charakter, vgl. dazu ebd. S. 31. Die Forschung zu kleinen Formen bezieht sich immer wieder auf Guattari und Deleuze, siehe etwa Öhlschläger, C.: *Poetik und Ethik der kleinen Form*. S. 262.

fassenderen Begriff der Reiseliteratur distanziert. Der Begriff der Reiseprosa deutet an, dass es sich um Texte handelt, die zwar einen faktuellen Kern beinhalten, die sich jedoch vom Fokus auf den temporalen Verlauf und vom Erzählen lösen.²⁰ Bedingt durch ihre Kürze können die Formen, denen sich die vorliegende Studie zuwendet, nur Momentaufnahmen wiedergeben, die sich gegen die Darstellung umfassenderer narrativer Zusammenhänge entscheiden.²¹ Die Bezeichnung kleine Reiseprosa markiert das fragmentarische Moment dieser Texte und löst, so die grundlegende Annahme dieser Studie, bei vielen Autoren große und lange Narrative des Unterwegsseins ab.²²

Zugleich schließt die kleine Reiseprosa an bereits in der Forschung diskutierte Neuschöpfungen wie ›Kleine Prosa‹ und ›nicht-fiktionale Kunstprosa‹ an: Kleine Prosa umfasst so verschiedene Formen der Kurzprosa wie das Prosagedicht und den Aphorismus.²³ Unter nicht-fiktionaler Kunstprosa sind Gattungen wie der Brief, die Predigt, das Tagebuch oder der Reisebericht zu verstehen, die sowohl von der ›traditionellen Gattungstrias‹ als auch von pragmatischen journalistischen Formen nicht eingeschlossen werden.²⁴ Wenn der Begriff des Reiseberichts auf das Schreiben Andrades und Michaux' ungeachtet des fragmentarischen Charakters noch zutreffen könnte, charakterisiert er doch unter keinen Umständen die Poetik der kurzen Texte Mistral's, sodass ich für diese unbestimmte und offene Textsorte

-
- 20 Zum Reisebericht als nichtfiktionale Gattung siehe etwa Strelka, Joseph: Der literarische Reisebericht. In: Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Hg. von Klaus Weissenberger. Tübingen: Niemeyer 1985. S. 169-184. S. 169. Der Begriff der Reiseprosa taucht häufig in Untertiteln von Reiseliteratur auf und vereinzelt in wissenschaftlichen Publikationen, wie etwa bei Peter Brenner, der damit die Reiseberichte des Expressionismus bezeichnet, vgl. dens.: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte. Berlin: De Gruyter 1990. S. 588.
- 21 Dass kleine Formen sich von narrativen Zusammenhängen lösen, hat die Forschung mehrfach herausgearbeitet: Öhlschläger zeigt etwa, dass in kleinen Formen nicht erzählt, sondern beschrieben wird, vgl. dies.: Poetik und Ethik der kleinen Form. Franz Kafka, Robert Musil, Heiner Müller, Michael Köhlmeier. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 128 (2009) H. 2. S. 261-279. S. 268, 273.
- 22 Vgl. zu diesem Fokus Stephen Greenblatt, der sich in *Marvelous Possessions* auf Anekdoten und die ›petites histoires‹, nicht die ›grand récit‹ konzentriert. Ders: *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*. Oxford u.a.: Clarendon Press 1991. S. 2. Siehe zu dieser Dimension kleiner Formen etwa Althaus, Thomas, Wolfgang Bunzel u. Dirk Götsche: Ränder, Schwelen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne. In: Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne. Hg. von dens. Tübingen: Niemeyer 2007. S. IX-XXVII. S. XVIII, XX.
- 23 Vgl. ebd. S. IX.
- 24 Vgl. Weissenberger, Klaus: Einleitung. In: Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Hg. von dems. Tübingen: Niemeyer 1985. S. 1-9. S. 1.

die Bezeichnung Reiseprosa vorziehe.²⁵ Der Begriff der kleinen Reiseprosa bildet die Pluralität der Formen ab, wobei einzelne Positionen in der Forschung ohnehin nahelegen, der Reisebericht sei für sich genommen bereits eine kleine Form.²⁶

Die Gattung Reisebericht wurde bisher nur punktuell im Hinblick auf ihr Verhältnis zur Form untersucht.²⁷ Metaphorische Charakterisierungen des Reiseberichts als »Sammelsurium«²⁸ insinuieren, die Gattung sei immer schon von Heterogenität geprägt worden; auch Überschneidungen zu Formen wie der Reportage, dem Feuilleton und vor allem dem Essay wurden wahrgenommen.²⁹ Die vorliegende Studie widmet sich eben diesen Überschneidungen, die sich durch die Verbreitung neuer Medien und Formate, wie der Zeitung, in den 1920er Jahren potenzierten. Der heterogene Charakter des Reiseberichts wird somit durch die Wahl kleiner Formen intensiviert und führt dazu, dass die Texte, die im Mittelpunkt meiner Analysen stehen, in ein Spannungsverhältnis zur Gattung treten. Die Schriften von Andrade, Mistral und Michaux lassen sich als modernistisch kennzeichnen. Sie überschreiten mal die Grenze zum Lyrischen, mal zum Journalistischen und stehen oftmals in Konflikt zum Medium Buch und zur Form des Romans, für den sie mitunter als Übungsraum stilisiert werden.

Seit der Ankunft von Kolumbus in Amerika ging die Gattung Reisebericht mit kolonialer Gewalt einher – sie stützte, rechtfertigte und begleitete den Kolonialismus.³⁰ Die Fotografie Andrades stellt eine Konstellation dar, die nur in einer postkolonialen Welt möglich wurde: So lichtet die Fotografie einen brasilianischen Schriftsteller ab, der auf Augenhöhe einen Mitbürger befragt und hierbei wiederum von einem französischen Ethnografen beobachtet wird. Für die vorliegenden Studie ist diese postkoloniale Dimension entscheidend, die etwa Mary Louise Pratt in ihrer Studie *Imperial Eyes* hervorhebt. Auf Grundlage von europäischen Reiseberichten und wissenschaftlichen Texten, die ab 1750 mit der ökonomischen und po-

25 Vgl. etwa zum offenen und transitorischen Charakter der kleinen Formen Öhlschläger, C.: Poetik und Ethik der kleinen Form. S. 267, 273.

26 Zu dieser vielfach in der Reisebericht-Forschung anzutreffenden Position siehe Grivel, C.: Reise-Schreiben. S. 631.

27 Eine für Fragen der Form sensibilisierte Auseinandersetzung findet sich ansatzweise bei Smethurst, Paul: Introduction. In: *Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility*. Hg. von Julia Kuehn u. dems. New York, London: Routledge 2009. S. 1-18.

28 Korte, Barbara: Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne. Darmstadt: wbg 1996. S. 9. Vgl. weiterführend ebd. S. 13 und Ette, Ottmar: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001. S. 43.

29 Siehe dazu etwa Strelka, J.: Der literarische Reisebericht. S. 171ff., 180ff. u.ö. Siehe ebenso Brenner, Peter J.: Der Reisebericht in der deutschen Literatur. S. 665.

30 Siehe etwa Zilcosky, John: *Writing Travel*. In: *Writing Travel. The Poetics and Politics of the Modern Journey*. Hg. von dems. Toronto u.a.: UTP 2008. S. 3-21. S. 5, 11. Ebenso Smethurst, P.: Introduction. S. 1.

litischen Expansion Europas entstanden, verfolgt Pratt in ihren Lektüren das Ziel, Wissen zu dekolonisieren.³¹ Sie zeichnet nach, wie man die kolonisierten Länder durch Reiseliteratur und wissenschaftliche Texte imaginierte und wie diese imperialen Schriften wiederum Hand in Hand gingen mit wirtschaftlicher Ausbeutung und Kolonialherrschaft.³²

In den folgenden Analysen werde ich immer wieder auf Begriffe von Pratt zurückgreifen, zu denen neben der »Dekolonisation des Wissens« der »sehende Mann« bzw. der »Anti-Eroberer« zählt, ein europäisches bürgerliches Subjekt, das, so Pratt, vorgab, (ehemals) kolonisierte Gebiete nur zu erkunden, wobei es sich jedoch tatsächlich an Aneignung und Ausbeutung beteiligte.³³ Als Beispiel für einen Anti-Eroberer führt Pratt den Botaniker an; während Ausführungen zur Flora und Fauna seit jeher vor allem als Digression Bestandteil der Reiseliteratur gewesen waren, änderte sich dies mit der Figur des Botanikers, der durch die Katalogisierung der Natur seine Anwesenheit rechtfertigte.³⁴ Pratt betont in verschiedenen Analysen die erhöhte Aufmerksamkeit für das Visuelle und formt schließlich den Begriff des sehenden Mannes, um die vergeschlechtlichte Dimension und die Dominanz der visuellen Wahrnehmung hervorzuheben.³⁵ Die Bedeutung von Pratts Ansatz für die vorliegende Studie liegt in ihren Neologismen, die neue Aspekte von Reiseliteratur sichtbar machen, sowie in der epistemischen Perspektive, die mir hilft, nachzuvollziehen, inwiefern die zu untersuchenden Autoren dieser Studie durch kleine Formen gerade (autochthones) Wissen hervorbringen und verbreiten.³⁶

31 Vgl. Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London u.a.: Routledge 1992. S. 2, 4.

32 Vgl. ebd. S. 5.

33 Vgl. ebd. S. 7.

34 Vgl. ebd. S. 27f.

35 Vgl. ebd. S. 7.

36 Zur postkolonialen Dimension kleiner Formen sei auch auf die jüngst erschienene Studie von Miriam Lay Brander verwiesen, die sich dem Sprichwort und Aphorismus zuwendet: dies.: Schreiben in Archipelen. Kleine Formen in post-kolonialen Kontexten. Berlin: De Gruyter 2020. Vor allem die geschlechtliche Ebene von Reiseliteratur ist für die Gattungstradition zentral, denn wie Smethurst ausführt, hatten Frauen etwa im britischen Empire eine ambivalente Stellung in: Vor dem 19. Jahrhundert waren reisende Frauen selten und in der Regel Ehepartnerinnen der kolonialen Verwaltungsbeamten, sodass sie durch diese Konstellation bereits die imperiale Ordnung bestätigten. Weibliche Figuren und Monarchinnen, wie die Britannica und Queen Victoria, avancierten zum Aushängeschild des Empire und doch durchbrachen die reisenden Schriftstellerinnen allein dadurch die imperiale Ordnung, dass sie den ihnen zugewiesenen Platz in der häuslichen Sphäre verließen. Vgl. dens.: *Introduction*. S. 9. Pratt selbst thematisiert auch Reiseberichte, die von Frauen geschrieben wurden, wie von Maria Graham, und stellt diesbezüglich fest, dass der Zugang zum Reisebericht für Frauen eingeschränkter war als der Zugang zum Reisen selbst, vgl. dies.: *Imperial Eyes*. S. 171.

Lévi-Strauss stellt einen *schreibenden* Autor-Ethnograf dar. Der von James Clifford herausgegebene Sammelband *Writing Culture* setzt ebenso mit der auf der Umschlagabbildung dargestellten Fotografie eines schreibenden Ethnografen an.³⁷ In seinem Vorwort »Partial Truths« entwarf Clifford eine neue Richtung für die Ethnografie und forderte – entgegen dem Modell vom Ethnografen als teilnehmendem Beobachter – ein anderes Selbstverständnis, das sich der Bedeutung des Schreibens bewusst wird und dieses nicht auf seine instrumentellen Funktionen reduziert.³⁸ Diese Sichtweise auf die Ethnografie, der vor allem Andrade, aber auch Michaux nahestehen, deckt sich mit der hier unternommenen Konzentration auf verschiedene Verfahren des Schreibens.³⁹

Die in *Writing Culture* zusammengetragenen Aufsätze weichen, ganz wie es der Schwerpunkt auf Verfahren impliziert, die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft auf, was auch im Schreiben von Michaux, Andrade und Mistral immer wieder zu beobachten ist.⁴⁰ Clifford plädiert für eine Sichtweise auf Ethnografie, die sich der fiktionalen Seite bewusst ist, und die Disziplin als Darstellung »partieller Wahrheit« betrachtet, die nur unvollständige Wirklichkeiten konstruieren könne.⁴¹ Diese neue Ausrichtung revidiert das Verhältnis der Ethnografie zu ihren Objekten, sodass die Disziplin nicht länger für passiv deklarierte Menschengruppen spricht, die sich durch Eigenschaften wie »primitiv«, »vorschriftlich« und »geschichtslos« auszeichnen, sondern sich als Teil eines dynamischen Austauschverhältnisses begreift.⁴² Ein solches Verständnis von Ethnografie wird bereits in der abgebildeten Fotografie von Lévi-Strauss erkennbar. Die in der vorliegenden Studie behandelten Autoren hinterfragen wie Clifford und Pratt die Gattung Reisebericht, die angesichts der Ausbeutung und Vernichtung des autochthonen Lateinamerikas kein unschuldiges Papier ist.

Der Kolibri dient mir als Metapher für die Poetik der kleinen Reiseprosa. Die kleine und schnelle Vogelart, die zum Brüten mitunter Tausende von Kilometern hinter sich legt, ist nur auf dem amerikanischen Kontinent heimisch.⁴³ Sie repräsentiert metaphorisch den Schriftsteller als Sammler, da sie wie die Bienen Blumen bestäubt und Nektar sammelt. Die brasilianische Literaturgeschichte rekurrierte

37 Vgl. Clifford, James: *Introduction: Partial Truths*. In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Hg. von dems. Berkeley u.a.: UC Press 1986. S. 1-26. S. 1.

38 Vgl. ebd. S. 2.

39 Wie die *Writing Culture* lenkt auch die Ausrichtung auf Verfahren den Blick nicht mehr nur auf die »Gegenstände der Wissenschaften«, vgl. Hoffmann, Christoph: *Festhalten, Bereitstellen*. S. 7.

40 Siehe ebd. S. 8. Clifford, J.: *Introduction*. S. 2, 6.

41 Vgl. ebd. S. 6f.

42 Vgl. ebd. S. 10.

43 Diese Aspekte werden im Kapitel II.5 genauer ausgeführt.

im 19. Jahrhundert auf den Kolibri, um die Verfasser von *crônicas* als wenig standhaft und oberflächlich zu diffamieren. Mistral hingegen referiert auf die Bedeutung des Kolibris in den autochthonen Kulturen des Kontinents. Der aztekische Kriegsgott Huitzilopochtli trug so den Kolibri in seinem Namen und wurde als ein solcher dargestellt. Damit verdichten sich in der Figur des Kolibris verschiedene Thesen und Zusammenhänge der vorliegenden Studie: Die Poetik des Kolibris ist von Kleinheit, Mobilität und Schnelligkeit geprägt. Sie zeichnet sich durch das Sammeln aus und lenkt die Aufmerksamkeit sowohl auf das Kleine und vormals nicht Beachtete sowie auf animalische Erfahrungswelten und autochthone Wissenstraditionen.

Wenn Pratt von einem sehenden Mann spricht, so lassen sich die Textinstanzen bei Mistral am ehesten als sehende Frauen bezeichnen, die ihr Sehen inszenieren und es in seiner Allmacht relativieren. Die Geschichte der kleinen Reiseprosa der vorliegenden Studie beginnt im Jahre 1922, als der mexikanische Bildungsminister José Vasconcelos die bisher außerhalb Chiles kaum bekannte Dichterin und Lehrerin Mistral einlud, um im Nachklang der Mexikanischen Revolution an einer der größten Schulreformen Lateinamerikas mitzuwirken. Im Zuge dieser Reise entstanden ein Schulbuch für den Mädchenunterricht und viele kleine Prosaschriften, die den Beginn des literarischen und diplomatischen Weges der zukünftigen Nobelpreisträgerin markieren sollten. Ihre Erzählfiguren sehen und machen sichtbar. Sie sind die erste Station dieser Studie, welche den Spuren von Mistral's kleiner Reiseprosa von Chile bis nach Mexiko über Uruguay und Brasilien folgt.

II. Gabriela Mistral | Visualisieren

Abbildung 3: Reisewege Gabriela Mistral



Als 1889 im entlegenen chilenischen Valle de Elqui Lucila Godoy Alcayaga auf die Welt kam, ahnte niemand, dass sie als Gabriela Mistral zu einer der wichtigsten

ten kulturpolitischen Persönlichkeiten Lateinamerikas werden sollte. Nach ihrer Schulzeit arbeitete Mistral als Lehrerin für Geschichte, Geografie und Spanisch und lernte in Chile den mexikanischen Bildungsminister Vasconcelos kennen, der sie kurze Zeit später in seine Heimat einlud, um an einer Reform mitzuwirken.¹ Im Zuge dieser Bildungsreform wurden zahlreiche Schulen auf dem Land errichtet, Lehrkräfte ausgebildet und Klassiker der Weltliteratur in erschwinglichen Ausgaben gedruckt.² Um die Errungenschaften der mexikanischen Revolution zu sichern, erachtete man die Bildungseinrichtungen als zentrale Instanzen und sprach insbesondere Lehrern eine Sonderrolle zu.³ Ziel der Bildungsreform war nicht zuletzt die Erschaffung einer mexikanischen Identität, was auch durch die Integration autochthoner Gemeinden in staatliche Strukturen, etwa durch die Ausweitung des Spanischunterrichts, erreicht werden sollte.⁴ Durch die Reformen konnten zahlreiche Grundschulen und Bibliotheken auf dem Land errichtet werden und ebenso trugen die Veränderungen in der Bildungspolitik dazu bei, dass zahlreiche Mädchen eine Schule besuchten – in den 1920er und 1930er Jahren erreichte man an mexikanischen Schulen schließlich nahezu Geschlechterparität.⁵

Im Sommer 1922 brach Mistral von Chile auf einem Schiff zunächst nach Havanna auf, wenig später erreichte sie die mexikanische Hafenstadt Veracruz und gelangte von dort mit dem Zug in die Hauptstadt Mexiko-Stadt.⁶ Nach Chile sollte Mistral nach ihrem Aufenthalt in Mexiko nur noch drei Mal für kurze Zeit zurückkehren.⁷ Der Aufenthalt in Mexiko, auf den sich auch die Textauswahl der vorliegenden Studie konzentriert, prägte das soziale und pädagogische Denken Mistral's

-
- 1 Vgl. einschlägig zu Mistral's Biografie: Fiol-Matta, Licia: *A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral*. Minneapolis u.a.: Univ. of Minnesota Press 2002. S. XVIII. Genauer zu Mistral's Beziehung zu Vasconcelos: Weinberg, Liliana: *Gabriela Mistral. Recado para América*. In: *Revista de Historia de América* 152 (2016). S. 11-41. S. 17f. Und: Schneider, Luis Mario: *Gabriela Mistral en México. Una devota del misionerismo vasconcelista*. In: *Re-leer hoy a Gabriela Mistral. Mujer, historia y sociedad en América Latina*. Hg. von Gastón Lillo u. Guillermo J. Renart. Ottawa, Santiago: Univ. d'Ottawa, Ed. de la Universidad de Chile 1997. S. 147-158. S. 148f.
- 2 Vgl. Benjamin, Thomas: *Rebuilding the Nation*. In: *The Oxford History of Mexico*. Hg. von William Beezley u. Michael C. Meyer. Oxford u.a.: OUP 2010. S. 438-470. S. 450.
- 3 Vgl. ebd. S. 451f.
- 4 Vgl. ebd. Wie Fiol-Matta ausführt, erhielt gerade die visuelle Kultur, etwa der Muralismus, eine tragende Rolle in diesem Staatsprojekt. In ihrer Studie kommt Fiol-Matta immer wieder auf die Rolle des Visuellen bei Mistral zu sprechen, das sie an die Bedeutung populärer Literatur und Folklore rückbindet, vgl. dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 72, 161ff.
- 5 Vgl. dazu Benjamin, T.: *Rebuilding the Nation*. S. 451.
- 6 Zu diesen Zusammenhängen ausführlich Schneider, L. M.: *Gabriela Mistral en México*. S. 150ff.
- 7 Vgl. Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. XIX.

nachhaltig, wofür nicht zuletzt der Kontakt mit den autochthonen Kulturen entscheidend war.⁸

Nach ihrer Reise in das postrevolutionäre Mexiko nahm Mistral verschiedene diplomatische Ämter an und begann regelmäßig für Zeitungen aus ganz Lateinamerika zu schreiben.⁹ Als Konsul Chiles konnte sie ihren Arbeits- und Wohnort auf drei Kontinenten frei wählen und lebte in Spanien, Portugal, Frankreich, Brasilien, Italien, den Vereinigten Staaten und Ende der 1940er Jahre erneut in Mexiko.¹⁰ Hinzu kamen weitere Reisen, die sie Mitte der 1930er Jahre unter anderem nach Uruguay, Argentinien, Ecuador und Kuba führten.¹¹ Bis zu ihrem Tod lehrte Mistral an verschiedenen Colleges in den USA hispanoamerikanische Geschichte und Literatur und avancierte dadurch zu einer Vorreiterin der Latin American Studies.¹²

Auch als sie nicht mehr als Lehrerin arbeitete, bezeichnete sich Mistral selbst in ihren Texten immer wieder als ›maestra‹ [Lehrerin]. Es würde sie daher wahrscheinlich freuen, dass man ihrer in Lateinamerika bis heute als ›maestra de América‹ [Lehrerin Amerikas] gedenkt.¹³ Doch trotz ihrer zentralen Bedeutung für die Kulturgeschichte Lateinamerikas und der Auszeichnung ihrer Lyrik mit dem Nobelpreis ist ihre Prosa unbekannt geblieben. Im Folgenden wende ich mich diesen wenig rezipierten Prosa-Schriften zu und gehe der These nach, dass es in diesen Texten um eine Veranschaulichung der geografischen und kulturellen Landschaften Lateinamerikas geht:¹⁴ Mistral visualisiert den Kontinent, um seine Bewohner, die sozialen Probleme, marginalisierten Gruppen und Kulturen *sichtbar* zu machen.¹⁵

8 Vgl. Arrigoitia, Luis de: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. Río Piedras: Ed. de la Universidad de Puerto Rico 1989. S. 12.

9 Vgl. etwa ebd. S. 16.

10 Vgl. Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. XIX.

11 Vgl. Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 20.

12 Vgl. Weinberg, L.: *Gabriela Mistral*. S. 14, 24.

13 Zu diesem Epitheton Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. XIIIff. Siehe weiterführend Klengel, Susanne: *Gabriela Mistral (1945)*. In: *Nobelpreisträgerinnen. 14 Schriftstellerinnen im Porträt*. Hg. von Claudia Olk u. Susanne Zepp. Berlin, Boston: De Gruyter 2019. S. 87-107. S. 89f.

14 Luis de Arrigoitia arbeitet in seiner Studie die Erschaffung neuer Formen und Gattungen heraus und erkennt gerade in der Prosa das Innovationspotential Mistral, vgl. dens.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. XIII. Für eine weitere Studie zu Mistral's Prosa siehe Valdés Gajardo, Enrique: *La prosa de Gabriela Mistral. Época y estilo*. Concepción (Chile): Ediciones Literatura Americana Reunida 2007.

15 Die Bedeutung des Sichtbarmachens deutet ebenfalls Ana Kaminsky an, siehe dies.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. Victoria Ocampo and Gabriela Mistral. In: *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*. Hg. von Elizabeth Mittman u. Ruth-Ellen Boetcher Joeres. Bloomington: IU Press 1993. S. 113-130. S. 125.

Im Gegensatz zu Michaux und Andrade prägte das Reisen die gesamte Biografie Mistral. Die Orte ihrer Reise wurden mitunter zu Lebensmittelpunkten. Diese Sesshaftigkeit spiegelt sich auch in ihrer kleinen Reiseprosa wider, die sehr viel stärker auf die Darstellung langfristiger Beobachtungen, Erinnerungen und mit den Orten verbundenen Wissenstraditionen abzielt, als es in den zwei weiteren Kapiteln der vorliegenden Studie zu Andrade und Michaux der Fall sein wird. Licia Fiol-Matta, die mit ihrer Monografie *A Queer Mother for the Nation* einen zentralen Beitrag zur Erforschung der Selbstinszenierung Mistral und ihrem changierenden Verhältnis zum Staat liefert hat, vermutet, diese habe Chile aufgrund ihrer Sexualität verlassen – möglicherweise waren Mistral Reisen damit auch ein Exil.¹⁶

II.1 Visualisieren

›Mirar [sehen] ist eines der meistgebrauchten Verben in Mistral's kleiner Reiseprosa, die das Sehen dramatisiert und reflektiert. Das Visualisieren erfüllt hierbei verschiedene Zwecke: Es soll den Lesern Lateinamerika vor Augen führen und das Wissen über den Kontinent und seine (autochthonen) Kulturen veranschaulichen. Im Folgenden interessiere ich mich vor allem für Wissen in Literatur, wobei ich Wissen, wie allgemein üblich, als »sichere, gewisse Erkenntnis« auffasse, die einen Anspruch auf die *objektive Zugänglichkeit* der für wahr gehaltenen Überzeugungen«¹⁷ hegt. Bereits in der Einleitung habe ich auf Pratts Ziel, die Dekolonisierung von Wissen, verwiesen. Hierfür ist auch ein Essay von Walter Mignolo hilfreich, in dem dieser ausführt, was unter dekolonisierter Epistemologie zu verstehen sei: Für Mignolo ist zentral, von *wem* Wissen zu *welchem* Zweck hervorgebracht wird.¹⁸ Es ist mehr als bezeichnend, dass er zur Veranschaulichung seiner Thesen die Anthropologie¹⁹ als Beispiel privilegiert und genauer, die Arbeiten der Maori-Anthropologin Linda Tuhiwai Smith. Dieser gehe es in ihrer Forschung, so Mignolo, nicht um die Weiterentwicklung der Disziplin der Anthropologie, sondern um die Zwecke der Maori. Gerade das Engagement in der Wissensproduktion, so zeige

16 Vgl. Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. XXII, 163.

17 Busche, Hubertus: *Wissensräume. Ein systematischer Versuch*. In: *Räume des Wissens. Grundpositionen in der Geschichte der Philosophie*. Hg. von Karen Joisten. Bielefeld: transcript 2010. S. 17-30. S. 20, 22. Herv. i. O.

18 Vgl. Mignolo, Walter D.: *Decolonizing Western Epistemology/Building Decolonial Epistemologies*. In: *Decolonizing Epistemologies. Latina/o Theology and Philosophy*. Hg. von Ada María Isasi-Díaz u. Eduardo Mendieta. New York: Fordham University Press 2012. S. 19-43. S. 42.

19 In der vorliegenden Studie ziehe ich den spezifischeren Begriff der Ethnografie vor, rekurriere jedoch immer dann auf die Anthropologie, wenn ich einen Text referiere, der sich ausdrücklich auf diesen Terminus bezieht, wie es mitunter James Clifford tut, vgl. Kapitel III.1.

auch das Beispiel Smith, dekolonisiere Wissen.²⁰ Für die Zusammenhänge meiner Studie bedeutet dies, mit Mignolo gesprochen, dass Mistral und Andrade bereits durch ihr lokales Engagement für die Wissensproduktion an einer Dekolonisation der Epistemologie mitwirkten.

Der europäische Reisebericht räumte dem Sehsinn spätestens seit dem 19. Jahrhundert einen großen Platz ein; in Alexander von Humboldts *Ansichten der Natur* spiegelte sich die Vorherrschaft des Visuellen bereits im Titel wider.²¹ Humboldt imaginierte die Natur als Gemälde und definierte sein Schreiben als die Anfertigung eines bildnerischen Werks.²² Der Wissenschaftler rang mit der Sprache und betrachtete die Malerei als ideale Repräsentationsform der Natur.²³ Die textuellen und bildnerischen Werke erfüllten bei Humboldt zudem den konkreten Zweck, die Einbildungskraft zu nähren und die Ausbildung einer Phantasiewelt im »Innern« zu unterstützen, auch wenn sie nur »Ersatz« der tatsächlichen Erfahrung des Reisens sein konnten.²⁴

Für die Tradition des Reiseberichts ist Visualität, nach Humboldt, also ein Ideal. Als Geografielehrerin kannte Mistral die Schriften des preußischen Gelehrten und mitunter zitierte sie diese als Beispiel für das »contar la tierra«²⁵ [Erzählen der Erde]. Das Visualisieren bei Mistral weist vielfache Parallelen zur Beschreibung bzw. *ekphrasis* der antiken Rhetorik auf. Der Begriff der *ekphrasis* ist jedoch nicht mit der gegenwärtigen Bedeutung des Wortes als Bildbeschreibung gleichzusetzen, ganz im Gegenteil: *ekphrasis* bezeichnete jegliche Beschreibungen und war in der griechischen Kaiserzeit eine Unterkategorie der Progymnasmata, rhetorischer

20 Vgl. Mignolo, W. D.: Decolonizing Western Epistemology/Building Decolonial Epistemologies. S. 33ff.

21 Ette führt die Bedeutung des Visuellen auch im Hinblick auf Parallelen zwischen Reisebericht und Autobiografie aus, vgl. dens.: Literatur in Bewegung. S. 45. Siehe weiterführend zur Dominanz des Sehsinns Fabian, Johannes: Time and the Other. How Anthropology Makes its Object. New York: Columbia University Press 2014. S. 7, 67, u.ö.

22 Vgl. Humboldt, Alexander von: Über die Steppen und Wüsten. In: ders.: Ansichten der Natur. Erster und zweiter Band. Hg. von Hanno Beck. Darmstadt: wbg 1987. S. 3-19. S. 7.

23 Vgl. Humboldt, Alexander von: Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse. In: ders.: Ansichten der Natur. Erster und zweiter Band. Hg. von Hanno Beck. Darmstadt: wbg 1987. S. 175-192. S. 186.

24 Vgl. ebd. S. 192.

25 Mistral, Gabriela: La geografía humana. In: dies.: Gabriela Mistral: Su prosa y poesía en Colombia. 3 Bde. Hg. von Otto Morales Benítez. Bd. 1: Autobiografías. Visión de Colombia. Visión de Indoamérica. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello 2002. S. 338-341. S. 339. Siehe zur Bedeutung dieses Ausdrucks in weiteren Prosaschriften Mistral's Pizarro Cortés, Carolina: Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano. In: Genre and Globalization. Transformación de géneros en contextos (post-)coloniales. Hg. von Miriam Lay Brander. Hildesheim u.a.: Olms 2017. S. 283-302. S. 289.

»Übungstexte«.²⁶ Diese Gattungsgeschichte verbindet das Verfahren insofern mit dem Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie, als die Kategorie des ›Übungstexts‹ die *ekphrasis* in Relation zu kleinen Formen setzt. Die Verankerung in einer didaktischen Tradition schlägt zudem eine Brücke zu Mistral's pädagogischem Interesse.

Nach dem ersten Jahrhundert nach Christi verfasste etwa Theon Aelius bzw. Theon von Alexandria *Progymnasmata* und definierte *ekphrasis* [ἐκφράσις] in diesen als eine Rede, die im Detail etwas aufzeigt und es auf anschauliche Art und Weise vor Augen führt.²⁷ Die Beschreibung bzw. *ekphrasis* bezieht sich bei Theon auf Personen, Tatsachen, Orte und Zeiten, was für die mistralische Reiseprosa relevant ist, die sich ebenso auf die Darstellung von Orten konzentriert.²⁸ Als Tugenden der Beschreibung führte Theon Klarheit und Evidenz bzw. *enargeia* [ἐνάργεια] an, die das Objekt der Deskription nahezu sichtbar werden lassen.²⁹ Im Gegenzug dürfen sich die Beschreibungen jedoch nicht zu lange bei unnötigen Details aufhalten und müssen zudem dem Objekt der Deskription ähneln, bei einem geblümten Beschreibungsobjekt sollte so etwa auch die Sprache geblümt sein.³⁰

In der griechischen Kaiserzeit fand die *ekphrasis* vor allem in der Epideiktk Verwendung.³¹ Das Ergebnis der *ekphrasis*, die Anschaulichkeit, betonte auch Nikolaos von Myra, ein Rhetorik-Lehrer und Professor aus Konstantinopel und führte aus, diese ließe die »Zuhörer« zu »Zuschauern« werden.³² Für die Übersetzung des Begriffs der *enargeia* in die Kontexte der lateinischen Wissenstradition war die Orientierung am Visuellen maßgeblich.³³ Bei Quintilian sollte die *enargeia* auf das

26 Vgl. Graf, Fritz: *Ekphrasis: Die Entstehung einer Gattung in der Antike*. In: *Beschreibungs-kunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. von Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer. München: Fink 1995. S. 143-155. S. 144f. Im Folgenden basiere ich mich vor allem auf diesen informierten Überblick von Graf.

27 Vgl. Kennedy, George: *The Exercises of Aelius Theon*. In: *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Hg. u. übers. von dems. Atlanta: Society of Biblical Literature 2003. S. 1-72. S. 1. Ich zitiere hierbei den Teil, in dem Kennedy den Text von Theon kommentiert. Siehe Theon, Aelius: *Progymnasmata*. Hg. u. übers. von Michel Patillon u. Giacomo Bolognesi. Paris: Les Belles Lettres 1997. S. 65. Vgl. dazu Graf, F.: *Ekphrasis*. S. 144f.

28 Vgl. Theon, A.: *Progymnasmata*. S. 65. Vgl. dazu Graf, F.: *Ekphrasis*. S. 144.

29 Vgl. Theon, a.: *Progymnasmata*. S. 69. Vgl. zu den angeführten Zitaten von Theon Graf, F.: *Ekphrasis*. S. 144f.

30 Vgl. Theon, A.: *Progymnasmata*. S. 69.

31 Vgl. Graf, F.: *Ekphrasis*. S. 144f.

32 Vgl. Nicolaus the Sophist: *The Preliminary Exercises of Nicolaus the Sophist*. In: *Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Hg. von George Kennedy. Atlanta: Society of Biblical Literature 2003. S. 131-172. S. 166. Vgl. ebenso die Kommentierung vom Herausgeber in diesem Band, ebd. S. 129. Vgl. zu den angeführten Zitaten von Nikolaos von Myra erneut Graf, F.: *Ekphrasis* S. 145.

33 Vgl. ebd.

emotionale Potential einer Rede pointiert werden, die durch Anschaulichkeit in der Beschreibung Abwesendes vor dem inneren Auge aufscheinen lässt und Gefühle bei den Zuhörern hervorruft.³⁴

Für die Analysen der Reiseprosa Mistral ist entscheidend, dass das Verfahren der Beschreibung der *Veranschaulichung* dient, sodass bereits die antike Tradition meine These stützt: Indem Mistral die Landschaften und Menschen Lateinamerikas in ihrer kleinen Reiseprosa ausführlich beschreibt, werden sie für ihre Leser sichtbar. Für die Konturierung des Visualisierens sind auch Mistral's didaktische Schriften nützlich, die in Dialog zu ihrem literarischen Werk entstanden.³⁵ Im Jahre 1954, drei Jahre vor ihrem Tod, sprach Mistral auf der Zweihundertjahresfeier der Columbia University in New York über den Wert visueller und auditiver Medien für die Bildung.³⁶ In der später veröffentlichten Schrift formulierte Mistral nach einer Kritik am Rassismus und einem Plädoyer für die Freiheit der Kultur ihr zentrales Anliegen: eine Apologie des Kinos, des Fernsehens und des Radios zu Bildungszwecken.³⁷ Mistral lobte, dass durch diese Medien auch in entlegenen Regionen Bildung vermittelt werden könne; für die Erziehung sei das Bild zudem wertvoller als der mündliche Unterricht. Auf Grundlage ihrer Erfahrungen als Lehrerin in der mexikanischen Bildungsreform formulierte sie die These, die Alphabetisierung der ländlichen Bevölkerung sei gerade durch das Kino und das Radio vorangetrieben worden.³⁸

Mistral schätzte Visualität vor allem für die Geografie, Botanik und Zoologie – Wissensgebiete, die sogleich einen großen Raum in ihrer Prosa einnahmen.³⁹ Durch das Kino könne die Natur Lateinamerikas dargestellt werden, Mistral nennt hierfür die filmische Repräsentation des Aconcagas als Beispiel: »Arribó un buen día el cine y ahora da sus primeros pasos la televisión, y las dos naciones andinas se han dado el gozo sin apelativo de que su gigante esquivo bajase a sus ojos y les

34 Vgl. Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Übers. von Helmut Rahn. Erster Teil Buch I-IV. Darmstadt: wbg 1972. VI 2, 29. S. 709. Dazu Graf, F.: Ekphrasis. S. 145.

35 Vgl. Weinberg, L.: Gabriela Mistral. S. 12, 15.

36 Vgl. Mistral, Gabriela: *Imagen y palabra: el cinema, la radio y la televisión en los problemas educativos*. Vortragsmanuskript. Columbia University New York: 25-30. Oktober 1954. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AE0015261. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-144346.html (02.03.2021).

37 Mistral bezeichnet diese drei Medien sogar als »auxiliares magistrales« [Hilfslehrer], vgl. dies.: *Imagen y palabra en la educación*. In: Magisterio y niño. Santiago de Chile: Bello, Pontif. Univ. Católica 1979. S. 195-205. S. 205. In ihrer Interpretation der Schrift weist Fiol-Matta mit einem kritischen Blick auf Mistral's Umkehrung rassistischer Strukturen hin, vgl. dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 28.

38 Vgl. Mistral, G.: *Imagen y palabra en la educación*. S. 200.

39 Vgl. ebd. S. 205.

entregase su hermosura audaz y su resplandor eterno.«⁴⁰ [Eines schönen Tages kam das Kino und jetzt macht das Fernsehen seine ersten Schritte, und die beiden Andennationen haben sich die namenlose Freude gegönnt, den scheuen Riesen zu ihren Augen hinabsteigen und ihnen seine kühne Schönheit und seinen ewigen Glanz aushändigen zu lassen.]

Als Gegensatz zur visuellen Vermittlung setzte Mistral die wörtliche, durch die Ermüdung eintrete.⁴¹ Sie präzisierte darüber hinaus, dass die Lust am Lernen, die Konzentration und die Vorstellungskraft vor allem in einer »descripción larga«⁴² [langen Beschreibung] nachließen. Visualität und Didaktik verschränken sich damit bei Mistral und hierbei wird kleinen Formen das Potential zugesprochen, Wissen zu vermitteln. Die visuellen Elemente dienen jedoch nicht nur der Vermittlung von Wissen, sondern im gleichen Maße dem Erfahren und Kennenlernen des amerikanischen Kontinents.⁴³

Neben der didaktischen Schrift *Imagen y palabra en la educación* finden sich auch in einem unveröffentlichten Text, den die Chilenische Nationalbibliothek auf die Zeit zwischen 1946 und 1953 datiert und als Prosagedicht einordnet, fragmentarische Überlegungen zum Potential des Visuellen:⁴⁴

Imágenes

La memoria visual: solo aplicable a ciertas cosas.

La visualización.

Botánica, Zoológia, Geografía, Anatomía. *Historia.*

La imagen más que la palabra. (El Verbo = imagen y palabra conjuntamente.)

Claridad, exactitud (fidelidad), rapidez para la reproducción.

A medida que se avanza, la imagen se reproduce rápida y hasta automáticamente.

La imagen puede ser ---.

Contornos de la imagen, cuerpo de la imagen, centro de ella.
(Imágenes simples).

40 Ebd. S. 204. Auf welchen Film sie sich hierbei bezieht, ist jedoch offen.

41 Vgl. ebd. Mistral operierte immer wieder mit dem Gegensatz zwischen dem geschriebenen Wort und Bildern, dazu ausführlich Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S 164-171.

42 Mistral, G.: *Imagen y palabra en la educación*. S. 202.

43 Vgl. dazu in anderen Kontexten Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 242.

44 Vgl. Mistral, Gabriela: *Imágenes*. Manuskript o.J. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AE0013292. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-138534.html> (02.03.2021).

Imágenes complejas.

Panoramas.

Color de ellas.⁴⁵

Bilder

Das visuelle Gedächtnis: Nur auf bestimmte Gegenstände anwendbar.

Die Visualisierung.

Botanik, Zoologie, Geografie, Anatomie. *Geschichte*

Das Bild mehr als das Wort. (Der Logos = Bild und Wort zusammen.)

Klarheit, Genauigkeit (Treue), Schnelligkeit in der Vervielfachung.

Während man voranschreitet, wird das Bild schnell und sogar automatisch reproduziert.

Das Bild kann --- sein.

Konturen des Bildes, Körper des Bildes, seine Mitte.

(Einfache Bilder).

Komplexe Bilder.

Panoramen.

Ihre Farben.

Imágenes rückt das Visualisieren in die Nähe von Wissensvermittlung, indem es ihm Werte wie Klarheit und Genauigkeit zuschreibt. In den letzten Versen werden verschiedene Eigenschaften und Typen von Bildern aufgezählt, wobei zunächst die Form eines Bildes beschrieben und sodann das einfache Bild mit einem Panorama vermengt wird. Der fragmentarische Charakter der Aufzeichnungen erschwert eine umfassende Interpretation und doch wird deutlich, wie zentral die Frage der visuellen Darstellung für das Schreiben Mistral war.

Die folgenden Analysen konzentrieren sich vor allem auf die Schriften Mistral, die während der Reise nach Mexiko zwischen 1922 und 1924 entstanden.⁴⁶ Von diesen ausgehend werde ich in drei exemplarischen Lektüren die Funktionen des Beschreibens, die Bedeutung der bildenden Kunst und die Interdependenz von Visualisieren, Schreiben und Erinnern rekonstruieren. In einem weiteren Schritt

45 Mistral, Gabriela: *Imágenes*. In: dies.: *Caminando se siembra. Prosa inéditas*. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013. S. 215. Herv. i. O.

46 In dem vorliegenden Kapitel zitiere ich nur Ausschnitte aus den Prosa-Schriften. Bestandteile meiner Argumentation – die sich auf die Sprache, den Aufbau oder auch die Erzählperspektive dieser Texte beziehen – lassen sich jedoch in der Lektüre dieser einzelnen Zitate nicht nachempfinden. Hierfür sind die drei zentralen Schriften im Anhang abgedruckt, begleitet von meinen Übersetzungen, die ebenfalls das Produkt meiner textanalytischen Beschäftigung mit Mistral's Prosa sind.

untersuche ich auf Grundlage dieser Ergebnisse die Poetik der kleinen mistralischen Reiseprosa. Nachdem ich mich dem Kolibri als sprachlichem Bild ihres literarischen Projekts und der Ästhetik des Einfachen und Alltäglichen zugewendet haben werde, schließe ich das Kapitel mit der herausragendsten Prosaform Mistral ab, der sich die Schriftstellerin in den 1930er Jahren zuwendete: dem *recado*.⁴⁷

II.2 Innere Geografien

Die Frage, wie Kultur und Natur Lateinamerikas zu visualisieren seien, begleitete Mistral schon auf ihrer ersten Reise nach Mexiko. Gemeinsam mit Chile nahm das Land eine übergeordnete Rolle in ihrem Denken ein und war ein »imaginary space«⁴⁸, an den ihre Erzählfiguren immer wieder zurückkehrten. Den Begriff der »inneren Geographien«⁴⁹ nutze ich, um auf die Bewegung und Poetik der mistralischen Texte hinzuweisen, die kein instantanes Betrachten und Schreiben inszieren, sondern ein retrospektives, das immer wieder aus dem späteren Erinnern heraus Landschaften, Regionen und Geografien rekonstruiert. Der Terminus der Geografie markiert, dass nicht nur Versatzstücke der Erinnerung, sondern auch Wissen dargestellt werden. Der Begriff fügt sich nicht nur in Mistral's Wirken als Geografielehrerin, sondern stellt auch eine Verbindung zu ihren Prosaarbeiten her, wie etwa zu *La geografía humana* oder *Una mujer escribe una geografía*. Mistral bediente sich immer wieder Metaphern des Geografischen, um Dichtung und Literatur näher zu fassen: Poesie beschrieb sie als »geografía mística« [mystische Geografie], das Werk José Martí als »territorio poético« [dichterisches Territorium] und den für sie charakteristischsten Gedichtband seines Schaffens als »isla genuina«⁵⁰ [wahre Insel].

47 Siehe auch zum *recado* als Krönung der mistralischen Prosa Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. XVII, 281. Weinberg, L.: *Gabriela Mistral*. S. 25.

48 Peña, Karen Patricia: Poetry and the Realm of the Public Intellectual. The Alternative Destinies of Gabriela Mistral, Cecilia Meireles, and Rosario Castellanos. Leeds: Legenda 2007. S. 8, 17.

49 Diesen Begriff entlehn ich Peter Szondi, der in einem Brief an Gershom Scholem über seine Israelreise schrieb: »Ich habe in den letzten Monaten sehr viel an meinen Aufenthalt in Israel denken müssen; erst jetzt ist wieder alles ganz lebendig geworden, was ich bei Ihnen erlebt und aufgenommen habe. Es war, obwohl es mir oft sehr schlecht ging, viel, genug, um ohne jeden Zionismus (wenn ich das sagen darf) aus Israel einen Fixpunkt in meiner inneren Geographie zu machen, der künftig bei allen Überlegungen, die ich als self displaced person anstelle, eine wichtige Rolle spielen wird.« Ders: An Gershom Scholem. In: Briefe. Hg. von Christoph König u. Thomas Sparr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S. 266f. S. 267.

50 Mistral, Gabriela: Los versos sencillos de José Martí. In: dies.: *Recados para hoy y mañana*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 1. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana 1999. S. 113-129. S. 113, 115f.

Im Oktober 1922 veröffentlichte Mistral den fünf Buchseiten umfassenden Prosa-Text *El paisaje mexicano* [Die mexikanische Landschaft] zunächst in der chilenischen Zeitung *El Mercurio* und einen Monat später in französischer Übersetzung in der *Revue de l'Amérique Latine*.⁵¹ Die Publikation in verschiedenen Zeitungen ist charakteristisch für die Prosa Mistral's, durch welche die Autorin sowohl Netzwerke ausbauen als auch die Reichweite ihrer Schriften erhöhen konnte.⁵² Dabei wurde die kleine Reiseprosa Mistral's, der sich die Studie zuwendet, hauptsächlich im chilenischen *Mercurio* veröffentlicht – eine der ältesten Zeitungen Lateinamerikas, dessen Ausrichtung seit der Erscheinung der ersten Ausgabe im September 1827 konservativ war.⁵³ Der Gründer Agustín Edwards Ossandón galt als mächtiger Patriarch an der Spitze eines Finanzimperiums, sodass die Agenda der Zeitung dementsprechend auf die Wahrung und Verteidigung der finanziellen und machtpolitischen Interessen der chilenischen Oberschicht und ihrer internationalen Verbündeten abzielte.⁵⁴ Im Jahr 1973 rief die Zeitung sogar explizit zum Putsch gegen Salvador Allende auf und trug damit zur Machtergreifung von Augusto Pinochet und zur Etablierung einer der blutigsten Militärdiktaturen Lateinamerikas bei.⁵⁵

Wie die weiteren Prosaschriften, die für meine Interpretation eine Rolle spielen und im Anhang dieser Studie in Gänze zitiert und übersetzt werden, ist *El paisaje mexicano* in viele Abschnitte gegliedert, sodass diese fragmentarische Struktur den Text bereits auf den ersten Blick als ein Konvolut kleiner Formen erscheinen lässt. Die dichte und widerständige Sprache Mistral's charakterisiert sich durch komplizierte Satzkonstruktionen und ein ungewöhnliches Vokabular, das sich aus Wörtern verschiedener lateinamerikanischer Varietäten und zahlreichen Neologismen zusammensetzt. All diese Eigenschaften tragen dazu bei, dass die Prosaschriften trotz ihrer Kompaktheit nicht schnell gelesen werden können – Kürze impli-

51 Die vorliegende Studie bezieht sich für die Angaben zu den Publikationsarten der mistralischen Prosaschriften vor allem auf die detaillierte Auflistung von Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 361-389. Zu *El paisaje mexicano* vgl. ebd. S. 364. Der Übersetzer des Textes ist nicht bekannt, siehe Mistral, Gabriela: *Le Paysage mexicain*. In: *Revue de l'Amérique Latine* 3 (1922) H. 1. S. 193-197. Die *Revue de l'Amérique Latine* steckte 1922 noch in den Kinderschuhen und sollte bis 1932 als monatliche auf Französisch publizierte Kulturrevue eine wichtige Rolle für den Austausch zwischen Frankreich und Lateinamerika spielen. Sie verschrieb sich der Latinität und vermittelte den Lesern umfassende Kenntnisse über das literarische Lateinamerika, vgl. Berchenko, Adriana: *La Revue de l'Amérique latine en los años 20*. In: CRICCAL 4-5 (1990). S. 21-26. S. 21ff., 25.

52 Zu Mistral's strategischer Streuung ihrer Publikationen siehe Weinberg, L.: *Gabriela Mistral*. S. 23.

53 Vgl. Ríos Muñoz, Juan: *Die Macht der Presse in Chile. Kommunikationsgeschichtliche Relevanz der Pressekampagne der Zeitung >El Mercurio< zum Sturz der Regierung Allendes 1970-1973*. Münster: o. V. 1984. S. 49.

54 Vgl. ebd.

55 Vgl. ebd. S. 153.

ziert bei Mistral damit nicht Geschwindigkeit, sondern Verdichtung und Verlangsamung.

II.2.1 Beschreiben

El paisaje mexicano beschreibt das Valle de México, das auch als Valle de Anáhuac bekannt ist, und stellt die markanten Merkmale dieser Landschaft dar, in der sich auch einer der berühmtesten Berge Mexikos, der Iztaccíhuatl, befindet. Das Tal ist ein kulturell und historisch aufgeladener Ort, der Mexiko-Stadt einschließt und damit auch die zerstörte Hauptstadt der Azteken, Tenochtitlán, sowie weitere Städte aus prökolumbianischer Zeit, etwa Texcoco und Tlacopan.⁵⁶ Mit der Landschaft war das spanischsprachige Publikum nicht zuletzt durch Alfonso Reyes' 1917 veröffentlichten Essay *Visión de Anáhuac* vertraut, der sowohl die Geografie als auch die Geschichte des Tals darstellte und den Mistral auch für ihr zur selben Zeit entstehendes Schulbuch *Lecturas para mujeres* nutzte.⁵⁷ Zwischen Reyes' Essay und Mistral's Schreiben zeichnen sich zahlreiche Parallelen ab, zu denen unter anderem der Rekurs auf das bereits im Titel von *Visión de Anáhuac* anklingende semantische Feld des Visuellen zählt.⁵⁸ In dieses Feld fügt sich die metapoetische Einordnung der Schrift als *Beschreibung*:

Los solares rurales están separados unos de otros por líneas extensas de magueyes, la planta característica de la región, la cual merece que yo mala descriptora siempre, procure sin embargo describirla, porque vale el esfuerzo.

Es una planta de inmensas hojas que tienen de dos a tres metros: anchas, cenicientas, de punta zarpada, caídas hacia los lados como caen los chorros de un surtidor. Dos o tres metros de altura también; hojas durísimas y gruesas que dan la llamada pita del maguey. Esta es una fibra industrial de primer orden, que proporciona a los indios, aquí en la meseta, la materia prima para sus admirables tejidos. [...] Ya en el trayecto de Jalapa a México venía yo alabando los hermosos magueyes como motivos ornamentales del paisaje. Un compañero me rompió el elogio. (PM, S. 50)

Die ländlichen Grundstücke werden voneinander durch weite Linien von Agaven getrennt, die charakteristische Pflanzenart der Region, die es verdient, dass ich, stets eine schlechte Beschreibende, sie doch zu beschreiben versuche, denn die Mühe ist dies allemal wert.

⁵⁶ Vgl. dazu Harvey, Herbert R.: Introduction. In: *Land and Politics in the Valley of Mexico. A Two Thousand Year Perspective*. Hg. von dems. Albuquerque: UNM Press 1991. S. 3-15. S. 3.

⁵⁷ Mistral's Vertrautheit mit Reyes deutet Weinberg an, siehe dies.: Gabriela Mistral. S. 22.

⁵⁸ Vgl. Reyes, Alfonso: *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica 2004. S. 11f., 14f.

Die Pflanze trägt riesige, zwei bis drei Meter große Blätter: breit, aschgrau, mit ausgefahrenen Zacken, die so zur Seite fallen wie der Strahl einer Fontäne. Die Höhe beträgt ebenfalls zwei bis drei Meter; die Blätter sind äußerst hart und dick und bringen das so genannte ›Pitahanf‹ der Agave hervor. Dabei handelt es sich um eine erstklassige industrielle Faser, welche die Autochthonen hier in der Hochebene mit dem Grundstoff für ihre bewundernswerten Webarbeiten versorgt. [...] Schon auf dem Weg von Jalapa nach Mexico habe ich die wunderschönen Agaven als verzierende Motive der Landschaft gepriesen. Doch dann machte mir ein Kollege das Lob zunichte.⁵⁹

Die Beschreibung der Agave ist gemäß der Tradition der *ekphrasis* lobend: Die Erzählfürfigur selbst betont, dass es sich nicht nur um eine Beschreibung, sondern auch um ein »Lob« handele, das sich den Agaven »preisend« zuwende. *Alabar*, ‹loben›, ist ein frequentes Verb der Prosa Mistral, das sich durch ihre fast dreißigjährige Produktion kleiner Schriften zog. In *El paisaje mexicano* wird neben den Agaven auch das Licht gepriesen: »La estoy alabando siempre, como una exaltación que no pueden explicarse las gentes mexicanas que nunca conocieron la tristeza desolada de la tierra austral.« (PM, S. 48) [Ich erhöhe es immer durch meine Preisungen, die sich die mexikanischen Menschen, die niemals die trostlose Traurigkeit der südlichen Erde kennengelernt haben, nicht erklären können.] Im *genus iudiciale* und *deliberativum* der antiken Rhetorik diente die Beschreibung der Veranschaulichung; Cicero betonte in seinen Ausführungen zur *descriptio* in *De oratore* ihr Potential, »einleuchtend« zu repräsentieren und »Ereignisse beinahe vor Augen [zu] führ[en]«⁶⁰. Die poetologische Rahmung der kleinen Schrift Mistral steht somit in der Tradition der *descriptio* und bekräftigt ihre Verankerung in der Epideiktit.

Der Vorgang des Beschreibens steht in einem größeren Zusammenhang mit Mistral's Œuvre, das auf die Erschaffung einer *kleinen* Literatur des Wissens über Geografie, Botanik und Kultur abzielte, die *beschreibend* den lateinamerikanischen

59 In meinen Übersetzungen übertrage ich »indio« stets mit »autochthon«. Auch im Hinblick auf das ästhetische und politische Projekt Mistral hat für mich die Referenz auf eine neutralere Bezeichnung dieser Menschen, die sich von den von Europäern eingeführten Namen abgrenzt, vor sprachlicher und historischer Nähe Priorität. Siehe zu den Implikationen der Begriffe »Indianer« und »indigen« Noah Sow: [Art.] Indianer. In: Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K) Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Hg. von Susan Arndt u. Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast 2011. S. 691. Siehe weiterführend den von Susan Arndt verfassten Eintrag zu »indigen« auf derselben Seite.

60 Cicero, Marcus Tullius: *De oratore*/Über den Redner. Hg. u. übers. von Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007. III, S. 202. Vgl. dazu Albert W. Halsall: Beschreibung. Übers. von Lisa Gondos. In: HWdR. 12 Bde. Hg. von Gert Ueding. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer 1992. S. 1495-1510. S. 1496.

Kontinent darstellen sollte.⁶¹ Immer wieder bemängelte Mistral die fehlende Wahrnehmung der Landschaften Lateinamerikas, wie in einer *crónica* über die französische Humangeografie: In dieser stellte sie dar, der europäische Kontinent sei äußerst umfassend erzählt worden, dem entgegen sie die Lateinamerikaner als »dueños de un suelo inédito, apenas vislumbrado«⁶² [Besitzer eines unbekannten, nur erahnten Bodens] bezeichnet. Im Jahre 1938 übertrug Mistral dieses Desiderat in ihrem in Puerto Rico gehaltenen Vortrag *Libros que hay que leer y libros que hay que escribir* auf die gesamten spanischsprachigen literarischen Traditionen. Demnach gäbe es bei der spanischen Bevölkerung eine »indiferencia grande respecto de la llamada literatura científica de divulgación: geografías (libros de viaje en general), botánicas y zoologías pintorescas«⁶³ [eine große Gleichgültigkeit gegenüber der so genannten populärwissenschaftlichen Literatur: Geografien (Reisebücher im Allgemeinen), botanischen Werken und malerischen Zoologien]. Im Vorwort zu *Lecturas para mujeres* monierte Mistral ebenfalls die fehlende Beschreibung des Kontinents: »El poeta y el prosista descriptivos en los cuales se encuentre derramado en verdad y en belleza nuestro paisaje americano, son muy pocos.«⁶⁴ [Nur bei sehr wenigen beschreibenden Dichtern und Prosaisten findet sich unsere amerikanische Landschaft im Wahren und Schönen verschüttet wieder.] Mistral kritisierte das Fehlen einer beschreibenden Literatur und konstatierte zugleich, ganz im Sinne der rhetorischen Tradition der *descriptio*, diese müsse stets in einem lobenden Ton gehalten werden.⁶⁵ Die Kunst der Landschaftsbeschreibung enthalte zudem eine weibliche Dimension: So interessiere sich der »patriotismo femenino« [weibliche Patriotismus] nicht für »descripciones de batallas y relatos heroicos« [Kriegsbeschreibungen und heroische Erzählungen], sondern für die »emoción del paisaje nativo«⁶⁶ [Emotion der heimischen Landschaft].

Die vielen Beispiele für Mistras Klage über das Fehlen einer beschreibenden Literatur unterstreichen die Virulenz dieses Anliegens, wobei die Geografielehre-

61 Zu Mistras Repräsentation Lateinamerikas in ihrer Prosa, siehe etwa Pizarro, Ana: *Gabriela Mistral. El proyecto de Lucila*. Santiago de Chile: LOM Ediciones 2005. S. 20. Außerdem: Pizarro, Ana: *Gabriela Mistral and Brazil. A Journey of Fortitude*. In: *Gabriela Mistral. The Audacious Traveler*. Hg. von Marjorie Agosín. Athens (Ohio): OUP 2003. S. 160-178. S. 163. Weinberg, L.: *Gabriela Mistral*. S. 12, 26f.

62 Mistral, G.: *La geografía humana*. S. 340.

63 Mistral, Gabriela: *Libros que hay que leer y libros que hay que escribir*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana. Textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 1. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana 1999. S. 40-66. S. 40.

64 Mistral, Gabriela: *Lecturas para mujeres* (introducción). In: dies.: *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*. Hg. von ders. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 7-17. S. 14.

65 Vgl. ebd.

66 Ebd. S. 13.

rin zweifelsohne Schriften wie diejenigen Alexander von Humboldts kannte, die sich in eine Tradition deskriptiver Literatur einreihen. Mistral versuchte sich jedoch von verschiedenen Richtungen der Geografie abzugrenzen und forderte eine beschreibende Literatur aus der Feder lateinamerikanischer Schriftsteller, die sich stilistisch an Autoren wie Buffon und Michelet ausrichten sollte.⁶⁷ Von dem Letztgenannten ausgehend formulierte Mistral das Ideal einer *kleinen* Literatur, die Wissen über die Erde verbreite:

Ya sé que muy pocos pueden embarcarse en la empresa formidable de un Buffon, que es nada menos que la de saber y contar la historia del planeta. Pero en cambio muchos pueden hacer dentro de esa norma del escribir bien sobre cosas de la naturaleza, libros menores, intentonas de divulgación amena y fina. Léanse ustedes la serie de los libritos amenos de un sabio de otra línea, de Michelet, el historiador, que comprende unos volúmenes breves y precisos llamados *La Montaña, El Mar, El Insecto*.⁶⁸

Ich weiß, dass nur sehr wenige sich auf das beeindruckende Unterfangen eines Buffons einlassen können, das nichts weniger ist, als die Geschichte des Planeten zu erkunden und zu erzählen. Doch dafür können viele innerhalb dieser Norm, gut über die Dinge der Natur zu schreiben, kleinere Bücher machen, unterhaltsame und schlanke populärwissenschaftliche Versuche. Lesen Sie die unterhaltsamen Heftreihen eines Gelehrten anderen Faches, Michelets, des Historikers, welche die kurzen und präzisen Bände mit dem Titel *Der Berg, Das Meer, Das Insekt* umfassen.

Mistral lobt die Schriften Michelets im Hinblick auf ihre Kürze und Unterhaltsamkeit, während sie Buffon für seinen Stil preist. Zumaldest das Attribut der *brevitas* verwundert bei Michelet, dessen zitierte Schriften allesamt einen beträchtlichen Umfang aufweisen und nur in ihrem Verhältnis zu seinen noch umfassenderen Werken, etwa zur Französischen Revolution, als kurz beschrieben werden können. Von den stilistischen Qualitäten Buffons ausgehend wünscht Mistral sich »kleinere« und »unterhaltsamere« Schriften, wobei das Adjektiv »ameno«, das unter anderem »unterhaltsam« und »ansprechend« bedeutet, in vielen diskursiven und poetologischen Texten der Autorin wiederzufinden ist.⁶⁹

67 Mistral's Verbindung zu Michelet und Frankreich deutet auch Klengel in Bezug auf eine weitere Prosaschrift an, siehe dies.: Gabriela Mistral (1945). S. 99f.

68 Mistral, G.: Libros que hay que leer y libros que hay que escribir. S. 48. Herv. i. O.

69 Vgl. [Art.] ameno. In: Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache. 2 Bde. Hg. von Rudolf J. Slabý u. Rudolf Grossmann. 5. neu. bearb. und von Carlos Illig erw. Aufl. Bd. 1. Wiesbaden: Brandstetter 2001. S. 77. Siehe exemplarisch das Vorwort zu *Lecturas para mujeres*, in dem Mistral erklärt, dass in der Auswahl der Texte auch die Unterhaltsamkeit ein entscheidender Faktor gewesen sei, dies.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 15.

An Buffon interessieren die Schriftstellerin vor allem seine sprachlichen Qualitäten, denn nur Werte wie »artesanía« [Kunstfertigkeit] und »imaginación« [Vorstellungskraft] könnten sich, im Gegensatz zu den mittlerweile revidierten wissenschaftlichen Ausführungen, bewähren.⁷⁰ Die sprachliche Qualität präzisiert Mistral als Einfachheit und lobt dahingehend auch seine didaktischen Qualitäten und die dadurch erzielte weite Verbreitung von Wissen:

Despachado el trabajo de las tablas, Buffon piensa en medio de la instancia que vive Europa en ciencias naturales, que hay que contar la tierra a las gentes en el lenguaje común, válido para todas las cosas. Es lo mismo que piensan los enciclopedistas; Buffon divulgará tanto como ellos, pero poniendo en la nueva didáctica una brillantez que los sobrios-secos de D'Alembert y Montesquieu no le sirven a su clientela.⁷¹

Nachdem er die Arbeit an den Bildtafeln erledigt hat, denkt Buffon inmitten der Blütezeit der Naturwissenschaften in Europa, dass man den Menschen die Erde in der für alles geltenden gewöhnlichen Sprache erzählen muss. Genauso denken auch die Enzyklopädisten; wie diese wird Buffon genau so viel verbreiten, doch verleiht er der neuen Didaktik einen solchen Glanz, den die nüchtern-trockenen D'Alembert und Montesquieu ihrer Klientel nicht bieten.

Diese Forderung nach einer einfachen und zugänglichen Sprache geografischer Texte findet sich auch im Schulbuch *Lecturas para mujeres* wieder, in dem Mistral die Behandlung von geografischen und historischen Themen im Hinblick auf ihre Gelehrsamkeit und Wissenschaftlichkeit kritisierte und die Ästhetik als entscheidendes Qualitätsmerkmal definierte.⁷²

II.2.2 Kunstlandschaften

El paisaje mexicano inszeniert Landschaft als Kunstwerk. Zahlreiche Bezüge spielen auf andere Künste an, von Referenzen zur Oper bis zur Malerei und Bildhauerei.

⁷⁰ Vgl. Mistral, Gabriela: *Buffon, el trabajador*. In: dies.: *Gabriela Mistral: Su prosa y poesía en Colombia*. 3 Bde. Hg. von Otto Morales Benítez. Bd. 2: *Visión de Europa. Correspondencia. Crónicas*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello 2002. S. 106-110. S. 110. Bei seiner Aufnahme in die *Académie Française* verfasste Buffon einen *Discours sur le style*, in dem er einen ähnlichen Gedanken äußerte. Den Stil erklärte Buffon zum Kern des Schreibens und stellte dar, dass er als einziges Element die Revidierung von Wissen überdauere, siehe dens.: *Discours sur le style. Prononcé à l'Académie Française par M. de Buffon le jour de sa réception*. Hg. von Félix Hémon. 5. Aufl. Paris: Delagrave 1894. S. 43.

⁷¹ Mistral, G.: *Buffon, el trabajador*. S. 108.

⁷² Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 12.

Auch die Semantik der kleinen Schrift ist vom Ästhetischen durchzogen; die Erzählerin bezeichnet die Landschaft so immer wieder als »dulce« [süß] und wählt damit ein Adjektiv, das in einer ästhetischen Tradition steht:⁷³

Son cumbres dulcísimas, de una línea depurada, como hechas por la mano de Donatello. Muy dulces. Nos levantan sobre la meseta faldas anchas y poderosas. Varias líneas de lomajes y cerros velan sus asientos y aparecen solamente las cumbres buriladas contra el azul. Es la palabra, buriladas. El Dios que hizo estas montañas no es el Jehová potente, ni siquiera el Dios cuya mano enérgica amasó Rodin; este es un Dios que hace su tierra con dedo acariciante, y yo he recordado, mirando esta naturaleza, el elogio que Anatole France hiciera del paisaje de Florencia. No me dan la visión de cordillera ni de la gran Sierra que ellas son; me parecen estas montañas obras de arte, en vez de creaciones de la feroz naturaleza. (PM, S. 46)

Es sind sehr süße Gipfel von einer solch gereinigten Linie, als ob sie Donatellos Hand gefertigt hätte. Sehr süß. Breite und mächtige Bergabhänge heben uns über die Hochebene. Verschiedene Linien aus einer Reihe von Hügeln und Anhöhen verschleieren ihren Grund und so erscheinen nur die gegen das Blau gravierten Gipfel. Dies ist genau das richtige Wort, »graviert«. Der Gott, der diese Berge schuf, ist nicht der mächtige Jehova und nicht einmal der Gott, dessen entschlossene Hand Rodin knetete; dieser hier ist ein Gott, der mit streichelnden Fingern seine Erde schafft und ich erinnerte mich beim Betrachten dieser Natur an das Lob, das Anatole France Florenz aussprechen würde. Die Berge scheinen mir weder Kordilleren noch große Sierras, die sie doch sind, sondern Kunstwerke, nicht Geschöpfe der grausamen Natur.

Der Gebrauch von »dulce« impliziert, dass die Landschaft Mexikos für Mistral ein ästhetisches Gebilde darstellt, das zugleich lesbar ist. Ganz nebenbei zitiert die chilenische Schriftstellerin auch Anatole Frances Beschreibungen der Stadt Florenz in *Le Lys rouge*:

Nulle part la nature n'est à ce point subtile, élégante et fine. Le dieu qui fit les collines de Florence était artiste. Oh ! il était joaillier, graveur en médailles, sculpteur, fondeur en bronze et peintre; c'était un florentin. Il n'a fait que cela au monde, darling ! Le reste est d'une main moins délicate, d'un travail moins parfait. Comment voulez-vous que cette colline violette de San Miniato, d'un relief si ferme et

73 Dies lässt sich in einem Streifzug durch die Geschichte des »Schönen« nachvollziehen, vgl. etwa Eusterschulte, Anne: [Art.] Schönheit, das Schöne. In: HWdR. 12 Bde. Hg. von Gert Ueding. Bd. 10. Darmstadt: wbg 2012. S. 1142-1193. S. 1152. Weitere Beispiele für den Gebrauch von »dulce« sind »la dulzura que me hizo México« [die mir von Mexiko gebrachte Süße], die »dulzura del clima« [Süße des Klimas], die »dulzura de las cumbres« [Süße der Hügel] und die »dulzura« des Iztaccíhuatl, vgl. PM S. 46, 48f.

si pur, soit de l'auteur du Mont Blanc? Ce n'est pas possible. Ce paysage, darling, a la beauté d'une médaille ancienne et d'une peinture précieuse. Il est une parfaite et mesurée œuvre d'art.⁷⁴

Nirgends ist die Schöpfung so fein, so durchgeistigt, so voller Anmut wie hier. Der Gott, der die Hügel von Florenz erschaffen hat, war ein Künstler. Oh, er war Juwelier, Münzenschneider, Bildhauer, Bronzegießer, Maler. Kurz, er war ein Florentiner. Es ist das einzige, was er von der Welt selbst gemacht hat. Alles andere ist unvollkommener gearbeitet, von einer gröberen Hand. Was meinen Sie – dieser Hügel von San Miniato mit seinem festen, reinen Umriß und der zarten violetten Färbung, sollte der von demselben Meister herrühren wie der Montblanc? Das ist unmöglich. Diese Landschaft hat die Schönheit einer antiken Münze, eines kostbaren Gemäldes; sie ist ein vollkommenes, ein harmonisches Kunstwerk.⁷⁵

In der vorliegenden Passage liegt eine Analogie von Gott und Künstler vor, die auf das Motiv *deus artifex/artifex divinus* rekurriert und damit auf divergierende Konzeptionen von Werk und Künstler.⁷⁶ Auf eben dieses Motiv bezieht sich auch Mistral, wenn sie Gott als *deus artifex* denkt und damit seine Schöpfung als Kunst erachtet.⁷⁷

Die angeführte Passage aus *El paisaje mexicano* zitiert, wie viele kleine Prosaschriften Mistral's, die Kunst von Donatello und Rodin; ebenso interessierte Mistral sich für Phidias und zeitgenössische Skulpture, etwa die chilenische Künstlerin Rebecca Matte.⁷⁸ In *El tipo del indio americano* kritisiert sie das europäische Schönheitsideal in seiner Anwendung auf die lateinamerikanische Bevölkerung und legt gleich zu Beginn ihres Textes dar, dass die Leugnung der autochthonen Herkunft durch negative Vorurteile bedingt sei.⁷⁹ Die Prosaschrift stellt die These auf, dass

74 France, Anatole: *Le Lys rouge*. Paris: Calmann-Lévy 1962. S. 122.

75 France, Anatole: *Die rote Lilie*. Übers. von Franziska zu Reventlow. Leipzig: Reclam 1950. S. 72.

76 Siehe dazu Bogen, Steffen: [Art.] Gott/Künstler. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hg. von Ulrich Pfisterer. 2. erw. u. aktual. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2011. S. 160-163. S. 160. Zu diesen beiden Auffassungen über den Künstler ausführlicher Kris, Ernst u. Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995. S. 64-86. Die Autoren verfolgen die Konzeption des bildenden Künstlers aus einer historischen Perspektive und zeigen, dass die Vorstellung vom *Deus artifex* auf das Mittelalter zurückzuführen sei, während die Renaissance den *Divino artista* hervorbrachte, vgl. ebd. S. 80f., 84.

77 Siehe Bogen, S.: [Art.] Gott/Künstler. S. 160. Weiterführend Kris, E. u. O. Kurz: *Die Legende vom Künstler*. S. 79.

78 Zu Mistral's Interesse an Donatello siehe etwa dies.: *Siena*. In: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 245-251. S. 247.

79 Vgl. Mistral, Gabriela: *El tipo del indio americano*. In: dies.: *Gabriela y México*. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 256-259. S. 256. Diese Prosaschrift wird in der Mistral-Forschung aufgrund ihrer rassistischen Implikationen vielfach

das europäische Schönheitsideal unter anderem ausgehend von der Bildhauerei Phidias' konstruiert wurde.

Die Erzählinstanz resümiert, der Bildhauer habe durch die Vereinigung der besten Eigenschaften einen Typus des Griechen hervorgebracht – eine Vorgehensweise, welche die Erzählerin auch von den lateinamerikanischen Künstlern fordert:

Pienso en el resultado probable del método si aplicásemos la magna receta a nuestras razas aborígenes. El escultor de buena voluntad, reuniendo no más de cien ejemplares indios, podría sacar las facciones y las cualidades que se van a enumerar *grosso modo*.⁸⁰

Ich denke an das wahrscheinliche Ergebnis der Methode, wenn wir das bedeutsame Rezept auf unsere Autochthonen anwenden würden. Der Bildhauer guten Willens, der maximal hundert modellhafte Autochthone zusammenstellt, könnte die Gesichtszüge und Eigenschaften, die sich im Großen und Ganzen anhäufen werden, extrahieren.

Die beschriebene Forderung sieht Mistral in einem *recado* verwirklicht, in dem sie die Statue eines autochthonen Mannes in den Vereinigten Staaten preist.⁸¹ Die Bildhauerei ist für Mistral also Ausdruck der Wertschätzung autochthoner Kulturen, die es vermag, eine neue Perspektive auf die Bevölkerungsgruppen zu entwerfen und fremde Darstellungen zu korrigieren und zu revidieren.⁸²

In dem zu Beginn des Kapitels angeführten Zitat aus *El paisaje mexicano* wird neben der Bildhauerei und Literatur ein Bezug zur Schrift hergestellt, indem die Erzählinstanz zweimal die »línea« der Landschaft erwähnt: »Varias líneas de lomas y cerros velan sus asientos y aparecen solamente las cumbres buriladas contra el azul. Es la palabra, buriladas.« (PM, S. 46) [Verschiedene Linien aus einer Reihe von Hügeln und Anhöhen verschleieren ihren Grund und so erscheinen nur die gegen das Blau gravierten Gipfel. Dies ist genau das richtige Wort, »graviert.«] Sieben Mal kommt in der kurzen Prosaschrift das Substantiv »línea« vor, das scheinbar

kommentiert, siehe dazu: Kaminsky, A.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 119f. Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 11f., 25. Pizarro Cortés, C.: *Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano*. S. 295. Zu Mistral und Phidias siehe außerdem Figueroa, Lorena, Keiko Silva u. Patricia Vargas: *Tierra, indio, mujer. Pensamiento social de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Ediciones LOM/Univ. ARCIS 2000. S. 78f.

80 Mistral, G.: *El tipo del indio americano*. S. 258. Herv. i. O. Den von Mistral immer wieder aufgegriffenen Begriff »nuestra raza« hat Fiol-Matta kommentiert, siehe dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 174.

81 Vgl. Mistral, Gabriela: *Recado sobre una estatua de indio piel roja*. In: dies.: *Caminando se siembra. Prosas inéditas*. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013. S. 152-155. S. 152.

82 Vgl. ebd. S. 153.

den Horizont der mexikanischen Landschaft beschreibt, ebenso jedoch als Zeile einer Seite übertragen werden kann und damit wie die »dulzura« kunsttheoretisch vorgeprägt ist.⁸³

Der Horizont der Landschaft wird zum Horizont der Seite und macht das Valle de México wie einen Text lesbar. Dies gilt umso mehr, als neben der »Linie« wiederholt von den »gravierten Gipfeln« die Rede ist. Die Lesbarkeit der Landschaft manifestiert sich auch im letzten Absatz von *El paisaje mexicano*, in dem die Agave zum Zeichen wird, das auf die sozialen Probleme der autochthonen Bevölkerung hindeutet:

Ya en el trayecto de Jalapa a México venía yo alabando los hermosos magueyes como motivos ornamentales del paisaje. Un compañero me rompió el elogio:

– Es hermoso, pero demoníaco, me dijo. El indio arranca del maguey el aguamiel, de sabor delicioso, pero que se convierte después en nuestro pulque, la tremenda bebida del pueblo. (PM, S. 50)

Schon auf der Reise von Jalapa nach Mexico habe ich die wunderschönen Agaven als verzierende Motive der Landschaft gepriesen. Doch dann machte mir ein Kollege das Lob zunichte:

– Sie sind schön, doch dämonisch, sprach er zu mir. Der Autochthone entreißt der Agave ihren süßen Saft, der ein Genuss ist und sich jedoch nachher in unseren Pulque wandelt, der schreckliche Tank der Menschen.

Die Erzählerin bezeichnet die Pflanzen ausdrücklich als »verzierende Motive«, so dass erneut ein Konnex zu textuellen Praktiken und Verfahren, nämlich zu literarischen Motiven und der *elocutio*, hergestellt wird. Die Pflanze fungiert als ein Zeichen, dessen Betrachtung eine Beschreibung des Herstellungsprozesses evoziert.

Die Landschaften Lateinamerikas sind für Mistral immer ästhetisch und werden durch den Filter der Kunst wahrgenommen. Das Valle de México ist bei Mistral so emotional aufgeladen – »feroz« heißt es im eingangs angeführten Zitat – wie die Landschaften Camille Corots, auf den die Erzählinstanz sich explizit beruft: »Todos estos árboles me hacen recordar los de Corot, elegantes y sobrios como figuras humanas.« (PM, S. 49) [All diese Bäume erinnern mich an jene Corots, die so elegant und nüchtern wie menschliche Gestalten sind.] Mistral stattet nicht nur die Landschaft mit Emotionen aus, sondern auch ihre Bestandteile, wovon etwa die »noble« [edle] Agave zeugt (vgl. PM, S. 50). In ihrer Referenz auf Corot benennt Mistral eines seiner bevorzugten Motive – Landschaften bzw. Bäume – und sein Vermögen, diese zu vermenschlichen. Als ein Beispiel für dieses Vermögen kann das Gemälde

83 Siehe einführend in das weite Feld der Linien-Forschung Mainberger, Sabine u. Esther Ramharter: Linienwissen und Liniendenken. Einleitung in ein Forschungsfeld. In: Linienwissen und Liniendenken. Hg. von dens. Berlin: De Gruyter 2017. S. 1-18.

Le Rageur angeführt werden, dessen Protagonist eine Eiche ist, die man aufgrund ihres Erscheinungsbildes als »zornig« bezeichnete.⁸⁴ Die Vermenschlichung der Eiche steht in Korrespondenz zur Darstellung des Hirtenjungen, der durch seinen direkten, den Betrachter adressierenden Blick, die Kargheit der Landschaft untermauert.⁸⁵ *Le Rageur* ist somit ein Beispiel dafür, wie Corot die Natur, in der sich menschliches Empfinden widerspiegelt, beseelte.⁸⁶

In Mistral's Beschreibungen wird das Valle de México zu einem anthropomorphen Erlebnisraum. Das Kreatürliche der Natur wird zum Menschlichen, genauer: zum Weiblichen umgeformt. Die Erzählinstanz beschreibt den Iztaccíhuatl unter der bekannten Peripherase der »Mujer Blanca« [weißen Frau], bezeichnet ihn als »diosa tutelar« [Schutzgöttin] und als Wiegenlieder singende »Sierras Madres« [Bergketten-Mütter] (PM, S. 47).⁸⁷ Es überrascht somit nicht, dass Mistral's Aufmerksamkeit für die Umwelt als frühe Form des feministischen *Ecocriticism* interpretiert wurde.⁸⁸ Im Jahr 1922 veröffentlichte Mistral ihre Gedichtsammlung *Desolación*, in dem sie dem Berg ebenfalls ein Gedicht widmete, das ihn umfassend mit weiblichen Attributen ausstattete: *El Ixtlazihuatl* vergleicht ihn mit einer »Jungfrau« und »Judith« und beschreibt ihn über seine »menschlichen Kurven« und seine »Süße«.⁸⁹ Die Vermenschlichung des Berges verweist intertextuell auf einen Mythos

-
- 84 Vgl. Schäfer, Dorit: Corot unterwegs – Landschaften in Frankreich von 1830 bis 1865. In: Camille Corot. Natur und Traum. Hg. von Margret Stoffmann. Karlsruhe/Berlin u.a.: Staatliche Kunsthalle/Kehrer 2012. S. 99-108. S. 102f. Zur Vorliebe kleiner Formen für visuelle Medien und Künste vgl. Gamper, Michael u. Ruth Mayer: Erzählen, Wissen und kleine Formen. In: Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von dens. Bielefeld: transcript 2017. S. 7-22. S. 15.
- 85 Vgl. Schäfer, D.: Corot unterwegs – Landschaften in Frankreich von 1830 bis 1865. S. 102f. Vgl. Corot, Camille: Fontainebleau, der Zornige, ca. 1830. Öl auf Leinwand, 59x48, Privatsammlung.
- 86 Dazu ausführlich Thomas, Kerstin: Corot und die Ästhetik der Rêverie. In: Camille Corot. Natur und Traum. Hg. von Margret Stoffmann. Karlsruhe/Berlin u.a.: Staatliche Kunsthalle/Kehrer 2012. S. 363-373. S. 364.
- 87 In meinen Übersetzungen entscheide ich mich allerdings dazu, diesen Begriff nicht ins Deutsche zu übertragen, siehe dazu die dritte Fußnote in der Übersetzung von *El paisaje mexicano* im Anhang.
- 88 Siehe Finzer, Erin: Mother Earth, Earth Mother. Gabriela Mistral as an Early Ecofeminist. In: Hispania 98 (2015) H. 2. S. 243-251. Finzer macht diesbezüglich auch auf die Verbindung zum Panamerikanismus aufmerksam, vgl. ebd. S. 234. In der Forschung wird immer wieder auf Mistral's Verlebendigungen der Natur hingewiesen: Peña führt so aus, Mistral würde die Grenzen zwischen der unbelebten und der menschlichen Welt verschwimmen lassen und verweist hierfür insbesondere auf die rhetorische Figur der Prosopopöie. Sie bezieht sich zudem exemplarisch für ihre Thesen auf Mistral's Ausstattung des Iztaccíhuatl mit weiblichen Eigenschaften, vgl. dies.: Poetry and the Realm of the Public Intellectual. S. 10f., 19f.
- 89 Vgl. Mistral, Gabriela: *El Ixtlazihuatl*. In: dies.: *Poesías completas*. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 145f. Dieses Gedicht hat Peña wiederum, auch in Rekurs auf

der Azteken, womit *El paisaje mexicano* Versatzstücke autochthoner Literaturen zitiert. Dieser Mythos erzählt von einer Prinzessin, die ihren Bräutigam tot glaubt und vor Trauer stirbt. Der aus dem Krieg zurückkehrende Verlobte scheidet sodann ebenfalls vor Kummer um die ihm versprochene Braut aus dem Leben und beide werden von den Göttern mit Schnee bedeckt; die Prinzessin verwandelt sich in den Iztaccíhuatl, ihr Bräutigam wird zum Vulkan Popocatépetl.⁹⁰

Auf die Malerei beruft sich Mistral nicht nur in ihren zahlreichen Bezügen zur Linie, sondern ebenso in den Referenzen auf das Licht im Valle de México:

Y el paisaje que pinta [la luz, M.J.] no es crudo ni chillón. Yo pensaba en los pintores, desde Panamá hasta Cuba. ¿Cómo pintar esas coloraciones tan de cromo, de una brillantez que en la naturaleza es maravillosa, pero que en un cuadro resultarían excesivas? (PM, S. 48)

Und die Landschaft, die es [das Licht, M.J.] malt, ist weder rohweiß noch grell. In meinen Gedanken weilte ich, von Panama bis nach Kuba, bei den Malern. Wie malt man diese so von Chrom durchzogenen Farben, die von einem in der Natur wunderbaren, doch für ein Gemälde übermäßigen Glanz sind?

Wenn Mistral sich fragt, wie Maler die Landschaft des Valle de México darstellen können, ist in diesem Räsonieren implizit auch die Frage nach den Möglichkeiten ihres eigenen Darstellens enthalten. In gleicher Weise verwendet sie in anderen Schriften die Metaphorik des Malens für das Schreiben und das Nachdenken über Lateinamerika.⁹¹ In ihrem Vorwort zum Schulbuch *Lecturas para mujeres* konstatiert sie, die Darstellung des Kontinents sei eine Lücke und rekurriert hierbei auf die Metaphorik des Malens bzw. Zeichnens: »Otra forma de patriotismo que nos falta cultivar es esta de ir pintando con filial ternura, sierra a sierra y río a río, la tierra de milagro sobre la cual caminamos.«⁹² [Eine weitere Form des Patriotismus, die uns zu kultivieren verbleibt, besteht darin, mit kindlicher Zärtlichkeit von Sierra zu Sierra und Fluss zu Fluss das Land voller Wunder, über das wir schreiten, zu malen.]

den aztekischen Mythos, ausführlich analysiert, siehe dies.: Poetry and the Realm of the Public Intellectual. S. 28f.

90 In einem Ausstellungskatalog zu künstlerischen Darstellungen des Popocatépetl und Iztaccíhuatl findet sich eine Version dieses aztekischen Mythos wieder. Der Katalog zeugt von der Popularität des Motivs der beiden Vulkane in der mexikanischen Kunst und der europäischen Reiseliteratur, was bestätigt, dass Mistral einen kulturgeschichtlich stark vorgeprägten Gegenstand für ihre Prosa schrift wählte. Siehe Bermúdez, Sari u. Saúl Juárez: Presentaciones. In: El mito de los volcanes. Popocatépetl, Iztaccíhuatl. Hg. von Mercedes Iturbe u. Fernando del Paso. México, D.F.: Museo del Palacio de Bellas Artes 2005. S. 7-16. S. 12.

91 Vgl. Mistral, G.: Un vuelo sobre las Antillas. S. 28. Ebenso SM, S. 120.

92 Mistral, G.: Lecturas para mujeres (introducción). S. 14.

El paisaje mexicano ist von der Semantik des Spektakels durchzogen; die Erzählerin wohnt von ihrem Haus wie von einer Tribüne aus den Spielen der Natur bei:

Desde Cuba vengo habituándome al juego épico de truenos y relámpagos, juego wagneriano que a nadie inquieta y que a mí me hacía palidecer. Recuerdo el inmenso garabateo de rayos que jugaban fantásticamente sobre la Isla de Cuba la noche en que nos aproximábamos a ella, y que yo miraba temblando desde la borda. Ahora ya duermo tranquilamente con esta música guerrera que me dan las Sierras Madres; pienso que es una soberbia canción de cuna, y cierro los ojos confiada... [...]

Como no hay esa muralla épica de nuestra cordillera, que disminuye el horizonte, este cielo mexicano es vastísimo. Las nubes son dilatadas y ligeras y tienen como mayor movilidad, como menor espesura que las de nuestro cielo del sur. Tejen allá arriba un universo fantástico que yo suelo seguir una tarde entera desde la azotea de mi casa. Son juegos graciosos e infinitos. Es un avance hacia la mitad del cielo, y que termina con esa lluvia de todas las tardes. (PM, S. 47)

Seit Kuba gewöhne ich mich schon an das epische, das wagnerianische Spiel von Donner und Blitz, die niemandem Sorge bereiten und die mich erblassen ließen. Ich erinnere mich an das riesige Gekritzeln von Blitzen, die auf wunderbare Weise über der Insel Kubas, in der Nacht, in der wir uns ihr näherten, spielten, und die ich zitternd von der Reling aus betrachtete. Heute schon schlafte ich ruhig ein mit dieser kriegerischen Musik, die mir die Sierras Madres geben; ich stelle sie mir als ein prächtiges Wiegenlied vor, und so schließe ich vertrauensvoll die Augen... [...] Da es nicht die epische Mauer unserer Kordilleren gibt, die den Horizont verkleinert, ist dieser mexikanische Himmel äußerst weit. Die Wolken sind ausgedehnt und leicht und weisen eine höhere Beweglichkeit und eine geringere Dichte auf als diejenigen unseres Südhimmels. Dort oben weben sie ein fantastisches Universum, das ich gewöhnlich den ganzen Nachmittag von der Terrasse meines Hauses aus verfolge. Es sind anmutige und unendliche Spiele. Ein Vormarsch bis zur Mitte des Himmels, der mit diesem Nachmittagsregen endet.

Immer wieder rekurriert Mistral auf die »juegos« [Spiele] und den »épico« [epischen] Charakter des Wetters oder bezieht sich auf die »éxtasis« [Ekstase] des Klimas (PM, S. 48). Die Attribute des »wagnerianischen«, »kriegerischen« und »epischen« unterstreichen den pomösen und erhabenen Charakter, den die Erzählerin der Landschaft zuschreibt. Die Erzählerin bezieht sich auf die Metapher des Webens, aus der bekanntlich der Begriff des Textes hervorgegangen ist, sodass *El paisaje mexicano* an dieser Stelle erneut seine eigene Gemachtheit offenlegt.⁹³

93 Auf die Metapher des Gewebes für Text rekurriert bekanntlich Barthes, Roland: *La Mort de l'auteur*. In: *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil 1984. S. 61-67. S. 65f.

Das Theater des Wetters und der Landschaft inszeniert Mistral sprachlich auf den kleinsten Ebenen ihrer Reiseprosa durch eine *Mise en abyme*, die zugleich auf die auditive Wahrnehmung der Erzählerfigur Bezug nimmt. Der Raum des *Valle de México* und der Raum der Schrift gleichen sich aneinander an: »Alcanzan al centro del valle solo sus ecos, sus ecos.« (PM, S. 47) [Das Zentrum des Tals erreichen nur seine Echos, seine Echos.]

Die zahlreichen Referenzen auf die Künste zeugen davon, dass das *Valle de México* für Mistral ein Kunstwerk ist, das in sich das Natur- und Kunstschöne vereint. Hierbei ist die Erzählerin sowohl die Zeichnerin als auch die Betrachterin des Kunstwerks.⁹⁴ Die Ästhetik der Landschaft differiert zudem von klischeehaften Darstellungen der lateinamerikanischen Natur als authentisch und unberührt.⁹⁵ Diese Vorstellung findet sich etwa in dem viel zitierten Kupferstich *America* von Stradanus wieder: Mit dem Gegensatz zwischen der nackten autochthonen Frau und dem bekleideten Amerigo Vespucci eröffnet Michel de Certeau seine *L'Écriture de l'histoire*. Dort führt er aus, der lateinamerikanische Kontinent habe den Europäern als »page blanche« ihres Willens gedient.⁹⁶ Mistral's Ästhetisierung der Landschaften Lateinamerikas kontrastiert mit einer vorherrschenden Tendenz in europäischen Reiseberichten, in denen Landschaft instrumentalisiert und mit Blick auf bestimmte Intentionen dargestellt wird: Sei es als Paradies und *page blanche*, um die Missionierung und die Kolonisation zu rechtfertigen, sei es um ökonomische Interessen durchzusetzen, wie es Pratt darlegt.⁹⁷

Die Forderung nach einer ästhetischen Repräsentation Lateinamerikas geht in weiteren Ausführungen Hand in Hand mit Mistral's Ästhetik des Alltäglichen:⁹⁸ »Necesitamos páginas de arte verdadero en las que, como en la pintura holandesa de interiores, lo cotidiano se levante hasta un plano de belleza.«⁹⁹ [Wir benötigen Seiten wahrer Kunst, auf denen sich, wie in der niederländischen Innenmalerei, das Alltägliche zum Schönen erhebt.] Die Verbindung von Alltäglichkeit und Malerei liefert einen entscheidenden Hinweis auf Mistral's Rezeption des *costumbrismo*, einer Kunstströmung, die sich in ihren visuellen und textuellen Darstellungen auf den Alltag und die Gegenwart unterschiedlicher gesellschaftlicher

94 Diese Denkfigur entfaltet Pratt anhand des Materials ihrer Studie, doch betrachtet sie Ästhetisierung als Bestandteil des imperialen Diskurses, vgl. dies.: *Imperial Eyes*. S. 205, 209.

95 Zu diesem Amerika-Bild siehe etwa ebd. S. 126.

96 Vgl. Certeau, Michel de: *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard 1975. S. 3ff. Siehe dazu auch den ausführlichen Kommentar bei Rabasa, José: *Inventing America. Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Norman u.a.: OU Press 1993. S. 23-48. Vgl. Stradanus: *America, 1575-1580*. Kupferstich, 19x26,9. Metropolitan Museum of Art, New York.

97 Vgl. Pratt, M. L.: *Imperial Eyes*. S. 39.

98 Arrigoitia spricht von der »Poetisierung des Alltäglichen« bei Mistral, vgl. dens.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 59.

99 Mistral, G.: *Lecturas para mujeres (introducción)*. S. 11.

Gruppen konzentrierte.¹⁰⁰ Der *costumbrismo* war eine populäre Strömung, die in Spanien ab den 1830er Jahren ihren Höhepunkt erreichte.¹⁰¹ Die Kunstströmung zeichnete sich durch kurze Formen, die Beobachtungsinstanz und den durch das Publikationsmedium der Zeitung bedingten journalistischen Stil aus.¹⁰² Konstitutiv für die künstlerische Ausrichtung waren zudem neben der Repräsentation sozialer Charaktere die Konzentration auf die Gegenwart und die Auseinandersetzung mit spanischer Zugehörigkeit, wie es sich etwa im Sammelwerk *Los españoles pintados por sí mismos* zeigte.¹⁰³

Das Referenzwerk fand auch Anklang in Lateinamerika und so veröffentlichte man in Kuba nur wenige Jahre später *Los cubanos pintados por sí mismo* (1852) und in Mexiko *Los mexicanos pintados por sí mismo* (1854).¹⁰⁴ Wie in Spanien erfüllte der *costumbrismo* in Mexiko eine politische Funktion, indem er um die Ausstellung *eigener* Perspektiven auf das Land bestrebt war, die dezidiert nicht der Wahrnehmung von Reisenden, sondern derjenigen der lokalen Bevölkerung entsprechen sollten.¹⁰⁵ Während die Wendung zum Eigenen in Spanien mit den Nachwirkungen der napoleonischen Invasion zusammenhing, war sie in Mexiko mit der erst wenigen Jahre zuvor proklamierten Unabhängigkeit von Spanien verbunden.¹⁰⁶

Dass Mistral sich gerade für den *costumbrismo* interessierte, überrascht angesichts der Klagen über das Fehlen einer beschreibenden Literatur in Lateinamerika nicht: So ist der *costumbrismo* eine Kunstform, die sich der *descriptio* der Bevölkerung, ihrer Sitten, Traditionen und Landschaft verschrieb.¹⁰⁷ Die Rezeption des *costumbrismo* manifestiert sich in *El paisaje mexicano* ebenso im Rekurs auf die Alltäglichkeit, denn die Erzählerin beschreibt nicht das Außergewöhnliche, sondern ihre *tagtäglichen* Beobachtungen, die sie etwa von der Terrasse ihres Hauses aus anstellt: »Mi fiesta cotidiana es la de la luz de la meseta.« (PM, S. 48) [Mein tägliches Fest ist das Licht der Hochebene.]

Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in der Visualität der kleinen mistralischen Reiseprosa und der kostumbristischen Schriften, die oftmals von Illustrationen begleitet wurden und in denen Bezüge zur Malerei üblich waren. Autoren der Epo-

¹⁰⁰ Vgl. Pérez Salas, María Esther: *Costumbrismo y litografía en México. Un nuevo modo de ver.* México, D.F.: UNAM Inst. de Investigaciones Estéticas 2005. S. 25.

¹⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 38f., 267.

¹⁰³ Vgl. Neuschäfer, Hans-Jörg: *Das 19. Jahrhundert. In: Spanische Literaturgeschichte.* Hg. von dems. 4. aktualis. u. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2011. S. 237-320. S. 268f. Vgl. *Los españoles pintados por sí mismos.* 2 Bde. Madrid: I. Boix 1844.

¹⁰⁴ Vgl. Pérez Salas, M. E.: *Costumbrismo y litografía en México.* S. 98. Weitergehend ebd. S. 171, 173.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 12f., 27.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 17, 24f.

¹⁰⁷ Vgl. dazu ebd. S. 23.

che, wie Ramón de Mesonero Romanos und Mariano José de Larra, drückten so mithilfe von Metaphern der Malerei die Absichten ihres Schreibens aus.¹⁰⁸ Das Sammelwerk *Los españoles pintados por sí mismos*, das die Malerei bereits im Titel erwähnt, stellt der Beschreibung eines jeden Typus der spanischen Gesellschaft eine Zeichnung voran. Neben der Musik, Malerei, Bildhauerei, Literatur und Schrift evoziert *El paisaje mexicano* die Keramik als eine weitere Kunstform: »Es un paisaje suavísimo, como un juego delicado de las arcillas que durante siglos las vertientes de las montañas han ido depositando.« (PM, S. 49) [Es ist eine so weiche Landschaft, die vergleichbar mit dem zarten Spiel der Tonschichten über Jahrhunderte von den Berghängen eingelagert wurde.] Die Keramik verbindet Mistral's Interesse an autochthonen und einfachen Kunstformen zugleich mit ihrem Interesse an ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten von Frauen. Die Metaphorik der Tonkunst spiegelt ihre Poetik auf einer meta poetologischen Ebene wider: Wie die Tonkunst schöpft Mistral im uneigentlichen Sinne aus der Erde Lateinamerikas ihre Prosa; in *Otra vez Florencia* aus dem Jahre 1928 schrieb Mistral so:

Pueblo con cerámica original, con broncearías y con curtiduría propia – añadió Gauthier – es pueblo culto. Sobre todo con cerámica. La primera manifestación de una cultura doméstica es la del barro. Se puede vivir sin torcer platas ni cueros y el ámbito familiar no sufre rebajamiento; pero si faltan las gredas y los bellos esmaltes, falta sencillamente la muchedumbre de utensilios y objetos graciosas que regalan bellos interiores. Y las mujeres, yo creo, nos aplébeyamos muchísimo bebiendo el agua en copa fea y distribuyendo la sopa cotidiana en platos desgraciados.

En los países sin cerámica propia se compra la ajena, ya lo sé. »No vale«, digo como en el juego. Cada raza, cada región ilustre ha querido siempre tener este arte propio como posee su clima.¹⁰⁹

Ein Volk mit eigener Keramik, mit Bronzerei und eigener Gerberei – so fügte Gauthier hinzu – ist ein kultiviertes Volk. Vor allem, wenn sie über Keramik verfügt. Eine häusliche Kultur manifestiert sich zuerst durch Lehm. Es lässt sich leben, ohne Silber oder Leder zu verarbeiten und das familiäre Umfeld wird nicht gedemütigt; doch sollten knetbare Massen und die schönen Emaillen fehlen, fehlt schlichtweg die Menge an Utensilien und an anmutigen Gegenständen, die für ein schönes Interieur sorgen. Und wir Frauen, so glaube ich, würdigen uns sehr herab, wenn wir Wasser aus einer unanschaulichen Tasse trinken und die tägliche Suppe auf

108 Vgl. ebd. S. 17, 41.

109 Mistral, Gabriela: *Otra vez Florencia*. In: dies.: *Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe*. Santiago: Bello 1978. S. 239-244. S. 243. Zur Bedeutung der Keramik ausführlicher Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 197f.

reizlose Teller verteilen.

In den Ländern ohne eigene Keramik wird diese woanders gekauft, das weiß ich wohl. »Das gilt nicht«, sage ich wie in einem Spiel. Immer schon wollte jedes Volk, jede bekannte Region über diese eigene Kunst verfügen wie ihnen auch ein Klima eigen ist.

Die Keramik betrachte ich als eine metapoetologische Metapher für Mistral's eigenes Schreiben, das sein Material aus der Erde schöpft. Das Kunsthandwerk repräsentiert ebenso eine einfache Kunstform, für die sich Mistral interessierte und steht wie der *costumbrismo* in Verbindung zum Lokalen und, mehr noch, zum Klimatischen.

Auf sich selbst bezogen fragt die Erzählerin in *La estampa del indio mexicano*: »¿Qué es la mano mía sino un miembro degenerado que olvidó sus herencias de sabiduría manual, el genio de dos razas decoradoras, bordadoras, artesanas?«¹¹⁰ [Was ist meine Hand außer einer verfallen Gliedmaße, die ihr Erbe manuellen Wissens vergaß, das Genie zweier Ethnien von Dekorateurinnen, Stickerinnen, Handwerkerinnen?] Das Handwerk wird von Mistral als ein wertvolles Wissen und kulturelles Erbe aufgewertet, das es zu tradieren gilt. In ihrem *Recado sobre Michoacán* kommentierte die Erzählerin die Kunst der Purépecha mit ähnlichen Worten und preiste ihre Kalabassen als »artesanía generalmente mujeril« [allgemein weibliches Kunsthandwerk] sowie als »júbilo de todas las mesas« (RM, S. 293) [Freude eines jeden Tisches].¹¹¹ Die Alltäglichkeit ist eine wichtige Komponente der Poetik Mistral's; zu dieser gesellt sich die Bedeutung des Handwerks, das auf ein vom männlich konnotierten Geniebegriff abweichendes Literaturverständnis hindeutet.

II.3 Ein Schulbuch für den Mädchenunterricht

Das Deckblatt des Schulbuchs *Lecturas para mujeres* [Lektüre für Frauen] zeigt eine in die Lektüre vertiefte Frau inmitten einer bukolischen Landschaft. Die Bukolik wird als Referenzraum auch durch den Hirtenstab der Dame aufgerufen, deren Statur die Verbindung von Weiblichkeit und Lektüre darstellt, die bereits der Titel des Schulbuchs als Themen benennt. Im Zuge von Mistral's erstem Aufenthalt in Mexiko entstand im Jahre 1924 das für den Literaturunterricht von Mädchen konzipierte Lehrbuch *Lecturas para mujeres* und die in diesem publizierte Prosaschrift *Silueta de la india mexicana* [Silhouette der mexikanischen Autochthonen], die Mis-

¹¹⁰ Mistral, Gabriela: *Estampa del indio mexicano*. In: dies.: *Gabriela y México*. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 298-304. S. 303.

¹¹¹ Siehe dazu auch Mistral's Ausführungen zur autochthonen Kunstfertigkeit in PM, S. 302.

tral 1923 auch im *Mercurio* veröffentlichte.¹¹² Das für den Spanischunterricht von jungen Schülerinnen auf dem Land vorgesehene Schulbuch druckte der spanische Verlag Callejas in hoher Auflage und vertrieb es international.¹¹³ Zur Intention dieses Buches zählte, so schrieb es Mistral im Vorwort, die Vermittlung von Literaturkenntnissen und die Herausbildung von Bürgerinnen.¹¹⁴ *Lecturas para mujeres* betrachtete Mistral dabei erst als den Beginn ihrer bildungspolitischen Arbeit, die sie auch in Chile fortzuführen beabsichtigte, und für die sie eine dezidiert weibliche lateinamerikanische Gemeinschaft imaginierte.¹¹⁵

Mistral kompilierte, wie für die Didaktik charakteristisch, ausschließlich kleine Formen für ihr Lehrbuch, vorrangig kurze Prosaexte und Gedichte von mexikanischen und französischen Autoren; unter den quantitativ bevorzugten finden sich Leopoldo Lugones, Rabindranath Tagore, José Enrique Rodó, José Martí und Joan Maragall.¹¹⁶ Die zusammengestellten Texte seien, so schrieb Mistral, nach »moralischer und mitunter gesellschaftlicher Intention«, »belleza« [Schönheit] und »americanidad« [Amerikanität] ausgewählt.¹¹⁷ Das Vorwort unterzeichnete Mistral mit »La Recopiladora«¹¹⁸ [die Sammlerin], womit sie sich selbst als Kompilatorin kleiner Formen definierte. Die Kürze und Visualität der von Mistral kompilierten Texte war dabei eine bewusste ästhetische und didaktische Entscheidung: So richtete sich das Lehrbuch schließlich an Schülerinnen, die für handwerkliche und körperliche Arbeiten ausgebildet wurden und denen nur wenig Zeit zum Lernen verblieb.¹¹⁹

Lecturas para mujeres teilt sich in die drei Sektionen »Hogar« [Heim], »Motivos Espirituales« [Spirituelle Motive] und »Naturaleza« [Natur], welche auch auf die grundlegenden Pfeiler der Ästhetik Mistral hindeuten, die auf die kunstvolle Darstellung des Alltäglichen und der Natur abzielt.¹²⁰ Die Prosaschrift *Silueta de*

¹¹² Vgl. Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 366. Das Schulbuch nimmt für die Mistral-Forschung eine wichtige Rolle ein, da die Schriftstellerin mit diesem ihre literarischen Präferenzen offenbarte, siehe ebd. S. 59f.

¹¹³ Vgl. Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 74. Weiterführend zum Schulbuch Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 59. Weinberg, L.: *Gabriela Mistral*. S. 22.

¹¹⁴ Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 7f., 15.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 8.

¹¹⁶ Vgl. Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 60. Siehe zur Bedeutung kleiner Formen in einer aktuellen didaktischen Perspektive Heideklang, Julia, Sandra Dobritz u. Urte Stobbe: *Kleine Formen für den Unterricht – Unterricht in kleinen Formen. Einleitung*. In: *Kleine Formen für den Unterricht. Historische Kontexte, Analysen, Perspektiven*. Hg. von Julia Heideklang u. Urte Stobbe. Göttingen: V&R unipress 2019. S. 9–25.

¹¹⁷ Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 15.

¹¹⁸ Ebd. S. 17.

¹¹⁹ Vgl. Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 161.

¹²⁰ Für eine genaue Übersicht der Struktur des Lehrbuches siehe Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 60.

la india mexicana plazierte Mistral in der Sektion *Hogar* als Bestandteil der Unterkapitel »Maternidad« [Mutterschaft] und »México y la América española« [Mexiko und das spanische Amerika].¹²¹ Weite Teile des Vorworts widmen sich der Sektion *Hogar*, die der Herausbildung von Mütterlichkeit dienen soll und verweisen wiederholt auf die Spannung zwischen den defizitären Konzepten der »alten« und »neuen« Frau.¹²² Der neuen Frau würde es, so Mistral, an »Mütterlichkeit« fehlen, der alten wiederum an »geistigem Reichtum«.¹²³ Der Sektion *Hogar* wird die größte Bedeutung im Schulbuch beigemessen; sie gilt als die eigentlich »originelle« und sei mit der größten Zuneigung erstellt worden.¹²⁴ Konsequenterweise, so schreibt es Mistral auf denselben Seiten, soll sie die Funktion erfüllen, den Familiensinn wiederzubeleben, der konstitutiv für den Erfolg eines Kollektivs sei.

Wenn die Agenda des Schulbuchs auch konservativ anmuten mag und starre Geschlechterrollen zu festigen scheint, entziehen sich geschlechtliche und nationale Zugehörigkeiten bei Mistral jedoch vorschnellen Schlussfolgerungen.¹²⁵ Unter den Texten, die Mistral für das Schulbuch schrieb, befindet sich etwa eine weitere ›Silhouette‹, *Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz*, wobei bereits die Bezugnahme auf Sor Juana, heute eine Ikone weiblichen Schreibens, Mistral's feministische Ambitionen untermauerte.¹²⁶ Diese finden in ihrem Schreiben immer wieder Ausdruck, beispielsweise in der im Jahre 1925 verfassten Schrift *Castilla*, in der die Erzählerin

121 Kaminsky vollzieht eine kritische Lektüre dieser Schrift, in der sie das Vokabular des Visuellen in der Prosa schrift hervorhebt, siehe dies.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 120f. Ursprünglich wurde der Text in Mistral's *Croquis mexicanos* eingefügt, vgl. dazu Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 67.

122 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 8, 11.

123 Vgl. ebd. S. 9, 11.

124 Vgl. ebd. S. 8f., 10.

125 Vgl. zu dieser Ambivalenz Peña, K. P.: *Poetry and the Realm of the Public Intellectual*. S. 9, 29, 33. Finzer rekurriert zudem auf den von Gayatri Chakravorty Spivak geprägten Begriff des »strategic essentialism«, womit sie unterstreicht, dass Mistral's Unternehmen für das Jahr 1923 durchaus radikal und feministisch war. Vgl. dies.: *Mother Earth, Earth Mother*. S. 244. Auf diese Diskussion um das Schulbuch verweist auch Klengel und rekurriert hierfür auf weitere Beiträge der Forschungsliteratur, siehe dies.: Gabriela Mistral (1945). S. 91. Eine weitere Diskussion des Vorwortes findet sich bei Fiol-Matta wieder, die den Essay als Beispiel eines »normative gender discourse« betrachtet, vgl. dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 159ff. Fiol-Matta weist auch in Bezug auf den Patriotismus von Mistral darauf hin, dass dieser doppelbödig sei und sich hinter ihm auch die Enttäuschung verberge, von Chile gerade nicht zur Nationalschriftstellerin gekürt worden zu sein, siehe dazu ebd. S. 163.

126 Vgl. Mistral, Gabriela: *Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz*. In: dies.: *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*. Hg. von ders. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 130-135.

durch die kastilische Landschaft schreitet und mit Teresa de Ávila über die Begründung einer weiblichen Literaturtradition nachdenkt.¹²⁷

Die *Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz* beschreibt, auf Amado Nervos Schrift *Juana de Asbaje* basierend, die Tugenden Sor Juanas und den Einfluss von Geografie auf ihr Wesen und Schreiben.¹²⁸ Diese Form des biografischen Essays ist an Mistral's didaktisches Interesse gekoppelt; die Silhouette ist zugleich Essay und Exemplum, sodass aus der Exemplarität Sor Juanas ein Lerneffekt entstehen soll.¹²⁹ Aufgrund der wenigen *siluetas* die Mistral verfasste, lässt sich anders als beim *recado* jedoch nicht von einer etablierten Form ihres Schreibens sprechen.

Das Schulbuch stellt einen ungewöhnlichen Publikationsort der kleinen Reiseprosa dar, zeugt jedoch davon, wie ernst es Mistral um die Verbreitung ihrer Schriften und um deren Leserschaft bestellt war. Ihre Texte sollten nicht nur von einer kleinen, gebildeten, wohlhabenden, weißen und vorrangig männlichen Elite gelesen werden, sondern auch von jungen Frauen aus der Arbeiterschicht, von denen vermutlich viele autochthone Herkunft waren.¹³⁰ Das Schulbuch als Publikationsort deutet somit auf Mistral's Gespür für Intersektionalität und auf die politischen, didaktischen und sozialen Intentionen ihres Schreibens hin.

Die *Silueta de la india mexicana* charakterisiert das Äußerliche sowie die soziale und familiäre Situation einer autochthonen Frau. Die kurze Prosaschrift oszilliert zwischen Beschreibung und Erzählung, indem die Erzählerin einen Schwerpunkt auf das äußerliche Erscheinungsbild der Frau legt und zugleich ihre Bewegung im Raum narrativ erfasst. Ebenso changiert der Text zwischen der Beschreibung einer und aller autochthoner Frauen und damit zwischen dem Singulärem und dem Universellen – zwar geht es um einen Typus, wenn die Kleidung der Frauen kommentiert wird, zugleich porträtiert die Erzählerin jedoch ihre spezifische Erfahrung, nämlich die Begegnung mit einer autochthonen Frau.

Dass es sich um eine *mexikanische* Autochthone handelt, unterstreichen die deiktischen Referenzen: Die beschriebene Frau wird mit einem Glas aus Guadalajara verglichen und wandert von Puebla und Uruapan in weitere Städte (vgl. SM,

127 Teresa de Jesús erklärt der Erzählerin so: »Porque has querido fundar condescendiendo con los hombres, sujetando tu impulso, así se construye sin alegría y la obra que sale muerta, ni la aprocheva ni Dios ni el Diablo.« [Denn du wolltest in Übereinkunft mit den Männern gründen, wobei du deinen Impuls untergeordnet hast und so schöpft man ohne Freude und das totgeborene Werk nützt weder Gott noch Teufel.] Mistral, Gabriela: Castilla. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 203-213. S. 205.

128 Vgl. Arrigoitia, L. d.: Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral. S. 66.

129 Vgl. ebd.

130 Wie Fiol-Matta herausgearbeitet hat, wendet sich Mistral in ihrem Vorwort an eine »imaginäre« und »textuelle« Gemeinschaft von Frauen, vgl. dazu dies.: A Queer Mother for the Nation. S. 78.

S. 121). Die geografischen Referenzen drücken die Allgemeingültigkeit der autochthonen Frau aus, die nicht mit einer bestimmten Region zu identifizieren ist. Die Konzentration auf die Kleidung macht in einer metareflexiven Geste den Text als Gewebe sichtbar und präsentiert die autochthone Frau als ein textuelles Gebilde, das seine eigene Gemachtheit impliziert.

Der Text thematisiert den Alltag der Frau, wie beispielsweise ihre Gewohnheit, sonntags zum Markt zu gehen und ihr Kind auf dem Rücken zu transportieren. Wie in *El paisaje mexicano* ist die Beschreibung stets an eine soziale, historische und politische Ebene geknüpft. Die Erzählerin kommentiert das Schicksal der autochthonen Bevölkerung Mexikos und kritisiert die Konsequenzen der Kolonisation:

Habrán sido una raza gozosa; los puso Dios como a la primera pareja humana en un jardín. Pero cuatrocientos años esclavos les han desteñido la misma gloria de su sol y de sus frutas; les han hecho dura la arcilla de sus caminos, que es suave, sin embargo, como pulpas derramadas... (SM, S. 122)

Sie hätten ein freudvolles Volk sein können; Gott steckte sie wie das erste Menschenpaar in einen Garten. Doch vierhundert Jahre der Versklavung haben denselben Glanz ihrer Sonne und Früchte verblasen lassen; haben den Ton ihrer Wege verhärtet, der dennoch so weich wie verschüttetes Fruchtfleisch ist...

In der Beschreibung der autochthonen Frau greift Mistral auf ein ästhetisches Vokabular zurück, bereits der erste Satz rekurriert etwa auf den Begriff der »gracia« [Grazie].¹³¹ »La india mexicana tiene una silueta llena de gracia.« (SM, S. 120) [Die mexikanische Autochthone hat eine von Grazie erfüllte Silhouette.] Schon im Vorwort zu *Lecturas para mujeres* ruft Mistral mit der Aussage, Grazie sei eine erlernbare intellektuelle Fähigkeit, den Diskurs über die Anmut auf, der in der Ästhetik auf eine lange Tradition zurückblickt.¹³² Gerade die Frage nach der Erlernbarkeit von Grazie trifft einen Kern der Diskussionen um die Anmut im *Cortegiano*.¹³³ In Baldassare Castigliones Werk ist *grazie* [Anmut] wie *sprezzatura* [Lässigkeit] ein

131 Kaminsky stellt diesbezüglich dar, Mistral würde die Autochthonen sowohl romantisieren als auch ästhetisieren, vgl. dies.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 121.

132 Mistral schreibt von der Kultivierbarkeit der Grazie: »Es muy femenino el amor de la gracia cultivado a través de la literatura.« [Die durch Literatur herausgebildete Liebe zur Grazie ist sehr weiblich.] Dies.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 8. Für einen Überblick zum Begriff der Grazie siehe Sabine Mainberger, die neben Castiglione und Schiller ebenfalls Nietzsche, Heine, Valéry und Pasternak in den Blick nimmt, dies.: Lässig – subtil – lakonisch. Zur Ästhetik der Grazie. In: *arcadia* 47 (2012) H. 2. S. 251–271.

133 Vgl. Castiglione, Baldesar: *Das Buch vom Hofmann*. Übers. von Fritz Baumgart. Bremen: Schümann 1960. S. 50ff.

Schlüsselkonzept, über das die Hofgesellschaft ausführlich debattiert. *Sprezzatura* und *grazie* hängen insofern miteinander zusammen, als Lässigkeit Ursprung von Anmut ist.¹³⁴ Die Anmut prägt das äußerliche Erscheinungsbild und die Bewegung des Hofmanns, sodass sie sich etwa im Voltigieren erzeugen lässt; ebenso sollte sie jedoch auch seine Sprache, selbst sein Scherzen beeinflussen.¹³⁵ Im *Corteggiano* ist Grazie keinem bestimmten Geschlecht zuzuordnen und kann dementsprechend sowohl Hofdame als auch Hofmann auszeichnen.¹³⁶

Um das Wesen der Grazie näher zu fassen, zitiert Friedrich Schiller eine allegorische Darstellung: Gemäß der griechischen Fabel verleiht ein Gürtel der Göttin der Schönheit Anmut. Die Fabel deutet darauf hin, dass für Schiller jede Anmut Schönheit ist, doch nicht jede Schönheit über Anmut verfügt, und noch zentraler: Anmut »bewegliche Schönheit« ist und sich damit vom Subjekt löst.¹³⁷ Wie Castiglione diskutiert auch Schiller die Intentionalität der Anmut und schlussfolgert, dass Anmut einzig vom Subjekt erzeugt werde, sie müsse folglich immer, auch wenn ihr der Schein von Willenlosigkeit anhaftet, »die durch Freyheit bewegte[] Gestalt«¹³⁸ sein.

Die mobile Dimension der Grazie ist in der Konzeption der autochthonen Frau Mexikos durch die Bewegung im Raum ebenfalls präsent; darüber hinaus konnoitiert Mistral wie zuvor Schiller Anmut in erster Linie als weiblich.¹³⁹ Ganz augenscheinlich positioniert Mistral sich mit der Beschreibung der Autochthonen in einem ästhetischen Diskurs und unterstreicht somit ihre Forderung nach einer künstlerischen Darstellung der autochthonen Bevölkerung: »Y esa mujer que no han alabado los poetas, con su silueta asiática, ha de ser semejante a la Ruth moabita, que tan bien labraba y que tenía atezado el rostro de las mil sieastas sobre la parva...« (SM, S. 122) [Und diese Frau, die Dichter nicht gelobt haben, mit ihrer asiatischen Silhouette, muss Ruth der Moabiterin ähneln, die den Boden so gut pflügte, und deren Gesicht von tausenden von Mittagsruhen über dem Dreschgut so geglättet war...] Die Erzählerin stellt einen Bezug zur fehlenden Darstellungstradition in Lateinamerika her und behebt diese zugleich performativ. Sollte Mistral das Referenzwerk des *costumbrismo* in Mexiko, *Los mexicanos pintados por sí mismo*, gekannt haben, so ließe sich ihre *silueta* insofern als ein Beitrag zur Kompensation

134 Vgl. ebd. S. 53f.

135 Vgl. ebd. S. 47f., 50. Zur Anmut des Erscheinungsbildes siehe ebd. S. 44, 59, 168, 187.

136 Zur Anmut der Hofdame siehe ebd. S. 245, 251. Mainberger merkt an, das Konzept der Grazie werde zwar »geschlechtsspezifisch reduziert«, ebenso handele es sich jedoch um ein »Faszinosum der Androgynität«, dies.: Lässig – subtil – lakonisch. S. 254.

137 Vgl. Schiller, Friedrich: Über Anmuth und Würde. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. 43 Bde. Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil. Hg. von Benno von Wiese. Weimar: Böhlau 1962. S. 251-308. S. 251ff.

138 Ebd. S. 265, 269.

139 Vgl. ebd. S. 288.

einer Lücke lesen, als sich unter den 35 Typen der mexikanischen Gesellschaft nicht ein einziger autochthoner wiederfindet.¹⁴⁰

Die autochthone Frau Mexikos wird intertextuell eingebettet, wobei Mistral mit dem Vergleich zudem auf ihr im Jahre 1923 verfasstes Gedicht *Ruth* Rekurs nimmt, das aus der Perspektive derselben die biblische Geschichte nacherzählt.¹⁴¹ Die Figur der biblischen Ruth steht nicht nur für eine hart arbeitende Frau, sondern auch für weibliche Gemeinschaft und Solidarität. Ruth zeichnet sich schließlich dadurch aus, dass sie auch nach dem Tod ihres Mannes bei ihrer Schwiegermutter Noomi bleibt und sogar mit dieser in das ihr noch fremde Juda zieht.¹⁴²

Ein Grund für die Bezugnahme auf die Figur der Hebräischen Bibel ist darin zu sehen, dass zwei Pole die autochthone Frau, Ruth und die Autorfigur Mistral vereinen: Fremdheit und Zugehörigkeit.¹⁴³ Diese Ambivalenz wird in der Hebräischen Bibel verhandelt und auch von Julia Kristeva in *Étrangers à nous-mêmes* prominent aufgegriffen: Ruth gehört so schließlich den Moabiter an und wird ebenso zu einer Israelitin.¹⁴⁴ Die Autorfigur Mistral beginnt gleichsam das Vorwort zu *Lecturas para mujeres* mit dem Unterpunkt »Palabras de la extranjera« [Worte der Fremden]. Dort kommentiert sie, dass sie sich sehr wohl darüber bewusst sei, dass die Zusammenstellung eines Lehrbuches von *mexikanischen* Lehrern durchgeführt werden sollte.¹⁴⁵ Mistral stellt sich als Außenstehende dar und rekurriert doch auf das markante Possessivpronomen »nuestra literatura« [unsere Literatur], um eine transnationale lateinamerikanische Zugehörigkeit anzudeuten. Die mexikanische Revolution mit ihrem Drang zur Nationalisierung, der sich auch in der staatlich geförderten Kunst und vor allem in der Bildung ausdrückte, kritisiert Mistral damit subtil und bezieht sich zugleich auf die Situation der autochthonen Bevölkerung, deren Position ebenso zwischen Fremdheit und Zugehörigkeit changiert.¹⁴⁶

140 Vgl. dazu Pérez Salas, M. E.: *Costumbrismo y litografía en México*. S. 291. Siehe *Los Mexicanos pintados por si mismos*. Obra escrita por une sociedad de literatos y reproducida en facsimil por la Biblioteca Nacional de Mexico. México: Biblioteca Nacional y Estudios Neolitho 1935.

141 Siehe Mistral, Gabriela: *Ruth*. In: dies.: *Poesías completas*. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 12ff.

142 Vgl. Buch *Rut*. In: *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2006.

143 In den *recados* erkennt Pizarro Cortés eine Spannung zwischen dem Eigenen und Fremden sowie dem Eigenen und Universalen, vgl. dies.: *Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano*. S. 286.

144 Vgl. Kristeva, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard 1988. S. 102-111. Da Ruth den Stammbaum des jüdischen Königshauses unter David begründet, ist der Dynastie »Fremdheit« eingeschrieben, vgl. ebd. S. 109f.

145 Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 7.

146 Zur Kunstförderung und zur Nationalisierung der Bildung siehe Benjamin, T.: *Rebuilding the Nation*. S. 450ff. Siehe zu Mistral's Verhältnis zu den Reformen der Mexikanischen Revolution Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 114ff. Fiol-Matta

Die Spannung von Integration und Ausschluss ist in der *Silueta de la india mexicana* spürbar. Mistral verortet die Frau durch die Nullfokalisierung und die heterodiegetische Erzählperspektive in einer gesellschaftlichen Außenposition. Mit dieser distanzierten Erzählperspektive negiert Mistral, als Stimme der autochthonen Frau agieren zu wollen. Die Erzählstimme betont die Außenseiterposition der autochthonen Frau zudem durch die fehlende Gewöhnung »unseres« Auges an ihre Schönheit, die Konzentration auf ihr äußeres Erscheinungsbild und die ausbleibende Kommunikation.¹⁴⁷ Der kurze Prosatext endet mit drei Punkten, sodass die Spannung zwischen Fremdheit und Zugehörigkeit, Ausgeschlossenheit und Integration offenbleibt. Die Dichotomie vom Eigenen und Fremden, die auch dem *costumbrismo* inhärent ist, verunsichert Mistral und zeigt, dass die Frage nach Zugehörigkeit nicht binär verhandelt werden muss.

Mistral bezeichnet die Autochthone als »mujer antigua, no emancipada del hijo« (SM, S. 121) [vergangene Frau, die sich nicht vom Kind emanzipiert hat] und schreibt zugleich im Vorwort von *Lecturas para mujeres* in Bezug auf den »Sinn« der Mutterschaft: »En la mujer antigua este sentido fué [sic!] más hondo y más vivo, y por ello los mejores tipos de mi sexo yo los hallo en el pasado.«¹⁴⁸ [In der vergangenen Frau war dieser Sinn tiefer und lebendiger, und aufgrund dessen finde ich die besten Typen meines Geschlechtes in der Vergangenheit.] Die autochthone Frau Mexikos ist also mit der vergangenen Frau kongruent, deren Mütterlichkeit Mistral in lobenden Tönen preist.¹⁴⁹ Diese positive Mütterlichkeit wird in *Silueta de la india mexicana* jedoch dadurch subvertiert, dass sich die Erzählerin von ihrer Lebensweise distanziert und diese problematisiert. Die Kennzeichnung der Autochthonen als einer vergangenen Frau greift zudem auf eine in der europäischen Reiseliteratur vielfach evozierte Denkweise zurück, welche die Autochthonen Lateinamerikas zeitlich in der Vergangenheit situiert und damit als rückständig kennzeichnet.¹⁵⁰ Mistral's Rekurs auf das autochthone Lateinamerika reproduziert damit, trotz des emanzipatorischen Gestus, Denkmuster des Kolonialismus.

problematisiert in ihrer Studie immer wieder die forcierte Assimilation der autochthonen Bevölkerung im Zuge der mexikanischen Revolution und situiert Mistral's Schaffen in diesen Konstellationen, siehe dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 68ff.

147 Hierzu passt es, dass Kaminsky von einer »Auslöschung« Mistral's in ihrem Prosatext spricht; Mistral konstruiere das autochthone Lateinamerika, ohne sich selbst als Bestandteil davon zu verstehen, vgl. dies.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 119. In ihrer Kritik vergisst Kaminsky jedoch, dass es sich um literarische Texte handelt, in denen zwischen Erzählinstanz und Autorin zu unterscheiden ist.

148 Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 9.

149 Kaminsky deutet das Alter der Frau als einen Hinweis auf die Zeitlosigkeit des Tableaus, vgl. dies.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 120.

150 Umfassend dazu und zur Bedeutung von Zeit im anthropologischen Diskurs Fabian, J.: *Time and the Other*. S. 27, 30, u.ö.

II.3.1 Schattenkunst in Mexiko

Die Silhouette stellt als Unterform des Scherenschnittes die Umrisse einer Person dar und ist in ihrer Motivwahl damit sehr viel restringierter.¹⁵¹ Beim Scherenschnitt handelt es sich um eine weiblich konnotierte Kunstform, in der sich im 18. und 19. Jahrhundert viele Frauen übten, wie beispielsweise die deutsche Künstlerin Luise von Duttenhofer.¹⁵² Oftmals gaben die Schattenrisse häusliche Szenen wieder und litten als ökonomische und einfache Form des künstlerischen Ausdrucks an ihrem minderen Prestige, da sie nur wenig Material – eine Schere und Papier – und kein umfassendes handwerkliches Wissen erforderten.¹⁵³ Die Ausgrenzung des schneidenden Künstlers lässt sich weit zurückverfolgen – bereits der Schweizer Jean Huber spürte am Höhepunkt des Geniekultes im 18. Jahrhundert die mindere Wertschätzung, die seiner Scherenkunst entgegengebracht wurde.¹⁵⁴ Der Scherenschnitt wurde vom Status der Kunst ausgeschlossen – eine Ausgrenzung, die sich im 18. Jahrhundert mit Aufkommen der Silhouette noch potenzierte.¹⁵⁵

Mit der Silhouette wird – neben ihrem Namenspatron, dem französischen Finanzminister Étienne de Silhouette – möglicherweise keine Person so sehr verbunden wie Johann Caspar Lavater, der in seinen *Physiognomischen Fragmenten* eine Reihe von Silhouetten nachdruckte und ihnen ein ganzes Kapitel widmete. Die Physiognomie – »die Fertigkeit durch das Aeußerliche eines Menschen sein Innres zu erkennen«¹⁵⁶ – übertrug Lavater auch auf die Silhouette, zu der er ein ambivalentes Verhältnis hatte. Auf der einen Seite betrachtete er sie als das »schwächste und leereste«, auf der anderen Seite als das »wahreste und getreuste Bild« eines Men-

¹⁵¹ Vgl. o.V.: [Art.] Silhouette. In: Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. 7 Bde. Hg. von Harald Olbrich u. Gerhard Strauss. Bd. 6. Leipzig: Seemann 1994. S. 669-670. S. 669.

¹⁵² Vgl. Bisalki, Ernst: Scherenschnitt und Schattenrisse. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst. München: Callwey 1964. S. 122. Zu den weiblichen Konnotationen des Scherenschnitts siehe Vogel, Juliane: Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison. In: Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung. Hg. von Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler. München: Fink 2009. S. 141-159. S. 146f.

¹⁵³ Vgl. Bisalki, E.: Scherenschnitt und Schattenrisse. S. 33, 122, 125. Vgl. Sedda, Julia: Silhouettes: The Fashionable Paper Portrait Miniature around 1800. In: European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections. Hg. von Bernd Pappe. Petersberg: Imhof 2014. S. 179-185. S. 180.

¹⁵⁴ Vgl. Vogel, J.: Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison. S. 141, 143.

¹⁵⁵ Vgl. ebd. S. 143.

¹⁵⁶ Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern. 4 Bde. Bd. 1. Leipzig u.a.: Weidmann Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie 1775. S. 13.

schen.¹⁵⁷ Schwach dahingehend, dass nur die Konturen des Gesichtes abgebildet werden, getreu dahingehend, dass es sich um den »unmittelbare[n] Abdruck der Natur« handele, der sich nicht durch den »geschicktste[n] Zeichner« nachstellen ließe.¹⁵⁸ Die Silhouette war für Lavater darüber hinaus eine Kunstform der Verdichtung, die sich durch das Fehlen von »Bewegung«, »Farbe«, »Licht«, »Höhe und Tiefe« auszeichnete.¹⁵⁹

Einen Hinweis auf Mistral's Vertrautheit mit Lavater könnte ein Paratext, der Untertitel der *Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz*, liefern, dessen Bezeichnung schließlich ähnlich zu den *Physiognomischen Fragmenten* lautet »Fragmentos de un estudio« [Fragmente einer Studie]. Lavaters Beschreibung der Silhouette, in der Bewegung absent ist, kontrastiert allerdings mit Mistral's dynamischer Darstellung der autochthonen Frau Mexikos. Zugleich beschreibt Mistral ausdrücklich an verschiedenen Stellen des Prosatextes eine Silhouette:

La india mexicana tiene una silueta llena de gracia. Muchas veces es bella, pero de otra belleza que aquella que se ha hecho costumbre en nuestros ojos. Su carne, sin el sonrosado de las conchas, tiene la quemadura de la espiga bien lamida de sol. El ojo es de una dulzura ardiente; la mejilla, de fino dibujo; la frente, media-na como ha de ser la frente femenina; los labios, ni inexpressivamente delgados ni espesos; el acento, dulce y con dejo de pesadumbre, como si tuviese siempre una gota ancha de llanto en la hondura de la garganta. (SM, S. 120)

Die mexikanische Autochthone hat eine von Grazie erfüllte Silhouette. Oftmals ist sie schön, doch von einer anderen Schönheit als es unsere Augen gewöhnt sind. Ihr Fleisch, das nicht über das Rosige der Muscheln verfügt, weist die Verbrennung der von Sonne geleckten Ähre auf. Ihr Auge ist von einer brennenden Süße; die Wange wie von einer feinen Zeichnung, ihre Stirn genauso groß wie eine weibliche Stirn sein sollte; ihre Lippen weder ausdruckslos dünn noch dick; der Akzent, süß und mit einer Spur von Kummer, so als ob sie immer einen breiten Tränentropf in der tiefen Kehle trüge.

Wenn auch das Äußere der Frau beschrieben wird, ist diese Ebene nicht vom Inneren zu trennen, sondern mit diesem verzahnt, wie es der Hinweis auf ihren Akzent offenlegt. Mistral stattet die Silhouette also mit einer auditiven Komponente aus und entwirft eine intermediale *silueta*, die sich, selbst wenn der Fokus auf dem Visuellen liegt, hören lässt.

¹⁵⁷ Vgl. Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern. 4 Bde. Bd. 2. Leipzig u.a.: Weidmann Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie 1775.* S. 90.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

Bei der Betitelung *silueta* handelt es sich um einen meta poetologischen Kommentar, der an eine Tradition weiblicher Kunstfertigkeit anknüpft und sich von der männlich konnotierten Gattung Reisebericht abgrenzt. Mistral adressierte sich nicht nur an Frauen als Rezipientinnen, sondern schrieb sich auch in eine Tradition weiblicher Kunstproduktion ein, die ganz im Sinne der mistralischen Ästhetik mit Alltäglichkeit und Einfachheit verbunden ist, wie es bereits die Einordnung des Textes in der Sektion *Hogar* unterstreicht. In eben diesem Schulbuch fordert Mistral in ihrem Vorwort die Begründung einer weiblichen Literatur: »Ya es tiempo de iniciar entre nosotros la formación de una literatura femenina, seria.«¹⁶⁰ [Es ist längst an der Zeit, in unseren Reihen eine ernsthafte, weibliche Literatur zu begründen.]

Diese poetologische Rahmung des Textes wird durch Bezüge auf die – wiederum weiblich und zudem autochthon konnotierte – Tonkunst gestützt, formuliert die Erzählerin doch schließlich, die autochthone Frau sei keine »Amphore«, sondern ein »goldenes Glas«. Wenn sich Mistral in *Silueta de la india mexicana* auf eine minder gewürdigte weiblich konnotierte Kunstform bezieht, die im ästhetischen Diskurs mit der abschätzigen Attribuierung der Vervielfältigung versehen wurde, drückt sie, wie in *El paisaje mexicano*, ein Verständnis von Literatur als Handwerk aus.¹⁶¹

Mistral orientierte sich mit der Silhouette an einer künstlerischen Ausdrucksform des 19. Jahrhunderts und erschuf dadurch eine Korrespondenz von Form und Inhalt: Die autochthone Frau ist eine »mujer antigua« und ihrer Betrachtung wird durch den Bezug auf eine veraltete Kunstform – die nicht der zeitgenössischeren Fotografie entspricht, welche ab 1860 die Silhouette ablöste – eine historische Gestalt verliehen.¹⁶²

II.3.2 Beobachten

Abgesehen von Mistral's Hinwendung zum Lokalen sind auch die Formen ihres Schreibens Reminiszenzen der kostumbristischen *escena* [Szene] und des *tipo* [Typus].¹⁶³ Die Anfänge des Kostumbrismus waren vor allem von den kurzen in Vers oder Prosa verfassten »artículos de costumbre« [Artikel über Bräuche] geprägt, die sich ab dem Jahre 1840 schließlich in die Untergattungen *escena* und *tipo* ausdifferenzierten.¹⁶⁴ *Tipos* stellen Figuren der spanischen Bevölkerung dar, die sich durch

¹⁶⁰ Mistral, G.: *Lecturas para mujeres* (introducción). S. 10.

¹⁶¹ Vgl. zu diesen Attributen des Scherenschnitts Vogel, J.: Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison. S. 144, 146.

¹⁶² Vgl. Bisalki, E.: Scherenschnitt und Schattenrisse. S. 111.

¹⁶³ Siehe zu diesen beiden Formen etwa Pérez Salas, M. E.: *Costumbrismo y litografía en México*. S. 39ff.

¹⁶⁴ Vgl. ebd. S. 39.

Beruf, Sprechweise oder Kleidung auszeichnen.¹⁶⁵ Sie schwanken zwischen dem Singulären und Allgemeinen, denn wenn es sich auch um einen charakteristischen Stellvertreter einer Gruppe handelt, bleibt die beschriebene Person bzw. Figur noch immer als Individuum erkennbar.¹⁶⁶ *Tipos*, die Erfahrungen und Wissen über das vergangene Spanien umfassen und üblicherweise in Verzierungen mit Holzschnitten erschienen, entwickelten sich zum Herzstück des *costumbrismo*.¹⁶⁷ Dies hing auch damit zusammen, dass in *tipos*, die sich leichter als eine *escena* illustrieren ließen, die Lithografie eine gewichtigere Rolle einnehmen konnte.¹⁶⁸

Die *escena* hingegen ist narrativer und stellt den Augenblick eines Geschehens dar.¹⁶⁹ Sie ist länger, da sie oftmals von großen Formen wie dem Roman inkorporiert wurde und differiert vom *tipo* auch in ihrer Tempuswahl, die nicht das Imperfekt, sondern das Präsens vorzieht.¹⁷⁰ Die Erzählperspektive unterscheidet sich ebenso dahingehend, dass in *tipos* nicht beobachtet wird und die *escena* gerade auf die Erfahrung der in das Geschehen involvierten Figuren rekuriert.¹⁷¹

Der spanische *costumbrista* Mesonero verfasste sowohl *escenas* als auch *tipos*: Seiner Leserschaft berichtete er in *El Religioso* beispielsweise vom Mönch, dem »authentischsten« Mitglied der »alten Gesellschaft«.¹⁷² Das Alter Ego Mesoneros, der »curioso parlante« [neugierige Sprecher], bemüht sich in dem kurzen Text um eine Apologie des Geistlichen, erläutert seine Herkunft und seine ehemalige Stellung in der spanischen Gesellschaft, um sein Verschwinden und die gegen ihn hervorgebrachten Anschuldigungen zu kritisieren:

El religioso, en fin, tiempo es de repetirlo, tiempo es de hacer justicia á una clase benemérita que la marcha del siglo borró de nuestra sociedad; no era, como se ha repetido, un sér egoista é indolente entregado á sus goces materiales y á su

¹⁶⁵ Vgl. ebd. S. 53.

¹⁶⁶ Vgl. dazu ebd. S. 18.

¹⁶⁷ Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich u. Juan-José Sánchez: Der Misanthrop, die Tänzerin und der Ohrensessel. Über die Gattung ‚Costumbrismo‘ und die Beziehungen zwischen Gesellschaft, Wissen und Diskurs in Spanien von 1805 bis 1851. In: Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert. Hg. von Jürgen Link. Stuttgart: Klett-Cotta 1984. S. 15-62. S. 31. Vgl. ebenso Pérez Salas, M. E.: Costumbrismo y litografía en México. S. 39, 53.

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 18.

¹⁶⁹ Vgl. ebd. Die *escena* war auch als *cuadro de costumbres* bekannt; der *artículo de costumbres* unterschied sich wiederum von der *escena* durch seinen Publikationsort, denn ersterer wurde in Büchern und zweiterer in Zeitungen publiziert, vgl. ebd. S. 39.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. Vgl. Gumbrecht, H. U. u. J.-J. Sánchez: Der Misanthrop, die Tänzerin und der Ohrensessel. S. 31.

¹⁷¹ Vgl. ebd. S. 32.

¹⁷² Vgl. Mesonero Romanos, Ramón de: *El Religioso*. In: ders.: Obras de Ramón de Mesonero Romanos. 8 Bde. Bd. 3: *Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres por el curioso parlante*. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana 1881. S. 67-70. S. 67.

estúpida inacción [sic!].¹⁷³

Endlich ist es an der Zeit, einer verdienstvollen Klasse, die im Laufe der Jahrhunderte aus unserer Gesellschaft verschwunden ist, gerecht zu werden und zu wiederholen, dass der Religiöse, wie wiederholt gesagt wurde, kein egoistisches und faules Wesen war, das sich seinen materiellen Genüssen und seiner dummen Untätigkeit hingab.

Die Erzählinstanz in *La Calle de Toledo*, eine *escena*, zeichnet sich im Gegensatz zu *El Religioso* durch eine starke Subjektivität aus: »Pocos días há tuve que salir á recibir á un pariente que viene á Madrid desde Mairena (reino de Sevilla) [...].«¹⁷⁴ [Vor ein paar Tagen musste ich hinausgehen, um einen Verwandten aus Mairena (Königreich Sevilla) in Madrid zu empfangen.] Der Plot des kurzen Textes lässt sich auf das Treffen des Erzählers an der Calle de Toledo mit seinem Vetter, der aus Sevilla stammt und in Madrid die Prüfung zum Notar ablegen möchte, resümieren. Im Verlauf der *escena* beobachten der Erzähler und sein Vetter die Menschen auf der Calle de Toledo, einem Mikrokosmos, in dem sich Spanier aller Provinzen wiederfinden.¹⁷⁵

Mistral vermengt in ihrer Silhouette die beiden Textformen des *costumbrismo*: Der Rekurs auf den *tipo* spiegelt sich bereits in Titeln wie *El tipo del indio americano* und in der Insistenz auf der *Beschreibung* der Autochthonen Mexikos als Typus wider; dies steht wiederum in einem Spannungsverhältnis zu den narrativen Komponenten, etwa der Schilderung eines *Ereignisses*. Die Beschreibung schlägt etwa durch den Vergleich zu einem Blitz in ein Ereignis um, das sich wiederum zu einer Deskription wandelt: »Se detiene en medio del campo, y yo la miro. [...] A su lado suele caminar el indio; la sombra del sombrero inmenso cae sobre el hombro de la mujer, y la blancura de su traje es un relámpago sobre el campo.« (SM, S. 121) [Sie hält in der Mitte des Feldes und ich betrachte sie. ... An ihrer Seite schreitet gewöhnlich der Autochthone; der Schatten des riesigen Hutes fällt über die Schulter der Frau und das Weiß ihrer Kleidung ist ein Blitz auf dem Feld.]

Es mag widersprüchlich anmuten, dass sich die Erzählinstanz in großer Distanz zu dem autochthonen Paar befindet und doch ihre Stille konstatiert:¹⁷⁶ »Van silenciosos, por el paisaje lleno de recogimiento; cruzan de tarde en tarde una palabra de la que recibo la dulzura sin comprender el sentido.« (SM, S. 121) [Sie schreiten still durch die Landschaft voller Anerkennung; tagaus tagein tauschen sie ein

173 Ebd. S. 69f.

174 Mesonero Romanos, Ramón de: *La Calle de Toledo*. In: *Escenas matritenses por el curioso parlante*. Edición facsimilar de la editada por primera vez en Madrid en el año 1851. 5. erw. u. korr. Aufl. Madrid: Ramon Aguado 1983. S. 8-10. S. 9.

175 Vgl. ebd. S. 9f.

176 Vgl. dazu Kaminsky, A.: *Essay, Gender, and Mestizaje*. S. 121.

Wort, von dem ich die Süße empfange, ohne die Bedeutung zu verstehen.] Mistral macht die autochthone Frau Mexikos zwar sichtbar, doch nicht hörbar.¹⁷⁷ Dieser Umstand ist ambivalent: Auf der einen Seite verweilt die Autochthone Mexikos stumm und erhält nicht die Möglichkeit, zu sprechen und ihre Perspektive kundzutun; doch auf der anderen Seite relativiert Mistral die Macht des Sehens, das nicht zur Durchdringung des Gesehenen führt. Die Erzählerin erhält zwar einen ästhetischen Genuss durch ihr Sehen, allerdings trägt dieses nicht zum Verständnis bei.

Diese Interpretation erinnert an die Jahrzehnte später in der postkolonialen Theorie diskutierte Frage der Repräsentation nicht privilegierter Bevölkerungsschichten, die Gayatri Chakravorty Spivak in ihrem Aufsatz *Can the subaltern speak?* aufgriff. Anders als Michel Foucault und Deleuze, die bejahten, dass etwa Gefangenisinsassen eine Stimme verliehen werden könne, verneinte Spivak die Frage nach der Darstellung des Subalternen: Die Subalternen können weder sprechen noch könne für sie gesprochen werden.¹⁷⁸ Anhand der in Indien im Jahre 1829 von der britischen Kolonialherrschaft untersagten Witwenverbrennung exemplifizierte Spivak ihre Thesen.¹⁷⁹ Der Diskurs um die Witwenverbrennung bzw. *sati*, die Selbststötung der Frau nach dem Ableben ihres Mannes, kreiste im Empire, so Spivak, um zwei Positionen: Die Befürworter betrachteten die Verbrennung als freiwillige Handlung, die Widersacher – in diesem Fall die weißen britischen Kolonialherren – als Zwang. Beide Positionen sprechen den Witwen ihre Handlungsmacht ab, wie die betroffenen Frauen selbst ihre Lage einschätzen, ist nicht bekannt – die Subalternen sprechen nicht.¹⁸⁰ Diese von Spivak aufgeworfene

¹⁷⁷ Vgl. ebd. S. 121. Kaminsky führt ihre These an dieser Stelle sogar noch weiter aus: »Mistral silences her – through distance, through their mutually unintelligible languages.« Analysen anderer Schriften von Mistral kommen zu divergierenden Ergebnissen: Klengel zeigt so anhand einer Lektüre des Gedichts *La extranjera*, dass Mistral marginalisierten Gruppen in ihren Gedichten durch Anführungsstriche eine Stimme verleiht, siehe dies.: Gabriela Mistral (1945). S. 93f. Vgl. Mistral, Gabriela: *La extranjera*. In: dies.: *Poesías completas*. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 516. Dieses deutet Peña wiederum ebenfalls mit Spivak für einen Beleg der Stille der Subalternen, siehe dies.: *Poetry and the Realm of the Public Intellectual*. S. 11.

¹⁷⁸ Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak?* In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Hg. von Cary Nelson u. Lawrence Grossberg. Urbana u.a.: UI Press 1988. S. 271-313. S. 274, 308. Spivak entlehnt Gramcis Gefängnistagebüchern den Begriff des ›Subalternen‹, der die unteren Klassen einer Gesellschaft benennt. Vgl. dazu Steyerl, Hito: *Die Gegenwart der Subalternen*. In: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Übers. von Alexander Joskowicz u. Stefan Nowotny. Berlin u.a.: Turia + Kant 2008. S. 5-16. S. 8.

¹⁷⁹ Vgl. Spivak, G. C.: *Can the Subaltern Speak?* S. 297.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. Spivak stellt auf dieser Seite ebenso dar, dass die Namen der verstorbenen Frauen in den Polizeiarchiven völlig falsch transkribiert worden seien, was unterstreicht, dass sich

Frage verhandelt Mistral in *Silueta de la india mexicana* literarisch, indem sie auf die (Un-)Möglichkeit der Darstellung des Subalternen verweist.

II.4 Palimpseste der Erinnerung

Nachdem Mistral Mexiko im Jahre 1924 verließ, um zu Reisen nach Europa, in die Vereinigten Staaten und erneut nach Lateinamerika aufzubrechen, kehrte sie vier- und zwanzig Jahre später in das Land zurück. Die Schriftstellerin blieb ihr gesamtes Leben lang Mexiko, seiner Kultur, Literatur und Natur verbunden. Kein anderes Land, mit Ausnahme Chiles, wählte sie etwa so häufig zum Gegenstand ihrer Prosa. Wieder war es ein offizieller Anlass, der sie auf den nordamerikanischen Kontinent und genauer gesagt in die Hafenstadt Veracruz am Golf von Mexiko führte, nämlich eine Einladung des damaligen Präsidenten Miguel Alemán, wobei Mistral es aus gesundheitlichen Gründen nicht erneut nach Mexiko-Stadt schaffen sollte.¹⁸¹ Die folgenden Analysen widmen sich der kleinen Prosaschrift *Estampa del indio mexicano*, die im Jahr 1948 in Veracruz entstand und die im Gegensatz zu den bisherigen Quellentexten von Mistral nicht veröffentlicht wurde.

Die Erzählerin beschreibt gleich zu Beginn, dass die kleine Prosaschrift sich auf eine 24 Jahre alte Erinnerung beruft, womit eine autobiografische Lesart suggerieren würde, Mistral beziehe sich damit auf ihren ersten Aufenthalt in Mexiko.¹⁸² *Estampa del indio mexicano* stellt Erinnerungen an einen Autochthonen Mexikos dar und verbindet diese zugleich mit essayistischen Reflexionen über die Kultur der Autochthonen sowie einer Kritik am europäischen Kolonialismus. Wie Gérard Genette die Metapher des Palimpsests bekanntlich dafür dient, verschiedene Arten von Transtextualität in einem sprachlichen Bild zu verdichten, so nutze auch ich in der vorliegenden Studie diese Metapher, um auszudrücken, dass die Erinnerungen der Erzählfiguren in Mistral's kleiner Reiseprosa übereinander lagern und

aus ihnen keine Stimme rekonstruieren lassen können, vgl. dazu Steyerl, H.: Die Gegenwart der Subalternen. S. 7. Matala de Mazza stellt die These auf, dass kleine Formen und populäre Gattungen »subalterne[] Akteure« in den Fokus rücken, dazu dies.: Der populäre Pakt. S. 15. Das Subalterne findet sich auch in den Kafka-Lektüren von Deleuze und Guattari wieder, die sich für die kleinen Leute interessieren, dazu dies.: Kafka. S. 48.

181 Zu den Umständen der zweiten Reise nach Mexiko vgl. Weinberg, L.: Gabriela Mistral. S. 36. Ausführlicher bei Fiol-Matta, L.: A Queer Mother for the Nation. S. 32f. Wie Schneider ausführt, ist vieles zu den genauen Umständen des zweiten Mexiko-Aufenthaltes jedoch nicht bekannt, siehe dens.: Gabriela Mistral en México. S. 157.

182 Vgl. Mistral, G.: *Estampa del indio mexicano*. S. 298. Fernando Pérez Villalón stellt dar, die »Humangeografie von Mistral« würde aus der »Erinnerung« geschöpft werden und kommentiert die Bedeutung von Erinnerung und Nostalgie in den *recados*, vgl. dens.: Variaciones sobre el viaje. (Dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún). In: Revista Chilena de Literatura 64 (2004). S. 47-72. S. 58, 60.

miteinander verflochten sind.¹⁸³ Darüber hinaus dient mir das Palimpsest als Gegenbild zur *page blanche* und drückt aus, dass Mistral sich in autochthone Wissens- und Kunstraditionen einschrieb.¹⁸⁴

II.4.1 Sehen und Erinnern

Die Erzählinstanz in *Estampa del indio mexicano* [Druckbild des mexikanischen Autochthonen] führt aus, sie schreibe ausgehend von ihrer Erinnerung, wobei diese Evokation über verschiedene Ebenen funktioniert: Zunächst erzählt das poetische Ich, dass es eine *estampa* – also ein gedrucktes Bild – aus der »Retina der Seele«, ihrer »Erinnerung«, holen würde, sodann liest die Erzählerin ihr Tagebuch und infolgedessen tauchen innere Bilder auf.

La estampa suya ha durado veinticuatro años en la retina del alma que llamamos memoria, y si ha podido ocurrir este recuerdo sin gastos, es porque mucho le miré y le amé y sigo amándolo.

Cuando leyendo mi diario en cualquier parte del mundo, caigo en algunas referencias mexicanas, me saltan a la vista interior, que es la vista más ancha, dos largas aspas de piedra, dos asas resplandecientes que son las Sierras Madres. Es por ellas también por donde los desplegadores de mapas toman a México: allí están los dos gritos voceadores del país. Las Sierras patronas son anchas para auparlo todo, y sobre las mellizas conformadas, está una meseta más cabal que cualquiera, donde la luz cabrillea y donosea gozándose a sí misma.

Y sobre esa meseta, cuatro o seis culturas diversas pero complementarias, lucen y pregonan varias maravillas: las pirámides, los gigantes, las ciudades y los templos toltecas, los palacios mixtecos-zapotecas, el azuleo indecible de Cholula, las catedrales romano-españolas, las ciudades coloniales y las modernas. Repaso todo aquello, casi palpándolo, me quedo gozándolo, morosamente, pero como la imaginación es cosa viva y como tal pide comer siempre pastel fresco, ella se volteá para clavarse en el pleno campo de México.¹⁸⁵

Sein Druckbild hat sich vierundzwanzig Jahre in der Retina meiner Seele gehalten, die wir Erinnerung nennen und wenn dieses Gedenken ohne Ausgaben erfolgen konnte, dann aus dem Grund, dass ich es oft ansah und es liebte und noch immer liebe.

Wo ich auch auf dieser Welt mein Tagebuch lese, falle ich auf einige mexikanische

183 Vgl. Genette, Gérard: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil 1982.

184 In einem vergleichbaren Sinne rekuriert Rabasa auf die Metapher – er nutzt sie jedoch, um darauf aufmerksam zu machen, dass die europäischen Reiseberichte die autochthonen Texte überschreiben und nicht wahrnehmen, siehe dens.: *Inventing America*. S. 96, 101, u.ö.

185 Mistral, G.: *Estampa del indio mexicano*. S. 298.

Referenzen; in meine Innenansicht, welche die breiteste unter den Ansichten ist, springen mir zwei lange steinerne Flügel entgegen, zwei glänzende Flügel, welche den Sierras Madres entsprechen. Von ihnen ausgehend erfassen auch die Entfalter von Karten Mexiko: dort befinden sich die beiden anrufenden Schreie des Landes. Die Schutzheiligen-Sierras sind so breit, dass alles sich erhebt und auf den geformten Zwillingen befindet sich eine Hochebene, vollkommener als jede andere, auf der das Licht glitzert, sich anmutet und an sich selbst Gefallen findet. Und auf dieser Hochebene sind es vier oder sechs unterschiedliche, doch sich ergänzende Kulturen, die leuchten und verschiedene Wunder verkünden: die Pyramiden, die Riesen, die Tempel und Städte der Tolteken, die Mixtec-Zapotec-Paläste, das unbeschreibliche Azurblau von Cholula, die römisch-spanischen Kathedralen, die kolonialen und modernen Städte. All das gehe ich noch einmal durch, fast berühre ich es, ich genieße es, ergriffen, doch da die Vorstellungskraft etwas Lebendiges ist und als ein solches immer frischen Kuchen zu verspeisen verlangt, wendet sie sich, um in das offene Gebiet Mexikos einzuschlagen.

Mistral eröffnet ihren Text mit einer Definition, welche Erinnerung als einen visuellen, räumlichen und zugleich dynamischen Vorgang begreift. Wenn die Erinnerung als »Retina der Seele« verstanden wird, vermeint Mistral in dieser Metapher eine körperliche und spirituelle Dimension, wie es im »Sehen« und »Lieben« der *estampa* fortgeführt wird. Erinnerung versteht die Erzählerin als eine Verflechtung, rekurriert die Bezeichnung Netzhaut doch schließlich etymologisch auf die Fischernetze, mit denen man die Retina einst verglich.¹⁸⁶ Die Erzählinstanz denkt Erinnerung nicht als einen statischen Vorgang, sondern eher, der biologischen Funktion der Netzhaut entsprechend, als ein Scharnier, das zwischen dem äußeren und inneren Teil der Wahrnehmung vermittelt.

In den transitorischen Charakter fügt es sich, dass die Erinnerung auf der einen Seite als schriftlich fixierte Gegenwart im Tagebuch gespeichert, zugleich jedoch durch die Lektüre wiedergesehen und wiederdurchlebt wird. Den unwillkürlichen Charakter des Erinnerns, wie er in Marcel Prousts Madeleine-Szene prominent aufscheint, reflektiert Mistral durch Verben des Unbeabsichtigten: Die Erzählfigur *stolpert* über Teile des Geschriebenen und zwei Steinklingen *springen* ihr entgegen.

Erinnerung ist ein räumliches Gebilde, das die Erzählinstanz in ihrer Innenansicht entfaltet. Den Lesern begegnet an dieser Stelle eine wortwörtliche innere Geografie, die von einer Erinnerung zu Text und schließlich zur Kartografie wird. Der

186 Siehe Kluge, Friedrich: [Art.] Netzhaut. In: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seibold. 24. durchges. und erw. Aufl. Berlin u.a.: De Gruyter 2002. S. 650.

Blick über die Hochebene lässt verschiedene Kulturen auferstehen, deren Simultaneität durch die Auflistung ihrer architektonischen Kunstwerke insinuiert wird. Wie in *El paisaje mexicano* konzentriert sich das Textsubjekt auf die *Sierras Madres* und beschreibt diese Landschaft als einen anthropomorphen Erlebnisraum, der Geschichte und Erinnerung in sich trägt; die Gebilde der Natur werden mit den Gebilden der Menschen zusammengebracht. Der Verweis auf Corot in *El paisaje mexicano* entfaltet mit Blick auf dessen Spätwerk, das von den Erinnerungsbildern, *souvenirs*, geprägt ist, nun eine weitere Stoßrichtung. Corot erschuf so stimmungsgeladene Landschaften aus seiner Erinnerung und damit nicht aus dem unmittelbaren Sehen.¹⁸⁷ Mistral rezipierte damit nicht nur die Motive von Corot, sondern möglicherweise ebenso dessen Verfahren.

Erinnerung ist in der *Estampa del indio mexicano* sowohl eine individuelle wie auch kollektive Angelegenheit, wie es der Begriff der »memoria hereditaria«¹⁸⁸ [des vererbten Gedächtnisses] ausdrückt, den Mistral bemüht, um ihre Neigung zum Kollektiv zu begründen. Während die Erinnerungen vorbeiziehen, erblickt die Erzählerin einen autochthonen Mann, der durch die Landschaft schreitet, und folgt ihm. Hiermit deutet sich eine Tendenz an, die in der *Estampa del indio mexicano* fortwährend zu beobachten ist: das Schwanken zwischen Modi des dramatischen und erzählerischen Schreibens. So heißt es etwa: »Ahora vuelvo a lo mío, que es el recordar al indio hace veinticuatro años. Me siento con ellos, entrando en el ruedo, por mejor oírlos.«¹⁸⁹ [Nun kehre ich zu meinem Vorhaben zurück und erinnere mich an den Autochthonen vor vierundzwanzig Jahren. Ich setze mich zu ihnen, betrete die Arena, um sie besser zu hören.] Die kleine Prosaschrift speist sich wie die *Silueta de la india mexicana* aus der Spannung zwischen dem Erzählen und Beobachten, dem Singulären und Kollektiven sowie dem Stillstand und der Bewegung. Die Erzählinstanz folgt so wie in der *Silueta de la india mexicana* einem bestimmten Individuum, verbindet ihre Reflexionen dabei jedoch immer wieder mit dem Kollektiv der mexikanischen Autochthonen.¹⁹⁰ In der Darstellung des Marsches hält sie immer wieder inne. Die Erzählperspektive ist erneut statisch, nämlich autodiegetisch und intern fokalisiert, womit wie in der *Silueta de la india mexicana* eine Außenperspektive entworfen wird, die von der Distanz zwischen Erzählinstanz und beobachteten Autochthonen zeugt.

¹⁸⁷ Zu den *souvenirs* siehe Eiling, Alexander: »Immer das Gleiche: ein Meisterwerk«. Corots späte Landschaften. In: Camille Corot. Natur und Traum. Hg. von Margret Stoffmann. Karlsruhe/Berlin u.a.: Staatliche Kunsthalle/Kehrer 2012. S. 409–415. S. 409. Vgl. Thomas, K.: Corot und die Ästhetik der Rêverie. S. 366.

¹⁸⁸ Mistral, G.: *Estampa del indio mexicano*. S. 299.

¹⁸⁹ Ebd. S. 300.

¹⁹⁰ Dies zeigt sich etwa anhand der Äußerungen zur Kleidung oder körperlichen Statur des Mannes, vgl. ebd. S. 298.

II.4.2 Druckbilder des Gedächtnisses

Die Bezeichnung *estampa* wählte Mistral immer wieder für ihre Texte – im Jahre 1927 verfasste sie das Manuskript *Estampa de la Camarga* und schrieb ab 1924 für *El Mercurio* eine Reihe von kurzen didaktischen Texten über Tiere, *Estampas de animales*.¹⁹¹ Im Vergleich zur *silueta* ist die *estampa* damit eine etablierte Form bei Mistral, deren Bezeichnung wie die Silhouette auf eine Technik der visuellen Kunst rekurriert. Das Substantiv *estampa* kennzeichnet im Deutschen schließlich unter anderem einen »Druck«, »(Kupfer-)Stich« und eine »Estampe«,¹⁹² wobei die vorliegende Studie sich für die mehrdeutigere Übertragung ›Druckbild‹ entscheidet. Das Substantiv *estampa* drückt die Vervielfältigung eines Gegenstandes aus, die durch eine (Hand-)Presse erfolgt.¹⁹³ Im Lateinamerika des 20. Jahrhunderts wird die *estampa* vor allem mit der mexikanischen Kunst assoziiert, mit der Mistral sehr vertraut war. In ihrem *Recado sobre lo que América ha dado* stellt sie etwa dar, dass für sie nur zwei genuin lateinamerikanische Kunstströmungen existierten, nämlich die mexikanische, wie sie die Muralisten Diego Rivera und José Clemente Orozco repräsentierten, und die Literatur Rubén Daríos.¹⁹⁴

Mit der Kunstform der *estampa* wird in Mexiko vor allem das Schaffen José Guadalupe Posadas verbunden; zugleich können die Ursprünge der künstlerischen Drucktechnik bis zu mittelalterlich-europäischen Kunstformen, die sich reproduzieren lassen, zurückverfolgt werden.¹⁹⁵ Das Kollektivwerk *Estampas de la Revolución Mexicana*, das im Jahre 1947 von der Künstlervereinigung *Taller de Gráfica Popular*

191 Vgl. Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 75, 77. In der Sammlung unveröffentlichter Prosaarbeiten von Mistral, *Caminando se siembra*, finden sich zahlreiche didaktische *estampas*, vgl. dies.: *Estampas de animales*. In: *Caminando se siembra. Prosa inédita*. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013. S. 285–326. Für ein weiteres Beispiel für eine *estampa*, die ebenso um das Thema der Erinnerung kreist, siehe Mistral, Gabriela: *Estampa de la Camarga*. Manuskript 1927. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AE0014967. www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/623/w3-article-141813.html (02.03.2021).

192 Siehe [Art.] *estampa*. In: Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache. S. 579. Für den ›Kupferstich‹ existieren jedoch noch andere Ausdrücke, unter anderem ›grabado en cobre‹.

193 Vgl. [Art.] *estampa*. In: *Diccionario de la lengua española*. Hg. von Real Academia Española. 23. Aufl. Barcelona: Espasa Libros 2014. S. 962f. S. 962.

194 Vgl. Mistral, Gabriela: *Recado sobre lo que América ha dado*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana: textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 2. Santiago de Chile: Sudamericana 1999. S. 71–75. S. 73.

195 Siehe dazu den informierten Überblick von Galí Boadella, Montserrat: *Estampa popular, literatura popular: Del Bois Protat a José Guadalupe Posada*. In: *Estampa popular, cultura popular. Puebla: Benemérita Univ. Autónoma de Puebla Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades* (Alfonso Vélez Pliego) 2007. S. 15–98. S. 16ff.

herausgegeben wurde und auf soziale Ungerechtigkeit aufmerksam machte, ist ein Beispiel für den politischen Impetus der Kunstform.

Wenn Mistral ihre kleine prosaische Schrift als *estampa* betitelt, insinuiert sie, dass ihr Text aus dem Gedächtnis konstruiert wurde und nicht unmittelbar im Moment der Wahrnehmung entstand.¹⁹⁶ Der Bezug auf eine reproduzierbare Kunst impliziert einen meta poetologischen Kommentar. In Walter Benjamins im Jahre 1935 verfassten Kunstwerkaufsatzt ist bekanntlich nicht Reproduzierbarkeit an sich, sondern *technische* Reproduzierbarkeit das Novum, für das Benjamin als Beispiel den Holzschnitt und die Lithografie benennt, was bereits einen Konnex zum mistralischen Druckbild herstellt.¹⁹⁷ Als entscheidende Kriterien der Differenzierung von reproduzierbarem und nicht reproduzierbarem Kunstwerk führt Benjamin »das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich befindet«¹⁹⁸ an. Dieses Moment der Authentizität und Präsenz gehe in der reproduzierbaren Kunst verloren.¹⁹⁹

Mistral entwirft eine Kunst, die technisch vervielfältigbar ist und sich selbst durch Rekonstruktion aus dem Gedächtnis als Reproduktion etikettiert. Dieses Kriterium trifft auf die Form der Silhouette zu und umso mehr auf das Druckbild. Mistral möchte die autochthone Seite Lateinamerikas in technisch reproduzierbaren Formen darstellen und grenzt sich damit bereits in der Wahl ihrer Form von romantischen Vorstellungen des Autochthonen ab, gemäß denen die Autochthonen das ›Ursprüngliche‹ und die ›Wurzeln‹ Lateinamerikas als ›edle‹ und ›natürliche‹ Menschen inkorporieren.²⁰⁰ Das technisch Reproduzierbare differiert damit von einer Diskurstradition, die vom europäischen Reisebericht geprägt wurde, für die wiederum Visualität nicht zuletzt dadurch so wichtig war, dass der Sehsinn für die Augenzeugenschaft, die Anwesenheit und Präsenz des Reisenden bürgte.²⁰¹ Mistral setzt dem ein Schreiben aus der Erinnerung entgegen, in dem sich die Bilder des Gedächtnisses übereinander lagern.²⁰²

196 Arrigoitia interpretiert die *estampa* in diesem Sinne als eine Zwischenform von Beschreibung und Erzählung, vgl. dens.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 75.

197 Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. [Erste Fassung]. In: *Gesammelte Schriften*. 7 Bde. Hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepphäuser. Bd. 2, 2. Teil. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. S. 431-469. S. 436.

198 Ebd. S. 437.

199 Vgl. ebd. S. 437, 440.

200 Ein Beispiel hierfür ist José de Alencars Roman *Iracema*, in dem die Autochthone Iracema mit dem Portugiesen Martim eine Liebesbeziehung eingeht und durch die Zeugung eines Kindes die brasilianische Bevölkerung konstituiert, vgl. dens.: *Iracema*. São Paulo: Hedra 2006. Zur Kritik am Konzept und Begriff der Wurzel siehe Bettini, Maurizio: Wurzeln. Die trügerischen Mythen der Identität. Übers. von Rita Seuß. München: Antje Kunstmann 2018.

201 Dazu etwa Ette, O.: Literatur in Bewegung. S. 45.

202 Pizarro Cortés zitiert eine Passage aus der *Breve descripción de Chile*, in der Mistral den Ausdruck des »subsuelo de la infancia« [Untergrundes der Kindheit] verwendet, aus dem heraus

Die mistralische Prosa ist eine reproduzierbare und in Konsequenz erschwingliche Kunst, die durch ihre Reichweite die Verbreitung von Wissen fördert. Die Reproduzierbarkeit der *estampa* unterstreicht erneut die Abkehr vom genialen, männlich konnotierten Schöpfer-Künstler. Durch die Benennung des kurzen Prosatextes als *estampa* drückt sich auf einer weiteren Ebene die Poetik Mistral aus: Diese strebt nach einer anderen Darstellung Lateinamerikas, für die neue Bezeichnungen wie *silueta* oder *estampa* gefunden werden müssen, und die auf Verfahren der bildenden Kunst rekurriert, durch welche eine besondere Form von Anschaulichkeit erzeugt wird. Bereits die Titel der kleinen Reiseprosa bei Mistral machen damit auf den ersten Blick erkenntlich, inwiefern das Visualisieren ein zentrales Verfahren dieser Textsorte ist.

Wie die *Silueta de la india mexicana* verfügt die *Estampa del indio mexicano* über eine intermediale Dimension, die das Perzeptionspotential der kleinen Reiseprosa unterstreicht: »Pero, sobre todo, él pronuncia ablandando el cuero crudo del castellano, y además, habla con ritmo, porque rítmica tiene la vida entera, como en el caso su Oriente paterno. Grato es de oír como de ver el indio americano.«²⁰³ [Doch vor allem weicht seine Aussprache das rohe Leder des Kastilischen auf und darüber hinaus spricht er mit Rhythmus, denn über Rhythmisik verfügt das gesamte Leben, wie auch sein väterlicher Orient. Angenehm ist es, den autochthonen Amerikaner zu hören und zu sehen.] Die Erzählerin beschreibt ausführlich die Gesänge der autochthonen Bevölkerung und verteidigt ihre Sprache, was sowohl im Hinblick auf ihre soziale Zugehörigkeit als auch auf die postkoloniale Konstellation – explizit spricht Mistral vom Kastilischen – zentral ist. Die Poetik der kleinen Reiseprosa ist visuell und auditiv – der mexikanische Autochthone wird erinnert, gesehen und gehört.

II.5 Ein androgyner Kriegsgott

Für die Poetik Mistral spielt die kleine Reiseprosa eine Schlüsselrolle: Die Schriftstellerin versuchte nicht nur, Lateinamerika zu visualisieren, sondern hegte auch den Anspruch, eine neue Tradition lateinamerikanischen Schreibens zu etablieren, in der kleinen Formen eine entscheidende Position innewohnte. Dafür ging Mistral von einer Lücke deskriptiver Literatur in Lateinamerika aus, die es durch das

neue Bilder entstünden. Dieses Zitat unterstützt die von mir verwendete Metapher des ›Palimpsest‹ für die Erinnerung, vgl. dies.: *Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano*. S. 291. Vgl. Mistral, Gabriela: *Breve descripción de Chile. Conferencia en Málaga*. In: dies.: *Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe*. Santiago: Bello 1978. S. 337-351. S. 344.

203 Mistral, G.: *Estampa del indio mexicano*. S. 300f.

Verfassen von literarischen Beschreibungen in kleinen Formen und einer zugänglichen Sprache zu füllen galt. Die folgenden Unterkapitel beleuchten die Poetik der kleinen Formen in verschiedenen Facetten: die Figuration des Kleinen durch die Metapher des Kolibris, die Poetik des Einfachen und Alltäglichen und schließlich den Höhepunkt der kleinen mistralischen Reiseprosa – die Form des *recados*.

Im Juli 1922 veröffentlichte Mistral einen Prosatext zur Apologie und Umdeutung des Tropischen in der puerto-ricanischen Kulturzeitschrift *Repertorio Americano*.²⁰⁴ In der jungen, im Jahre 1919 gegründeten Zeitschrift sollten im Laufe der Jahre viele Größen der lateinamerikanischen Geistesgeschichte veröffentlichten.²⁰⁵ Gleich auf der Titelseite publizierte Mistral ihren Artikel, den sie noch vor der Reise nach Mexiko in Chile verfasste.

Palabras que hemos manchado: Tropicalismo [Wörter, die wir befleckt haben: Tropikalismus] lehnt ein Konzept vom abundanten und exzessiven Tropischen²⁰⁶, wie es anscheinend von Hippolyte Taine und den Europäern vertreten wird, als disqualifizierende Fremdbezeichnung ab: »Para los devotos de Taine, es cosa irrevocable: naturaleza exuberante y esplendorosa, verbo excesivo. Y las gentes de tierra fría dicen la palabra con un saboreo de delectación infantil...«²⁰⁷ [Für die Anhänger Taines handelt es sich um eine unwiderrufliche Angelegenheit: eine üppige und prächtige Natur, ein exzessives Verb. Und die Menschen der kalten Erde sagen das Wort mit einem Geschmack kindlicher Freude...] Auf welchen Text von Taine Mistral referiert, ist offen, doch wird umso offensichtlicher, dass die Benennung des Tropischen als eine diskreditierende Fremdbezeichnung aufgefasst wird, die wie der Begriff der Demokratie »befleckt« worden sei.²⁰⁸

204 Der Artikel wird in der Forschung nur selten erwähnt, etwa bei Valdés Gajardo, E.: *La prosa de Gabriela Mistral*. S. 104f. Arrigoitia spürt der Bedeutung des Tropischen bei Mistral auch in anderen Schriften nach, vgl. dens.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 106ff.

205 Vgl. dazu Medina, Mario Oliva: *En torno a la historia de Repertorio Americano (1919-1958)*. In: *Revistas en América Latina. Proyectos literarios, políticos y culturales*. Hg. von Regina Crespo. México, D.F.: CIALC UNAM 2010. S. 63-86. S. 71, 78.

206 In der Prosaschrift differenziert Mistral nicht zwischen den Termini »tropicalismo« [Tropikalismus], »tropical« [tropisch], »trópico« [tropisch] und »trópicales« [Bewohner der Tropen]. Trotz der Fülle an Begriffen rekurriert sie nur an einer Stelle im Singular [el trópico] auf die geografische Bezeichnung für das Gebiet zwischen den Wendekreisen. Da bereits dieses semantische Feld davon zeugt, dass es Mistral nicht primär um das Klimatische geht, verwende ich in meinen Übersetzungen den mehrdeutigen Begriff des »Tropischen« für »el trópico«. Der Begriff des Tropikalismus steht in den frühen 1920er Jahren noch nicht in Bezug zur brasilianischen Kunstbewegung.

207 Mistral, Gabriela: *Palabras que hemos manchado: Tropicalismo*. In: dies.: *Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe*. Santiago: Bello 1978. S. 167f. S. 167.

208 Vgl. ebd. S. 168.

Mistrals Artikel gestaltet sich als Arbeit an der Sprache und an einem Begriff, für den die Autorin wie in einer Abhandlung verschiedene Definitionen aufgreift und dekonstruiert. Nach einer knappen Analyse der Gegenwartsliteraturen Mexikos, Zentralamerikas und Kolumbiens legt Mistral eine erste Definition des Tropikalismus vor:

¿Qué es lo que llaman, pues, tropicalismo? No es una característica verbal de los climas ardientes, sino una expresión de barbarie artística, de literaturas en formación. Es tropical todo essayista, de prosa o verso; todo escritor de cultura no cuajada todavía, y lo es, por fin, el hombre que tiene desorden mental, que no define ni ordena, y que escribe precipitadamente, sin honradez.²⁰⁹

Was bezeichnen sie also als Tropikalismus? Es ist keine wörtliche Charakteristik der brennenden Klimata, sondern ein Ausdruck künstlerischer Barbarie der im Entstehen begriffenen Literaturen. Jeder Essayist, der Prosa oder Verse schreibt, ist tropisch; jeder Schriftsteller einer noch immer nicht geronnenen Kultur ist tropisch ebenso wie schließlich der Mensch, der über geistige Unordnung verfügt, der weder definiert noch ordnet und der hastig und unrechtschaffen schreibt.

Diese Definition des Tropikalismus rückt das Experimentelle und das Dynamische in den Vordergrund; das tropische Schreiben definiert sich dadurch, dass es nicht dem Innehalten, dem »Geronnenen« [cuajado], sondern dem Schnellen, »Überstürzenden« [precipitadamente] entspricht. Es handelt sich offenbar um einen kolonial gefärbten Begriff, der für emergierende Literaturen und die so genannte Barbarie angewandt wird.

Mistral geht es nicht darum, den Begriff des Tropischen vollständig umzuformen, viel eher bestätigt sie die vormals klimatisch eingefärbte Dimension: »Y si el tropicalismo fuese el estado de ardor del alma, ¡bendito sea él! Porque la frialdad en el arte es una intrusa que llega a profanar.«²¹⁰ [Und wenn der Tropikalismus der glühende Zustand einer Seele sein sollte, so sei er doch gesegnet! Denn die Kälte ist in der Kunst ein Eindringling, der kommt, um sie zu entweihen.] In einem letzten Schritt deutet sie dementsprechend auch die Bilderwelt des Tropischen um:

Dan como símbolo del trópico, quienes lo desdeñan, un gran papagayo tornasolado. ¿Por qué no el breve colibrí? *El trópico no es excesivo, es intenso.* [...] Es la piedra preciosa, en la cual cabe todo el color derramado de un ancho horizonte. Y así como es el trópico son sus poetas: ricos, en su brevedad; densos como la gota de resina.²¹¹

209 Ebd. S. 167.

210 Ebd. S. 168.

211 Ebd. Herv. i. O. In der Anthologie *Gabriela anda por el mundo* ist die Kursivsetzung anders als in der Zeitschriftenausgabe des Artikels nicht angeführt. Auch in Bezug auf den Titel besteht

Diejenigen, welche das Tropische verachten, verleihen ihm einen großen schillernden Papageien als Symbol. Doch warum nicht den kurzen Kolibri? *Das Tropische ist nicht ausschweifend, es ist intensiv.* [...] Es ist der Edelstein, in den alle ausgebreiteten Farben eines weiten Horizonts passen. Wie das Tropische, so sind auch seine Dichter: reich in ihrer Kürze, dicht wie ein Harztropfen.

Als Gegensatz zum *großen* Papageien nennt Mistral nicht den *kleinen*, sondern *kurzen* Kolibri und verweist damit auf einen ästhetischen Begriff, der seit der antiken Rhetorik mit dem Stilideal der *brevitas* verbunden ist. Der Kolibri schillert nicht wie der Papagei, sondern zeichnet sich durch seinen *schnellen* Flügelschlag aus, was auf Mobilität und Geschwindigkeit hindeutet. Während der Papagei in verschiedenen Regionen der Erde vorkommt, ist der Kolibri lediglich auf dem amerikanischen Kontinent heimisch und kann nur mit sehr viel Mühe in zoologischen Gärten gehalten werden.²¹² Wie der Papagei ist der Kolibri eine tropische Vogelart, die jedoch nicht spezifisch amerikanisch ist, womit Mistral eine dezidiert *amerikanische* Definition tropischer Literatur vorlegt.

In seinen metaphorischen Konnotationen zeichnet sich der Papagei durch die Nachahmung der menschlichen Sprache aus und steht in einem postkolonialen Kontext damit für die lateinamerikanische Nachahmung der europäischen Literaturen. In der frühneuzeitlichen Reiseliteratur lässt sich zudem die Identifizierung der Autochthonen mit Papageien beobachten.²¹³ Diese sind im Vergleich zum Kolibri nicht nur eine geografisch weiter verbreitete Vogelart, sondern erreichten die westlichen Hemisphären wesentlich früher durch die nach Indien führenden Feldzüge Alexander des Großen.²¹⁴ Anders als der Kolibri verfügt der Papagei zudem über einen Platz in der europäischen Ikonografie; er zierte eine Vielzahl von allegorischen Amerika-Darstellungen und tauchte bereits bei Martin Waldseemüller auf, was zu seiner Assoziation mit Lateinamerika beigetragen haben mag.²¹⁵ Nicht nur die fehlende europäische ikonografische Tradition, auch die schwierige Domestizierung des Kolibris im Gegensatz zum Papageien lassen ihn zu einem

Uneinigkeit zwischen Zeitschriftenartikel und Anthologie, da dieser, wie auf der Seite der Originalausgabe ersichtlich, wie folgt lauten müsste: »Palabras que hemos manchado. TROPICALISMO«. Herv. i. O.

²¹² Vgl. Poley, Dieter: Kolibris. Trochilidae. 3. erw. Aufl. Magdeburg: Westarp 1994. S. 120.

²¹³ Vgl. Greenblatt, S.: Marvelous Possessions. S. 99.

²¹⁴ Vgl. Lindemann, Klaus: Der Papagei. Seine Geschichte in der Deutschen Literatur. Bonn: Bouvier 1994. S. 10.

²¹⁵ Vgl. Poeschel, Sabine: Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts. München: Scaneg 1985. S. 50, 196f., u.ö.

Bild des (postkolonialen) Widerstands werden.²¹⁶ Durch Kontrastierung der beiden Vogelarten negiert Mistral die Gleichsetzung des Tropischen mit dem Barock, erfuhr doch der Papagei als Symbol gerade in dieser Epoche und ihrer Dichtung eine Konjunktur.²¹⁷

In dem selbstreflexiven Gestus einer *Mise en abyme* rekurriert Mistral auf den Begriff des Tropischen, um ihn, im Sinne des rhetorischen Tropus, durch einen anderen Ausdruck zu ersetzen, der in keinem Ähnlichkeitsverhältnis zum ausgetauschten Wort steht. Wenn Mistral auch nicht den Begriff, sondern seine Bedeutung ersetzt, findet sich doch in ihrem Verfahren die gleiche Substitutionsbewegung des Tropus wieder: Der Kolibri wird zu einem Tropus des Tropischen, wodurch Mistral das rhetorische Verfahren selbst inszeniert.

Für eine genauere Charakterisierung des Tropischen bemüht Mistral eine weitere figurative Darstellung, indem sie die Metapher des »wertvollen Steins« und »Harztropfens« evoziert. Da diese so klein wie der Kolibri sind, drücken sie ebenso das konzentrierte und verdichtete Wesen des Tropischen aus. Jedoch stehen Harztropfen und Stein als Bilder für Konservierung und Statik in einem Spannungsverhältnis zum Kolibri, dessen Schnelligkeit und plötzliches Auftreten ihn zu einer Figur des Ephemeren werden lassen; das Tropische nach Mistral ist somit kein binärer Begriff, sondern vereint in sich Dichotomien.

Im Jahre 1940 porträtierte Mistral in der nicht veröffentlichten Schrift *Colibriés* erneut den kleinen Vogel als Protagonisten und griff hierbei auf die für ihre Prosa so charakteristische Mischform von Beschreibung und Erzählung zurück.²¹⁸ Die Erzählerin kombiniert die Darstellung von Wissen über die kleine Vogelart mit einem narrativen Abschnitt, in dem die Erzählinstanz die Bewegungen eines Kolibris nachvollzieht. Die Merkmale, die Mistral in Bezug auf den Kolibri ausführt, entsprechen seinen biologischen Eigenschaften sowie seinen kulturellen Konnotationen. Die Erzählinstanz konstatiert dafür zunächst einmal seine Sonderstellung unter den Vögeln, benennt seine Schnelligkeit und ausschließliche Verbreitung auf

216 In ihrem im Jahre 1924 veröffentlichten Gedichtband *Tala* integrierte Mistral auch ein Kindergedicht, das den Titel *Papagayo* trug und die negativen Konnotationen des Vogels unterstreicht. Dieser beleidigt das äußere Erscheinungsbild des lyrischen Ichs, welches daraufhin seinen Schnabel als »satanisch« beschreibt, vgl. dies.: *El papagayo*. In: *Poesías completas*. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 282.

217 Vgl. Lindemann, K.: *Der Papagei*. S. 17.

218 Wie im Falle der *Estampa del indio mexicano* konnte ich weder bei Arrigoitia noch auf der Seite der Chilenischen Nationalbibliothek, die den Text als »Manuskript« einordnet, einen Hinweis zur Veröffentlichung finden. Vgl. Mistral, Gabriela: *Colibriés*. Manuskript o.J. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AE0018445. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-147625.html> (02.03.2021).

dem amerikanischen Kontinent.²¹⁹ Die Spezifizierung der Verbreitung lässt umso offensichtlicher werden, dass der Vogel figurativ für den Panamerikanismus²²⁰ steht: »Desde Canadá a Chile relumbra el collar de pedrería, el vuelo de las saetas atornasoladas.«²²¹ [Von Kanada bis Chile leuchtet die Edelsteinkette, der Flug der schillernden Pfeile.]

Mistral fundiert das bereits achtzehn Jahre zuvor in *Palabras que hemos manchado* beschriebene Verhältnis und definiert den Kolibri als ein Synonym des Tropischen: »Pero en los trópicos, su patria, ellos están siempre sobre jardines y plantíos; ellos son el Trópico mismo y las gentes del sol los ven desaparecer como nosotros.«²²² [Aber in den Tropen, ihrer Heimat, sind sie immer über Gärten und Plantagen anzutreffen; sie sind die Tropen selbst und die Sonnenmenschen sehen sie wie wir verschwinden.]

Die Erzählinstanz stellt den Vogel als ästhetisches Wesen dar, wofür sie immer wieder auf seine Verbindung zum Tanz referiert – »Tänzer der Lüfte« – und ihn als schön bzw. als »wahre Augenweide«²²³ bezeichnet.

Supe, de boca de un ornitólogo francés, que el aleteo invisible de las minúsculas alas del colibrí, es un rotar elíptico, un giro que en el aire dibuja un ocho, con las ondulaciones de una bailadora de flamenco, digo: de sus muñecas en blando arabesco. Merced a esa flexibilidad de caucho vivo, gracias a esos huesecillos articulados en todas direcciones, la breve ala puede impulsarlo y suspenderlo, detenerlo o clavarlo como un emblema en el aire. Ningún ave del planeta logra tamaña proeza, que seguramente celebran los ángeles y demás criaturas celestiales, grandes expertas en vuelo...²²⁴

219 Vgl. Mistral, Gabriela: *Colibriés*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana. Textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 1. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana 1999. S. 138-142. S. 138, 142.

220 Wenn ich von ›Panamerikanismus‹ spreche, dann sind in diesem Konzept auch die Vereinigten Staaten eingeschlossen. Der Begriff ›Lateinamerikanismus‹ erscheint zu selektiv, da Mistral sich politisch in der *Panamerikanischen Union* engagierte und sich seit ihrer ersten Reise in die USA für den *Panamerikanismus* interessierte. Die Vereinigten Staaten wählte sie im Verlauf ihrer Biografie auch zu ihrem Lebensmittelpunkt, vgl. dazu Pizarro Cortés, C.: *Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano*. S. 298. Vgl. Cohen, Jonathan: *Toward a Common Destiny of the American Continent: The Pan-Americanism of Gabriela Mistral*. In: Gabriela Mistral. *The Audacious Traveler*. Hg. von Marjorie Agosín. Athens (Ohio): OUP 2003. S. 1-18. S. 5.

221 Mistral, G.: *Colibriés*. S. 142. Der Vergleich von Kolibri und Edelsteinen erinnert an wissenschaftliche lateinische Bezeichnungen für den Vogel, wie »Sapphirina« oder »Saphir«, vgl. Poley, D.: *Kolibris*. S. 11.

222 Mistral, G.: *Colibriés*. S. 139.

223 Ebd. S. 138.

224 Ebd. S. 141.

Von einem französischen Ornithologen erfuhr ich, dass der unsichtbare Schlag der winzigen Flügel des Kolibris eine elliptische Drehung ist, eine Wendung, die eine Acht in die Luft zeichnet, wie die wellenförmigen Bewegungen einer Flamencotänzerin, das heißt also: wie sie mit ihren Handgelenken weiche Arabeske in die Luft zeichnet. Dank dieser Flexibilität lebendigen Gummis, dank der kleinen Knochen, die in alle Richtungen beweglich sind, kann der kurze Flügel ihn vorantreiben und in der Schweben halten, ihn anhalten oder wie ein Emblem in die Luft nageln. Keinem Vogel auf dem Planeten gelingt eine solche Großtat, die sicherlich von Engeln und anderen himmlischen Geschöpfen, großen Kennern des Flugwesens, gepriesen wird...

Die Kürze und ihre Stilfiguren hebt Mistral ausdrücklich hervor und benennt neben der *brevitas* – versinnbildlicht durch die kurzen Flügel des Kolibris – auch die rhetorische Figur der Ellipse sowie die kleine Form des Emblems. Die ästhetische Dimension des kleinen Vogels spiegelt sich auch in seiner Charakterisierung als malender Flieger und Flamencotänzer wider; zudem legt die Konzentration auf den Flug des Kolibris nahe, dass er als Bild der Mobilität dient und damit auf das Medium der Zeitung als dem Publikationsort der mistralischen Schriften verweist: »Ellos son la Primavera del aire, como las rosas son las de la Tierra: su patria y su itinerario es el sol y la vibración fantástica en que viven no es otra cosa que la reverberación del sol al mediodía.«²²⁵ [Sie sind der Frühling der Lüfte, so wie die Rosen derjenige der Erde sind: ihre Heimat und ihr Weg sind die Sonne, und die fantastische Schwingung, in der sie leben, ist nichts anderes als die Rückstrahlung der Mittagssonne.]

Dass hier auf die *crônica* verwiesen wird, erscheint umso wahrscheinlicher, als in der brasilianischen Literatur des 19. Jahrhunderts der Vogel als Metapher der Form diente. So schrieb etwa José de Alencar: »Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!«²²⁶ [Den Schriftsteller machten sie zu einer Art Kolibri, der im Zickzack flattert, und der, wie den Honig aus den Blumen, die Anmut, das Salz, und den Geist aus den Begebenheiten saugt, um sie notwendigerweise so verdaulich wie möglich zu gestalten!]

225 Ebd. S. 139.

226 Alencar, José de: Ao correr da pena. In: Obra completa. 4 Bde. Bd. 4: Teatro, poesia, crônica, ensaios literários, escritos políticos, epistolário. Rio de Janeiro: Aguilar 1960. S. 646-651. S. 648. Vgl. dazu Sträter, Thomas: Die brasilianische Chronik (1936-1984). Untersuchungen zu moderner Kurzprosa. Fortaleza u.a.: Ed. UFC 1992. S. 58f.

Neben Alencar verglich auch Machado de Assis den *cronista* bzw. Feuilletonisten mit dem Kolibri.²²⁷ »O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política.«²²⁸ [Der Feuilletonist nimmt in der Gesellschaft den gleichen Platz ein wie der Kolibri in der Pflanzenwelt; er springt, flattert, spielt, zittert, schwebt und wedelt mit seinen Federn über den saftigen Stängeln, über alle kräftigen Pflanzensaft. Alles gehört ihm; sogar die Politik.] Assis hebt damit die fehlende Konzentration, die Vielseitigkeit und Mobilität von *cronista* bzw. Feuilletonist und Kolibri als entscheidende Eigenschaften hervor. Ebenso unterstreicht er den aneignenden Charakter des Kolibris, der sich in der Welt der Nachrichten wie in der Natur bewegt und nicht einmal vor der Politik hält. Die lateinamerikanische Kulturgeschichte schillert in dem kleinen Vogel jedoch auch durch seine Verbindung zur aztekischen Mythologie. In *Colibriés* vergleicht Mistral den Vogel schließlich mit grünen autochthonen Pfeilen und führt aus, dass für die Beobachtung des Vogels die Position des Autochthonen eingenommen werden müsse:²²⁹ »Hay que quedarse muy quieto, como el indio que imita a sus ídolos, y aprender de ellos el arte de siluetar entre tanto jeroglífico vivo, cual es el colibrí.«²³⁰ [Man muss so ruhig bleiben wie der Autochthone, der seine Vorbilder nachahmt und von ihnen die Kunst lernen, zwischen so vielen lebendigen Hieroglyphen, wie es der Kolibri ist, Konturen zu zeichnen.]

Der Kolibri fungiert damit als Metapher einer autochthon kodierten Poetik der Dichte. Nicht nur die ägyptischen Zeichen bezeichnet man schließlich als Hieroglyphen, sondern ebenso die Schrift der autochthonen amerikanischen Kulturen, wie der Maya. In vielen autochthonen Erzähltraditionen Lateinamerikas ist der Kolibri eine zentrale Figur.²³¹ Die Azteken etwa wurden während ihrer Wanderung zwar

²²⁷ Im Kapitel II.7.1 weise ich darauf hin, dass im 19. Jahrhundert noch kein Unterschied zwischen Feuilletonartikel und *crônica* bestand.

²²⁸ Assis, Machado de: *O folhetinista*. In: ders.: *O espelho*. Hg. von João Roberto Faria. Campinas: Editora da Unicamp 2009. S. 55-58. S. 56. Vgl. dazu Sträter, T.: *Die brasilianische Chronik (1936-1984)*. S. 60.

²²⁹ Vgl. Ebd. S. 139. Der Vergleich zu Pfeilen könnte eine Referenz auf den Gesang vom Kolibri der Maya sein: »Er ist wie ein kleiner Pfeil, der zitternd/und leuchtend vorbeischwirrt.« Zit. n. Poley, D.: *Kolibris*. S. 148.

²³⁰ Mistral, G.: *Colibriés*. S. 140. In einem Gedicht verwies Mistral auf den Kolibri als Motiv des autochthonen Kunsthandwerks, siehe dies.: *La cajita de Olinalá*. In: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 346f. S. 347.

²³¹ Vgl. Poley, D.: *Kolibris*. S. 143. Poley führt aus, welche Bezugnahmen auf den Kolibri von der Maya-Kultur erhalten sind, wie die Erzählung vom Geschenk für den Kolibri oder die bei den Lakandonen tradierten Märchen Nuxi, der Maulwurffänger und Nachtfalter und Kolibri, dazu ebd. S. 144-149. Zur Bedeutung des Kolibris bei den Tarasken und nord- und südamerikanischen Kulturen siehe ebd. S. 153-157.

vom Priester Tenoch angeführt, doch nach dem Zurücklegen jeder Wegstrecke erschien der Gott der Sonne und des Krieges, Huitzilopochtli, dessen Name sich aus »huitzilin« [links, südlich] und »opochtli« [Kolibri] zusammensetzt.²³² Ihm war es, dem die Azteken Tenochtitlán und eine Vielzahl von Tempeln widmeten.²³³ Abgesehen von der Assoziation mit Krieg und Menschenopferungen – so wurde der Kolibri mitunter als Blutsauger dargestellt und sein Schnabel als Waffe – schrieb man der Vogelart häufig Verbindungen zum Wasser und zum Jenseits zu.²³⁴ Neben Huitzilopochtli assoziierte man zudem die Blumen- und Liebesgöttin Xochiquetzal mit dem kleinen Vogel, sodass Mistral's Vergleich des Kolibris mit Tänzerinnen wohl kein Zufall ist.²³⁵

Die übergeordnete Rolle des Kolibris in den verschiedenen autochthonen Kulturen Lateinamerikas unterstreicht, dass er als panamerikanisches und autochthon kodiertes Bild fungiert. Die Rolle Huitzilopochtlis während der Wanderung der Azteken deutet jedoch ebenso auf eine Verbindung zum Motiv des Reisens, Wanderns und Migrierens hin.²³⁶ Dies wird durch sein Brutverhalten gestützt: Der Kolibri legt trotz seiner Größe weite Strecken zwischen dem Ort des Nistens und des Überwinters zurück.²³⁷ Der nordamerikanische Rubinkehlkolibri brütet beispielsweise in einem Gebiet, das von Kanada bis zum östlichen Teil der Rocky Mountains reicht, und zieht zur Überwinterung nach Mexiko.²³⁸

Der Umstand, dass Mistral in *Colibriés* keine deiktischen Wörter einfügt, die Hinweis darauf geben könnten, in welchem Land die Erzählinstanz den Kolibri beobachtet, stützt meine Deutung des kleinen Vogels als panamerikanischer Metapher. Die biologische Funktion des Kolibris steht darüber hinaus im Zusammenhang mit Mistral's Poetik, die darauf abzielt, Wissen über Lateinamerika – über die Geografie, Botanik, Sprachen und Kulturen – zu sammeln und zu verbreiten. Die bestäubende Funktion des Kolibris lässt sich als alternatives Bild zu der in der europäischen Literatur weit verbreiteten Metapher der Bienen für die literarische *imitatio* und für den Autor als Sammler lesen.²³⁹ Auf die Biene in dieser figurativen

232 Vgl. dazu ausführlich ebd. S. 149f.

233 Vgl. ebd. S. 150.

234 Vgl. ebd. S. 149, 151.

235 Vgl. ebd. S. 160.

236 Vgl. dazu ausführlich ebd. S. 150.

237 Vgl. ebd. S. 91.

238 Vgl. ebd.

239 Kolibris ernähren sich hauptsächlich von Insekten und Nektar, der für ihren Energiehaushalt eine bedeutende Rolle spielt. Poley kommentiert in seiner Studie ebenso ausführlich ihre bestäubende Funktion, vgl. ebd. S. 25, 42ff. Vgl. zur Biene als Metapher der *imitatio* Stackelberg, Jürgen von: Das Bienengleichnis: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen ›Imitatio‹. In: Romanische Forschungen 68 (1956) H. 3/4. S. 271-293. Dazu umfassend Stadler, U. u. Wieland, M.: Gesammelte Welten. S. 47ff.

Bedeutung rekurrierte etwa Michel de Montaigne: »Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur; ce n'est plus thin, ny marjolaine: Ainsi les pieces empruntées d'autrui, il les transformera et confondra, pour en faire un ouvrage tout sien [...].²⁴⁰ [»Die Bienen holen sich von hier- und dorther aus den Blumen ihre Beute, aber daraus machen sie Honig, und der gehört ihnen voll und ganz: Das ist kein Thymian mehr, kein Majoran. So soll auch der Zögling alles, was er anderen entlehnt hat, sich anverwandeln und zu einem voll und ganz ihm gehörenden Werk verschmelzen [...].«²⁴¹]

Indem Mistral nicht die Biene, sondern den Kolibri als Figuration ihrer Literatur wählt, grenzt sie sich von der europäischen Tradition ab und bezieht sich auf ein Bild der lateinamerikanischen Natur und Kultur, in dem die europäische Referenz noch immer erkennbar ist. Der Kolibri ist an dieser Stelle somit eine Metametapher und reflektiert, in Analogie zur Biene, eine an Inter- und Transtextualität orientierte Schreibweise. Dass Mistral vom Kolibri als einem »Plünderer« spricht, unterstreicht diese Lesart: »La luz está feliz de que la muestren, el aire más y hasta las plantas que ellos vienen a saquear se ven como dichosas del cortejo ardiente.«²⁴² [Das Licht ist glücklich, dass sie sich ihr zeigen, die Luft umso mehr und sogar die Pflanzen, die sie zu plündern kommen, schätzen sich glücklich durch das brennende Werben.]

Wenn Mistral Plündern und Plagiieren zusammenführt, erinnert das an die bis zur Antike zurückreichende Begriffsgeschichte des Plagiats: In der Römischen Kaiserzeit verstand Martial so unter »plagiarii« den »Menschenräuber«; bis zur Frühmoderne verwendete man den Terminus nur »im strafrechtlichen Sinn« und erst im Laufe des 17. Jahrhunderts wandelte er sich schließlich zur »gelehrten Räuberei«.²⁴³ Die Biene bzw. der Kolibri als Metapher deuten ebenso auf eine Konzeption des Schriftstellers als Sammler hin: In der europäischen Literaturgeschichte ist das Pendant zur Biene der Seidenwurm, der bei Johann Wolfgang von Goethe und Francesco Petrarca den genialen autarken Dichter figuriert.²⁴⁴ Im Schulbuch *Lecturas para mujeres*, in das Mistral immerhin neun selbst verfasste Texte integrierte, bezeichnete sie sich selbst zudem, wie bereits dargelegt, als Sammlerin.

240 Montaigne, Michel de: *De l'Institution des enfans*. In: *Les Essais*. Hg. von Jean Balsamo u. Alain Legros. Paris: Gallimard 2008. S. 150-184. S. 157. Vgl. dazu Stackelberg, J. v.: Das Bienen-Gleichnis. S. 289f.

241 Montaigne, Michel de: Über die Knabenerziehung. In: *Essais*. 3 Bde. Übers. von Hans Stilett. Bd. 1. München: dtv 2011. S. 226-278. S. 236.

242 Mistral, G.: *Colibriés*. S. 138.

243 Vgl. Cevolini, Alberto: Lob und Tadel der gelehrten Räuberei. Exzerpieren, Plagiieren und Zitieren in der frühneuzeitlichen Schriftkultur. In: Excerpt, Plagiat, Archiv. Untersuchungen zur neuzeitlichen Schriftkultur. Hg. von Élisabeth Déculot u. Helmut Zedelmaier. Halle: mdv 2017. S. 16-38. S. 17, 19. Vgl. weiterführend ebd. S. 21.

244 Vgl. Stadler, U. u. Wieland, M.: *Gesammelte Welten*. S. 43, 46.

Für den Kolibri sind weder der Gesang noch die Nachahmung der menschlichen Sprache prägend, sondern am ehesten die Sammeltätigkeit, womit er als poetologische Metapher für Schreiben als Aneignen steht, wie es Mistral in ihrem Text selbst vorführt und wie es sich schon bei Assis andeutet. In der zitierten Passage aus *Colibriés* referiert die Erzählerin, was ihr ein französischer Ornithologe berichtet habe: »Supe, de boca de un ornitólogo francés [...].«²⁴⁵ [Von einem französischen Ornithologen erfuhr ich [...]] Wie die französischen und europäischen Naturalisten sich die lateinamerikanische Flora und Fauna durch neue Namen aneigneten – wofür der Kolibri selbst ein Beispiel ist –, so raubt nun auch die Erzählinstanz den Naturforschern Europas die Worte und wandelt sie in ihre eigenen um.²⁴⁶ In den 1920er Jahren propagierten auch die brasilianischen Modernisten, allen voran Oswald de Andrade²⁴⁷, ein Literaturverständnis, das auf Aneignung und Transtextualität beruht, womit Mistral's Poetik des Kolibris auch in Dialog zu brasilianischen Schreibkonzepten steht.²⁴⁸

Eine weitere biologische Eigenschaft des Kolibris, welche die These von der Figuration einer lateinamerikanischen Poetik stützt, ist seine Verbindung zum amerikanischen Kontinent. Die Prosa Mistral's ist ebenfalls eng mit der metaphorischen Erde Lateinamerikas verbunden und zielt in erster Linie auf die botanische, geografische und kulturelle Darstellung des Kontinents ab. In anderen Kontexten rekurriert Mistral ebenfalls auf Bilder der Natur, um Figuren für Lateinamerika zu entwerfen, wie die Metapher vom »Harztropfen« und die in einem *recado* wiederzufindende Personifikation des Kontinents als »pino de cinco años«²⁴⁹ [fünfjährige Kiefer] belegen.

Der Kolibri ist bereits in *Palabras que hemos manchado* ein ambivalentes Bild, ein androgyner Kriegsgott, der Dichotomien wie das Männliche und Weibliche in

245 Mistral, G.: *Colibriés*. S. 141.

246 Siehe zur Aneignung durch Benennung etwa Greenblatt, S.: *Marvelous Possessions*. S. 82f. Laut Poley finden sich die ersten Beschreibungen der Kolibris in französischsprachigen Reiseberichten, nämlich bei Léry und Thevet wieder. Léry verweise explizit auf die lokale autochthone Bezeichnung des Vogels, »Gonambuch«; in wissenschaftlichen Bezeichnungen sei der Kolibri dann nach verschiedenen Adligen, wie Baron Rothschild oder Napoleon Bonaparte, benannt worden, vgl. Poley, D.: *Kolibris*. S. 7, 11. Vgl. Léry, Jean de: *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*. 2 Bde. Bd.1. Paris: Alphonse Lemerre 1880. S. 177.

247 Mit Andrade ist in der vorliegenden Studie nur Mário de Andrade gemeint, wenn es um Oswald de Andrade geht, rekurrierte ich zusätzlich auf den Vornamen. Im Verlauf dieser Studie führe ich Vornamen neben der ersten vollständigen namentlichen Nennung immer dann zusätzlich an, wenn Ambivalenzen bestehen könnten, wie etwa bei Claude und Dina Lévi-Strauss oder bei Victoria und Silvina Ocampo.

248 Siehe zu diesen Schreibverfahren etwa Schulze, Peter W.: *Strategien kultureller Kannibalisierung: postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*. Bielefeld: transcript 2015. S. 70.

249 Mistral, G.: *Recado sobre lo que América ha dado*. S. 74.

sich vereint. Der kleine Vogel steht vor allem für den Kriegsgott, doch ebenso für die aztekische Göttin der Blumen und Liebe; auch bei Mistral scheint diese Seite in ihrer Beschreibung des Kolibris als eines kunstfertigen Vogels auf. Mit ihrem Künstlernamen ›Gabriela Mistral‹ ließ die Schriftstellerin ebenfalls die Differenz von Männlichkeit und Weiblichkeit ineinander übergehen, rekurrierte der Frauename doch sowohl auf den Erzengel Gabriel wie auf die Schriftsteller Gabriele D'Annunzio und Frédéric Mistral.²⁵⁰

Mistrals Umgang mit Gattungen wurde in der Literaturwissenschaft ebenso als Aneignung einer männlichen Sphäre aufgefasst, da die Essayistik als männliches Schreibgenre galt.²⁵¹ Neben der starren Dichotomie von Männlichkeit und Weiblichkeit verwischen im Kolibri auch die Unterschiede zwischen Europa und Lateinamerika, Original und Kopie. Wenn Mistral in *Colibries* schreibt, sie habe von einem französischen Ornithologen Informationen zum Kolibri erhalten, dann reflektiert sie möglicherweise eben diese transkulturellen Verflechtungen, auf welche der Name des Vogels hindeutet. Ursprünglich trug der Kolibri autochthone Namen, wurde dann im Zuge des Kolonialismus zum Französischen ›col brillant‹ umbenannt und anschließend zum autochthon klingenden ›Kolibri‹.²⁵² Dieser autochthon klingende Name entspricht damit nicht der ursprünglichen Benennung, sondern ist das Resultat der Umformung und Aneignung einer europäischen Bezeichnung. Der übliche Benennungsakt – ein autochthoner Ort wird mit einem spanischen oder portugiesischen Wort neu benannt – kehrt sich im Namen des Kolibris um.

II.6 Das Einfache und Alltägliche

Durch die Apologien des Tropischen wehrte sich die Schriftstellerin gegen das Klischee der abundanten und exzessiven spanischsprachigen Literaturen. Damit formte Mistral das barocke Image der spanischsprachigen Literaturen um und erklärte anstelle dessen autochthone Literaturformen und den kubanischen Dichter José Martí zu stilistischen Vorbildern.²⁵³ Mistral analysierte in einer Vielzahl von

250 Vgl. dazu Fiol-Matta, L.: *A Queer Mother for the Nation*. S. XVIff., 62. Fiol-Matta erkennt auch in Mistrals self-fashioning und ihrem öffentlichen Aufreten ein Spiel mit Androgynität, vgl. ebd. S. 29, 125.

251 Vgl. Pizarro Cortés, C.: *Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano*. S. 284. Ob man sich dieser Zuschreibung anschließen möchte, sei dahingestellt; neben Mistral rekurrierten viele weitere Schriftstellerin der Zeit auf diese Gattung, wie etwa Victoria Ocampo.

252 Vgl. dazu umfassend Poley, D.: *Kolibris*. S. 10.

253 Ausführlich zu Mistral und Martí siehe Valdés Gajardo, E.: *La prosa de Gabriela Mistral*. S. 89-131.

kleinen Prosatexten explizit die kulturellen Traditionen autochthoner Gruppen, etwa in ihrem im Jahre 1938 in Montevideo gehaltenen Konferenzbeitrag *Algunos elementos del folklore chileno* [Einige Elemente der chilenischen Folklore].²⁵⁴ Den Schriften Martí entlehnte Mistral den Begriff »nuestra América«²⁵⁵ [unser Amerika] und beschäftigte sich mit dem politischen Denken des Autors, allen voran seinem Panamerikanismus; doch auch auf der Ebene der ästhetischen Verfahren Mistral ist Martí ein nicht zu unterschätzender Einfluss, wovon Prosaschriften wie *Los versos sencillos de José Martí* [Die einfachen Verse von José Martí] zeugen, denen sich der zweite Teil des vorliegenden Unterkapitels zuwendet.

II.6.1 Autochthone Fabeln

Ende der 1930er Jahre hielt Mistral in Montevideo einen Vortrag über die Fabeltradition der autochthonen Mapuche²⁵⁶, wobei bereits diese transnationale Konstellation die panamerikanischen Ambitionen der Autorin andeutet. *Algunos elementos del folklore chileno* inszeniert die kulturelle Bedeutung autochthoner Tradition, deren Wiederbelebung und Präsenz in den lateinamerikanischen Literaturen Mistral fordert. Immer wieder nimmt die Schriftstellerin vergleichend auf die Kulturen der Maya und Quechua Bezug und liefert ausführliche Hintergrundinformationen zu den Mapuche, die vor allem für ihren jahrhundertewährenden Widerstand gegen die spanische Kolonisation bekannt sind. Durch dieses Vorgehen erschafft Mistral Vergleichbarkeit und setzt die verschiedenen autochthonen Kulturen in Relation zueinander.

Mistral zitiert in dem Vortrag zunächst verschiedene kurze Erzählungen und Mythen der Mapuche, die von einer Kritik an einem Herrscher bis zu einer Geistesgeschichte und einer Anrufung an das Wetter reichen. Sodann legt sie die Texte aus und beschreibt ihre Poetik, die sie mit dem Attribut der »simplicidad« [Einfachheit] versieht und mit einem »Krug des autochthonen Amazonasbewohners« vergleicht (vgl. FC, S. 311). Dies ist insofern bezeichnend, als die Studie be-

254 Zur Prosa siehe exemplarisch Mistral, Gabriela: *Recado sobre los Tlalocs*. In: dies.: *Gabriela y México*. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 270ff. Mistral's Lyrik ist ebenso von Referenzen auf das autochthone Lateinamerika durchzogen, siehe dies.: *Canción quechua*. In: *Poesías completas*. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962. S. 178f.

255 Den Begriff »nuestra América« verwendet Mistral in vielen Schriften, siehe z.B. dies.: *Sobre la paz y la América Latina*. In: *Gabriela y México*. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 311-315. S. 314. Dieser Begriff rekurriert bekanntlich auf Martí, José: *Nuestra América*. In: ders.: *Nuestra América*. 3. Aufl. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2005. S. 31-39.

256 Mistral rekurriert in ihrem Schreiben auf die nicht mehr übliche Bezeichnung Araucano; ich präferiere die mittlerweile geläufige (Selbst-)Bezeichnung Mapuche.

reits herausgearbeitet hat, dass besonders die Keramik für Mistral einen zentralen ästhetischen Wert innehatte und als Figuration der Einfachheit diente.²⁵⁷ Nicht nur die Kunst der Mapuche wird mit diesen Eigenschaften ausgestattet, auch ihre Sprache beschreibt Mistral mit ähnlichen Worten, da ihr »Rhetorik« und »hincha-zón« [Schwülstigkeit] widerstrebe und sie nüchtern sei (vgl. FC, S. 312).

Mistral kennzeichnet die Fabeln als »kleine Stücke individueller Emotion« sowie als »kurze Gedichte« und nimmt damit explizit Bezug auf die Kleinheit der Erzählungen (vgl. FC, S. 311, 313). Ebenso beschreibt sie die Mythologie der Mapuche als »reduziert« (FC, S. 314) und formuliert: »Estos poemas cortos son como el aletazo del buitre nuestro; antes y después, inmediatamente después del verso, no hay sino silencio y uno se queda impresionado por ese gran aletazo que se ha acabado en un momento.« (FC, S. 313) [Diese kurzen Gedichte sind wie der Flügelschlag unseres Geiers; vor und nach, unmittelbar nach dem Vers, herrscht nichts als Stille und Staunen vor diesem großen Flügelschlag, der nur einen Augenblick umfasst.] In ihrer Beschreibung rückt Mistral die Leerstellen, die Auslassungen und die Stille in den Vordergrund; das Zitat erinnert zudem an die ›Poetik des Kolibris‹, indem erneut ein Vogel für die Beschreibung von Kunst herangezogen wird, dessen Flügelschlag ebenso elliptisch erscheint wie derjenige des Kolibris. Den Geier nennt Mistral in einem Atemzug mit dem Possessivpronomen »nuestro« analog zum Ausdruck »nuestra América«. Damit betrachtet sich die Rednerin als Teil der Mapuche und setzt den Geier wie den Kolibri als panamerikanisches Sprachbild.

257 In ihrer Studie hat Fiol-Matta ebenfalls die Bedeutung der Folklore bei Mistral herausgearbeitet, siehe dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. 162, 165f. Das ästhetische Ideal der Einfachheit hängt auch mit der spanischen Tradition und Autoren wie Baltasar Gracián zusammen, siehe Mistral, G.: *Libros que hay que leer y libros que hay que escribir*. S. 54. Mistrales Begriff der Einfachheit erinnert an André Jolles 1930 publizierte Studie zu den *Einfachen Formen*, die sich Formen wie der Legende, dem Kasus und dem Märchen widmet, die weder von »Stilistik, Rhetorik noch Poetik und mitunter nicht einmal von der Schrift erfaßt« werden sind. Mistrales und Jolles Projekt eint die historische Nähe und die Verbindung von Form, offener Autorschaft und Mündlichkeit. Wie Mistral verneint Jolles mit seiner morphologischen Perspektive auf Formen, die sich von einer Konzentrierung auf die Person des Dichters abgrenzt, die Konzeption des Autors als Genie. Die Einfachen Formen existieren ohne einen Urheber und »ereignen« sich »in der Sprache selbst«. Eine weitere Parallele ergibt sich dahingehend, dass Jolles wie Mistral etwas Alltägliches in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt und damit sichtbar macht. Er konzentriert sich in seinen Ausführungen auf die europäischen Literaturen und verweist doch immer wieder auf das Potential seines Konzeptes, das auch auf die autochthonen Kulturen Nordamerikas oder auf weitere Kulturräume erweiternd übertragen werden könne, vgl. dens.: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 5. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1974. S. 10, 262. Vgl. zur Alltäglichkeit der Einfachen Formen S. 200, zur Mündlichkeit S. 162, zu den autochthonen Kulturen Amerikas S. 263f., für die Abgrenzung zur Autorfigur S. 6f. Zum antisemitischen Ton in Jolles Schreiben siehe etwa die bejahende Reproduktion des »ewigen Juden« S. 52f.

Die Gedichte der Mapuche werden mit dem Attribut der »Trockenheit« versehen und erinnern Mistral an »spartanische Epitaphe« (vgl. FC, S. 312), womit eine weitere kleine Form für einen Vergleich herangezogen wird, die für Kürze und Verdichtung steht. In den autochthonen Fabeln liegen für Mistral »huecos« [Lücken] vor (vgl. FC, S. 314), sodass, mit der iserschen Wirkungsästhetik gesprochen, ihr Wert gerade in ihren Unbestimmtheiten und Leerstellen liegt.²⁵⁸ Mistral impliziert, zumindest aus der Perspektive der Wirkungsästhetik, dass den Lesern eine sehr aktive Rolle zukommen muss, schließlich sind diese gefragt, die Leerstellen mit ihrer Imagination zu füllen und sich an der Sinnkonstitution zu beteiligen:

El [sic!, Eugenio d'Ors, M.J.] habla de todo lo grande y profundo que hay en ciertas cosas triviales y repite siempre esto: ›Nadie sabe, – dice – todo lo que hay adentro de un minuet de Mozart. Tampoco sabe nadie todo lo que hay dentro de una fábula folklórica. (FC, S. 326)

Er [Eugenio d'Ors, M.J.] spricht von all dem Großen und Tiefsinnigen, das einige triviale Dingen enthalten und wiederholt immerzu: ›Niemand weiß – so sagt er –, was sich alles in einem Menuett von Mozart verbirgt.‹ Ebenso wenig weiß niemand, was sich alles in einer folkloristischen Fabel verbirgt.

Die Fabeln dienen Mistral als ein Beispiel für eine minder geschätzte literarische Form, in der sich trotz ihrer vermeintlichen Trivialität Großes und Tiefsinniges verbirgt, wie auch der intermediale Vergleich zu Mozart – dem zu seinen Lebzeiten nicht geschätzten Künstler par excellence – unterstreicht. Das Menuett bei Mozart wird als eine kleine Form der Musik verstanden und die Metapher der Tiefe deutet die historische Dimension und das kulturelle Wissen an, das die Fabeln verborgen und kondensiert – wie ein Harztropfen – enthalten.

Die Fabeln betrachtet Mistral als ein von gelehrter und hoher Dichtung zu unterscheidendes *genre mineur*.²⁵⁹:

Hay veces que en la fábula no existe otro elemento utilizable que ciertas menciones de árboles o animales, pero como esas menciones de árboles y animales no están en la poesía docta, en la poesía culta, esas menciones son como una lanzada de casticismo que entra en nosotros. (FC, S. 326f.)

258 Die Begriffe der »Unbestimmtheit« und »Leerstelle« entlehne ich Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: UVK 1970. S. 11, 15.

259 Fritz Nies versammelt in seiner Anthologie zu *genres mineurs* vom französischen Kanon ver nachlässigte Gattungen, wie das Cento, die Bagatelle oder die Féerie, siehe dens.: Genres mineurs. Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur (vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart). München: Fink 1978.

Mitunter sind die Erwähnungen von Bäumen oder Tieren die einzigen brauchbaren Elemente in Fabeln, doch da Bäume und Tiere nicht in gelehrter Dichtung, kultivierter Dichtung, vorkommen, sind diese Erwähnungen wie ein in uns drin- gender Lanzentoß aus Purismus.

Die Fabeln repräsentieren die Verquickung von Natur und Ästhetik bei Mistral, auf die bereits der »Flügelschlag des Geiers« hindeutete. Wenn Mistral die Natur zum Sinnbild des Ästhetischen wählt, löst sie den Gegensatz zwischen dem Kunst- und Naturschönen auf und infolgedessen erklärt sich, warum Mistral gerade die fehlende Repräsentation der »selva de Arauco« [des Waldes von Arauco] in der hohen Dichtung moniert (vgl. FC, S. 320).

Die Fabeln erinnern Mistral an die poetologischen Überlegungen des katalanischen Dichters Joan Maragall, für den Verse nicht nur ausdrucksstark, sondern ebenso »schnell« sein müssen (vgl. FC, S. 312f.). Mistral integriert Texte von Maragall in ihr Lehrbuch *Lecturas para mujeres*, was einen ersten Hinweis darauf liefert, dass es ihr nicht nur um den autochthonen Ursprung der chilenischen Folklore geht, sondern auch um deren europäische Einflüsse.²⁶⁰ Maragall rekurrierte mit seiner »teoria de la paraula viva« [Theorie des lebendigen Wortes] auf die Alltags- sprache, wofür sich exemplarisch seine in *Lecturas para mujeres* verwendete kurze Prosa- schrift *Elogio de la palabra* anführen lässt: In dieser wendete er sich unter anderem gegen die »Abundanz« [abundancia] im Sprechen – erinnert sei hier an Mistral's soeben zitierte Polemik gegen die »Schwülstigkeit« – und forderte ein einfaches Sprechen, das sich an den einfachen Menschen, wie Matrosen und Schäfern, orientiere.²⁶¹ Ebenso konstruierte Maragall das Ideal einer an der Populärkultur orientierten, mündlich tradierbaren Dichtung.²⁶²

In den spanischsprachigen Kulturen nehme die Folklore, so Mistral, eine außerordentliche Rolle ein: »El folklore es importante en cualquier raza, pero sobre todo en la nuestra. El genio español es un genio folklórico.« (FC, S. 324) [Die Folklore ist in jeder Bevölkerung wichtig, doch insbesondere in der unsrigen. Das spanische Genie ist ein folkloristisches.] Die autochthone Neigung zu den einfachen Formen stellt Mistral neben die spanische und denkt somit beide Traditionen nicht

²⁶⁰ Vgl. Mistral, G.: *Lecturas para mujeres*. S. 107ff., 217f., 251, 340ff. Zu Mistral und Maragall weiterführend Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 344.

²⁶¹ Vgl. Maragall, Juan: *Elogio de la palabra*. In: *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*. Hg. von Gabriela Mistral. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 247-250. S. 248f.

²⁶² Vgl. Maragall, Juan: *La poesía popular*. In: *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*. Hg. von Gabriela Mistral. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 251-253. S. 251f.

in Dichotomie zueinander.²⁶³ Die Tendenz zu Nüchternheit und Einfachheit, wie sie die Fabeln und Folklore Chiles im Allgemeinen auszeichnen, erkennt Mistral sogar in der spanischen Sprache selbst: »La lengua española repugna la retórica, se muere de ella [...].« (FC, S. 325) [Die spanische Sprache verachtet die Rhetorik, sie stirbt an ihr [...].] In einem Streifzug durch die spanische Literaturgeschichte zählt Mistral Beispiele auf, die ihre These von der anti-rhetorischen Ausrichtung des Spanischen stützen, und rekonstruiert anhand des Schreibens von Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Federico García Lorca und Rafael Alberti einen Konnex zwischen Folklore und einfacherem Stil (vgl. FC, S. 325). Neben der Abgrenzung zur Rhetorik kommt es zu einer Distanzierung von Luis de Góngora, womit Mistral sich erneut von der anscheinend allzu geläufigen Konzentration auf das spanische Siglo de Oro abgrenzt (vgl. FC, S. 325).

Algunos elementos del folklore chileno arbeitet die Ästhetik der autochthonen Fabeln heraus und zielt ebenso auf ihre Aufwertung ab: »El folklore se parece a la entraña. [...] Las entrañas no son bonitas, son bastante feas; pero tienen la primera categoría en el organismo. Todo los demás existe como adorno de ella.« (FC, S. 324) [Die Folklore ähnelt Eingeweiden. ... Die Eingeweide sind nicht schön, sie sind sehr hässlich; für den Organismus sind sie jedoch erstrangig. Alles andere existiert zu ihrer Verzierung.] Die Folklore steht in Kontrast zu den restlichen Teilen des Körpers bzw. der Literatur, die nur als *Ornamente* fungieren. Das Ornamental, das in der Rhetorik bekanntlich der *elocutio* entspricht, wird gegen das Nüchterne und Rohe der autochthonen Literaturtraditionen gesetzt. Mistral denkt die Chilenen im Sinne der geläufigen Metapher des politischen Körpers als einen Leib, dessen lebensnotwendigster Teil die Innereien, also hier die Folklore, sind. Anhand der Metapher der Stimme exemplifiziert Mistral, dass die Folklore Ausdruck eines Kollektivs sei und insinuiert zudem, dass sie Folklore als Medium von Präsenz und Authentizität versteht:²⁶⁴

Hay un misterio en el folklore, que es el misterio de la voz genuina de una raza, de la voz verdadera y de la voz directa, y es que en él se canta la raza por sí misma, no se canta por esa especie de altoparlante tan dudosa que es el poeta o es el novelista. (FC, S. 324)

In der Folklore liegt ein Geheimnis, das Geheimnis der echten Stimme einer Bevölkerung, der wahren Stimme und der unmittelbaren Stimme, und das bedeutet,

263 Mistral positioniert sich selbst als Sammlerin der einfachen Formen der spanischen Folklore: In ihren zwei Jahren in Madrid habe sie so »folklore poético« [dichterische Folklore] aus Kinderbüchern gesammelt, vgl. FC, S. 325.

264 Zur Körperlichkeit der Stimme siehe Barthes, Roland: *Écoute*. In: *L'Obvie et l'obtus*. Hg. von dems. Paris: Seuil 1982. S. 217-230.

dass in ihr die Bevölkerung für sich selbst singt und nicht dieser so zweifelhafte Lautsprecher, also der Dichter oder Romanschriftsteller.

Dieses Zitat führt vor, was Marília Librandi als »writing by ear« bezeichnet hat, eine charakteristische Schreibweise der brasilianischen Literatur, welche die historisch bedingte Nähe von Musik, Oralität und Literatur in Brasilien ausdrückt, die seit der Kolonisation das Land und seine Literaturen prägt.²⁶⁵ In Analogie zu Pratts Konzept der »imperial eyes« entwickelt Librandi die Metapher der »native ears«, die sich in der brasilianischen Kontaktzone herausbilden und auf die rezeptive Seite des Sprachkontakts, nicht die europäischen Reisenden, sondern die autochthonen Bewohner hinweisen.²⁶⁶

In ihrem im Jahre 2016 erschienenen Briefwechsel mit Cécile Wajsbrot kommt Hélène Cixous ebenfalls wiederholt auf die Interdependenz von Mehrsprachigkeit, Hören und Schreiben zurück und kommentiert, welche Bedeutung die deutsche Sprache in ihrer Kindheit in Oran einnahm. Nicht nur im algerischen Oran hörte sie auf den Straßen Deutsch, sondern auch in ihrer Familie spielte die Sprache aufgrund der Herkunft der Mutter aus Osnabrück eine Rolle. Wie Librandis Konzept des Schreibens nach dem Gehör betont auch Cixous die Bedeutung der rezeptiven Seite des Hörens:

Si seulement ces obtusément nationalistes comprenaient qu'ils ne prononcent pas une phrase qui ne soit pas de poly-origine, qu'il y a de l'arabe sur leur langue! Mon français a des oreilles d'or. Il entend passer les autres vivants à des kilomètres.²⁶⁷

265 Zwar bezieht sich Marília Librandi in der Analyse dieses Schreibverfahrens vorrangig auf Clarice Lispector, doch handelt es sich um ein umfassenderes Konzept der brasilianischen Literatur; Oswald de Andrade ziele etwa mit seiner »philosophy of anthropophagy« auf die »ethic/aesthetic of audition« ab. Das »Schreiben nach dem Gehör« bei Lispector hängt mit Mehrsprachigkeit zusammen; in ihr Schreiben flossen neben dem Jiddischen auch die (Residuen) autochthoner und afrikanischer Sprachen und deren musikalische Ausdrucksweisen ein, die Lispector in Brasilien hörte. Vgl. Librandi, Marília: *Writing by Ear. Clarice Lispector and the Aural Novel*. Toronto: UTP 2018. S. 13, 34. Die Bedeutung der Mündlichkeit für Mistral's Dichtung untersucht Ana María Cuneo ausführlich in ihrem Forschungsbeitrag. Als konstitutiv benennt sie unter anderem das Hören der Bibel und folkloristischer Erzählungen, vgl. dies.: *La oralidad como primer elemento de formación de la poética mistraliana*. In: *Revista Chilena de Literatura* 41 (1993). S. 5-13.

266 Vgl. Librandi, M.: *Writing by Ear*. S. 35f.

Wenn nur diese unglückseligen stumpfen Nationalisten endlich verstünden, dass sie keinen Satz aussprechen, der nicht vielfache Zugehörigkeiten in sich trägt, dass es das Arabische in ihrer Sprache schon gibt! Mein Französisch hat goldene Ohren. Es erspürt andere Lebende über Kilometer.²⁶⁸

Mistral führt in ihrer kleinen Reiseprosa ein ebensolches Schreiben nach dem Gehör vor und verweist auf die »goldenen Ohren« ihres Spanischen, in das nicht nur Wörter Einzug erhalten, die sie auf ihren Reisen *hörte* – erinnert sei an die Worte des Ornithologen, welche die Reisende zitiert – sondern ebenso die Residuen autochthoner oraler Kulturen.

Ausdrücklich beschreibt Mistral in Kategorien des Visuellen, dass es ihr um eine Akzeptanz, Aufwertung und Sichtbarmachung des Autochthonen gehe:

Si el que está leyendo [...] comienza a decir, sí, a aceptar que él [el indio, M.J.] anda por su sangre, entonces lo empieza a ver, y desde que lo empieza a ver toda la fábula a él se le vivifica, toda la historia de la América entra a chorros en su cuerpo y la América comienza a existir en él. (FC, S. 329)

Doch sobald der Lesende ›ja‹ sagt und akzeptiert, dass er [der Autochthone, M.J.] sein Blut durchläuft, so beginnt er, ihn zu sehen und sobald er ihn zu sehen beginnt, wird die gesamte Fabel für ihn lebendig, die gesamte Geschichte Amerikas strömt in seinen Körper hinein und Amerika beginnt, in ihm zu existieren.

In einer erstaunlichen Parallele zum brasilianischen Modernismus formuliert Mistral in *Algunos elementos del folklore chileno*, die Kultur habe den Autochthonen *inkorporiert*.²⁶⁹ Im Jahr 1928 untermauerte Oswald de Andrade in seinem *Manifesto*

267 Cixous, Hélène u. Cécile Wajsbrot: *Une autobiographie allemande*. Paris: Christian Bourgois éditeur 2016. S. 68. Weitergehend zum Hören und zu den Ohren S. 16f., 39, 96. Dazu Zepp, Susanne: Geschichtserfahrung als hermeneutische Kategorie. Über Hélène Cixous' und Cécile Wajsbrots »Une autobiographie allemande«. In: literaturkritik.de 10 (2017). <https://literaturkritik.de/wajsbrot-cixous-une-autobiographie-allemande-geschichtserfahrung-als-hermeneutische-kategorie,23726.html> (02.03.2021) Ausführlich zum Briefwechsel Zepp, Susanne: Geschichte in Sprachen. Über Französisch und Deutsch im Schreiben von Georges-Arthur Goldschmidt und Hélène Cixous. In: Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Marion Acker, Anne Fleig u. Matthias Lüthjohann. Tübingen: Narr Francke Attempto 2019. S. 261-277.

268 Diese Übersetzung entnehme ich Zepp, S.: *Geschichtserfahrung als hermeneutische Kategorie*.

269 Mistral greift auch an anderen Stellen auf die Metapher des Kannibalismus zurück: »El indio no está fuera nuestro: lo comimos y lo llevamos adentro.« (FC, S. 329) [Der Autochthone ist nicht außerhalb von uns: Wir haben ihn gegessen und tragen ihn in uns.]

antropófago schließlich die Fremdbeschreibung der Brasilianer als Kannibalen, die zur zentralen Denkfigur der neuen Kunstbewegung avancierte und metaphorisch die Einverleibung, Aneignung und Transformation der europäischen Einflüsse ausdrückte.²⁷⁰

Erneut thematisiert Mistral den Prozess der Lektüre – oder mit Iser gesprochen der »Aktualisierung« – und stellt dar, dass dieser zur Akzeptanz, Sichtbarmachung und Verlebendigung des Autochthonen führe und, mehr noch, ein historisches Bewusstsein für lateinamerikanische Geschichte herausbilde.²⁷¹ Wie der Harztropfen speichern die Fabeln als kleine Formen Wissen, das durch die Gewalt der Kolonisation lange als verborgen und verschwunden galt. Mistral's Projekt, die Wiederbelebung der autochthonen Literaturtradition, ist somit auch eine Elegie über die Verluste durch Missionierung und Kolonisation: »Pero ¡cuántas cosas perdidas en Centro América; en las Antillas casi todo; cuántas en Colombia y Venezuela!« (FC, S. 328) [Doch wie vieles haben wir in Zentralamerika verloren; auf den Antillen fast alles; wie vieles in Kolumbien und Venezuela!] Wiederbelebung ist damit Restitution von Erinnerung; ausdrücklich spricht Mistral schließlich vom »Vergessen der Erinnerung« und bezeichnet diesen Vorgang als »Suizid« (FC, S. 326) der chilenischen Bevölkerung. Kleinen Formen, wie der Fabel, kommen bei Mistral eine Schlüsselrolle zu, da sie das Autochthone kondensieren, das neben der Sprache und Religion für die Schriftstellerin die kulturelle Grundlage Lateinamerikas bildet (vgl. FC, S. 329f.).

II.6.2 Die einfachen Verse des Modernismus

Es ist sehr bezeichnend, dass ein Vortrag, der sich *Algunos elementos del folklore chileno* nennt, mit Gedanken zur Einheit Lateinamerikas schließt. Dies deutet auf die Wichtigkeit der panamerikanischen Bewegung in Mistral's Denken und Schreiben hin, die einen wichtigen Vorläufer in Martí hat, in dessen Dichtung sich sowohl das Tropische als auch das Einfache widerspiegeln. In ihrem 1931 in *El Tiempo* erschienenen Artikel *Un vuelo sobre las Antillas* erklärt Mistral, die Reisen durch Lateinamerika hätten in ihr ein Zusammengehörigkeitsgefühl entstehen lassen.²⁷²

²⁷⁰ Vgl. Oswald de Andrade: *Manifesto antropófago*. In: ders.: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concurso e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1972. S. 13-19.

²⁷¹ Zum Lesen als Aktualisieren vgl. Iser, W.: *Die Appellstruktur der Texte*. S. 6.

²⁷² Der Panamerikanismus und die Wahrnehmung eines vereinten Kontinents könnten in dem Prosaartikel auch mit dem Flugzeug als neuer Transportmöglichkeit zusammenhängen. Siehe dazu auch den Einfluss der Transandenbahn auf das Schreiben Mistral's: Lacoste, Pablo, María Marcela Aranda u. Felipe Cussen: *Paisajes de Montaña. El Ferrocarril transandino y la captura estética de la cordillera de los Andes en la poesía de Gabriela Mistral*. In: *Alpha* (Osorno) 35 (2012). S. 9-22. Eine ähnliche These verfolgt Benedict Anderson historisch und stellt in

Die Erzählerin geht von einer Einheit des Kontinents aus, rekuriert ausdrücklich auf Martí's Begriff »nuestra América« und zählt einundzwanzig Länder in Lateinamerika, womit sie Brasilien und das seit 1898 von den Vereinigten Staaten besetzte Puerto Rico einschließt. Im Gegensatz zu vielen Intellektuellen ihrer Zeit beschäftigte Mistral sich intensiv mit Brasilien, sprach Portugiesisch, lebte fünf Jahre lang im Land und war fest im brasilianischen Kulturleben verankert.²⁷³

Im Jahre 1938 trug Mistral bereits in Uruguay auf einer Konferenz der *Institución Hispanocubana de Cultura* zu Martí's Gedichtband *Versos sencillos* vor.²⁷⁴ In diesem Vortrag nahm sie erneut eine Leserperspektive ein und berührte ausgehend von der Lektüre der *Versos sencillos* verschiedene Aspekte der Dichtung Martí's. Diese Lektüren erteilen Aufschluss darüber, wie Einfachheit, Kürze und Alltäglichkeit in Mistral's Werk miteinander verbunden sind.

Das Einfache bei Martí ist mit einer vermeintlichen Minderwertigkeit verbunden, wie es der apologetische Ton seines Vorwortes andeutet.²⁷⁵ Einfach ist jedoch nicht gleich einfach: Nicht um das Einfältige, sondern um das Schlichte geht es Mistral in ihrer Differenzierung der Synonyme »sencillo« und »simple«.²⁷⁶ Martí in achtsilbigen Versen verfasste Dichtung passe sich laut Mistral an »lo popular« [das Populäre] an und evoziere darüber hinaus ländliche Gesänge und den Soleares, eine Form des Flamencos.²⁷⁷ Die Einfachheit der Verse Martí geht nach Mistral mit ihrer Einprägsamkeit einher und um diese zu demonstrieren, bedient sie an dieser Stelle einen Vergleich mit den musikalischen Traditionen Lateinamerikas: »Parecen versos de tonada chilena, de habanera cubana, de canción de México, y se nos vienen a la boca espontáneamente.«²⁷⁸ [Sie ähneln den Versen der chilenischen Tonada, der kubanischen Habanera, des mexikanischen Liedes und fallen uns spontan in den Mund.]

Einfachheit ist bei Martí also mit Mühelosigkeit verbunden. Weitere Nuancierungen, die Mistral durchführt, betreffen den Zusammenhang zwischen Einfachem und Folklore, auf den bereits die Analyse von *Algunos elementos del folklore*

Imagined Communities dar, dass in Lateinamerika durch die Reisetätigkeiten der kreolischen Oberschicht ein Zusammengehörigkeitsgefühl im 19. Jahrhundert entstanden sei, vgl. dens.: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London u.a.: Verso 2006. S. 54.

²⁷³ Vgl. zu Mistral und Brasilien die Forschung von Pizarro: dies.: Gabriela Mistral. S. 9, 14. Ebenso dies.: Gabriela Mistral and Brazil. S. 172f.

²⁷⁴ Valdés Gajardo betrachtet ebenfalls Mistral's Rekurs auf die martíscche Einfachheit, siehe dens.: *La prosa de Gabriela Mistral*. S. 96f.

²⁷⁵ Ebd. S. 115. Vgl. Martí, José: *Versos sencillos*. In: *Poesías completas de José Martí. Prólogo y notas de Luis Alberto Ruiz*. 2. Aufl. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora 1975. S. 124-152.

²⁷⁶ Vgl. Mistral, G.: *Los versos sencillos de José Martí*. S. 121.

²⁷⁷ Vgl. ebd. S. 117f.

²⁷⁸ Ebd. S. 118.

chileno verwiesen hat.²⁷⁹ Der Einfluss des Hörsinns auf die Poetik der martischen Literatur propagiert erneut ein Schreiben nach dem Gehör, wenn Mistral schreibt, *Los versos sencillos »se apegan al oído«*²⁸⁰ [werden vom Gehör lieb gewonnen].

Mistral bezieht sich in ihren Ausführungen zur Einfachheit nicht nur auf das Konzept der *brevitas*, sondern interessiert sich auch für ein weiteres Stilideal der antiken Rhetorik, wenn sie auf die sprachliche Klarheit und damit auf die *perspicuitas* verweist:

Digamos algo aquí de la popularidad de Martí en relación con la claridad. Goza de ella como los demás genios literarios que han sido espontáneos y simples. El pueblo ama de particular amor a los que traen en la frente la pura estrella de las cinco puntas en vez de la rosa de los vientos, más bien barroca. El lector común se parece al peatón que camina por una urbe : él desea circular, él pide que le den un tráfico más o menos fácil.²⁸¹

Lassen Sie uns an dieser Stelle etwas über die Beliebtheit Martís in Bezug zur Klarheit sagen. Er erfreut sich an ihr, wie an den anderen spontanen und einfachen literarischen Genies. Die Menschen lieben mit besonderer Liebe diejenigen, die den reinen fünfzackigen Stern anstelle der eher barocken Rose der Winde in den Vordergrund stellen. Der gewöhnliche Leser ähnelt dem Fußgänger, der durch eine Großstadt schreitet: Er möchte vorankommen, er wünscht sich einen mehr oder minder leichten Verkehr.

Die Klarheit Martís leitet Mistral erneut von der Rezeptionsseite der Literatur ab und situiert ihr Ideal der lateinamerikanischen Literatur in Abgrenzung zum Barock. Der Stern, der gegen die »eher barocke[...]« Rose gesetzt wird, figuriert die Klarheit, wobei für die *perspicuitas* ohnehin der Rekurs auf Lichtmetaphern prägend ist.²⁸² Den gewöhnlichen Leser beschreibt Mistral als Fußgänger und bemüht damit eine urbane Metaphorik, die an die *crónica* erinnert, welche für die lateinamerikanischen Literaturen des 20. Jahrhunderts aufs Engste mit der Entwicklung von Großstädten wie Buenos Aires, São Paulo oder Rio de Janeiro verbunden war.²⁸³ Zur Klarheit und Einfachheit gesellt sich ein weiterer Wert: Geschwindigkeit. Nicht nur die Metapher des Fußgängers, der sich nicht lange vom Verkehr aufhalten lassen möchte, spricht dafür, sondern auch der Vergleich der Dichtung

279 Vgl. ebd.

280 Ebd.

281 Ebd. S. 122.

282 Vgl. dazu Asmuth, Bernhard: [Art.] Perspicuitas. In: HWdR. 12 Bde. Hg. von Gert Ueding. Bd. 6. Darmstadt: wbg 2003. S. 814-874. S. 817.

283 Siehe dazu grundlegend Mahieux, Viviane: Urban Chroniclers in Modern Latin America. The Shared Intimacy of Everyday Life. Austin: UT Press 2011.

Martí mit »rápidas saetas de plata« [schnellen silbernen Pfeilen].²⁸⁴ Diesen nutzt Mistral ebenso für die bildliche Beschreibung des Kolibris, womit sich auch in der Bilderwelt ihrer Prosa das Einfache, Autochthone und Schnelle vermengen.

In Mistral's Beschreibung der martíscen Verse begegnen der Leserschaft darüber hinaus sprachliche Bilder, welche in anderen Schriften die tropische Literatur und den lateinamerikanischen Kontinent darstellen: »[...] la anchura de la frase se ha adelgazado igual que el tronco del pino en el goterón de resina.«²⁸⁵ [...] die Breite des Satzes wurde wie der Kiefernbaum im Harztropfen ausgedünnt.] Die Kiefer repräsentiert wiederholt Lateinamerika und der Harztropfen drückte bereits in *Palabras que hemos manchado* das Potential der tropischen Literatur aus. Das Panamerikanische des Schreibens Martís hebt Mistral ebenso in die Sprache, wenn die Verse des Dichters verschiedenen Musikformen des Kontinents – der chilenischen Melodie, der kubanischen Habanera und dem mexikanischen Lied – ähneln.²⁸⁶ Das Einfache, Alltägliche und das Kurze sind in Mistral's Poetik also verzahnt, wobei sich ergänzend das Tropische in diese Aufzählung reiht. In ihrem Essay *El trópico y José Martí* [Das Tropische und José Martí] beschrieb Mistral Martí schließlich bereits im Jahre 1932 als den einzig wahren Schriftsteller des Tropischen.²⁸⁷

II.7 Neues aus Michoacán

II.7.1 Von der *crónica* zum *recado*

Die bisherigen Analysen bezogen sich auf unveröffentlichte Schriften und *crónicas*, eine populäre literarische Form Lateinamerikas.²⁸⁸ Die literarische Omnipräsenz der *crónica* manifestiert sich nicht zuletzt dadurch, dass eine Reihe der renommieritesten Schriftsteller des Kontinents mit *crónicas* ihren Lebensunterhalt bestritten. Da Mistral lange Zeit in Brasilien lebte, mit der Sprache und Kultur des Landes vertraut war und auch *crónicas* über Brasilien schrieb, stelle ich nachfolgend die brasilianische Tradition der Form dar und ziehe nur vergleichend die hispanoamerikanische Literaturgeschichte heran.

284 Vgl. Mistral, G.: *Los versos sencillos de José Martí*. S. 118.

285 Ebd.

286 Vgl. ebd.

287 Vgl. Mistral, Gabriela: *El trópico y José Martí*. In: dies.: Gabriela Mistral: *Su prosa y poesía en Colombia*. 3 Bde. Hg. von Otto Morales Benítez. Bd. 1: *Autobiografías. Visión de Colombia. Visión de Indoamérica*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello 2002. S. 245-248. S. 246.

288 Zur *crónica* in ihrem brasilianischen Kontext Jöhnk, Marília: [Art.] *crônica*. In: Enzyklopädie der kleinen Formen. Hg. von Steffen Bodenmüller, Marie Czarnikow u. Florenz Gilly. Berlin: 2019. [www.kleine-formen.de/encyklopaedie-cronica/\(02.03.2021\)](http://www.kleine-formen.de/encyklopaedie-cronica/(02.03.2021)).

Die *crônica* mag in der deutschen Übertragung zuerst an die Chronik erinnern, doch wird das Verhältnis der beiden Formen in der Forschung kontrovers diskutiert.²⁸⁹ Die eine Seite hegt Zweifel an einer Kontinuität zwischen den Formen, während die andere Seite auf deren Gemeinsamkeiten beharrt, wie der nicht fiktionalen und chronologischen Schilderung von Ereignissen.²⁹⁰ Einziger gemeinsamer Nenner zwischen Chronik und *crônica* scheint die etymologische Referenz auf das griechische *crónos* zu sein.²⁹¹

Um 1830 – also im selben Zeitraum, in dem auch der spanische *costumbrismo* seinen Höhepunkt erreichte – entstand die *crônica* als Produkt der in hohen Auflagen erscheinenden Tageszeitungen, wobei sich im 19. Jahrhundert *crônica* und Feuilletonartikel noch nicht voneinander unterschieden.²⁹² Im Jahre 1870 etabliert sich die Form unter der eigenen Bezeichnung *crônica*, der Literaturwissenschaftler Antonio Cândido beschrieb diese Entwicklung aus dem Feuilleton heraus als »Verkürzung« und »Einlaufen«.²⁹³

In einer 1992 erschienenen Anthologie zur brasilianischen *crônica* stellte Cândido in seinem Vorwort die grundlegenden Züge dieser Form vor, die für ihn eine brasilianische Gattung ist, die sich trotz ihres europäischen Ursprungs in Brasilien »akklimatisiert« habe.²⁹⁴ Der Essay zählt zu den meistzitierten Definitionen der *crônica* und inszeniert deren Eigenschaften performativ. Der Titel des Vorwortes »A vida ao rés-do-chão« [Das Leben im Parterre] deutet bereits die Richtung der Schrift an, verweist die Metaphorik des Erdgeschosses und der Tiefe, der sich auch Mistral in ihrer Deutung der Folklore bedient, doch auf die (scheinbar) niedere Stellung der *crônica* im Vergleich zur höher positionierten schöngestigten Literatur. Cândidos Einleitung verfolgt zwei Schwerpunkte: eine Annäherung an die ästhetischen Kennzeichen der *crônica* – Kürze, Einfachheit, Witz – und die Darstellung ihrer historischen Entwicklung in Brasilien.

Die *crônica* ist ein »genre mineur«, doch ist diese Einordnung laut Cândido nicht als negativ zu bewerten: »Gott sei Dank« verhalte es sich so, da die Form somit ihre auf einem bestimmten Sprachregister gründende Zugänglichkeit und

289 Vgl. Sträter, T.: Die brasilianische Chronik (1936–1984). S. 20ff.

290 Vgl. ebd. S. 20f. Vgl. Mahieux, V.: Urban Chroniclers in Modern Latin America. S. 3.

291 Vgl. Sträter, T.: Die brasilianische Chronik (1936–1984). S. 19.

292 Vgl. ebd. S. 24. Vgl. Soares, Marcus Vinícius Nogueira: A crônica brasileira do século XIX. Uma breve história. São Paulo: É Realizações 2014. S. 879.

293 Vgl. Cândido, Antônio: A vida ao rés-do-chão. In: A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Hg. von dems. u. Carmen Silvia Palma. Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa 1992. S. 13–22. S. 15. Siehe weiterführend zur Entwicklung der *crônica* Soares, M. V. N.: A crônica brasileira do século XIX. S. 15. Sträter, T.: Die brasilianische Chronik (1936–1984). S. 24.

294 Vgl. Cândido, Antônio: A vida ao rés-do-chão. S. 15.

Nähe zum Publikum bewahre.²⁹⁵ Die *crônica* gilt darüber hinaus nicht nur wie das Tagebuch als eine Form, die den Alltag reflektiert, sondern ebenso als eine, für die Humor konstitutiv ist.²⁹⁶ Für die Konjunktur der Form in Brasilien wird – wie beim Feuilleton – die »Suche nach Oralität in der Schrift« vermutet.²⁹⁷ Als weiteres Faszinosum der *crônica* benennt Cândido die durch sie erzeugte Wahrnehmung, die den Blick auf die Dinge nicht verschleiere, sondern die Dimension der Menschen und Dinge (re)etabliere.²⁹⁸ Wenn von der »Dimension« der Dinge die Rede ist, deutet sich an, dass die kleine Form der *crônica* Wahrnehmung bedingt: Die *crônica* nimmt sich »o miúdo« [das Kleine] vor und zeige in diesem Größe.²⁹⁹ Die Konzentration auf das Kleine zeigt sich auch darin, dass Cândido ausführt, in der *crônica* werde das Wort, als einer der kleinsten Bausteine, sichtbar und gewinne bedingt durch die Kürze an Bedeutung,³⁰⁰ die Aufmerksamkeit für das Kleine bzw. die »Ästhetik des Kleinen«³⁰¹ ist somit bereits im Diskurs über die *crônica* präsent.

Das Publikationsmedium der Zeitung und die Schnelllebigkeit der technologisierten Zeit konditionieren den ephemeren Charakter dieser Form, wie es bereits die im 19. Jahrhundert geläufige Metapher der *crônica* als Kolibri andeutet.³⁰² Nicht von den Bergeshöhen schrieben ihre Autoren, sondern aus dem »simples rés-do-chão« [einfachen Erdgeschoss].³⁰³ Die Verortung der *crônica* im Parterre bezieht sich nicht nur auf eine mindere Wertschätzung, sondern ebenso auf ihren Ursprung im Feuilleton, das bekanntlich »unter dem Strich« platziert wurde.³⁰⁴ Das Erdgeschoss als Metapher für die geringere Wertschätzung der Form erinnert an die Topografie weiterer kleiner Formen, wie die unterhalb des Fließtextes verortete Fußnote. Die metaphorischen Bergeshöhen verweisen auf die französische Gruppe von Lyrikern, *Parnassiens*, die auf die brasilianische Literatur des 19. Jahrhunderts

295 Vgl. ebd. S. 13.

296 Vgl. ebd. S. 14.

297 Vgl. ebd. S. 16. Zum Feuilleton siehe Utz, Peter: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. Robert Walser und der Beitrag des Feuilletons zur literarischen Moderne. In: Die kleinen Formen in der Moderne. Hg. von Elmar Locher. Innsbruck u.a./Bozen: Studien-Verlag/Ed. Sturzflüge 2001. S. 133–165. S. 162.

298 Vgl. Cândido, A.: *A vida ao rés-do-chão*. S. 14.

299 Vgl. ebd.

300 Vgl. ebd. S. 15.

301 Diesen Begriff verwendet in anderen Kontexten Öhlschläger, C.: Poetik und Ethik der kleinen Form. S. 261.

302 Vgl. Cândido, A.: *A vida ao rés-do-chão*. S. 14. Siehe zur Flüchtigkeit des Feuilletons, das abschätziger als Seifenblase bezeichnet wurde, Utz, P.: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. S. 138, 151.

303 Vgl. Cândido, A.: *A vida ao rés-do-chão*. S. 14.

304 Vgl. dazu Mahieux, V.: *Urban Chroniclers in Modern Latin America*. S. 72f. Vgl. Brück-Pamplona, Lara: Mündliche Literatur und Nationalidentität in Brasilien. Das Beispiel José de Alencars und Mário de Andrade. Hamburg: Dr. Kovač 2016. S. 119.

großen Einfluss ausübte. Die brasilianischen Anhänger der Strömung *Parnasianismo* standen für eine rhetorisch opulente Sprache, welche die Oligarchie in Brasilien repräsentierte.³⁰⁵ Die literarische Bewegung drückte, so der Dichter und Literaturwissenschaftler Haroldo de Campos, den Jargon der herrschenden Eliten aus und markierte ihre höhere Stellung gegenüber der mündlichen Sprache der einfachen Menschen und Migranten.³⁰⁶ Wenn der *cronista* im Parterre schreibt, so nimmt er das Geschehen mit weniger Distanz wahr als die aus der Bergeshöhe Schreibenden; die Nähe der *crônica* ist somit sowohl Attribut ihrer Sprache als auch ihrer Perspektive.³⁰⁷

In einer Formel lässt sich die Herstellung der *crônica* für Candido kondensieren: »Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.«³⁰⁸ [Ich glaube, dass die moderne Formel – man nehme ein kleines Faktum, mitsamt einem humoristischen Touch und seinem *quantum satis* an Dichtung – die Reifung und reinste Selbstfindung der *crônica* darstellt.] Indem Candido auf eine Formel bzw. ein Rezept zurückgreift, betont er die handwerkliche Seite des Schreibens, mehr noch: Er interpretiert die *crônica* als eine demokratische und nicht elitäre Form, deren Reproduzierbarkeit durch ein Rezept garantiert wird.³⁰⁹ Dies fügt sich wiederum in die bisherigen Ergebnisse der vorliegenden Studie, die herausgearbeitet hat, dass die Poetik der kleinen Formen bei Mistral ganz wesentlich von der Reproduzierbarkeit des Werks geprägt ist.

Wenn *A vida ao rés-do-chão* auch auf die Interdependenz von *crônica* und Zeitung verweist, so vernachlässigt Candido doch die Bedeutung der Aktualität. Diese Lücke füllen die 1967 von Paulo Rónai veröffentlichten Überlegungen, welche die *crônica* hauptsächlich durch ihre Aktualität charakterisieren.³¹⁰ Der Schriftsteller legt dar, dass gerade diese Orientierung am Gegenwärtigen die *crônica* von der Chronik unterscheide, schließlich habe die Vergangenheit in der brasilianischen Form keinen Platz.³¹¹ Die Orientierung am Tagesgeschehen betonte auch Assis 1877 in

305 Vgl. Campos, Haroldo de: *Uma poética da radicalidade*. In: Oswald de: Pau Brasil. Hg. von Jorge Schwartz. 2. Aufl. São Paulo: Globo 2003. S. 19-84. S. 20.

306 Vgl. ebd. S. 20f.

307 Vgl. Candido, A.: *A vida ao rés-do-chão*. S. 16.

308 Ebd. S. 15. Herv. i. O.

309 Auch im Feuilleton wurde »traditionelle Autorschaft« durch die Erschaffung von Pseudonymen verunsichert, vgl. Utz, P.: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. S. 142. Siehe ebenso S. 157f.

310 Vgl. Rónai, Paulo: *Um gênero brasileiro: A crônica*. In: *Crônicas Brasileiras. A Reader*. Hg. von Célia R. Bianconi, Júnior Borim u. Charles Andrew Perrone. 3. Aufl. Gainesville u.a.: UPF 2014. S. 221-225. S. 221.

311 Vgl. ebd.

einer allegorischen Erzählung über den Ursprung der *crônica*. Er berichtet, wie die ersten Nachbarinnen der Welt sich nach dem Abendessen vor ihre Türen setzten und sich über die Hitze beschwerten. In ihrer Bilanz über den Tag kamen sie plaudernd von einem Thema zum anderen: »Eis a origem da crônica.«³¹² [So wurde die *crônica* geboren.] In Assis' Erzählung, die im Übrigen auch mit einer später von Roberto Arlt verfassten *crônica* Überschneidungen aufweist, wird nicht nur die weibliche Leserschaft thematisiert, sondern auch die Informalität der *crônica* und ihre Verbreitung fernab männlich dominierter Literaturkreise.³¹³ Die Erzählung verweist zudem auf einen Gegensatz zwischen den weiblich konnotierten oralen Anfängen der Form und den späteren *cronistas*, die natürlich sehr wohl auf Schrift zurückgriffen.³¹⁴

Candido und Machado stehen für die brasiliánische Tradition der *crônica*. Für die hispanoamerikanischen Länder ist von einer ähnlichen Entwicklung auszugehen, wobei literaturhistorisch der *costumbrismo* und der bereits in der Studie erwähnte *artículo de costumbres* die Form entschieden beeinflussten und damit wiederum französische und englische Vorbilder, wie der *Spectator*, prägend waren.³¹⁵ Der Unterschied von *crônica* und *artículo de costumbres* liegt jedoch im Fokus der erstgenannten Form auf dem Aktuellen und Neuen, wie es auch Rónai betont hat.³¹⁶ Die lateinamerikanische *crônica* richtete sich vor allem an ein urbanes und mehrheitlich männliches Publikum, auch wenn Frauen als Lesende in den 1920er und 30er Jahren immer prominenter hervortraten.³¹⁷ Mistral's *crónicas* grenzen sich stark von denjenigen ihrer Zeitgenossen ab, so geht es bei der chilenischen Schriftstellerin – im Gegensatz zu Autoren wie Arlt in Buenos Aires, Andrade in São Paulo oder Salvador Novo in Mexiko-Stadt – nur in Ausnahmen um einen urbanen Erfahrungsraum.³¹⁸

312 Assis, Machado de: O nascimento da crônica. In: ders.: Crônicas escolhidas. São Paulo: Ática 1994. S. 13-15. S. 14.

313 Vgl. Mahieux, V.: Urban Chroniclers in Modern Latin America. S. 80.

314 Vgl. ebd.

315 Umfassend dazu informiert González, Aníbal: La crônica modernista hispanoamericana. Madrid: Porrúa Turanzas 1983. S. 64. González referiert dabei auch auf das Verhältnis zur französischen chronique und verweist auf das Interesse am Detaillierten und Kleinen, der »petit [sic!] histoire«, das beide Formen eine, siehe ebd. S. 73f.

316 Vgl. ebd. S. 73

317 Vgl. Mahieux, V.: Urban Chroniclers in Modern Latin America. S. 19.

318 Eine der seltenen Ausnahmen hiervon ist Mistral's *crônica* über Belo Horizonte, die sich am mittelalterlichen Städtelob orientiert, siehe dies.: Belo Horizonte, Capital de Minas Geraes, la ciudad creada de una sola vez. In: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 87-90. Zur Spannung von Stadt und Land im Modernismus und Mistral's Nostalgie nach dem Ruralen siehe Valdés Gajardo, E.: La prosa de Gabriela Mistral. S. 57. Leonidas T. Morales zeichnet ebenfalls nach, inwiefern bei Mistral eine Privilegierung ruraler Räume auszumachen ist, die jedoch nicht anhand ihrer Texte belegt

Entscheidend ist, dass Mistral ihre *crónicas* selten als solche bezeichnete; viel eher griff sie auf neue Namen zurück, wie beispielsweise *recado*.³¹⁹ Dieses Substantiv benennt im Spanischen eine in erster Linie *mündliche* Nachricht, womit bereits die Bezeichnung ein Schreiben nach dem Gehör nahelegt.³²⁰ Im Gedichtband *Tala* findet sich im Anhang, den »Notas«, ein poetologischer Kommentar, in dem Mistral auch die Form des *recados* reflektiert. Die poetologische Auseinandersetzung mit dem *recado* beginnt mit einer Abgrenzung zur Briefkunst, an der Mistral moniert, dass sie das »demasiado temporal« [allzu Zeitliche] und das »demasiado menudo« [allzu Kleine] thematisiere.³²¹ Die Form des *recados* wird auch im weiteren Verlauf der kurzen Definition in Abgrenzung zum Brief bestimmt, in dem sich, so Mistral, die Menschen und Landschaften, von denen der Schreibende aktuell umgeben sei, in den Vordergrund drängten.

Den *recado* bezeichnet Mistral ganz im Sinne der Tradition der *crónica* als ein *genre mineur*, wenn sie ausführt: »Y las dejo en los suburbios del libro, ›fuora dei muri‹, como corresponde a su clase un poco plebeya o tercenora. [...] estos Recados llevan el tono más mío, el más frecuente, mi dejo rural con el que he vivido y con el que me voy a morir.«³²² [Ich lasse sie in den Vorstädten des Buches, ›fuora dei muri‹,³²³ wie es ihrer etwas plebeischen und zweitrangigen Klasse entspricht. [...] diese *recados* sind mein authentischer, mein am häufigsten gebrauchter Ton, mein ländlicher Akzent, mit dem ich gelebt habe und mit dem ich sterben werde.] Der

wird, vgl. dies.: Gabriela Mistral: Recados de la aldea. In: Revista Chilena de Literatura 80 (2011). S. 203-222. S. 215.

- 319 Eine *crónica*, welche die Bezeichnung der Form auch in ihrem Titel trägt, ist mir zumindest nicht bekannt. Morales betrachtet die *recados* als Untergattung der *crónica* und analysiert so dann Gemeinsamkeiten und Unterschiede, vgl. dies.: Gabriela Mistral. S. 205f. Pizarro Cortés ordnet den *recado* hingegen in die essayistische Tradition ein, siehe dies.: Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano. S. 285.
- 320 Für weitere Interpretationen der Bezeichnung *recado* vgl. ebd. S. 204.
- 321 Vgl. Mistral, Gabriela: *Tala*. Buenos Aires: Sur 1938. S. 280.
- 322 Ebd.
- 323 Offensichtlich bemüht Mistral an dieser Stelle einen italienischen Begriff, den sie jedoch falsch wiedergibt – schließlich müsste es ›fuori dei muri‹ heißen. Wahrscheinlich spielt Mistral damit auf die Papstbasilika *San Paolo fuori le mura* in Rom an, wobei die Stadt ohnehin durch den Bezug auf die Plebejer präsent ist. Die achte Fußnote der angehängten Übersetzung von *Silueta de la india mexicana* listet ein weiteres Beispiel für Mistral's falsche Transkriptionen auf, nämlich die wiederholt falsche Schreibweise der mexikanischen Stadt ›Uruapan. Peña vermutet, ein Übertragungsfehler von gehörter Sprache zu Schrift könnte der Grund für die fehlerhafte Schreibweise sein, was erneut meine Ausführungen zum Schreiben nach dem Gehör stützt. Vgl. dies.: Poetry and the Realm of the Public Intellectual. S. 35. Auch ›fuori dei muri‹ könnte ein Beispiel für einen Fehler sein, der aus dem Missverständen der auditiven Wahrnehmung resultierte; ebenso könnte sich das Italienische mit dem Portugiesischen vermischt haben, in dem ›außerhalb‹ schließlich ›fora‹ bedeutet.

recado ist damit bereits in seiner diskursiven Verortung eine über Sprache und Publikationsmedium definierte Form. Dass Mistral von der Positionierung außerhalb einer Mauer schreibt, könnte hierbei ein Hinweis auf die Verschränkung von Ruraltät und Urbanität sein. Die Vorstädte und Mauern, im Sinne der mittelalterlichen Stadtmauer, knüpfen an die urbane Tradition der *crónica* an, doch da sich die *recados* gerade außerhalb der Mauern befinden, grenzt Mistral sich zugleich von der urbanen Verengung ab und erweitert die *crónica*, sprachlich und thematisch, um Ländlichkeit.³²⁴

Anhand dieser Aussage zeichnet sich zudem eine Eigenschaft ab, welche die vorliegende Studie unterschwellig in verschiedenen Analysen zu Mistral's kleiner Reiseprosa beobachten konnte: Durch die Publikation in Zeitungen wandte sich Mistral vom Buch als Medium ab; sehr bezeichnend ist hierfür auch, dass sie ihre *crónicas* oder *recados* selbst niemals als Sammlung herausgab und somit der Zeitung als Publikationsort treu blieb.³²⁵ Die einzige Ausnahme hiervon scheint das Schulbuch *Lecturas para mujeres* zu sein, das jedoch aufgrund seines pragmatischen Gebrauchskontextes ebenso davon zeugt, dass Mistral für die weite Verbreitung ihrer Schriften von gebräuchlicheren monografischen Publikationsformen abwich.

Die Publikationskontakte der *recados* differieren: Zwar veröffentlichte Mistral diese größtenteils als journalistische *crónicas* in lateinamerikanischen Zeitungen, doch liegen ebenso *recados* vor, die sie auf Konferenzen vortrug, in lyrischer Form in Gedichtbänden herausgab, oder die gänzlich unveröffentlicht blieben. Die erste und bedeutendste Gruppe wird durch die Schriften gebildet, die Mistral an prominente und unbekannte Personen adressierte und die sie, im Sinne ihrer Definition in *Tala*, als eine öffentliche Form des Briefverkehrs konzipierte. Einige *recados* rekurrieren so explizit auf die Form des Briefes, wie etwa in einer Adressierung an den chilenischen Schriftsteller und Diplomaten Julio Barrenechea deutlich wird: »Cuenta Ud., amigo mío, el alto espectáculo con la misma familiaridad con que cuenta al manjar blanco de su mesa [...].«³²⁶ [Erzählen Sie, mein Freund, vom hohen Schauspiel mit derselben Vertrautheit, mit der Sie die weißen Delikatessen Ihres Tisches erzählen [...].]

324 Wie Pratt herausstellt, standen viele zeitgenössische Schriftstellerinnen der Zelebrierung des urbanen Lebens und urbaner Figuren wie dem Flaneur kritisch gegenüber, vgl. dies.: *Women, Literature, and National Brotherhood*. S. 57f.

325 Dies konstatiert auch Fiol-Matta und listet zugleich in einer Übersicht verschiedene mistralische Prosa-Anthologien auf, siehe dies.: *A Queer Mother for the Nation*. S. XXIf. Siehe zu dieser Tendenz kleiner Formen in der Moderne: Meyer, Urs: *Zeitschrift, Zettel, Zigaretten-schachtel. Überlegungen zu einer Medienkulturgeschichte narrativer Kurzprosa*. In: *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Hg. von Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel u. Dirk Götsche. Tübingen: Niemeyer 2007. S. 353-369.

326 Mistral, Gabriela: *Recado para Julio Barrenechea*. In: dies.: *Recados: Contando a Chile*. Hg. von Alfonso M. Escudero. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1957. S. 218-223. S. 220.

Auffällig an dieser Gruppe der *recados* ist, dass lokale Markierungen eine große Rolle spielen und Landschaft und Persönlichkeit sich verzahnen.³²⁷ Mistral nutzte diese Gruppe der *recados* vorzugsweise, um über Literatur zu sprechen, wovon Schriften zu Maragall, Ocampo oder Pablo Neruda zeugen, und um Autoren aus einem lateinamerikanischen Kontext – in einem umfassenden Sinn, wie das Beispiel Miguel Unamuno zeigt – darzustellen.³²⁸

In verschiedenen *recados* beschäftigte Mistral sich mit Geografie und Botanik, wie etwa mit der chilenischen Glockenblume, dem Valle de Elqui im chilenischen Norden oder der Kurzschwanz-Chinchilla.³²⁹ Ebenso liegen *recados* vor, in denen die Geschichte und Mythologie Lateinamerikas, wie beispielsweise die Mythen der präkolumbianischen Bevölkerungsgruppen, erzählt werden, und die von Referenzen auf die Gottheit Tlaloc der Azteken und Totonaken zur synkretistischen Gottheit Quetzalcoatl reichen.³³⁰ Zudem widmete Mistral sich in ihren *recados* aktuellen politischen und sozialen Fragen und kritisierte beispielsweise die Arbeitsbedingungen von chilenischen Frauen.³³¹

II.7.2 Neue Sprache, neue Formen

In ihrem im Jahre 1944 im *Mercurio* veröffentlichten *Recado sobre Michoacán* porträtierte Mistral den mexikanischen Bundesstaat in seiner kulturellen und historischen Tiefe. *Recado sobre Michoacán* führt die Formierung einer neuen Literatursprache in neuen literarischen Formen sowie die Revision von Wissen aus einer

327 Vgl. Arrigoitia, L. d.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 302.

328 Vgl. Mistral, Gabriela: *Recado sobre Unamuno*. In: dies.: *Caminando se siembra. Prosas inéditas*. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013. S. 200ff.

329 Vgl. Mistral, Gabriela: *Recado sobre el Copihue Chileno*. In: dies.: *Recados: Contando a Chile*. Hg. von Alfonso M. Escudero. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1957. S. 224-230. Siehe auch im selben Band den *Recado sobre la Chinchilla Andina* (S. 240-245). Zum Valle de Elqui vgl. Mistral, Gabriela: *Recado para el Valle de Elqui*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana: textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 2. Santiago de Chile: Sudamericana 1999. S. 264-267. Weinberg insinuiert einen Konnex zwischen der Form des *recados* und der Darstellung Lateinamerikas, vgl. dies.: Gabriela Mistral. S. 24. Auf die Zweiteilung der *recados* in Landschaft und Personen hat die Forschung mehrfach hingewiesen, zuletzt Pérez Villalón, F.: *Variaciones sobre el viaje*. S. 59.

330 Vgl. die bereits zitierte Schrift *Recado sobre los Tlalocs* oder Mistral, Gabriela: *Recado sobre Quetzalcóatl*. In: dies.: *Gabriela y México*. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 273-275.

331 Vgl. Mistral, Gabriela: *Recado sobre el trabajo de la mujer*. In: dies.: *Caminando se siembra. Prosas inéditas*. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013. S. 129-136. Morales betont vor allem diese Ausrichtung der *recados* und erkennt in ihnen die Herausbildung eines kritischen Blicks auf die chilenische Gegenwart, vgl. dies.: Gabriela Mistral. S. 207f.

autochthonen, lateinamerikanischen Perspektive vor.³³² Der kurze Prosatext wendet sich dem ruralen Raum Michoacáns zu, seiner Geografie, Geschichte, Bevölkerung, Kultur und wirtschaftlichen Struktur, wobei die Erzählinstanz zugleich auf ihre Erfahrungen während ihres Aufenthaltes verweist.

Zunächst beschreibt Mistral das gemäßigte, subtropische Klima und die reichen Reserven an Wasser sowie die wirtschaftlichen Strukturen, die vom Kaffeeanbau geprägt sind (vgl. RM, S. 292). Ein zentraler Aspekt der Darstellungen betrifft die sprachliche Gestaltung des *recados*, der, wie die gesamte Prosa Mistral's, sowohl von Mündlichkeit und Neologismen als auch von diversen lateinamerikanischen Varietäten des Spanischen geprägt ist.³³³ Der mündliche Charakter des *recados* wird bereits durch die Bedeutung ›Nachricht‹ und ›Mitteilung‹ offenbar.³³⁴ In der Beschreibung Michoacáns verwendet Mistral das Wort »abrahámico« [abrahamisch] und schöpft mit »mochería« [Frömmelei] einen pejorativen Neologismus aus dem Adjektiv ›mocho‹, das in Mexiko für ›scheinheilig‹ gebraucht wird (vgl. RM 293f.).³³⁵ Eine erhöhte Aufmerksamkeit wird Begriffen autochthoner Provenienz zuteil, wenn die Erzählinstanz über die verschiedenen autochthonen Bezeichnungen Michoacáns informiert (vgl. RM, S. 292). In der *crónica* verweist Mistral zudem immer wieder explizit auf die Reminiszenzen autochthoner Sprachen:

El segundo de sus atributos sería la lengua tarasca, que los filólogos dan como segundona de la maya, llena de unos esdrújulos que saltan en agudos cohetes y cargada de la combinación ›tz‹, gloria en la boca nativa y purgatorio en la forastera... (RM, S. 293)

Ihr zweites Attribut wäre die taraskanische Sprache, welche die Philologen als

332 Arrigoitia betont den Zusammenhang zwischen der Form der *recados* und Lateinamerika. Er erkennt zudem eine Entwicklung der Prosa Mistral's, die in den *recados* mündet und mit einer thematischen und sprachlichen Wendung zum Amerikanischen hin einhergeht, vgl. dens.: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. S. 282, 319.

333 Peña führt aus, dass Mistral Amerika durch ihre Sprache – Regionalismen und Neologismen – hörbar und sichtbar mache, vgl. dies.: *Poetry and the Realm of the Public Intellectual*. S. 20. Den Zusammenhang zwischen *recado* und alltäglicher Sprache deuten diese Analysen an: Morales, L. T.: *Gabriela Mistral*. S. 204, 220. Pizarro Cortés, C.: *Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano*. S. 284f. Auf die Verschränkung von Mündlich- und Schriftlichkeit der kleinen Form des Sprichworts weist Lay Brander für den lateinamerikanischen Kontext hin, vgl. dies.: *Schreiben in Archipelen*. S. 46, u. ö.

334 Einschlägig zu den Neologismen bei Mistral siehe Oroz, Rodolfo: *Sobre neologismos en la poesía de Gabriela Mistral*. In: *Litterae Hispanae et Lusitanae. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Ibero-Amerikanischen Forschungsinstituts der Universität Hamburg*. Hg. von Hans Flasche. München: Hueber 1968. S. 299–316.

335 Vgl. [Art.] *mocho*. In: *Diccionario de la lengua española*. S. 1476. Zu Mistral's Chilenismen Peña, K. P.: *Poetry and the Realm of the Public Intellectual*. S. 17.

Zweitgeborene der Mayasprache einordnen, voller Betonungen auf der drittletzten Silbe, welche in spitzen Feuerwerkskörpern hervorspringen, geladen mit der Kombination *>tz<*, Ruhm im einheimischen, Fegefeuer im fremden Mund...

Bestrebungen, die Literatursprache Lateinamerikas zu transformieren, sind fundamentaler Bestandteil des ästhetischen und politischen Programms der historischen Avantgardebewegungen: Von Jorge Luis Borges und Arlt bis zu den brasilianischen Modernisten um Mário und Oswald de Andrade mühten sich lateinamerikanische Schriftsteller um eine neue, an den jeweiligen Varietäten und an der Oralität orientierte Literatursprache.³³⁶ Der Innovation der Sprache wohnte insofern eine historische Dimension inne, als Mistral auf kolonialistische Benennungspraktiken referierte, durch welche Gebiete sprachlich angeeignet wurden.³³⁷ In ihrem *Recado sobre el copihue chileno* [Mitteilung über die chilenische Wachsglocke], den Mistral 1943 im argentinischen Blatt *La Nación* veröffentlichte, revidiert sie diese kolonialistische Praxis:

Los textos escolares azoran a los niños con este dato: El copihue, indigenísimo, se relaciona por el nombre con ... la Emperatriz Josefina Bonaparte. Yo me escandalizo de ello tanto como los niños; pero son los sabios quienes bautizan; el Adán científico no nace todavía en la gente criolla y fue un francés quien bautizó a nuestra flor sin mirar a su piel india... Menos mal que Josefina fue una francesa criolla de Martinica... Quédese en los textos escolares el apellido latino; dentro de Chile no se llamará nunca sino *>copihue<* [...].³³⁸

Die Schultexte verwirren die Kinder mit dieser Angabe: Die chilenische Wachsglocke, so autochthon wie nichts, ist namentlich verbunden mit der Kaiserin Joséphine Bonaparte. Ich bin über den Namen genauso empört wie die Kinder; doch es sind die Gelehrten, die taufen; der wissenschaftliche Adam wird noch nicht unter den Kreolen geboren und es war ein Franzose, der unsere Blume, ohne ihre autochthone Haut zu betrachten, tauft... Immerhin war Joséphine eine französische Kreolin aus Martinique... Soll der lateinische Name doch in den Schulbüchern bleiben; in Chile wird sie immer nur *>Copihue<* genannt werden [...].

336 Vgl. Schwartz, Jorge: *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP/Illuminuras 1995. S. 63, 74. Die Bedeutung der Oralität wurde von der Mistral-Forschung immer wieder hervorgehoben, siehe etwa Barcia, Pedro Luis: *La prosa de Gabriela Mistral*. In: *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología*. Hg. von Real Academia Española. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española 2010. S. LXIX-C.

337 Zu Mistrahs Revision der männlichen Aneignung der Natur siehe Pratt, M. L.: *Women, Literature, and National Brotherhood*. S. 69.

338 Mistral, G.: *Recado sobre el Copihue Chileno*. S. 224.

Mistral kontrastiert den mündlich tradierten, autochthonen chilenischen Namen der Wachsglocke mit ihrer botanischen, in Schulbüchern wiederzufindenden Bezeichnung, wodurch sie erneut die Abwendung vom Buch als Medium und die Bedeutung von Oralität in ihrem Schreiben unterstreicht. Wenn Mistral sich auf einen »Adán científico« [wissenschaftlichen Adam] bezieht, rekurriert sie auf das im Zuge der Kolonisation in Reiseberichten häufig dargestellte Bild vom Naturforscher als Adam, der die ›jungfräuliche‹ Natur Lateinamerikas benennen muss, wie einst der erste Mann im Garten Eden. In *Imperial Eyes* kommt Pratt auf eben diese Figur des Naturforschers als Adam zu sprechen, die sie auf Grundlage ihrer Lektüren von William Patersons *Narrative of Four Voyages in the Land of the Hottentots and the Kaffirs* entwickelt. Ausgehend von der dort inszenierten Einsamkeit des Forschers gelangt Pratt zu der These, dass hinter dieser Darstellung die Strategie stecke, die Landschaft »unhistoricized«, »uninhabited« sowie »unpossessed« und »unoccupied« darzustellen.³³⁹ Diese Repräsentation der Landschaft diente der juristischen Legitimation der Kolonisation, denn bereits im römischen Rechtswesen konnte ein – vermeintlich – von niemandem beanspruchtes Land, *terra nullius*, annektiert werden.³⁴⁰ Aus der Darlegung des Landes als geschichtslos folgte die nähere Bestimmung als »leer«, »jungfräulich« und »verfügbar«.³⁴¹ Die so genannte ›Neue Welt‹ erschien bereits in der Reiseliteratur der Frühen Neuzeit als, mit Certeau und Rábasa gesprochen, *page blanche*, die es zu beschreiben und darzustellen galt. Mistras Ausführungen zeugen von einer Revision dieser im Zusammenhang mit dem Kolonialismus stehenden Praxis, die zunächst einmal sprachlich verhandelt wird.

II.7.3 Dekolonisation des Wissens

Pratt definiert die Dekolonisation des Wissens als eines der Ziele ihrer Studie und entmystifiziert in einer Lektüre Alexander von Humboldts ›Entdeckung‹ von Guano, indem sie auf die verschwiegenen Interaktionen mit den Küstenbewohnern Perus hinweist.³⁴² Gerade die autochthone Bevölkerung werde so von den von ihnen bewohnten Gebieten losgelöst.³⁴³ Im Gegensatz zu Humboldt, der, zumindest in Pratts Lektüre, damit die autochthonen Quellen seines Wissens verschleiert, interessiert Mistral sich für Wissen zunächst einmal gerade und nahezu ausschließlich

339 Vgl. Pratt, M. L.: *Imperial Eyes*. S. 51.

340 Vgl. Mar Castro Varela, María do u. Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. 2. komplett überarb. u. erw. Aufl. Bielefeld: transcript 2015. S. 27.

341 Siehe ebd.

342 Vgl. Pratt, M. L.: *Imperial Eyes*. S. 135f. An dieser Stelle verweist Pratt jedoch nicht explizit auf eine Textstelle aus Humboldts Schriften, vgl. weitergehend zur Perspektive der autochthonen Bevölkerung auf ihre Landschaften ebd. S. 61.

343 Vgl. ebd. S. 135.

in Rückkoppelung an die Bewohner der Landschaft, die, wie in *El paisaje mexicano*, ein menschlicher Erfahrungsraum ist.³⁴⁴

Das Wissen, das Mistral über Michoacán sammelt, entspricht Topoi frühneuzeitlicher Reiseberichte, wie etwa der Chorographie und *vita et mores*.³⁴⁵ Die Leser erfahren so von der geografischen Lage Michoacáns, dem Anbau von Zuckerrohr, Bananen und Kaffee, bis hin zu den Gewohnheiten und der Kultur seiner Bewohner. Die porträtierte Landschaft verfügt jedoch über eine Geschichte, die in jeder Beobachtung aufscheint und sich damit von der Geschichtsvergessenheit der europäischen Reiseberichte unterscheidet.³⁴⁶ Die Erzählinstanz thematisiert die aktuelle politische Situation und die verschiedenen Persönlichkeiten, die mit der Landschaft und ihren Städten assoziiert sind, und benennt etwa den Bischof Vasco de Quiroga, Moctezuma sowie die ehemaligen Präsidenten Benito Juárez und Lázaro Cárdenas. Die Verzahnung der Landschaft mit ihren historischen und gegenwärtigen Bewohnern revidiert ein Verfahren der europäischen Reiseliteratur.³⁴⁷ Mistral's *crónicas* über Kunstschaffende wie Victoria Ocampo verweisen in ihren Titeln bereits auf die Intersektion von Person und Geografie, die im Kontrast zu Reiseaufzeichnungen stehen, die sich explizit durch die Absenz der Bevölkerung kennzeichnen; Mistral's Landschaften sind im Gegensatz zu diesen leeren Landschaften immer bewohnt.

In ihren historischen Referenzen rekonstruiert Mistral anhand des Wirkens vierer bedeutender Männer ein Panorama der mexikanischen Geschichte: »Su tercera condición que los fieles le dan por virtud y los otros por insanía [sic!], es su religiosidad, que como una cera noble lleva todavía en sí las diez preciosas digitales de don Vasco de Quiroga, su santo civilizador.« (RM, S. 293) [Seine dritte Ausstattung, welche die Gläubigen ihm als Tugend und andere als Wahnsinn auslegen, ist seine Frömmigkeit, die wie ein heiliges Wachs noch immer auf sich die zehn wertvollen Fingerabdrücke von Vasco de Quiroga trägt, seinem heiligen Zivilisationsbringer.] Die lobenden Worte zum »heiligen Zivilisationsbringer«, der auch in *Lecturas para mujeres* positiv hervorgehoben wird, sind nicht ironisch zu verstehen; wenn auch das Wirken des ersten Bischofs von Michoacán, der die autochthone

344 Bereits Pratt macht jedoch auch auf die Abweichungen davon aufmerksam, etwa bei der argentinischen Schriftstellerin Juana Manuela Gorriti, deren Landschaften, wie die von Mistral, nicht leer sind, sondern erfüllt von Geschichte, Erzählungen und Erinnerung, vgl. ebd. S. 194.

345 Siehe zu diesen Topoi Neuber, Wolfgang: Fremde Welt im europäischen Horizont. Zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der frühen Neuzeit. Berlin: Schmidt 1991. S. 46, 59, 99.

346 Zur Geschichtlichkeit der *recados* und der »Historisierung des Raumes« vgl. Pizarro Corrés, C.: Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano. S. 286f., 289.

347 Zu Mistral's Abkehr von der kanonischen Historiografie im *Poema de Chile* siehe Pratt, M. L.: Women, Literature, and National Brotherhood. S. 66, 69.

Bevölkerung missionierte, aus heutiger Perspektive mehr als umstritten ist.³⁴⁸ In den Überlegungen zu Juárez und Cárdenas verdichten sich weitere Zusammenhänge der mexikanischen Geschichte:

La séptima honra michoacana la puso la aldea de Jiquilpan, donde nació el mayoral agrario Lázaro Cárdenas, tajador y parcelador del latifundio. Michoacán enfrenta a su mestizo con el zapoteca Juárez, porque si éste salvó a México de volverse gallo-alemán, aquél salvó la revolución de veinte años de quedarse en la mano india vuelta polvo y ceniza. (Las revoluciones criollas acaban en granjería y logro de la clase media). (RM, S. 294)

Die siebte Ehre Michoacáns röhrt von der Gemeinde Jiquilpan her, in welcher der große Anführer der Landwirtschaft Lázaro Cárdenas, Hackklotz und Zerteiler des Großgrundbesitzes, geboren wurde. Michoacán konfrontiert seinen Mestizen mit dem Zapoteken Juárez, denn wenn dieser Mexiko davor bewahrte, deutsch-französisch zu werden, so rettete jener die zwanzigjährige Revolution davor, in autochthonen Händen zu Staub und Asche zu werden. (Die Revolutionen der Criollos enden gewöhnlich mit der Landwirtschafterei und dem Erfolg der Mittelklasse.)

Mistral lobt sowohl Juárez als auch Cárdenas, die beide aufgrund weitreichender Reformen in die Geschichte Mexikos eingegangen sind. Juárez war, wie es Mistral beschreibt, autochthoner Herkunft und ordnete die Hinrichtung von Maximilian I. an, der sich zuvor auf das Taktieren Napoleon III. hin zum Kaiser einer Marionettenregierung in Mexiko ernannt hatte.³⁴⁹ Den ehemaligen Präsidenten Cárdenas, der durch die Stärkung der Arbeiterrechte und eine umfassende Landreform mehr soziale Gerechtigkeit in Mexiko schuf, grenzt Mistral von den lateinamerikanischen Unabhängigkeitsbewegungen des 19. Jahrhunderts ab, durch die es bekanntlich zwar zur Loslösung von Europa kam, die jedoch die Macht- und Besitzverhältnisse konsolidierten und die wirtschaftlichen und politischen Privilegien der weißen Eliten sicherten.³⁵⁰ Besonders der erneut pejorativ konnotierte Neologismus »granjería« [Landwirtschafterei] unterstreicht, dass sich Mistral in ihrem historischen Denken von der Glorifizierung dieser Bewegungen distanziert und

348 Zur Bewertung Vasco de Quirogas siehe ausführlich Krippner-Martinez, James: Invoking Tato Vasco: Vasco de Quiroga, Eighteenth-Twentieth Centuries. In: The Americas 56 (2000) H. 33. S. 1-28. Vgl. zudem Mistral, Gabriela: Don Vasco de Quiroga. In: Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje. Hg. von ders. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 156ff.

349 Vgl. ausführlich zu diesen historischen Zusammenhängen Vanderwood, Paul: Betterment for who? The Reform Period: 1855-75. In: The Oxford History of Mexico. Hg. von William Beezley u. Michael C. Meyer. Oxford u.a.: OUP 2010. S. 349-372. Mistral's Bezeichnung »alemán« [deutsch] ist somit für den Habsburger Maximilian nicht korrekt.

350 Siehe zur Politik Cárdenas Benjamin, T.: Rebuilding the Nation. S. 454-466.

darüber hinaus den Gegensatz zwischen der Mexikanischen Revolution und der katholischen Kirche durch das Nebeneinanderstellen von Cárdenas und Quiroga verunsichert.³⁵¹ In ihrem Kommentar der Geschichte ist jedoch keine eindeutige Position auszumachen: Mistral kritisiert alle Bevölkerungsschichten – die *criollos*, *mestizos* und auch die Autochthonen.

Die Darstellung des Wissens über die Region und Bevölkerung in Michoacán erfolgt in Form einer nummerierten Aufzählung, wobei die Beschreibungen wie in *El paisaje mexicano* stets lobend sind. Die Erzählerin führt sieben positive Merkmale der Kultur auf: die Ruralität, Sprache, Religiosität, den regionalen Tanz, den Kaffee und Cárdenas. Die Form der Aufzählung trägt zur Einprägsamkeit der Eigenschaften bei, was darauf hindeutet, dass die Beschreibung von Michoacán didaktische Intentionen verfolgt. Der erste Satz des *recados* bezeichnet die Region in diesem Sinne als einen von vielen »lugares magistrales« [lehrreichen Orten].

Bereits in *El paisaje mexicano* lobt die Erzählinstanz das gemäßigte Klima im Valle de México, das ein soziales Verhalten im Gegensatz zur kubanischen Hitze und chilenischen Kälte begünstige:

El mejor clima vendría a ser aquel que hace desaparecer enteramente la idea de calor y de frío, que son los elementos que constituyen el clima. [...] Solía decir en Punta Arenas que su horrible frío era una desventaja moral: me hacía egoísta; vivía yo preocupada de mi estufa y de mi carne entumecida. En La Habana viví cuatro días exclusivamente ocupada de matar el calor, de disminuirlo siquiera, con mala fortuna, por cierto. En México puedo ocuparme de todo y no sólo de mí misma. (PM, S. 49)

Das beste Klima müsste also dasjenige sein, das vollständig die Vorstellung von Hitze und Kälte auflöst, die konstitutiven Bestandteile des Klimas sind. [...] Ich sagte gewöhnlich in Punta Arenas, dass seine furchtbare Kälte ein moralischer Nachteil sei: Sie machte mich egoistisch, ich sorgte mich ständig nur um meinen Ofen und mein erstarrtes Fleisch. In Havanna sorgte ich mich vier Tage lang nur darum, die Hitze zu töten, sie wenigstens zu mildern – mit wenig Erfolg, übrigens. In Mexiko kann ich mich um alles kümmern, nicht nur um mich selbst.

Im *Recado sobre Michoacán* kommt Mistral ebenso auf diese Denkfigur zurück:

Al viajero le sobra el calendario: la buena estación es el año cogido por cualquier dedo del mes... Él va a encontrarse allí con una templanza que parece elaborada por el genio de las isotermas. Y cuánto enseña Michoacán de justicia en los sentidos, de clemencia en el alma, de melodía en el vivir, yo me lo tengo por consecuencias de ese clima sin demonios extremos. (RM, S. 292)

351 Siehe zu diesen Oppositionen nach der Mexikanischen Revolution ebd. S. 453ff.

Dem Reisenden steht der Kalender völlig offen: Die passende Jahreszeit ist das Jahr, von welchem Monatsfinger es auch immer ausgesucht wird. Er wird dort auf eine Milde treffen, die von einem Isothermen-Genius ausgearbeitet scheint. Und wie viel Michoacán über Gerechtigkeit im Empfinden, über Nachsicht in der Seele, über Melodie im Leben lehrt, halte ich für eine Folge des von Dämonen des Extremen befreiten Klimas.

In den Klimatheorien der europäischen Aufklärung, etwa bei Montesquieu, existieren neben den Extremen der Kälte und Hitze auch die gemäßigte Klimata.³⁵² Auf der einen Seite stützt Mistral somit die europäischen Klimatheorien, ordnet Michoacán und das Valle de México jedoch – anders als die europäische Klimatologie – in eine gemäßigte Zone ein.³⁵³ Mistral durchbricht damit das Bild des inferioren lateinamerikanischen Klimas, das die Philosophen der Aufklärung auch auf die Konstitution der dortigen Bevölkerung übertrugen.³⁵⁴ Dass das Klima bestimmte Charaktereigenschaften begünstige, ist ebenso ein auf die europäischen Klimatheorien zurückzuführender Gedanke, den Montesquieu am Beginn des zweiten Bandes seiner Abhandlung *De l'Esprit des lois* zugrunde legt.³⁵⁵

Wie in den meisten, wenn nicht allen Prosa-Schriften Mistral's, ist die Erzählinstanz eine Frau, die nicht nur europäische Zuschreibungen, sondern auch die Mythen der lokalen autochthonen Kultur kritisiert. Die »mujer de australidad« [Frau des Südens] bezeichnet sich als »curiosa industria chileno-mexitli« (RM, S. 294) [seltsame chilenische-mexitli Betriebsamkeit], wobei »mexitli« unter anderem ein Synonym des Kolibrigottes Huitzilopochtli ist.³⁵⁶ Die Erzählinstanz begibt sich in eine männliche Rolle, deren geschlechtliche und ebenfalls nationale Verankerung durch das Attribut »chileno« und »mujer« gelöst wird. Damit inszeniert Mistral

352 Siehe dazu ausführlich Günzel, Stephan: Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant. Teil I. In: Aufklärung und Kritik 11 (2004) H. 2. 66-91. S. 70f. Vgl. z.B. Montesquieu, Charles Louis de Secondat de: *De l'Esprit des lois*. 3 Bde. Bd. 2. Deux-Ponts: Sanson 1784. XIV, III. S. 151.

353 Während in der Antike nur Griechenland in der gemäßigte Zone verortet wurde, erweiterte Immanuel Kant diese etwa um Mitteleuropa, siehe Günzel, Stephan: Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant. Teil II. In: Aufklärung und Kritik 12 (2005) H. 1. S. 25-47.

354 Siehe Dewulf, Jeroen: Die Schriften Alexander von Humboldts zu Lateinamerika: Anlauf einer wissenschaftlichen Inbesitznahme oder Meilenstein im Unabhängigkeitskampf? In: Das Wissen der Weltbürger. Hg. von Anette Horn. Oberhausen: ATHENA 2008. S. 91-116. S. 116.

355 Vgl. Montesquieu, C.: *De l'Esprit des lois*. XI, XVII. S. 67ff.

356 Vollmers Wörterbuch verweist so etwa für ›Mexitli‹ auf den Artikel zu ›Huitzilopochtli‹, vgl. Vollmer, Wilhelm: [Art.] Mexitli. In: Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Neu bearb. von Wilhelm Binder. 3. Aufl. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung 1874. S. 335.

auch im *Recado sobre Michoacán* ihre androgyne Poetik des Kolibris und lässt die Erzählfigur mit dem Kolibri selbst verschmelzen.³⁵⁷ Ebenso kritisiert Mistral erneut die starre nationalistische Ausrichtung der mexikanischen Revolution und verunsichert die nationale Einordnung autochthoner Kulturen.

Die Poetik des Kleinen, Einfachen und Alltäglichen lässt sich an zahlreichen Beispielen im *Recado sobre Michoacán* nachvollziehen. Das Stilideal der Einfachheit illustriert Mistral durch die Lobpreisung der Tonkrüge autochthoner Amazonasgruppen und der weiblichen Töpferkunst: »el júbilo de todas las mesas« (RM, S. 293) [die Freude eines jeden Tisches]. Die *recados* sind ein Beispiel für die von Mistral erschaffenen literarischen Formen, welche die Geschichte, Geografie und Botanik Lateinamerikas ausdrücken. Sie selbst formuliert den Konnex von *recado* und Lateinamerika in einer *crónica* über den chilenischen Erzbischof Errázuriz: »El extraordinario chileno Monseñor Errázuriz, última carne histórica de Chile, merece ser contado al Continente«³⁵⁸ [Der außergewöhnliche Chilene Monsignore Errázuriz, das letzte historische Fleisch Chiles, verdient, dem Kontinent erzählt zu werden]. In allen Bedeutungsebenen des *recados* wird offenbar, dass Mistral um die Wiederbelebung, Verbreitung und Aktualisierung von Wissen bemüht ist, das den lateinamerikanischen Kontinent berührt. Den Bewohnern des Kontinents über Lateinamerika zu berichten, ist das zentrale Projekt Mistral's, um eine neue Wertschätzung zu erzielen, neue Perspektiven für den Kontinent zu eröffnen und Sichtbarkeit zu erlangen – und für all dies benötigt es neue kleine Formen.

357 Der Kolibri ist auch mit Michoacán fest verbunden: Die aus Michoacán stammenden Tarasken bzw. Purépecha tauften ihre Hauptstadt auf den Namen ›Tzintzuntzán‹ [Platz des Kolibris] und verarbeiteten in ihrem Kunsthandwerk Kolibrifedern, vgl. Poley, D.: *Kolibris*. S. 153, 157.

358 Mistral, Gabriela: *Recado sobre el Arzobispo Errázuriz*. In: dies.: *Recados: Contando a Chile*. Hg. von Alfonso M. Escudero. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1957. S. 158–164. S. 158.

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 Kunstmuseum 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 Sozialekte die brasilianische Varietät bereicherten.³

Die Avantgarde Brasiliens kann nicht ohne ihre Verbindung zum Kaffeeboom verstanden werden, durch den sich ein bürgerliches Kunstmuseum 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 Parás, 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 werkimanente 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 archivbasierende 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 verspielten 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 duldet 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 handele, vgl. etwa Spielmann, Ellen: *Das Verschwinden Dina Lévi-Strauss' und der Transvestismus Mário de Andrade. 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: wwb 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 röhre 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 sammele] und »colhendo melodias« [Melodien sammelnd]. Andrade, M. d.: O turista aprendiz: viagem etnográfica. S. 236, 285.

passear 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*) konzentrierte 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. Cabara 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: *FronteiraZ* 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 Excerpt- 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 latein-amerikanischen Objekten um, womit er bereits auf einer theoretischen Ebene über die Praxis des Sammelns selbst nachdachte. Diese Reflexionen fügen sich in Clifffords 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 Dekolonialisierung 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 Terminen 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 dienten 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 Machstrukturen verschleiern⁶² 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 perpetuierten, 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 Sammlenden nicht auf »hybride« und geschichtsträchtige Objekte richte, sondern gerade auf die »traditionell« erscheinenden.⁶⁸ Die fehlende Klassifizierbarkeit der Objekte könnte jedoch zu einem Moment des Widerstands gegen westliche Allmachtfantasien 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 »folklore«/»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 Scilar Cabral stellt in seinem Essay zu Andrades Beschäftigung mit der brasilianischen Varietät die These auf, dass das Ziel des Schriftstellers in der »evidenciação« [Evidenzwendung] 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 Schreibszene 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 Exzerpierkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Hg. von ders. Berlin: Ripperger & Kremers 2014. S. 7-47. S. 9, 35.

⁷⁸ Vgl. Campe, Rüdiger: Die Schreibszene. 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 Schreibszene 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 antivajante 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 Flussströmung 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 Parallelie 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 Spontanen«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 kultursenschafllichen Diskuselements. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986. S. 358-370. S. 365. Zur Rezeption des Telegrammstils vgl. Andrade, O. d.: Manifesto antropóago. 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 sobconscientes« [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 unprätentiös. 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 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 Unprätentiösen 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 Vervollkommnung 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 zusammenhängen 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 brasiliatische 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 intertextuellen 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 Exzerpierpraxis 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 beinträchtigen
- 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 rekuriert, 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 dar.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 ebbte 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 Porträtiieren des prekären Lebens der Arbeiterschicht in der brasilianischen Literatur eine eigene Tradition hat, die eng mit Euclides da Cunhas 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 *Silueta 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' nie-mals 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 mühete. 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 Gebrauchsgegenstände 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 ausgestelltes 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 Mistral 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 kurioses 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 insfern 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 Mistral's 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 ausbauten, 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* entdecke.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 mistralischen 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 Understetbarkeit 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 Lebens 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 beschrifte.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 volkskundlichen Kulturwissenschaft. Tübingen: TVV 2007. S. 234.

¹⁵¹ Vgl. Clifford, J.: Introduction. S. 19. Gabara führt aus, dass die Fotografie den lateinamerikanischen Intellektuellen dazu diente, 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 Ephemer. 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 Mistral's 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 rekurriert 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.

Ephemeritalität 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, Moi 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 rekurrerten 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 Merkmalsträger 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 Anekdoten 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 Anekdoten 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 vermengt.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 Ridiculo [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 Ridiculo [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... peruanos«¹⁹⁰ [Ich in einem Anfall... peruanischen Heldenstums] (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 Amerikadarstellungen 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 Autochthoner 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 einzige 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 verschleiernde 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 Schifffes 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 Mistral's 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 Dreieckhandels; 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 mio²⁰⁹ [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 Dabringher. 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 *Encyclopédia 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 mangele es an Kenntnissen zur Kunstgeschichte, Kolonalmusik, 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 Kulturräum« 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 *Encyclopaedia 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: Genauso 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-età, 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 Substantivs – 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 Substativ 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 açaizeiro 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 Enzyklopädie 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 Açaí-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 >embriara< 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 ›embriara‹ 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 Wörterklärung 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 ephemер and kuriosisch, 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 Caminhos 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 einfriger 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 Literaturzeugnissen 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. Mendoça, Hilda u. Ivoneta Barros: Folclore, ciônica do povo. São Paulo: Scortecci 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: Rovelle 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. Mendoça, H. u. I. Barros: Folclore, ciônica do povo. S. 81.

254 Vgl. ebd. S. 84f.

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

256 Vgl. Mendoça, H. u. I. Barros: Folclore, ciônica 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. Mendoça, H. u. I. Barros: Folclore, ciônica 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 Avessas/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=0%20Povo%20zona%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 Anekdoten 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 *Anekdoten* etwa von den Intrigen und kriminellen Machenschaften am Hof Justinians.²⁶⁴ Billet und Anekdoten 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 Anekdoten als philosophische Form*. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 8 (2014) H. 3. S. 33–46. S. 38f. Hilzinger, Sonja: *Anekdoten*. 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.: *Anekdoten*. 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 Anekdoten zeichnen sich durch eine orale Ebene aus.²⁶⁹ Im ersten Paragrafen, in dem der Erzähler die Anekdoten 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 Anekdoten 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 Avessas/O Povo na Cruz/A Caravana Democrática em Acção*. S. 6-11.

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

270 Folklore kennzeichnet sich immer schon durch Kollektivität und Anonymität, siehe Mendoça, H. u. I. Barros: *Folclore, ciêncica 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 verborgende 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 nebeneinander gestellt 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* könnte laut Bachtin jedoch beispielsweise nicht als polyphon bezeichnet werden, da er zwar disparates Material ausstelle, doch durch seinen Stil vereinheitlichte, vgl. Bachtin, Michail M.: *Probleme der Poetik Dostoevskij*. 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«, »morinqua« 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. Aniško, 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 Aniško 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. Aníško, 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 òris.à. Uso litúrgico e terapêutico dos vegetais nas casas de candomblé jéje-nagô*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 1999. S. 200. Siehe weiterführend zu Andrades Beschäftigung mit Bestandteilen der afrobrasiliianischen 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 nágua. 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 nágua 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 nágua, levantá-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. Aniško, 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 rameamento 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, röhrt-röhrt sich eine ekelerregende, von Pollen schlaftrige, 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 Blumenschicksal.

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 estílo, 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 ekelregender 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 Exzerpierens 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 Herkünfte 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 *brasiliade* [Brasiliyanität] 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 *Vitória-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 [...] / tôda 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 Lobsang 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 mistralischen 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 Anisko, 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« kreiere.

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 brasiliante 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 brasiliante 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 brasilianten 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 brasiliante 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 einzige 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 Wahlgeheimnisses, 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 Cândido 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 aufwiesen 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 Populärikultur 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 Gentil, 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 *suetô*, a válvula verdadeira por onde eu me desfatigava 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 encompridamentos 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 arrepelam 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 nescios 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 verfahre 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 *suetô*, 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 gleichmäßig 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 röhren 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 »Ausrufen« und betrachtet die *crônica* damit als eine Form des Ludi-
schen 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 gekopelt 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 Mistral's *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 konsequenteren 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 rekurrieren 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 Catléia. 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 obrigatoria, quando nem a nossa gente está generalisada 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 otima 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 Manaos. Tive uma impressão que não se apaga mais. Primeiro foi a boniteza que me idealisou. 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, pernaltinha 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 finíssimo.

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 parecidissimo 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 desilusorio. E tem aroma suave. Forma perfeita, cor à escolha, odor. Toda a gente diante dela fica atraido, 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‹ ausgeschriebenen 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 Nationalmuseums 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 beindruckende 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 eingeengt und wird von einer Anzeige Dr. Azevedo Sacramentos, unter anderem Spezialist für verschiedene Geschlechtskrankheiten, wie Syphilis, und einer Annonce des Hemdengeschäft »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 Pessoas 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 nebeneinander gestellt 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.



Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil

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 Elíseos‹ 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 Mistralis 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 Brasilianer, 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. Helmuth 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 Mistral's kurzen Prosatexten wurde in der vorliegenden Studie als Reminiscenz der kostumbristischen Tradition herausgearbeitet; Andrade's 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 ephemer 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 Disparatheit des Landes ans Monströse: »Brasil, corpo espandongado, 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 siquer sociológica é um aborto desumano e anti-humano.³⁶⁰ [Brasilien, ein durcheinander gebrachter, schlecht zusammengenähter 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 Brasilianern daheim aufgestellt werden kann, ungewöhnlich.

Flor Nacional wird in der Reihe *Táxi* veröffentlicht, deren Betitelung, wie dargestellt, 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 »desgeografizaçā« [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: *Taxi 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 Riesenrose 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 pregar 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 *naming*, 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 Unprätentiösen 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 Mistral's 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 animaes, 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 brasiliensischen 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 brasiliensischen 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 Zivile 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 châtiment. 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 musicalischen Tönen eine semantische Bedeutung geben und artikulierten Tönen und Wörtern einen rein ästhetischen Wert beimesse. 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 pacáás 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, Greno 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 Parallelen 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 Lokengard, der die These aufstellt, dass Andrades Kurzgeschichten die privilegierte Form für sein sprachpolitisches Projekt darstellten. Lokengard 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. Lokengard 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 Lokengard 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/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%201966&pesq=\(02.03.2021\)](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%201966&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 erfahrbar.

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 Rituale 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 Wallisch. 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 manifester, 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 brasiliensischen 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 pacáás 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 anbolas giolhos 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 nenhūua 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 tinhamos 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 *Ecoute*: »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.: *Ecoute*. 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 pacáás 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 ausdrucksstark 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-Diskurses. 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 Porträtiert 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 präziser 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.

IV. Henri Michaux | Experimentieren

Abbildung 9: Reisewege Henri Michaux



Während Mistral und Andrade zu ihren Reisen aufbrachen, schiffte sich auf der anderen Seite des Atlantiks ein junger belgischer Künstler auf einem Dampfer Richtung Lateinamerika ein. Als er im Jahr 1927 in See stach, hatte der 28-jährige Michaux bereits ein abgebrochenes Medizinstudium sowie eine kurze Karriere als Matrose und einen längeren Aufenthalt in Paris hinter sich.¹ Im Umfeld

¹ Vgl. dazu umfassend Martin, Jean-Pierre: Henri Michaux. Paris: Gallimard 2003. S. 57-72.

Jules Supervielles lernte er Gangotena kennen, einen jungen, aus einer der reichsten Familien des Landes stammenden Ecuadorianer, der selbst schrieb und Michaux zu einem Besuch in seine Heimat einlud.² Die Reise erfolgte wie bei Andrade in einer großen Gruppe, die Michaux jedoch in seinem Reisetagebuch *Ecuador* nicht erwähnt; neben Gangotena und dessen Familie begleiteten den Schriftsteller schließlich weitere Freunde des ecuadorianischen Künstlers.³ Von Amsterdam über Panama erreichte Michaux Ecuador und schließlich Peru und Brasilien; erst ein Jahr später, im Januar 1929, kehrte er wieder nach Europa zurück.⁴ Auch wenn er selbst etwa in seinem stilisierten Lebenslauf vorgab, vor allem an Asien, weniger an Lateinamerika interessiert zu sein, kehrte Michaux weitere Male auf den Kontinent zurück.⁵ Im Jahre 1936 führte es Michaux etwa nach Buenos Aires auf eine Konferenz, zu der Victoria Ocampo geladen hatte.⁶ Im Zuge dieser Reise lernte Michaux auch Jorge Luis Borges kennen, der später einen seiner fiktiven Reiseberichte, *Un barbare en Asie*, ins Spanische übersetzen sollte.⁷ Nach seinem Aufenthalt in Argentinien zog es Michaux für drei Monate nach Uruguay, schon im Juli 1939 überquerte er erneut den Atlantik, um Brasilien für sechs Monate zu besuchen, das in der französischsprachigen Literatur der Zeit vor allem mit Blaise Cendrars und seinem künstlerischen Dialog mit dem brasilianischen Modernismus verbunden war.⁸

In Michaux' Literatur ist vor allem der Aufenthalt aus dem Jahre 1928 und 1929 eingeflossen. *Ecuador*, ein literarisches Reisetagebuch, das unter dem gleichen Namen veröffentlicht wurde, zählt zum Frühwerk des belgischen Künstlers und war das erste und einzige Tagebuch, das er jemals führen sollte.⁹ Sein erstes Buch hatte Michaux nur wenige Monate vor seiner Abreise nach Lateinamerika unter dem Titel

2 Vgl. Bellour, R.: *Ecuador. Notes et variantes*. S. 1089.

3 Vgl. Martin, J.-P.: *Henri Michaux*. S. 169.

4 Vgl. Bellour, Raymond: Chronologie. In: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. LXXXIII-CXXVIII. S. LXXXIX-XCI.

5 Im Lebenslauf heißt es zu den Reisen im asiatischen Raum: »Enfin son voyage.« Michaux, Henri: *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. CXXXIV-CXXXV. S. CXXXIII.

6 Vgl. Martin, J.-P.: *Henri Michaux*. S. 271ff.

7 Vgl. ebd. S. 281.

8 Vgl. ebd. S. 287, 317ff.

9 Vgl. Bellour, Raymond: *Ecuador. Notice*. In: Henri Michaux: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. 1071-1084. S. 1071. Bei *Ecuador* handelt es sich um ein für die Veröffentlichung konzipiertes Tagebuch, wie es bereits vor 1800 eine übliche Form der Reiseliteratur darstellte, dazu Wuthe now, Ralph-Rainer: *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung*. Darmstadt: wbg 1990. S. 8, 196.

Qui je fus publiziert.¹⁰ Lange Zeit wehrte sich der Schriftsteller gegen die Übersetzung von *Ecuador* ins Spanische und so kam es, dass der Text erst 1983 erstmalig von einem spanischen Verlag herausgegeben werden konnte.¹¹ Michaux' Widerwillen gründete dabei möglicherweise auch auf der negativen Darstellung der Bevölkerung Ecuadors.¹²

Seine Ästhetik entwickelte der Künstler in Brüssel und Paris in den Kreisen der Avantgarde und der Surrealisten, zu denen er sich doch niemals zugehörig bekannte.¹³ In seinen Lektüren verfuhr Michaux experimentell, studierte neben Sigmund Freud und dem Comte de Lautréamont Enzyklopädien, Wörterbücher, Naturgeschichten, psychiatrische Dokumente und Krankenakten.¹⁴ Der Literaturwissenschaft hat wiederholt auf Michaux' Lust an kleinen Formen aufmerksam gemacht.¹⁵ Diese zeigt sich auch in *Ecuador*: Der Text liest sich wie ein Essay mit einer starken Ich-Instanz, ebenso handelt es sich jedoch um ein rigoros geführtes Tagebuch, das aus Kurzgeschichten, Gedichten, Briefen und Dialogen besteht.¹⁶ Das Schriftbild, in dem typografische Symbole wie das Sternchen Anwendung finden, markiert zudem einige Bestandteile des Textes als Fragmente und sorgt für

10 Vgl. Bellour, R.: *Ecuador. Notice*. S. 1071.

11 Vgl. Bellour, Raymond: *Ecuador. Note sur le texte*. In: Henri Michaux: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. 1084-1089. S. 1087f.

12 Vgl. ebd.

13 Siehe zum Verhältnis von Michaux zum Surrealismus etwa Brun, Anne: *L'Expérience hallucinogène d'Henri Michaux à l'épreuve de l'inconscient: influence du surréalisme*. In: *Topique* 119 (2012). H. 2. S. 109-121. S. 110. Vgl. Hauck, Johannes: *Typen des französischen Prosa-gedichts. Zum Zusammenhang von moderner Poetik und Erfahrung*. Tübingen: Narr 1994. S. 109f. Zu Michaux' Opposition gegenüber künstlerischen Zugehörigkeiten etwa Parish, Niña: *Henri Michaux. Experimentation with Signs*. Amsterdam u.a.: Rodopi 2007. S. 62.

14 Vgl. Martin, J.-P.: *Henri Michaux*. S. 46.

15 Mainberger spricht beispielsweise von der »Poetik der kleinen Form als Poetik der Serie« und identifiziert die Serialität des Schreibens bei Michaux als Forschungsdesiderat, vgl. dies.: *Die Seite als Horizont. Zu Henri Michaux' Graphismen*. In: *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*. Hg. von Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert u. Klaus Ulrich Werner. Paderborn: Fink 2018. S. 255-275. S. 274f.

16 Vgl. zu diesen Formen E. S. 146f., 154, 161, 224f. Die Vielfalt kleiner Formen bei Michaux arbeitet Ulrike Schneider in anderen Kontexten heraus, siehe dies.: *Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char. Zu Grundfragen einer Poetik*. Stuttgart: Steiner 1998. S. 198.

eine zusätzliche Rhythmisierung des Geschriebenen;¹⁷ insgesamt setzt sich das Tagebuch damit aus 151 Fragmenten bzw. Einträgen zusammen.¹⁸

Das Reisetagebuch schildert gemäß der Gattungskonventionen zunächst die Überfahrt von Frankreich in die Karibik und schließlich die Ankunft in Ecuador (vgl. E, S. 142f.). Nach einem langen Aufenthalt in Quito und verschiedenen Exkursionen zu zentralen Attraktionen Ecuadors – verschiedenen Bergen und Vulkanen – folgt die Durchquerung eines Teiles des Amazonas-Gebietes bis nach Brasiliens (vgl. E, S. 203). Die Erzählinstanz raucht Opium, konsumiert Äther, leidet im Verlauf der Reise an Gelbsucht und Malaria und stellt damit immer wieder ihren leidenden Körper aus (vgl. E, S. 154, 182, 192f.). *Ecuador* gliedert sich hierbei in zwei Teile: das Tagebuch selbst und die eigens mit einem Vorwort eingeführten, essayistischen Reflexionen zu Themen wie Pirogen, Gastfreundschaft und Kordilleren. Anders als Andrade oder Mistral reiste Michaux nicht in ein Land, in dem seine Muttersprache gesprochen wurde, doch zeugt die kleine Reiseprosa von den, mit Cixous gesprochenen, »goldenen Ohren« seines Französischen, in das sich das Spanische markant einschrieb.¹⁹

Michaux veröffentlichte das Reisetagebuch am 27. Juli 1929 in der vom Gallimard-Verlag herausgegebenen Reihe »Blanche« der *Nouvelle Revue Française*.²⁰ Zugleich wurde ein Teil des Tagebuchs unter dem Titel *Ecuador* in der Zeitschrift selbst abgedruckt, wobei es sich bei dieser in der *Nouvelle Revue Française* veröffentlichten Version um eine verkürzte Fassung des später in Buchform publizierten Tagebuchs handelte.²¹ Bereits vor seiner Abfahrt schien sich Michaux der Veröffentlichung des Reisetagebuchs bei Gallimard sicher,²² sodass der Publicationskontext seines Schreibens von Andrades und Mistral's divergierte. Deren Schriften schwanken zwischen den Extremen der ausbleibenden Publikation und der Veröffentlichung in Massenmedien und wurden allesamt erst im Nachhinein

¹⁷ Zu dieser bei Michaux häufig anzutreffenden typografischen Gestaltung siehe ebd. S. 174. *Ecuador* wird in der Forschung immer wieder als Fragment gelesen, vgl. etwa Scott, David: Signs in the Jungle. Michaux in Ecuador. In: Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility. Hg. von Julia Kuehn u. Paul Smethurst. New York u.a.: Routledge 2009. S. 123-131. S. 126.

¹⁸ Vgl. Bellour, R.: *Ecuador. Notice*. S. 1074.

¹⁹ Die Erzählinstanz suggeriert nur geringe Spanischkenntnisse: »Un poco romantico, disais-je stupidement pour dire quelque chose dans le peu d'espagnol que je sais [...].« E, S. 160. Michaux selbst hatte jedoch durch Lektüren Spanisch gelernt, vgl. Martin, J.-P.: *Henri Michaux*. S. 175.

²⁰ Vgl. Bellour, R.: *Ecuador. Note sur le texte*. S. 1085.

²¹ Vgl. Michaux, Henry: *Ecuador*. In: *La Nouvelle Revue Française* 189 (1929). H. 16. S. 789-800. Bis zum Jahre 1927 rekurrierte Michaux bei seinem Vornamen auf diese Schreibweise, dazu Kürtös, Karl: *Henri Michaux et le visuel*. Ekphrasis, mimèsis, énergie. Bern u.a.: Lang 2009. S. 183, Fußnote 50.

²² Vgl. Bellour, R.: *Ecuador. Note sur le texte*. S. 1085.

als Bücher herausgegeben. Auch wenn Michaux einen Teil aus *Ecuador* in der Literaturzeitschrift *Nouvelle Revue Française* abdruckte, so lässt sich doch auch dieses prestigeträchtige Blatt nicht mit dem Publikationskontext der *crônicas* Andrades vergleichen, die man zwischen Werbung für Syphilis-Behandlungen und Reklame für Bettwäsche platzierte. Ein kurzer Blick auf das Deckblatt genügt, um zu sehen, dass Michaux sich mit namenhaften Autoren seiner Zeit, etwa André Gide oder Paul Morand, in bester Gesellschaft befand. Im Gegensatz zu Andrade und Mistral stärkt die kleine Reiseprosa bei Michaux das Medium des Buches und markiert keine Abkehr von diesem; dies gilt umso mehr, als *Ecuador* das erste Buch von Michaux war, das er selbst zur Wiederauflage freigab.²³ Die Entscheidung für das Medium des Buches hat die Michaux-Forschung hierbei auch in Bezug auf seine bildende Kunst herausgearbeitet, die, so meine These, zum ephemeren Charakter der kleinen Formen zumindest in einem Spannungsverhältnis steht.²⁴

Die parallele Publikation in der Zeitschrift sicherte Michaux jedoch, wie auch Mistral, eine erhöhte, internationale Reichweite seiner Schriften. Hiervon zeugt ebenso, dass Victoria Ocampo den belgischen Schriftsteller etwa durch die in der *Nouvelle Revue Française* publizierten Fragmente von *Ecuador* kennenlernte.²⁵ Die Michaux-Forschung hat im Kontext seines Gesamtwerks zudem darauf aufmerksam gemacht, dass der spätere Pléiade-Autor nicht immer in prestigeträchtigen Häusern publizierte und viele seiner Texte oftmals vorab in Zeitschriften oder als kleine Bücher herausgab.²⁶ Diese Zerstreuung der Publikation trug zur Flexibilität der michauxschen Texte bei, die sich auch nach ihrer Veröffentlichung damit weiter wandelten.²⁷

IV.1 Experimentieren

Die vorliegende Studie konzentriert sich in der Untersuchung *Ecuadors* auf das Experimentieren mit Wahrnehmung und verschiedene Vorgänge der Verkleinerung.²⁸ Bei Mistral ist es ein Experimentieren mit neuen Formen, das zur Neu-

23 Vgl. Bellour, Raymond: *L'Amérique du Sud pour Henri Michaux*. In: *France-Amérique latine. Croisements de lettres et de voies*. Hg. von Walter Bruno Berg u. Lisa Block de Behar. Paris: L'Harmattan 2007. S. 249–264. S. 250.

24 Vgl. Mainberger, Sabine: *Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux*. Berlin: De Gruyter 2020. S. 64f.

25 Vgl. Bellour, R.: *L'Amérique du Sud pour Henri Michaux*. S. 255.

26 Vgl. Roger, Jérôme: *Henri Michaux. Poésie pour savoir*. Lyon: PUL 2000. S. 9, 249.

27 Vgl. dazu Halpern, Anne-Élisabeth: *Henri Michaux. Le Laboratoire du poète*. Paris: Arslan 1998. S. 326.

28 Kleine Formen entstehen meist aus Vorgängen der Verkleinerung, die, wie der jüngst erschienenen ersten Sammelband der Reihe »Minima« suggeriert, als Verfahren der »Reduktion«, »Se-

schöpfung von Prosaformen wie den *recados*, der *silueta* oder der *estampa* führt. Neben den sprachlichen Neuschöpfungen und Andrades Experimenten mit der brasilianischen Varietät zeugen seine Fotografien, welche die ethnografische Tradition des Selbstporträts aufnehmen und parodieren, von seiner experimentellen Ästhetik. Doch für keinen der Autoren scheint der Begriff eine solche Pertinenz aufzuweisen wie für Michaux, der nicht zuletzt für seine Meskalin-Experimente in die Literaturgeschichte einging.²⁹ Auch frühere Werke, wie *Ecuador*, erweisen sich als Laboratorien für Versuche mit Gattungen, Formen, Malerei, Wahrnehmung und Schreibkonventionen.³⁰ Bereits die Vielfalt der Formen in *Ecuador* deutet darauf hin, dass die Transformation der Formen und deren Flexibilität eine wesentliche Dimension der Ästhetik des Tagebuchs ausmachen. Michaux verfügte durch sein begonnenes Medizinstudium und seine intensive Beschäftigung mit Krankenakten, psychiatrischen Dokumenten und Enzyklopädien über naturwissenschaftliches Wissen.³¹ Bereits 1927 begann der französisch-belgische Schriftsteller mit Zeichen und Schriften, wie der chinesischen Kaligrafie, zu experimentieren und

lektion«, ›Verdichtung‹ und ›Transposition‹ spezifiziert werden können. Diese Operationen sind auch für das vorliegende Kapitel entscheidend, wobei für Michaux, wie zu zeigen sein wird, vor allem die drei erst genannten eine Rolle spielen. Vgl. Jäger, Maren, Ethel Matala de Mazza u. Joseph Vogl: Einleitung. In: Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen. Berlin: De Gruyter 2021. S. 1-12. Vor allem S. 1f., 6ff.

- 29 Für die Fragestellung der vorliegenden Studie sind vor allem Forschungsbeiträge von Interesse, die der Bedeutung des wissenschaftlichen Experiments in Michaux' Gesamtwerk nachspüren, wobei *Ecuador* hierbei oftmals nur kursorisch untersucht wird, vgl. die bereits zitierte Studie von Roger (*Poésie pour savoir*) und Halpern (*Le Laboratoire du poète*). Letztgenannte veröffentlichte wenige Jahre nach ihrer Monografie einen weiteren kurzen Artikel in einem Sammelband, in dem sie die Frage des Experiments noch einmal zuspitzte. In diesem verbindet sie schließlich Michaux' Interesse an naturwissenschaftlichen Theorien mit seiner Vorliebe für kleine Formen, vgl. dies.: Henri Michaux – Towards an Experimental Quantum Poetry. In: Experimental Cultures. Configurations between Science, Art, and Technology, 1830-1950. Hg. von Hans-Jörg Rheinberger. Berlin: MPIWG 2002. S. 81-87. S. 81. In seiner Einleitung zu Michaux' *Passages* deutet Max Bense ebenso die Intersektion von Experiment, Schreiben und kleinen Formen beim belgischen Autor an. Hierfür identifiziert er ebenso dessen besonderes Perzeptionspotential, das »Feinsubstanzen« und »Mikrowahrnehmungen« aufspüre. Das Resultat des experimentellen Denkens des Schriftstellers seien, so Bense, Kurzformen, in denen verschiedene Dimensionen von Größe vorliegen, vgl. dens.: Ästhetik und Metaphysik einer Prosa. Henri Michaux' »Passagen«. In: Passagen. Übers. von Elisabeth Walther. Eßlingen: Bechtle 1956. S. 9-32. S. 10, 14f. In einem rezent erschienen Beitrag hat sich auch Sabine Mainberger ausführlich »experimentelle[n] Situationen« bei Michaux zugewandt, vgl. dies.: Linien – Gesten – Bücher. S. 26. Außerdem ebd. S. 69, u.ö.
- 30 *Ecuador* wird in der Forschung immer wieder als »Laboratorium« bezeichnet, etwa bei Martin, Jean-Pierre: De la lecture comme sabotage. Michaux et Papazoff. In: Poétique 88 (1991). S. 399-418. S. 400.
- 31 Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 46.

verfolgte dieses Interesse intensiv im Laufe seiner literarischen Biografie.³² Wie ein chemisches Experiment Substanzen vergrößert und verkleinert, so zeige ich in meinen Ausführungen zu Michaux, wie dieser experimentell mit der Wahrnehmung von Größe und Kleinheit verfährt.

Aus historischer Perspektive betrachtet etablierte sich das Experiment mit dem aufkommenden 17. Jahrhundert als ein zentrales »Mittel zur Wissensproduktion«³³. Seine Konjunktur verdankt es nicht zuletzt Francis Bacon, der das heutige Verständnis vom Experiment als »Erkenntnisgewinnung durch methodisches Handeln und den Einsatz von messenden Instrumenten«³⁴ entschieden prägte. Das Experiment veränderte demnach die Beziehung zur Natur, die nicht länger nur »passiv« betrachtet, sondern ebenfalls »aktiv« modelliert werden konnte.³⁵

In einem Experiment wird ein Vorgang bewusst und gesteuert herbeigeführt.³⁶ Es gliedert sich in verschiedene Arbeitsschritte, die vom Bilden von Hypothesen, der Anordnung und Durchführung des Versuchs bis zum Beobachten, Messen und Protokollieren reichen.³⁷ Die Literaturwissenschaft gebraucht den Begriff vor allem metaphorisch, um sein ästhetisches Innovationspotential auszudrücken.³⁸ Für die Zwecke der vorliegenden Studie ist das Experiment weniger in Bezug auf seine wissensgeschichtliche Bedeutung als vielmehr hinsichtlich seiner Applikation auf die Literatur von Interesse, in der im Wesentlichen zwei Tendenzen ausfindig gemacht werden können: Die naturalistische und die avantgardistische Rezeption des Begriffs, die sich durch ihre Konzeption des Determinismus bzw. der Offenheit sowie durch ihren eigentlichen und uneigentlichen Rekurs auf das Experiment voneinander unterscheiden.³⁹

Die Faszination für naturwissenschaftliche Theorien ist den Romankonzeptionen von Stendhal, Honoré de Balzac und Gustave Flaubert zwar inhärent, erreichte jedoch bei Émile Zola durch die Symbiose von Literatur und Wissenschaft ihren

32 Vgl. Parish, N.: Henri Michaux. S. 25.

33 Salgarom, Massimo: Die Literatur im ›Experiment‹. Eine Einleitung. In: »Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert. Hg. von dems. u. Raul Calzoni. Göttingen: V&R Unipress 2010. S. 29-45. S. 29.

34 Zeller, Christoph: Literarische Experimente. Theorie und Geschichte – eine Einleitung. In: Literarische Experimente. Medien, Kunst, Texte seit 1950. Hg. von dems. Heidelberg: Winter 2012. S. 11-54. S. 20.

35 Vgl. ebd.

36 Vgl. Berg, Gunhild: Experimentieren. In: Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch. Hg. von Ute Frietsch. Bielefeld: transcript 2013. S. 140-144. S. 140.

37 Vgl. ebd.

38 Dies wurde in der Forschung immer wieder herausgestellt, etwa bei ebd. S. 143.

39 Im Gegensatz zum Visualisieren und Sammeln wurde das Experimentieren in jüngster Zeit vielfach als Verfahren für die literaturwissenschaftliche Analyse produktiv gemacht. In seinem umfassenden Beitrag beantwortet Zeller etwa die Frage, was unter einem literarischen Experiment verstanden werden kann, vgl. dens.: Literarische Experimente. S. 43f.

Höhepunkt.⁴⁰ In seinem Manifest *Le Roman expérimental* rezipierte Zola die 1865 von Claude Bernard publizierte Schrift *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, indem er darlegte, wie das Experiment für medizinische Praktiken nutzbar gemacht werden könne.⁴¹ Die Medizin betrachtete Bernard nicht länger als eine Kunst, sondern als Wissenschaft und in Analogie dazu versuchte auch Zola die Literatur zu einer Wissenschaft zu erheben, wofür er Bernards Ausführungen zu einer »poetologische[n] These« umformte.⁴² Wie Bernard das Experiment als ein der Chemie und Physik entstammendes Verfahren auf die Physiologie übertrug, rezipierte Zola das Konzept für die bisher nur auf Beobachtungen fußende Literatur.⁴³

In erster Linie bezieht sich das Experiment auf die Konzeption der Figuren und ihre Konstellation: Es geht Zola um den Menschen, seine Handlungen und seine Position in der Gesellschaft sowie um den Einfluss, den physische und chemische Naturkräfte und das gesellschaftliche Milieu auf ihn ausüben.⁴⁴ So werde der Mensch von seinem chemischen und physikalischen, aber auch seinem sozialen Milieu geprägt, wobei diese Aussagen von Zolas Rezeption von Taines »determinierende[r] Milieutheorie« zeugen.⁴⁵ In seiner abschließenden Definition des experimentellen Schriftstellers betont Zola, dass dieser die determinierenden Kräfte im Menschen und in der Gesellschaft zu Tage bringe und sich persönlich so weit wie möglich herausnehme:

Le romancier expérimentateur est donc celui qui accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse, et qui ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé, en tâchant de contrôler le plus qu'il le pourra ce sentiment personnel, cette idée *a priori*, par l'observation et par l'expérience.⁴⁶

40 Vgl. dazu Schwerte, Hans: Der Begriff des Experiments in der Dichtung. In: Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger. Hg. von Reinhold Grimm u. Conrad Wiedemann. Berlin: ESV 1968. S. 387-405. S. 397. Nahezu alle Einführungen zum Verhältnis von Experiment und Literatur beziehen sich auf Zola, ich referiere nur selektiv auf einzelne Pointierungen seiner Thesen.

41 Vgl. Zola, Émile: *Le Roman expérimental*. Hg. von Guedj Aimé. Paris: Garnier-Flammarion 1971. S. 59.

42 Vgl. Schwerte, H.: Der Begriff des Experiments in der Dichtung. S. 398. Vgl. ebenso Zola, É.: *Le Roman expérimental*. S. 81

43 Vgl. ebd. S. 59f., 62.

44 Vgl. ebd. S. 74.

45 Vgl. Schwerte, H.: Der Begriff des Experiments in der Dichtung. S. 398. Vgl. Zola, É.: *Le Roman expérimental*. S. 72.

46 Ebd. S. 96.

Experimenteller Romanschriftsteller ist also derjenige, der die bewiesenen Tatsachen akzeptiert, der im Menschen und in der Gesellschaft den Mechanismus der Erscheinungen aufzeigt, die von der Wissenschaft beherrscht werden, und der seine persönliche Meinung nur bei den Erscheinungen zur Geltung bringt, deren Determinismus überhaupt noch nicht festgestellt ist, indem er diese persönliche Meinung, diese apriorische Idee so sehr wie möglich durch Beobachtung und Erfahrung zu kontrollieren versucht.

Die Natur und der uns bestimmende Determinismus sollen erkannt und in Folge beherrscht werden; in Analogie hierzu geht es auch bei Bernard um das Erkennen und Beherrschen der Natur.⁴⁷ Der Gegenpol zum experimentellen Schriftsteller sei der idealistische, der sein Werk auf der »Imagination« und dem »Übernatürlichen« gründe und dementsprechend nicht vom »Determinismus« als Prinzip ausgehe.⁴⁸ Der experimentelle Schriftsteller sei ein aktuelles Phänomen des gegenwärtigen wissenschaftlichen Zeitalters, der als »experimenteller Moralist« untersuche, wie sich Leidenschaften in einem sozialen Milieu entwickelten.⁴⁹

Zolas Manifest ruft die Form des Romans zwar in seinem Titel auf, doch betont der Naturalist, dass Fragen der Form und des Stils noch nicht im Mittelpunkt stünden.⁵⁰ Auch wenn die experimentelle Methode sich auf den Roman beziehe, könnte sie doch ebenso auf andere Bereiche wie das Theater angewandt werden.⁵¹ Zola untermauert die bernardsche Dichotomie von Beobachten und Experimentieren, die bereits dem eingangs zitierten Verständnis vom Experiment nach Bacon inhärent ist.⁵² In Replik auf Bernard geht Zola vom Gegensatz zwischen dem *aktiven* Experimentator und dem *passiven* Beobachter aus, der sich auch in den wissenschaftlichen Disziplinen, der *experimentellen* Chemie und der *beobachtenden* Astronomie, niederschlägt.⁵³ Tatsächlich löst sich jedoch bereits bei Bernard diese Differenz insofern auf, als er das Experimentieren als eine »observation provoquée«

47 Vgl. Zola, É.: *Le Roman expérimental*. S. 75f.

48 Vgl. ebd. S. 71, 76.

49 Vgl. ebd. S. 74, 76.

50 Vgl. ebd. S. 92.

51 Vgl. ebd. S. 96f.

52 Claude Bernard erörtert den Unterschied zwischen Beobachtung und Experiment bereits im ersten Kapitel seiner Schrift, stellt im Verlauf seiner Abhandlung jedoch heraus, dass der Unterschied in der Praxis nicht aufrecht zu erhalten sei, vgl. dens.: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris: Larousse 1951. S. 17, 41.

53 Vgl. Zola, É.: *Le Roman expérimental*. S. 62. Siehe Bernard, C.: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. S. 18, 31.

[»provizierte Beobachtung«] definiert.⁵⁴ Zolas Konzeption des Schriftstellers untergrabe diese Dichotomie ebenfalls, da seine Beschreibung des Hintergrundes der beobachtenden und seine Figurenkonzeption und Darlegung der Erzählung der experimentellen Methode zuzurechnen seien.⁵⁵

Die Theorie des experimentellen Romans erprobte Zola bereits vor der Erscheinung seines Manifestes, etwa in dem im Jahr 1867 erschienenen Roman *Thérèse Raquin*. Dessen Protagonisten, Thérèse und Laurent, definieren sich durch ihre Temperamente – Müßiggang und Faulheit determinieren Laurent, wohingegen Thérèse durch ihre Nervosität ausgezeichnet scheint. Sowohl der Verlauf der Affäre als auch der Mord an Thérèses Ehemann Camille und die folgenden Gefühlsregungen resultieren aus den Temperaturen der Figuren: Laurent verdrängt das Geschehene zunächst und mutiert dann durch den Einfluss des nervösen Temperaments von Thérèse gar zu einem Künstler, ehe er sich in Gewaltausbrüchen erschöpft. Thérèse hingegen wird von Nervosität und Reuegefühlen übermannt. Das Milieu, das die beiden Protagonisten bestimmt, thematisiert Zola ausufernd: Thérèse ist von dem kränklichen Ambiente, in dem ihre Tante ihren Cousin und sie aufzieht, und Laurent von seiner bäuerlichen Herkunft und Beschäftigung in der französischen Verwaltung beeinflusst. In seinem Vorwort zum Roman reflektiert Zola dessen experimentellen Charakter: Sein Schreiben habe ein »wissenschaftliches Ziel« verfolgt, jedes Kapitel sei dem Studium eines anderen »merkwürdigen Falles der Physiologie« gewidmet.⁵⁶ Sein Unterfangen sei zudem insofern mit der Chirurgie vergleichbar, als es sich dem Studium der Temperaturen und dem Einfluss des Milieus auf die Figuren zuwende.⁵⁷

Bei Zola betrifft das Experiment die Figurenkonstellation eines Textes, nicht primär seine Form.⁵⁸ Für *Ecuador*, das Versuche mit Formen und Wahrnehmung thematisiert, ist neben Zola die Rezeption des Experiments in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts zentral, die den Begriff auf sein innovatives künstlerisches Po-

54 Vgl. Zola, É.: *Le Roman expérimental*. S. 60. Die Übersetzung der französischen Begriffe entnehme ich Zola, É.: *Der Experimentalroman*. S. 14. Siehe Bernard, C.: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. S. 19.

55 Vgl. Zola, É.: *Le Roman expérimental*. S. 63f.

56 Vgl. Zola, Émile: *Thérèse Raquin*. Paris: Librairie Générale Française 1997. S. 18f. Siehe zur Verbindung von Manifest und *Thérèse Raquin* ebenso Schwerte, H.: *Der Begriff des Experiments in der Dichtung*. S. 398.

57 Vgl. Zola, É.: *Thérèse Raquin*. S. 18f., 22.

58 Schwerte stellt dar, dass bei Zola der »Inhalt« und »die in ihm handelnden Personen« und nicht die »Romanform«, bei Joyce, Robert Musil und Samuel Beckett dahingegen das »Kunstwerk selbst« und die »poetische Sprache« zum Gegenstand des Experiments würden, vgl. dens.: *Der Begriff des Experiments in der Dichtung*. S. 399.

tential pointiert.⁵⁹ Im Zuge der historischen Avantgarden, wie des Surrealismus, erhielt der Experiment-Begriff vor dem Hintergrund innovativer Schreibtechniken wie der *écriture automatique* und der Montage einen Aufschwung.⁶⁰ Montagen und Collagen, wie sie Andrade für sein Schreiben nutzte und wie sie bereits die Kubisten für sich entdeckten, fertigte auch André Breton in seinem 1924 veröffentlichten *Manifeste du Surrealisme* an.⁶¹ In den 1920er Jahren lebte Michaux in Paris und hielt dort Kontakt zu einzelnen Surrealisten;⁶² im Jahre 1925 kommentierte er Bretons Schreibverfahren polemisch in seinem kurzen Prosaartikel *Surrealisme*, der in der Literaturzeitschrift *Le Disque Vert* erschien und sowohl auf das *Manifeste du Surrealisme* als auch auf Bretons Sammlung automatischen Schreibens in *Poisson soluble* Bezug nahm.⁶³

Das *Manifeste du Surrealisme* rekurriert nicht auf den Begriff des Experiments, doch ist das Verfahren der *écriture automatique* und die neue, auf dem Unbewussten und Wunderbaren basierenden Ästhetik experimentell im metaphorischen Sinne. Breton ist um die Befreiung der Imagination bestrebt; insbesondere den Realismus kritisiert er aufgrund der limitierten Position der Leser, seines beschreibenden, informativen Stils und aufgrund der Determiniertheit der Figuren.⁶⁴ Dem entgegengesetzt müsste der Imagination und dem Wunderbaren ein Platz eingeräumt werden.⁶⁵ Die »Surrealität« als Auflösung von Traum und Wirklichkeit wird zum »Surrealismus« spezifiziert, einem »seelischen Automatismus«, der weder von der »Vernunft« noch von Vorbehalten ästhetischer oder ethischer Art eingeschränkt werde.⁶⁶

59 Vgl. Berg, G.: Experimentieren. S. 143. Zeller stellt ebenso dar, inwiefern Georg Christoph Lichtenbergs *Suddelbücher* als »Experimente mit Form« gelesen werden können, vgl. dens.: Literarische Experimente. S. 22.

60 Siehe ausführlich zum experimentellen Charakter der verschiedenen surrealistischen Schreibverfahren Stockwell, Peter: The Surrealist Experiments with Language. In: The Routledge Companion to Experimental Literature. Hg. von Joe Bray, Alison Gibbons u. Brian McHale. London u.a.: Routledge 2012. S. 48-61.

61 Vgl. Breton, André: *Manifeste du Surrealisme*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Marguerite Bonnet. Bd. 1. Paris: Gallimard 1988. S. 311-346. S. 341.

62 Dazu ausführlich Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 128f. Surrealistische Schreibverfahren treten auch in Michaux' Drogenexperimenten zu Tage, siehe Perrot, Mathieu: »Riding the Lines«: The Poetics of the ›Chevauchements‹ in Henri Michaux' Drug Experiments. In: Literature and Intoxication. Writing, Politics and the Experience of Excess. Hg. von Eugene Brennan u. Russell Williams. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015. S. 81-96. S. 82, 93.

63 Vgl. Michaux, Henri: *Surrealisme*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 58-61.

64 Vgl. Breton, A.: *Manifeste du Surrealisme*. S. 312, 314, 316.

65 Vgl. ebd. S. 314, 319.

66 Vgl. ebd. S. 319, 327f. An dieser Stelle weiche ich teilweise von der deutschen Übertragung ab, siehe Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Als die Surrealisten noch recht

Die *écriture automatique* basiert auf dem Niederschreiben eines Monologs, der nicht überarbeitet werden sollte und von Absurdität geprägt ist.⁶⁷ Für die *écriture automatique*, so verrät es Bretons genaue Anleitung, muss Schreibwerkzeug an einen Ort gebracht werden, der die schreibende Person nicht von sich selbst ablenkt; die Person muss eine Haltung der Abstraktion zu sich selbst einnehmen und ohne vorgegebenes Thema möglichst schnell und ohne Unterbrechungen und Relektüren schreiben.⁶⁸ Breton rekurriert auf die Begriffe der »expérience« [»Experiment«], des »entrainement« [»Übung«], des »jet« [»Entwurf«] und betont damit den experimentellen Charakter dieses Schreibverfahrens.⁶⁹ In diesem Sinne ließe sich vom *Manifeste du Surréalisme* als einem Schreib-Experiment sprechen, das beständig auch die Lesenden als potenzielle Schreibende einschließt und Schreib-Anleitung sein will.⁷⁰ Michaux bediente sich ebenfalls dem Verfahren der *écriture automatique*, auch wenn er es, wie in *Le Disque Vert*, hinsichtlich der Beschränkung des Schreibens kritisierte.⁷¹

Im Vergleich zu Zola, der durch das Experiment eine bereits in der Natur des Menschen angelegte Konzeption entdecken wollte, hatte das experimentelle Schreibverfahren bei Breton kein vorgegebenes Ziel. Das Konzept des Experiments wandelte sich im 20. Jahrhundert zur Offenheit und divergierte zudem im Hinblick auf dessen Wirkungsort: Während Zola den Begriff vorrangig auf die Figurenkonzeption applizierte, ging es Breton um Schreibverfahren und literarische Arbeitsprozesse, die das fertige Werk antizipieren. Für die Lektüre von *Ecuador* sind beide Ebenen des Experimentierens nützlich: Zum einen der enge Dialog zu den Naturwissenschaften bei Zola und die Übertragung eines wissenschaftlichen Verfahrens auf die Textproduktion; zum anderen die Affirmation eines ludischen und offenen Schreibens, das nicht vorab die festzusetzenden Erträge definiert.

IV.2 Beobachten, Erfahren, Imaginieren

Nach dem Protokoll eines Experiments verfährt auch das vorliegende vierte Kapitel dieser Studie: Das erste Unterkapitel verfährt graduell und untersucht zunächst die Außenperspektive und den Vorgang des Beobachtens, sodann die Wendung ins

hatten. Texte u. Dokumente. Hg. von Günter Metken. 2. Aufl. Hofheim: Wolke 1983. S. 23-50. S. 29, 36. Der Name des Übersetzers wird nicht angegeben.

67 Vgl. Breton, A.: *Manifeste du Surréalisme*. S. 326f.

68 Vgl. ebd. S. 331f.

69 Vgl. ebd. S. 327, 331. Die deutschen Begriffe entnehme ich Breton, A.: *Erstes Manifest des Surrealismus*. S. 35, 38.

70 Vgl. Breton, A.: *Manifeste du Surréalisme*. S. 327.

71 Dazu ausführlicher Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 212ff. Zudem Hauck, J.: *Typen des französischen Prosagedichts*. S. 111f.

Innere durch das Erfahren und Imaginieren. In der Lektüre *Ecuadors* schauen die Leser dem Erzähler immer wieder dabei zu, wie er beobachtet, erfährt und imaginert. Diese drei Verfahren sollen daher als Ausgangspunkt dienen, um zu verstehen, wie die eigene Wahrnehmung und literarische Form der kleinen Reiseprosa bei Michaux miteinander verbunden sind. Nachdem herausgearbeitet wurde, inwiefern dem Verkleinern als experimentellem Vorgang in *Ecuador* eine Bedeutung innewohnt, widmet sich die vorliegende Studie dem Scheitern an der Form des Romans und den Dokumentationsformen des Tagebuchs, welches dazu führt, dass das Schreiben als Verfahren in den Vordergrund rückt.⁷²

IV.2.1 Akteure und Transgressionen

In *Ecuador* werden die Beobachtungen von Dingen und Tieren dargelegt.⁷³ Der Erzähler lenkt die Aufmerksamkeit beständig auf das Kleine, weniger Beachtenswerte und Übersehene, womit sich bereits andeutet, dass das Reisetagebuch die »Poetik der ›nugae‹, der kleinen Dinge«⁷⁴, die mehrfach zitierte Ästhetik des Kleinen und, letztlich, die Poetik des Kolibris verkörpert. Michaux lässt etwa die Überquerung des Panama-Kanals unerwähnt, während er über Ventilatoren schreibt.⁷⁵ Der Erzähler bemängelt gar, ganz im Sinne der zentralen These der Studie, die fehlende Aufmerksamkeit für das Kleine: »Ce qui manque à un spectacle étranger, et je dis donc étrange, ce n'est jamais la grandeur, c'est la petitesse.« (E, S. 156) [»Einem fremden, ich sage also: befremdlichen Schauspiel fehlt es nie an Größe, sondern an Kleinheit.« Ec, S. 30]

72 Halpern stellt die These auf, Michaux würde wie ein Wissenschaftler in seinem Schreiben vorgehen und die Prinzipien des Experiments, die Aufstellung einer Hypothese, gefolgt von Beobachtungen, Schlussfolgerungen und Protokollen, in seinen Texten anwenden. Vgl. dies.: Henri Michaux. S. 45, 47, 60. Anne Kraume gelangt in ihrem Aufsatz ebenfalls zu dem Schluss, dass das Schreiben zum »eigentliche[n] Ziel« von *Ecuador* werde, vgl. dies.: »Aucune contrée ne me plaît – voilà le voyageur que je suis.« Raum und Literatur in den Reisetagebüchern von André Gide und Henri Michaux. In: Dynamisierte Räume: zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen. Beiträge der Tagung am Institut für Romanistik der Universität Potsdam am 28.11.2009. Hg. von Albrecht Buschmann u. Gesine Müller. Potsdam: o. V. 2009. S. 27–38. S. 35.

73 Zur Bedeutung von Naturbeobachtungen in Michaux' Biografie siehe Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 47ff.

74 Diesen Ausdruck entlehne ich Pfeiffer, Helmut: Traum und Tagtraum: Henri Michaux. Über eine Geburt der Poetik aus der Traumkritik. In: Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart. Hg. von Susanne Goumenou. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 157–177. S. 174.

75 Zur Auslassung des Panama-Kanals vgl. Bellour, R.: Ecuador. Note sur le texte. S. 1085.

In *Ecuador* wird diese Aufmerksamkeit für das Kleine bis zur Darstellung der Handlungsmacht von Dingen und Tieren radikaliert.⁷⁶ Da Michaux sich damit nicht nur für die Grenze zwischen Tier und Mensch interessiert, sondern insbesondere *sterbende* Tiere beobachtet, konzentriert sich das Unterkapitel auf Momente der Transgression, welche Foucault als eine beständige Bewegung des Überschreitens einer Grenze beschreibt, wodurch diese kontinuierlich neu definiert werde.⁷⁷ Diese Dynamik spiegelt sich in den Beobachtungsszenen in *Ecuador* wider, in denen ebenfalls die Grenzen der eigenen Wahrnehmung und der Menschen, Tiere, Dinge reflektiert und überschritten werden, wie in der Beobachtung zweier alltäglicher Gegenstände.⁷⁸

Les ventilateurs. Ceux du fumoir où j'écris sont deux. Ingratitude, si je n'en parlais pas. D'abord le plus proche, à pas deux mètres cinquante de moi, et une tête au-dessus. À son mouvement extrême me regarde en face, au front, sur l'œil pinéal exactement, vient à toute allure, m'en jetant plein la vue, puis par saccades, se détourne; par coups de tête, il me dédaigne, de plus en plus, absolument. Enfin, se reconnue. Après un temps le voici qui revient petit à petit, comme si je valais après tout encore un supplément d'examen, me regarde en plein de tous ses yeux. Mais

76 Die Texte Michaux' wurden bisher nur punktuell unter der Perspektive der Akteur-Netzwerk-Theorie und der *Animal-Studies* untersucht, so etwa bei Abadi, Florencia: Henri Michaux: animalidad y conciencia. In: *Aisthesis* (2011) H. 50. S. 92-109. Zur Bedeutung der Tier- und Pflanzenwelt in Michaux' Œuvre siehe Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 129-163. Öhlschläger arbeitet unter anderem anhand von Musil heraus, wie kleine Formen »Affinität zur Erprobung fremder Empfindungs- und Wahrnehmungshorizonte« aufweisen und dadurch die Grenze zu »animalischen Empfindungs- und Reaktionshorizont[en]« überschreiten, vgl. dies.: Poetik und Ethik der kleinen Form. S. 264, 268.

77 Vgl. Foucault, Michel: Préface à la transgression. In: *Dits et Écrits*. 4 Bde. Hg. von Daniel Defert u. François Ewald. Bd.1: 1954-1969. Paris: Gallimard 1994. S. 233-250. S. 236f. Öhlschläger beschreibt ebenfalls eine »Ästhetik der Grenzverschiebung« in kleinen Prosaformen, die das Verhältnis von Tier und Mensch neu verhandele, siehe dies.: Poetik und Ethik der kleinen Form. S. 265. Das Motiv der Grenzüberschreitung bei Michaux wird in der Forschung unterschiedlich ausgelegt. Olivier Hambursin verweist auf die Entsprechung zwischen dem Überschreiten von Ländergrenzen und von Grenzen der Gattungen, Stilrichtungen und der Narration in *Ecuador*, siehe dens.: *Littérature de voyage et excentricité: Henri Michaux en Équateur*. In: *Dalhousie French Studies*, Identité et altérité dans les littératures francophones. 74/75 (2006). S. 185-198. S. 185. Zu den Grenzüberschreitungen in Michaux' Drogenschriften siehe Pfeiffer, Helmut: Schiffbrüche mit Bewusstsein. Drogen, Zeichnung, Schrift bei Henri Michaux. In: *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. Hg. von Jörg Dünne u. Christian Moser. München: Fink 2008. S. 161-185. S. 163. Zu den Überschreitungen von Gattungsgrenzen siehe etwa Schneider, U.: Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char. S. 173.

78 Michaux hegt in *Ecuador* eine Vorliebe für die »wenig edlen«, »geläufigeren« Objekte, wie die Ventilatoren. Vgl. Hambursin, O.: *Littérature de voyage et excentricité*. S. 192.

le dédain sans doute étant le plus sûr de sa nature, il se détourne encore et repart, et s'en va, et ainsi fait-il cent fois dans le temps que j'écris quelques pages ! L'autre, plus loin, je ne sens pas une molécule de l'air qu'il ne perturbe à toute allure. Il a l'air de celui qui retouche, égalise le travail du précédent, jette son œil circulaire sur la besogne de l'autre, et travaille, tout en inspectant, comme font les bons inspecteurs. (E, S. 148f., Herv. i. O.)

Die Ventilatoren. Im Rauchsalon, in dem ich schreibe, sind zwei. Undankbarkeit, wenn ich sie nicht erwähnte. Zuerst der nähere, keine zweieinhalb Meter von mir, um einen Kopf höher als ich. An seinem äußersten Wendepunkt blickt er mir ins Gesicht, auf die Stirn, und zwar genau auf die Zirbeldrüse, kommt rasend schnell, macht ganz schön Wind und wendet sich ruckartig wieder ab: mit abgehackten Kopfbewegungen mißachtet er mich mehr und mehr und dann vollends. Schließlich verzieht er sich in die andere Ecke. Nach einiger Zeit kommt er wieder, als wäre ich letztlich doch eine zusätzliche Prüfung wert, und starrt mich mit all seinen Augen an. Aber da die Mißachtung seinem Wesen wohl am ehesten liegt, wendet er sich wieder ab, macht sich davon und tut dies hundertmal, indessen ich einige Seiten schreibe! Der andere, entferntere lässt kein einziges Luftmolekül unaufgewirbelt. Er wirkt wie einer, der die Arbeit des vorhin erwähnten ausfeilt, glättet, einen kreisenden Blick auf die Leitung des anderen wirft und, wie die guten Inspektoren, zugleich arbeitet und inspiziert. (Ec, S. 19, Herv. i. O.)

Die Kursivsetzung hebt im Schriftbild die beiden Ventilatoren hervor. Der Erzähler nimmt den Ventilator als »vibrierende Materie« im Sinne Jane Bennetts und als »Akteur« im Sinne Bruno Latours wahr. Ein Akteur zeichnet sich laut Latour schließlich dadurch aus, dass er etwas tut (willentlich oder unwillentlich) und damit einen Unterschied bewirkt.⁷⁹ In diesem Fall verfügt der Ventilator über Handlungsmacht, *agency*, da er die klimatischen Bedingungen verändert. Er ist daran anknüpfend »vibrant matter«, da der Erzähler den Ventilator nicht als »passive« und »leblose« Materie, sondern als aktiven Handelnden wahrnimmt.⁸⁰

Beide Ventilatoren sind menschlich; der Erzähler beschreibt die Beschaffenheit des ersten Ventilators anhand körperlicher Attribute und kommentiert die von Ver-

79 Vgl. Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford u.a.: OUP 2007. S. 51f., 71.

80 Jane Bennett versucht mit diesem Begriff das Bild von Materie als »passiv« und »leblos« durch die Konzentration auf deren Wirkungsmacht zu durchbrechen. Ihre Studie schließt an philosophische, westliche Traditionen an und möchte durch diesen Perspektivwechsel auch ein politisches Umdenken erzielen, durch das Menschen eine ökologischere und respektvollere Haltung zu anderen Lebewesen und der lebenden Materie dieses Planeten einnehmen, vgl. dies.: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: DUP 2010. S. VII-IX. Ein weiterer zentraler Begriff ist hierfür die »Thing-Power«, vgl. ebd. S. 6.

achtung geprägte Relation zu ihm. Der Gegenstand ist aktiv und betrachtet den Erzähler; der zweite Ventilator, der »inspecteur«, überwacht die Arbeit des ersten Ventilators und gleicht sie aus. Der Erzähler wird so zu einem Schüler, der unter der Aufsicht eines »inspecteur«, also eines ›Schulrates‹, seinen Aufsatz schreiben muss. Die Handlungsmacht des Ventilators wird damit ins Unheimliche gesteigert: Der Erzähler ist nicht mehr der Beobachtende, sondern der Beobachtete und die Schreibszene somit eine Szenerie der Überwachung.

Die Bewegungen des Ventilators und des Schreibens nähern sich einander an : »[...] ainsi fait-il cent fois dans le temps que j'écris quelques pages!« Der Erzähler reflektiert damit die Dependenz seines Schreibens, für die sich die Theoretiker des *New Materialism* immer wieder interessierten, wenn sie etwa wie Bennett die Materialität ihres Schreibens und dessen Abhängigkeit zu nicht-menschlichen Akteuren betonen: »My speech, for example, depends on the graphite in my pencil, millions of persons, dead and alive, in my Indo-European language group, not to mention the electricity in my brain and my laptop.«⁸¹ Bennetts Ausführungen implizieren, wie bei Mistral und Andrade, ein offenes und polyphones Konzept von Autorschaft, das Literatur nicht als Erzeugnis eines genialen Schöpfers versteht, sondern als Produkt eines Netzwerks verschiedener Akteure. Die Handlungsmacht von Dingen ist auch Gegenstand von Reflexionen:

Le mimétisme m'a longtemps paru un de ces attrape-savants comme il en existe tant. Souvent, je sentis par ailleurs, et aujourd'hui ma virginité de vue, d'observation refaite pour ainsi dire, je constate une fois de plus, le *mimétisme des choses*, des objets, dits inanimés. (E, S. 150, Herv. i. O.)

Der Nachahmungstrieb kam mir lange Zeit wie eine dieser Gelehrtenfängereien vor, von denen es so viele gibt. Ich spürte oft und konstatiere heute, wo die Jungfräulichkeit meines Blicks und meiner Beobachtungsgabe sozusagen wiederhergestellt ist, einmal mehr den *Nachahmungstrieb der Dinge*, der sogenannten leblosen Gegenstände. (Ec, S. 21, Herv. i. O.)

Die Kursivierung drückt eine »semantische« Dichte aus, die zur Drosselung der Lese-Geschwindigkeit führt und die Aufmerksamkeit auf den »mimétisme des choses« lenkt.⁸² Mimikry bezeichnet die Ähnlichkeit zweier unterschiedlicher Spezi-

81 Ebd. S. 36. Zur Bedeutung von Tieren in der Literaturproduktion siehe Borgards, Roland: Tiere und Literatur. In: Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Hg. von dems. Stuttgart: Metzler 2016. S. 225-244. S. 238f.

82 Vgl. Lappe, T.: Die Aufzeichnung. S. 293.

es, genauer: eine »Form der Täuschung« im Reich der Tiere.⁸³ Der Erzähler spricht den Dingen Handlungsmacht zu und sieht sie als entscheidende Faktoren, nicht als passive Objekte, sodass die Differenz zwischen Objekt und Subjekt wie bei den Theoretikern des New Materialismus ins Schwanken gerät.⁸⁴ Bereits der Begründer des Mimikry-Konzepts in der Biologie Henry Walter Bates leitete den Begriff aus der menschlichen Sphäre für die Ergründung »rituelle[r] Nachahmungspraktiken« ab; wobei sich der Begriff ohnehin aus der Ästhetik, nämlich von »mimésis« ableitet.⁸⁵ Michaux erweitert somit die Reichweite des zwischen Natur- und Kulturwissenschaften changierenden Begriffs, indem er ihn auf die dingliche Welt überträgt. Dass sich der Erzähler damit von gängigen Meinungen abgrenzt, manifestiert sich besonders in der Zitierung einer Doxa: »dits inanimés«.

Die Wahrnehmung des Erzählers wird zu einer *tabula rasa*, die sich etwa durch das Fehlen von Erfahrung und Gewohnheiten auszeichnet: »Ton silence de bois au repos, meuble, .../Et même ainsi du chante,/Appuyé à ce large fou pétrifié et tout froid et blanc, [...].« (E, S. 156) [»Dein Schweigen ruhenden Holzes, Möbel.../Und so singst du auch,/an diesen breiten, versteinerten, ganz weißen und kalten Narren/gelehnt, [...].«, Ec, S. 29] In der Form eines in freien Versen verfassten Gedichts führt der Erzähler einen Dialog mit dem Möbelstück, womit *Ecuador* auch die Grenzen zwischen Lyrik und Prosa überschreitet und der Erzähler sich mitunter zum lyrischen Ich wandelt.⁸⁶ In diesem Sinne kennzeichnet das Experimentieren auch Michaux' Umgang mit literarischen Formen. Das Gedicht und seine räumliche Disposition schenken der Passage eine erhöhte Aufmerksamkeit. Die Thematisierung der Stille des Möbelstücks holt es paradoxe Weise zugleich aus seiner Unsichtbarkeit heraus; wie Latour formuliert, kann ein Ding schließlich nur zu einem Akteur werden, wenn es *erzählt* wird:

To be accounted for, objects have to enter into accounts. If no trace is produced, they offer no information to the observer and will have no visible effect on other agents. They remain silent and are no longer actors: they remain, literally, unac-

83 Vgl. Becker, Andreas u.a.: Einleitung. In: *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*. Hg. von dens. Schliengen im Markgräflerland: Edition Argus/Ulrich Schmitt 2008. S. 7-26. S. 8. Für eine Lesart dieses in der Forschung immer wieder referierten Zitats siehe etwa Kürtös, K.: *Henri Michaux et le visuel*. S. 25f.

84 Die Anerkennung der Lebendigkeit von Materie verringert die Differenz zwischen Subjekt und Objekt, vgl. dazu Bennett, J.: *Vibrant Matter*. S. 13.

85 Vgl. Becker, A., M. Doll, S. Wiemer u. A. Zechner: Einleitung. S. 8, 10.

86 Diese Transgressionen hat die Michaux-Forschung immer wieder thematisiert, siehe etwa Roger, J.: *Henri Michaux*. S. 16, 25.

countable. [...] Once built, the wall of bricks does not utter a word – even though the group of workmen goes on talking and graffiti may proliferate on its surface.⁸⁷

Latour rekurriert auf Metaphern der Wahrnehmung: Ohne Spuren, *visuelle* Effekte, verharren die Objekte für die *Beobachter* in *Stille*, Objekte müssen erst hörbar und sichtbar sein, um Akteure zu werden. In *Reassembling the Social* weist Latour immer wieder auf diese konstitutive Dimension der Perzeption hin: »An invisible agency that makes no difference, produces no transformation, leaves no trace, and enters no account is *not* an agency.«⁸⁸ Erst die Beschreibung des Ventilators und des Möbelstücks ermöglichen ihre Existenz. Michaux generiert in seiner kleinen Reiseprosa wie Mistral und Andrade eine erhöhte Aufmerksamkeit für das Kleine und Übersehene. Damit zeichnet sich bereits ab, dass der Erzähler keinen Gegensatz zwischen dem »ennui der Heimat« und den Abenteuern in den Tropen sieht, sondern den Alltag seiner Reise sowie dessen Unannehmlichkeiten darstellt.⁸⁹

Michaux rückt wie Mistral und Andrade das Alltägliche und Kleine in den Fokus. Das »Wichtignehmen ‚kleiner Dinge‘« ist so symptomatisch für die Form der Aufzeichnung wie für das Tagebuch, welches dem Alltäglichen einen Platz einräumt.⁹⁰ Bei Mistral wandelt sich die Landschaft Mexikos zu einem menschlichen Erfahrungsraum – Michaux hingegen hebt die Andersheit von Objekten hervor und integriert diese nicht vollständig in die Sphäre des Menschlichen. Der Erzähler betont die Stille des Möbelstücks und damit auch die unmögliche Kommunikation mit dem Objekt, seine Fragen an das Objekt müssen ebenso unbeantwortet bleiben wie seine Adressierungen der Tiere:⁹¹

Nous roulions en auto sur la route de Rio de Bamba. On ne put éviter un chien. Il y eut un cri déchirant. Je me retournai, ne pus rien voir. Cependant, le chauffeur di-

87 Latour, B.: *Reassembling the Social*. S. 79. Bennett bezieht sich ebenfalls auf ein Sichtbar machen der Materie, unter anderem in Rekurs auf Henry Thoreau und Maurice Merleau-Ponty, vgl. dies.: *Vibrant Matter*. S. 5. Siehe zudem ebd. S. 29f.

88 Latour, B.: *Reassembling the Social*. S. 53.

89 Vgl. Geisler, Eberhard: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. In: »Miradas entrecruzadas« – Diskurse interkultureller Erfahrung und deren literarische Inszenierung. Beiträge eines hispanoamerikanistischen Forschungskolloquiums zu Ehren von Dieter Janik. Hg. von Sabine Lang. Frankfurt a.M.: Vervuert 2002. S. 281–297. S. 282.

90 Vgl. Lappe, T.: Die Aufzeichnung. S. 206. Siehe außerdem Dusini, Arno: *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München: Fink 2005. S. 104.

91 Das Interesse an Tieren könnte bei Michaux auch durch seine Lektüren von Maurice Maeterlinck erweckt worden sein, der schließlich animalische Erfahrungswelten in Werken wie *La Vie des fourmis* darstellte, dazu Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 47. Mit den Erkenntnissen des *New Materialism* ließe sich auch eine neue Perspektive auf Michaux' Experimente mit Schriftzeichen werfen, in denen er Schrift eine menschen-, tier- und insektenähnliche Form verlieh, siehe Parish, N.: Henri Michaux. S. 27.

sait quelques mots là-dessus en espagnol à mon compagnon. Alors, je demandai anxieux : >Est-ce qu'on l'a écrasé?< *Com-plè-te-ment*, articula-t-il avec une satisfaction, un triomphe et un regard droit indicibles, et il rit d'un rire homérique. (E, S. 165, Herv. i. O.)

Wir fuhren im Auto auf der Straße nach Rio de Bamba. Einem Hund konnte nicht ausgewichen werden. Ein gequälter Aufschrei. Ich drehte mich um, konnte nichts sehen. Indessen sagte der Fahrer zu seinem Gefährten ein paar Worte auf spanisch darüber. Daraufhin fragte ich ängstlich: >Haben wir ihn überfahren?< *Voll-stän-dig*, artikulierte er mit einer Genugtuung, einem Triumph und einer Offenherzigkeit im Blick, die sich nicht schildern lassen, und brach in ein schallendes Gelächter aus. (Ec, S. 42, Herv. i. O.)

Der Sadismus ist in der auseinandergezogenen Artikulation von »*Com-plè-te-ment*« spürbar; die Kursivsetzung des Begriffs und die Silbentrennung tragen erneut zur Verdichtung von Bedeutung und der Entschleunigung des Lesens bei. Zwar ist der Sehsinn blockiert, doch treten das auditive und sensorielle Wahrnehmen gerade deshalb besonders hervor. Nicht zuletzt hieran zeigt sich das besondere Perzeptionspotential der kleinen Reiseprosa.

Souvent je regarde les chiens, non par vice, plutôt avec méditation. Mais les passants me surveillent avec un sourire, cela gêne mes pensées, et je passe mon chemin. Le chien a une place à part dans l'ordre des mammifères. [...] Son imagination érotique le porte à toutes les escalades, à toutes les pénétrations. Il aura affaire aussi à des naines, à des sortes de bébés. (E, S. 180)

Oft betrachte ich die Hunde, nicht aus Laster, sondern eher nachdenklich. Aber die Passanten überwachen mich lächelnd, das stört meine Nachdenklichkeit, und ich gehe weiter. Der Hund besitzt eine Sonderstellung im Reich der Säugetiere. [...] Seine erotische Phantasie drängt ihn, alles zu erklettern, alles zu penetrieren. Er wird auch mit Zwerginnen zu tun haben, mit einer Art Baby. (Ec, S. 63)

Der Erzähler bezeichnet seine Beobachtung des Tiers als »*méditation*« und somit als kontemplative und religiös bzw. philosophisch geprägte Tätigkeit. Der Hund nimmt, so der Erzähler, eine gesonderte Position im Reich der Säugetiere ein, die mit seiner literaturhistorischen Position konvergiert.⁹² In der Kolonisation Lateinamerikas importierten die Spanier Hunde, um sie als Mittel der gewalttägigen

92 Vgl. Borgards, R.: *Tiere und Literatur*. S. 228.

Unterwerfung zu nutzen.⁹³ Wenn der Erzähler die Hunde mit einer eigenen Vorstellungskraft auszeichnet – explizit greift er auf den ästhetisch kodierten Begriff »imagination« zurück –, verfügen sie über *agency* und, wie das Möbelstück, über künstlerische Fähigkeiten. Michaux überschreitet in der Passage jedoch nicht nur die Grenzen zwischen Mensch und Tier, sondern auch des gesellschaftlich Akzeptablen, wenn der Erzähler ausdrücklich über die sexuellen Vorstellungswelten und pädophilen Gedanken des Hundes nachdenkt.

Die vorliegende Passage ist eine Meta-Beobachtung: Passanten überwachen den Erzähler, der wiederum die Hunde observiert. Die Interaktionen mit Tieren dienen den Wahrnehmungsexperimenten, welche unterschiedliche Perspektiven erproben:

Il y a dix jours, je fus à Puembo. Mais il y avait l'odeur d'un chien. Le chien, par ailleurs, était grand, fidèle, courtois, à longs poils blancs comme neige, partant à ma suite, genre majordome, jamais devant; était grandement beau et cérémonieux dans le parc et le paramo, avait les yeux doux. Bien, maintenant l'odeur de ce chien. L'odeur de chien était >M... ! Saloperie. J'englue. Je te renverse dans un lit de tripes fades et tièdes, et de baves, et pas tant d'histoires. On est tous égaux après tout...< Et tout ça et bien plus, d'un jet disait cette odeur. Je regardais le chien. Je lui envoyais un coup de pied. Je l'aurais tué. Il s'éloignait, et son nuage d'infected pensées. Ses yeux restaient fidèles, de loin. Je respirais. Petit à petit, il se rapprochait et toujours, sans le savoir me rejettait son sac à charogne sur la tête. >Ah carajo, va-t'en donc!< (E, S. 192, Herv. i.O.)

Vor zehn Tagen war ich in Puembo. Aber da war der Geruch eines Hundes. Der Hund war übrigens groß, treu, höflich, langhaarig und schneeweiss, ging immer hinter mir wie ein Butler, nie vor mir; war äußerst schön und zeremoniell im Park und im Paramo, hatte sanfte Augen. Und nun zum Geruch dieses Hundes. Der Geruch dieses Hundes lautete >Schw...! Schweinerei. Ich schmiere dich voll. Ich lasse dich in ein Bett aus faden, lauwarmen Gedärmen und Geifer fallen, und mach nicht so viele Geschichten. Letztlich sind wir doch alle gleich...< Das alles und noch viel mehr sagte dieser Geruch in einer einzigen Duftschwade. Ich sah den Hund an. Ich versetzte ihm einen Fußtritt. Ich hätte ihn umbringen können. Er entfernte sich und seine Wolke widerlicher Gedanken. Seine Augen blieben aus der Ferne treu. Ich atmete auf. Nach und nach kam er wieder näher und warf mir, ohne es

93 Vgl. dazu Dünne, Jörg: Der Kommensalismus der quiltros. Lateinamerikanische Hundegeschichten. In: Mythos – Paradies – Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hg. von Daniel Graziadei u.a. Bielefeld: transcript 2018. S. 333-344. S. 334f.

zu ahnen, neuerlich seinen Sack voll Aas an den Kopf. »*Carajo*, hau doch ab!« (Ec, S. 80, Herv. i. O.)

Der unangenehme Geruch des Hundes verstärkt seine Präsenz und ist Ausdruck seiner Handlungsmacht. Erneut steht für den Erzähler der Vorgang des Beobachtens im Vordergrund; minutiös schildert er die Annäherung und Begegnung von Menschen und Tieren, wobei er in einem vorherigen Eintrag sogar über die Kommunikation mit Tieren fantasiiert: »Que ce sera bon, comme j’aurais voulu connatre a, parler  un chien, lui demander un peu tout ce qu’il pense, et ces impressions varies, et si même il nous parle du produit de son intestin, tout nous intéresse.« (E, S. 179) [»Wie wohltuend wird es sein und wie gern hätte ich es erlebt, mit einem Hund und zu sprechen, ihn zu fragen, was er denn so denkt, und diese verschiedenen Eindrücke interessieren uns alle, selbst wenn er uns von seiner Darmtigkeit erzählt.« Ec, S. 61] Die Hunde werden nicht in einen menschlichen Erfahrungsraum integriert – indem Michaux sie etwa im Stil der Fabeln Dialoge sprechen ließe –, sondern in ihrer Andersheit dargestellt.⁹⁴

Die Szene vermenschlicht den Hund durch den Vergleich mit einem Haushofmeister. Erneut evoziert Michaux eine Szenerie der Überwachung und der Bürokratie: War der Ventilator noch ein »inspecteur«, der den Erzähler ebenso wie die Passanten auf der Straße beobachtete, so ist es nun ein »majordome«, also ein Haushofmeister, der das Textsubjekt begleitet. Das Sehen und Visualisieren, das bei Andrade und Mistral in Hinblick auf den Kolonialismus problematisiert wird, erfährt nun bei Michaux eine weitere Wendung und wird nahezu im foucaultschen Sinne als Instrument der Überwachung gegen die Erzahlfigur eingesetzt.

Wenn der Geruch des Tieres, der vom Erzähler als das herausragendste Merkmal beschrieben wird, hervortritt, verschwimmt die Dichotomie von Mensch und Hund. Obwohl ein ausgeprägter Geruchssinn doch gerade das hervorstechende Attribut von Hunden ist, kennzeichnet dieser nun den Erzähler. Explizit formuliert der Erzähler, dass letztlich doch *alle* – also Mensch und Tier? – gleich seien. Der Erzähler imaginiert seine Gedanken in menschlicher Sprache, sodass eine dialogische Struktur und Stimmenvielfalt auszumachen sind. Die Mordfantasien des Ichs zeugen jedoch ebenso von der menschlichen Gewalttigkeit gegenüber Tieren; die Sprache ist von gewalttigen und vulgären Ausdrücken wie »saloperie« und »carajo« durchzogen, wobei der Erzähler offenbar spanische Ausrufe horend aufnimmt und reproduziert.⁹⁵

Wenn bei Michaux auch nicht in dem Maße wie bei Mistral und Andrade von einem Schreiben nach dem Gehör die Rede sein kann, so führt diese Passage doch

94 Dazu Borgards, R.: Tiere und Literatur. S. 236.

95 Zu weiteren »Gewalt- und Allmachtphantasien« in den Schriften von Michaux vgl. Hauck, J.: Typen des franzischen Prosagedichts. S. 164.

vor, dass der Erzähler die durch seine auditive Wahrnehmung aufgenommenen Wörter in das Reisetagebuch einwebt; bereits der Titel zeugt davon, dass sich das Spanische tief in *Ecuador* einschrieb.⁹⁶ Mehrsprachigkeit ist für den polyglotten Michaux wie für Andrade und Mistral eine Konstante des Schreibens. Der Autor stand in Kontakt mit dem Flämischen, Spanischen und Chinesischen, las auf Spanisch, Englisch, Italienisch und Portugiesisch und war des Lateinischen mächtig.⁹⁷ Doch nicht nur verschiedene Sprachen, auch der Körper schreibt sich auditiv in die kleine Reiseprosa ein, bedenkt man, dass der an Herzrhythmusstörungen leidende Michaux schließlich niemals aufhören konnte, seinen Körper zu hören.⁹⁸ Das orale Moment des Schreibens ist für Michaux zentral, wie er im Jahre 1943 in einem Gespräch mit Brassaï ausführte: »Je ne peux écrire qu'en parlant à haute voix. C'est pour moi une sorte d'incantation. Il faut que je puisse entendre ma pensée...«⁹⁹ [Ich kann nur schreiben, wenn ich mit lauter Stimme spreche. Für mich ist das eine Art Beschwörung. Ich muss meine Gedanken hören können...]

Der Erzähler beobachtet den Hund, doch auch dieser folgt ihm mit seinen Augen, womit eine Verkehrung von Beobachtendem und Beobachteten vorliegt. Während die Hunde im Mittelpunkt des Tagebucheintrages stehen, erhalten die Leser keine Informationen zur Stadt Puemba. Somit manifestiert sich das übergeordnete Interesse der Erzählinstanz an Tieren und kontrastiert wie bei Andrade zugleich mit der traditionellerweise an den Reisebericht herangetragenen Funktion, Informationen zu vermitteln.

Während ein Hund zunächst in einem Unfall sein Leben verliert, scheinen zwei Kolibris aufgrund menschlicher Langeweile zu sterben (vgl. E, S. 187). Der kleine Protagonist der vorliegenden Studie taucht nun bei Michaux am Rand auf und erhält somit für meine Lektüren von *Ecuador* eine weitere Bedeutungsebene. Nach dem Tod des Kolibris berichtet das Textsubjekt unmittelbar vom Ableben eines weiteren Vogels:

MORT D'UN OISEAU

Il était d'une couleur magnifique: un *carpintero*.
 J'envoyai ma charge de plomb.
 Il parut hésiter, puis tomba sur une large feuille de palmier.
 Je le pris dans ma main. Il était ainsi: or, noir, rouge.
 Je le palpai, je déployai ses ailes, je l'examinai beaucoup et longtemps: *Il était*

96 Vgl. zum Titel: Scott, D.: *Signs in the Jungle*. S. 124f.

97 Vgl. dazu etwa Roger, J.: Henri Michaux. S. 147, 257, 275. Siehe ebenso Parish, N.: Henri Michaux. S. 159. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 36, 42, 634.

98 Siehe dazu auch Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 341.

99 Brassaï: *Conversations avec Picasso*. Paris: Gallimard 1964. S. 131. Vgl. dazu Roger, J.: Henri Michaux. S. 227.

intact.

Il a dû mourir de saisissement. (E, S. 188, Herv. i. O.)

TOD EINES VOGELS

Seine Farbe war prächtig: ein *Carpintero*.

Ich schickte meine Bleiladung ab.

Er schien zu zögern, fiel dann auf ein breites Palmenblatt.

Ich legte ihn auf meine Hand. So war er: golden, schwarz und rot.

Ich betastete ihn, faltete seine Flügel auf, untersuchte ihn eingehend und lange: *Er war unversehrt.*

Er mußte vor Schreck gestorben sein. (Ec, S. 73, Herv. i. O.)

Obwohl der Eintrag direkt auf die zuvor zitierten toten Kolibris folgt, ist es hier nun ein »*carpintero*«, der vom Erzähler umgebracht wird. Die Rezipienten müssen damit wissen, dass *carpintero* im Spanischen einen Specht bezeichnet, um von der Sequenz nicht getäuscht zu werden. Dass Michaux die spanische Bezeichnung des Spechts verwendet und nicht das französische *pic*, deutet darauf hin, dass sich die französische Sprache auf einer metaphorischen Ebene den Vogel nicht aneignet, sondern noch immer auf seine Herkunft aus der ecuadorianischen Flora und Fauna verwiesen wird; zugleich zeugt die spanische Bezeichnung von der Bedeutung des Hörens in Michaux' Schreiben. Die Überschrift fungiert als Titel bzw. als der Gegenstand eines Experiments, das vom Erzähler durch die Betätigung des Bleigeschosses bewusst eingeleitet wird. Somit ergibt sich eine Steigerung vom bloßen Beobachten des Sterbens bis hin zur eigentlichen Tat. Es handelt sich damit um ein Experiment mit Perspektiven und Wahrnehmung: zunächst aus der Perspektive eines Beobachters, anschließend aus derjenigen des Täters.

Wie ein Versuchsobjekt beobachtet der Erzähler den Vogel und untersucht ihn im Anschluss an seinen Tod; neben der visuellen Wahrnehmung sticht die taktile hervor. Mit Beachtung von Details dokumentiert er die verschiedenen Schritte seines Versuchsprotokolls, sodass der Leser Informationen zu scheinbaren Nebensächlichkeiten erhält, wie dem Material des Geschosses, die genaue Pflanzenart, auf die der Vogel fällt, und die Farben seines Federkleides. Im Anschluss an seine Untersuchung folgt das kursiv hervorgehobene Ergebnis: »*Il était intact.*« Wie im Falle des Hundes liegt eine experimentelle und gewalttätige Szene vor, die ein Lebewesen in einem wortwörtlichen Tierversuch zum Untersuchungsobjekt transformiert.

In seiner Schulzeit begleitete Michaux stets ein Akteur im latourschen Sinne: Während die anderen Schüler auf dem prestigeträchtigen jesuitischen Collège Saint-Michel Literatur diskutierten, betrachtete der kleine Henri Käfer unter ei-

ner Lupe, die er immer bei sich trug.¹⁰⁰ Auch das Schreiben Michaux' ähnelt dem Mikroskopieren, das eine paradoxe Bewegung vollzieht, indem es sowohl vergrößert als auch durch die Wahl eines Ausschnittes verkleinert.¹⁰¹ Barthes beobachtet eine solche Schreibbewegung etwa bei Proust: »Car paradoxalement, pour diviser, Proust a été obligé d'agrandir et de multiplier et, en un sens, l'expérience du ténu est une expérience du grand.«¹⁰² [»Um zu zerlegen, ist er paradoxalement zu *Vergrößerungen*, Vervielfältigungen gezwungen: Die Erfahrung des Winzigen ist eine Erfahrung des Großen.«]¹⁰³ Eben diese Bewegung lässt sich in den zitierten Szenen von *Ecuador* nachweisen, in denen immer wieder Annäherungen an Tiere und Objekte geschildert werden: Der Erzähler befindet sich zunächst in Distanz zum Specht und tritt nach seinem Tod näher, um ihn zu untersuchen. Diese Graduierung von Distanzen entspricht einer Variation von Wahrnehmung und Perspektivierung, wie bereits im Aufeinandertreffen des Erzählers mit dem übelriechenden Hund erkannt wurde. Im Falle der Ventilatoren erzeugen diese eine zunehmende Nähe durch ihre Bewegung und auch der Hund in Puemba variiert durch seine alternierende Distanzierung die Intensität seines Geruchs. Das Schreiben von Michaux charakterisiert sich damit als ein Mikroskopieren im Sinne einer Annäherung und einer selektiven Wahrnehmung, die sich für die Tiere und Objekte und mitunter die genauen Momente ihres Todes interessiert.

Parallel zu »Mort d'un oiseau« verfasste Michaux die Mikronarration »Mort d'un singe« für sein Tagebuch:

Mort d'un singe.

Il nous regardait. J'épaulai. »À la tête!« cria l'Indien. Mais le regard me gênait. J'envoyai la balle dans la poitrine. Il eut un cri épouvantable et douloureux de femme. Il n'était pourtant pas très grand. Puis il tomba sur la branche inférieure. Il paraissait danser. Mais il était mort. Il fallut aller lui desserrer la main. Notre Indien l'emporta dans ses bras vers la pirogue. On avait l'air de voleurs. Nous repartîmes et le couchâmes sur des feuilles de bananier. Parfois je les écartais. Il avait toujours son air observateur et de bonne compagnie.

100 Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 47.

101 In den späteren Meskalin-Aufzeichnungen lässt sich in Zeichnung und Text eine ähnliche Mikroskopierung beobachten. Diese lässt sich wiederum an die damaligen Entwicklungen der Wissenschaft, wie die Erfindung des Elektronenmikroskops und die Atomspaltung, rückbinden, vgl. Parish, N.: Henri Michaux. S. 69. Dazu in anderen Kontexten Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 71, 144.

102 Barthes, Roland: *La Préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-1980*. Hg. von Éric Marty u. Nathalie Léger. Paris: Seuil 2015. S. 206. Herv. i. O.

103 Barthes, Roland: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*. Hg. von Éric Marty. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008. S. 156. Herv. i. O.

Quand on débarqua, il était encore chaud. Le soleil avait été fort toute la journée.
(E, S. 218, Herv. i. O.)

Tod eines Affen.

Er sah uns an. Ich legte an. »Auf den Kopf«, rief der Indianer. Aber der Blick störte mich. Ich schickte die Kugel in die Brust. Ein entsetzlicher, weiblicher Schmerzensschrei erscholl. Dabei war er nicht sehr groß. Dann stürzte er auf einen tiefersitzenden Ast. Er schien zu tanzen. Aber er war tot. Er mußte hin und ihm die Hand lockern. Unser Indianer trug ihn auf den Armen zur Piroge.

Wir sahen drein wie Diebe.

Wir fuhren weiter und legten ihn auf Bananenblätter. Manchmal lüftete ich sie. Er hatte noch immer diesen beobachtenden und geselligen Ausdruck.

Als wir an Land gingen, war er noch warm. Die Sonne war den ganzen Tag über heiß gewesen. (Ec, S. 116f., Herv. i. O.)

Die kurzen Sätze simulieren den Schreibstil eines Protokolls, das schnell die Beobachtungen in einem Experiment festhalten muss. Wie beim überfahrenen Hund wird auch hier der Moment des Todes durch einen Schmerz gekennzeichnet und die auditive Wahrnehmung hervorgehoben. Der Schrei und das Motiv des Totentanzes humanisieren den Affen, der sich durch seine Beobachtungsgabe auszeichnet, die der Erzähler wiederum gleich im ersten Satz evoziert und die selbst nach dem Tod sein herausragendes Merkmal bleibt. Der Blick des beobachtenden Erzählers spiegelt sich im Affen, sodass die im Experiment-Begriff angelegte Dichotomie von Beobachter und Objekt überschritten wird. Selbst in einer Szenerie, die als Moment der Gewalt und Unterwerfung eines Tieres gelesen werden könnte, erscheint dieses nicht als passives Objekt, sondern als Akteur, dessen Blick nicht nur einen Unterschied macht, sondern sogar zu einem Störfaktor avanciert.

Die Szene ist von einer latenten kolonialen Gewalt geprägt: Michaux schreibt »notre Indien« und stellt den Autochthonen damit als seinen Bediensteten dar. Er berichtet vom *weiblichen* Schrei des Affen und bezieht sich damit auf die Konvergenz von sexueller und kolonialer Gewalt und vergleicht den Erzähler mit einem Dieb: »On avait l'air de voleurs.« Und wenn der Erzähler einem Dieb ähnelt, so wird der tierische Leichnam zu einem Objekt, was die Aneignung des Tieres durch den Menschen perpetuiert. Die Schilderung der animalischen Sterbemomente zwischen Leben und Tod spiegeln die Gewalttätigkeit der Mensch-Tier-Beziehungen und den menschlichen Machtmisbrauch wider. Die Dichotomie von Leben und Tod löst Michaux allerdings auf, wenn er das zwischen beiden Polen changierende Motiv des Totentanzes evoziert und den Affen mit Merkmalen des Vitalen – wie einen lebendigen Blick und Körperwärme – ausstattet.

Das Pferd durchzieht motivisch das gesamte Werk von Michaux – auch in *Ecuador* taucht es immer wieder auf, etwa in einem in freien Versen verfassten Gedicht:¹⁰⁴

MORT D'UN CHEVAL

Hacienda Guadalupe, vers Pelileo, Ambato, 6 heures du matin.

11 juillet.

À peine on venait de sortir
 Tout à coup il est mort
 Il a voulu sauter
 Et il est mort.
 Moi j'allais devant
 Je ne pouvais rien voir
 Puis Gustave m'a rejoint.
 ›Et ton cheval? fis-je étonné.
 ›Voilà – il explique – il voulut sauter
 Et tout d'un coup il est mort
 Je n'ai eu que le temps de me dégager..
 Ah !...
 Cependant on est pressé; nous sommes attendus à l'étape.
 Il faut galoper, on arrive, voici le camion.
 Il faut repartir tout de suite.
 Gustave est embarrassé. Ce n'a pas été sa faute.
 Le cheval frémît d'abord. Tout aussitôt il tomba.
 Nous assis à l'arrière, les jambes ballantes, en dehors
 Le chemin prend de la hauteur.
 ›Voyez cette tache, c'est lui
 Là : il est mort à la croix des deux chemins..
 Le chemin prend de la hauteur.
 Cependant un grand nuage descend vers la vallée,
 Descend, est déjà sous nous,
 Tout de suite se met au travail, avec tact,
 Mais grandement,
 Ensevelit le cheval mort,
 Sous des hectares de blancheur, en hauteur comme en largeur
 Et avec lui tous les chevaux encore vivants,
 Les poulains, les bœufs et les moutons de toutes races

¹⁰⁴ Zu den Pferden bei Michaux Kürtös, K.: Henri Michaux et le visuel. S. 38f. In *Ecuador* tauchen Pferde mehrfach auf, siehe E, S. 161f., 168, 173. Vgl. Roger, J.: Henri Michaux. S. 69.

Et l'hacienda jusqu'à ses bains et sa réserve d'eau-de-vie.
 Nous avons franchi un col,
 Nous nous éloignons de plus en plus,
 C'est de l'autre côté, par là, que le cheval est mort.
 Gustave ne sait pas s'il est mort les yeux ouverts ou fermés
 Entrouverts, croit-il.
 Troisième étape, et encore se presser, le train va partir.
 Alors Gustave... un gran caballito, dit-il, et c'est tout.
 (Ce qui dit à la fois un cheval de race, et un sacré bon petit
 cheval, et l'affection qu'il avait pour lui.)
 C'est bien ça, pense chacun et beaucoup plus, mais comment
 s'exprimer convenablement sur un cheval?

Cheval couleur de blé, au panache de lait et de vent,
 Cheval, jamais tranquille, à la tête piochante de perpétuelle dénégation,
 De protestations, de refus d'obéissance, réitérées-malgré-tout-voilà,
 D'intentions de violence toutes prochaines non dissimulées-on-verra-bien,
 À l'affût activement du mystère de l'air,
 À la tête nageante dans celui-ci trop léger pour le soutenir,
 Constamment trahi par lui, nageant toujours.
 Avec un aspect de courage si émouvant, tellement inutile.
 Toi que même les autres chevaux
 N'approchaient qu'avec un certain air.
 Un gran caballito, voilà, et il est mort. (E, S. 199f., Herv. i. O.)

TOD EINES PFERDES

*Hacienda Guadalupe,
 nach Pelileo, Ambato,
 6 Uhr morgens, 11. Juli.*

Kaum waren wir aufgebrochen,
 ist es plötzlich gestorben.
 Es wollte springen und ist gestorben.
 Ich ritt voran
 Ich konnte nichts sehen,
 Dann holte mich Gustave ein.
 ›Und dein Pferd? Sagte ich erstaunt.

›Ja eben‹ – erklärt er – >es wollte springen
 Und plötzlich ist es gestorben,
 Ich hatte gerade noch Zeit, mich loszumachen.‹ Ach...!
 Wir haben es jedoch eilig. Man erwartet uns am Treffpunkt.
 Es heißt galoppieren, wir kommen an, das ist der Lastwagen.
 Wir müssen gleich wieder weiter.
 Gustave ist verlegen. Es war nicht seine Schuld.
 Das Pferd schauderte zuerst. Gleich darauf fiel es hin.
 Wir sitzen hinten, lassen die Beine baumeln.
 Der Weg klettert höher.
 ›Seht ihr den Fleck, das ist es,
 Dort: Es ist an der Wegkreuzung gestorben.‹
 Der Weg klettert höher,
 Indessen sinkt eine Wolke talwärts,
 Sinkt, ist schon unter uns,
 Mach sich sofort an die Arbeit, taktvoll,
 Aber tüchtig,
 Hüllt das tote Pferd
 hektarweit in Weiß, Höhe wie Breite,
 Und mit ihm alle noch lebenden Pferde,
 Die Fohlen, die Rinder und die Schafe jeglicher Rasse
 Und die Hacienda mitsamt ihren Badezimmern und ihrem Schnapsvorrat.
 Wir sind über einen Paß gefahren.
 Wir entfernen uns mehr und mehr,
 Auf der andern Seite, dort drüben, ist das Pferd gestorben.
 Gustave weiß nicht, ob mit offenen oder geschlossenen Augen.
 Mit halb offenen, glaubt er.
 Dritte Rast, und wieder Eile, der Zug wird gleich abfahren.
 Und nun Gustave... *un gran caballito*, sagt er, das ist alles.
 (Und das meint zugleich ein reinrassiges Pferd, ein verflucht gutes kleines Pferd,
 und wie sehr er an ihm hing.)
 So ist es, denkt jeder, und noch viel mehr, aber wie soll man sich passend zu
 einem Pferd äußern?

 Weizenfarbenes Pferd mit einem Federbusch aus Milch und
 Wind,
 Rastloses Pferd mit seinem wühlenden Haupt, das ständig ver-
 neinte,
 protestierte, den Gehorsam noch-und-noch-und-trotz-allem ver-

weigerte,
 Unverhohlen und man wird ja sehen zur Gewalt ansetzte,
 Aktiv dem Geheimnis der Luft nachspürte,
 Mit dem Kopf in ihr schwamm, die doch zu leicht war, ihn zu
 stützen,
 Ständig von ihr verraten, immer schwimmend.
 Mit einer so rührenden, so zwecklosen Art von Mut.
 Du, dem sich selbst die anderen Pferde nur mit einem
 Gewissen Ausdruck näherten.
 Un *gran caballito*, ja, und es ist tot. (Ec, S. 89f., Herv. i. O.)¹⁰⁵

Gustave Kahn begründete den freien Vers theoretisch im Jahr 1897 in seiner Schrift *Préface sur le vers libre* und beschrieb diesen auf seiner Neuheit insistierend als »formule nouvelle de la poésie française«¹⁰⁶ [neue Methode der französischen Dichtung]. Der Anklang an Kahn scheint hier nicht nur in der Form, sondern auch im Namen des Reisegefährten »Gustave« auf. Michaux vermengt die Formen jedoch, wenn er das Gedicht zugleich datiert, es mit Angaben zur Zeit und zum Ort versieht und damit in die Nähe der Aufzeichnung und des Fahrtenbuches rückt.¹⁰⁷ Der Tod des Pferdes, auf das die Überschrift zugleich aufmerksam macht, wird von der Datierung und Lokalisierung folglich zeitlich und örtlich genau bestimmt.

Das Gedicht in freien Versen nimmt sehr viel Raum auf der Buchseite ein und hebt vor allem den leeren Platz, das Weiß der Buchseite, hervor.¹⁰⁸ In seinen Experimenten mit Zeichnung und Schrift in Werken wie *Par la voie des rythmes* griff Michaux später ebenfalls auf die leere Seite als gestalterisches Mittel zurück, welches den Text strukturierte und rhythmisierte – einen ästhetischen Effekt, den die Forschung in verschiedenen Schriften des belgischen Autors identifiziert hat.¹⁰⁹ Als intertextuelle Referenz für dieses Spiel mit der leeren Seite diente möglicherweise Mallarmés Gedicht *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*:¹¹⁰ Dieses erklärte,

¹⁰⁵ Unregelmäßigkeiten in der Übersetzung zitiere ich ebenfalls exakt, in diesem Fall wurde in der Übertragung die Kursivsetzung von »Un« vergessen.

¹⁰⁶ Kahn, Gustave: *Premiers Poèmes avec une préface sur le vers libre. Les palais nomades, chansons d'amant, domaine de fée*. Paris: Mercure de France 1897. S. 3.

¹⁰⁷ Vgl. Blanc, Emmanuèle: *Mort d'un cheval de Henri Michaux*. In: *Les Belles lettres* 59 (2007) H. 4. S. 28-33. S. 29.

¹⁰⁸ In diese These fügt sich Michaux' Interesse an der Buchkultur – vor allem mit dem Buchobjekt vollzog er seine Experimente, dazu Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 27, 221-264.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 34, 39. Vgl. Michaux, Henri: *Par la voie des rythmes*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 3. Paris: Gallimard 2004. S. 761-814. Dazu ebenso Schneider, U.: *Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char*. S. 174.

¹¹⁰ Vgl. Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 108.

wie Mallarmé schon im Vorwort andeutete, das Weiß der Seite zu einem konstitutiven Bestandteil des Textes, das die Lesegeschwindigkeit beschleunigt und den Text rhythmisiert.¹¹¹

Geschwindigkeit, die durch ein- und zweisilbige Wörter und die parataktische Satzstruktur erzeugt wird, setzt Michaux, wie auch Andrade, als ästhetisches Mittel seiner kleinen Reiseprosa ein.¹¹² Diese Beschleunigung ruft erneut den Schreibstil und die Form eines Versuchsprotokolls hervor. Die »lakonische Oralität« der Sprache wird durch elliptische Sätze (V. 18, 37), zusammengesetzte Wörter (V. 46, 48f.) und die Auslassung von Verbindungswörtern inszeniert.¹¹³ Das lyrische Ich stellt die Hast der Reisenden dar und verstärkt diese durch den Rückgriff auf verbale Verpflichtungserklärungen (V. 11, 14f.).¹¹⁴ Die Häufung der zeitlichen Adverbien unterstreichen die Eile und Plötzlichkeit des Geschehen: »tout à coup«, »puis«, »d'un coup«, »tout de suite«.¹¹⁵ Wie bei Andrade fließen der Rhythmus der Reise und des Schreibens ineinander: Das Anhalten des Schiffes auf dem Amazonas vergrößert das Schreibvolumen des Touristen-Lehrlings, das schnelle Galoppieren der Pferde führt zu einem schnellen Text.¹¹⁶

Das Gedicht ist ebenso eine Litanei, wobei Michaux in seinem Schreiben immer wieder auf diese Form rekurrierte.¹¹⁷ Durch die Verwendung dieser sakralen Form in den zahlreichen Wiederholungen (V. 2, 4, 10, 21, 56) wird das Pferd in eine menschliche Sphäre integriert und in den Tod geleitet. Auch im Hinblick auf die Formen des Schreibens handelt es sich somit um eine Transgression, welche die Sphären des Geistlichen und des Profanen überschreitet. Die Modernität des Gedichts liegt nicht nur im Rückgriff auf den freien Vers begründet, sondern ebenso in der Insistenz auf dem Instantanen – »tout à coup il est mort« – als zentralem Motiv moderner Lyrik, das bekanntlich in Charles Baudelaires *Hommage an eine Passantin* aufschien.¹¹⁸ Das vorliegende Gedicht beharrt auf dem Tod des Tieres, indem es in zahlreichen Wiederholungen sein Ableben betont (V. 4, 56). Obwohl das

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 235, 272. Vgl. Mallarmé, Stéphane: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard. Poème*. In: ders.: *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mondor u. G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard 1956. S. 453-477. S. 455.

¹¹² Vgl. Blanc, E.: *Mort d'un cheval de Henri Michaux*. S. 30.

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Vgl. ebd. S. 29.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 30.

¹¹⁶ Zur Äquivalenz der Form und des Galoppierens siehe ebd. S. 32.

¹¹⁷ Blanc bezeichnet den zweiten Teil des Gedichts als »Trauerrede«, vgl. ebd. S. 29. Geisler spricht ebenfalls von »litaneiahaften Wiederholungen« in *Ecuador*, vgl. dens.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 290, 292. Zur Form der Litanei in anderen Werken von Michaux siehe etwa Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 265, 267.

¹¹⁸ Siehe Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Claude Pichois. Bd. 1. Paris: Gallimard 1975. S. 1-196. À une passante, XCIII, S. 92f.

lyrische Ich sich für den Augenblick des Todes interessiert, ist dieser doch abwesend und nicht greifbar. Diese paradoxe Bewegung von An- und Abwesenheit wird durch die Dynamik der Wolke unterstrichen, die den Blick auf den Leichnam des Tieres verhüllt (V. 27). Der Erzähler kann den Moment des Sterbens nicht beobachten und benennt diesen Mangel (V. 6). Damit ist die kleine Reiseprosa bei Michaux von einem Drang nach Wahrnehmung und dem zeitgleichen Entzug der Perzeption geprägt, wie es in der vorliegenden Studie vor allem bei Mistral beobachtet werden konnte. Die Verhüllung des Tieres durch die Wolke wird zu einem, den Umständen geschuldeten, metaphorischen Ersatz-Begräbnis.¹¹⁹

Das poetische Ich thematisiert beständig seine eigene Wahrnehmung des Augenblicks: »Je ne pouvais rien voir«. Es beobachtet einen Fleck, der das tote Tier aus der Distanz darstellt, womit sich ein in den Tierbeobachtungen immer wieder inszeniertes Spiel von Wahrnehmung und Perspektivierung ergibt: Nähe und Ferne variieren, ein Gegenstand wird mikroskopisch nah betrachtet oder aus der Ferne wahrgenommen. Das Gedicht führt die Beobachtung des Ichs vor, das den Ort des Todes genau wahrnimmt und das dortige Spiel der Wolken beschreibt (V. 20ff.). Das Insistieren auf der Genauigkeit der Wahrnehmung zeigt sich auch in Gustaves Unsicherheit über den Status der Augen (V. 36f.).

Michaux thematisiert in seinem Gedicht eine ›Companionship‹ im Sinne Donna Haraways, nämlich die Symbiose von Tier und Reiter. Das Gedicht lenkt so die Aufmerksamkeit auf das *Verhältnis* von Mensch und Tier: »l'affection qu'il avait pour lui«. In ihrem *Companion Species Manifesto* imaginiert Haraway verschiedene Modelle des Zusammenlebens von Mensch und Tier und beschreibt, wie diese Beziehungen etwa durch Koevolution einen Unterschied machten.¹²⁰ Doch ob Tiere überhaupt dargestellt werden können, ist sowohl bei Michaux als auch in den *Animal Studies* fraglich: »C'est bien ça, pense chacun et beaucoup plus, mais comment/s'exprimer convenablement sur un cheval?«¹²¹ Damit reflektiert das lyrische Ich als Mensch den Anthropozentrismus der Literatur, der auch durch die Einfühlung in eine tierische Perspektive nicht überwunden werden kann.¹²² Auf die Frage nach der Darstellbarkeit erfolgt allerdings eine Repräsentation (V. 43-55); die Leerzeile grenzt die folgenden Verse ab. In einer listenartigen Aufzählung benennt das Ich zuerst äußerliche, dann innerliche Eigenschaften des Pferdes, wobei die Aufzäh-

¹¹⁹ Vgl. Blanc, E.: *Mort d'un cheval* de Henri Michaux. S. 31.

¹²⁰ Vgl. Haraway, Donna Jeanne: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. In: *Manifestly Haraway*. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2016. S. 91-198. S. 122. Siehe ebenso ebd. S. 111, 116.

¹²¹ Vgl. Blanc, E.: *Mort d'un cheval* de Henri Michaux. S. 29f.

¹²² Siehe zu dieser Denkfigur Borgards, R.: *Tiere und Literatur*. S. 233. Siehe Dünne, J.: *Der Kommensalismus der quilters*. S. 343.

lung an Personentopoi erinnert, sodass bereits dieses rhetorische Verfahren die Grenzen von Mensch und Tier auflöst.¹²³

Für die Frage nach der Handlungsmacht von Tieren und Dingen ist das Ende von *Ecuador* bezeichnend, das die Begegnung von einem Schimpansen und Arbeiter im Zoo von Para in Brasilien darstellt.¹²⁴ Bereits die Tatsache, dass ein Reisetagebuch, das sich *Ecuador* nennt, mit einer Szene in Frankreich beginnt und schließlich in Brasilien endet, deutet darauf hin, dass es im Tagebuch um vieles, doch nicht um die Porträtiierung eines Landes geht. Die Szene befindet sich im letzten Teil der essayistischen Reflexionen in *Ecuador* und widmet sich dem Thema der Gastfreundschaft (vgl. E, S. 242f.). In verschiedenen Anekdoten berichtet Michaux vom Schenken und verhandelt beispielsweise die Geschichte eines Mannes, der sein gesamtes Vermögen an andere abtritt. Der Erzähler nimmt wieder die Position eines Beobachters ein und beschreibt in einer letzten Anekdote das Verhältnis zwischen dem Schimpansen und Arbeiter. Der Schimpanse reagiert nur auf den Arbeiter, sobald dieser erscheint, um ihm Futter zu bringen, und berührt seinen Kopf und küsst ihn, doch erst nach seinem Fortgang isst der Affe. Von dem Verhältnis der beiden ist der Erzähler gerührt: »Ce spectacle, par tout ce que je n'arrive pas à en dire ni même à en penser, m'a ému comme aucun autre.« (E, S. 242) [»Dieses Schauspiel rührte mich wie sonst keines, zumal es so viel enthält, was ich weder auszusprechen noch überhaupt zu denken vermag.« Ec, S. 151] Zum wiederholten Mal wird ein Darstellungsproblem evoziert: Der Erzähler sieht etwas – die Wortwahl *spectacle* betont das Visuelle –, das sich nicht in Sprache übersetzen lässt. Die kleine Reiseprosa bei Andrade deutete in Hinblick auf die Darstellung von Menschen bereits eine Krise der Repräsentation an, die bei Michaux zu einer Reflexion über die Möglichkeiten sprachlicher Darstellung expandiert.

Die Rührung des Erzählers erregt die Aufmerksamkeit des Mannes, der ihm erklärt, dass er die Tiere für ihre Ernsthaftigkeit verachte. Sodann erfolgt eine Reflexion über das Schenken und die Beziehung der beiden: Während der Schimpanse den Mann liebt und bei einer Trennung kummervoll dahinsiechen würde, hat der Mann, der als charakterlich schlecht beschrieben wird, andere Motive für die Verbindung. Trotzdem wird die Beziehung in ihrer Außerordentlichkeit hervorgehoben (vgl. E, S. 243). Dass *Ecuador* mit dieser Passage endet, in der ein weiteres Mal die Beziehung zwischen Mensch und Tier im Fokus steht, unterstreicht die Bedeutung der animalischen Akteure in Michaux' kleiner Reiseprosa. Die essayistische Reflexion führt auf einer weiteren Ebene ein Machtgefälle zwischen Tier und

123 Vgl. zu Topoi der Personenbeschreibung Cicero: *De Inventione*. Über die Auffindung des Stoffes. *De optimo genere oratorum*. Über die beste Gattung von Redner. Lateinisch/Deutsch. Hg. u. übers. von Theodor Nüßlein. Darmstadt: wbg 1998. I, 34.

124 Vgl. Bellour, R.: *Ecuador. Notice*. S. 1081. Für eine weitere Lektüre dieser Szene siehe Roger, J.: Henri Michaux. S. 28.

Mensch vor: In *Ecuador* werden Tiere nicht nur auf vielfältige Weise von Menschen getötet, sondern auch eingesperrt.

Der Titel der vorliegenden Studie, *Poetik des Kolibris*, wählt nicht von ungefähr ein Tier zum Sinnbild der kleinen Reiseprosa. Das Animalische ist bereits bei Deleuze und Guattari mit dem Kleinen verbunden. Diese widmen sich in ihrer Kafka-Studie auch der Interpendenz des Animalischen und Kleinen im Schreiben, das sie als »devenir animal« kennzeichnen, also als Transformation zum Tier.¹²⁵ Wenn auch Vorsicht geboten ist, in *Ecuador* von einem »devenir animal« zu sprechen, so liegt die Kleinheit des Textes doch wie in Deleuze und Guattaris Kafka-Lektüren auch in der Bedeutung des Animalischen begründet.¹²⁶ Diese Parallele zu Kafka wird dadurch verstärkt, dass Michaux auf seiner Reise in Gangotenas Bibliothek eine Mitte der 1920er Jahre erschienene Übersetzung der *Verwandlung* entdeckte und begeistert las.¹²⁷ Wie Gregor Samsa zieht auch der Erzähler in *Ecuador* sich permanent zurück – in sich selbst, in sein Zimmer und in seine Lektüren.

IV.2.2 Einkehr

Die Reise und das Schreiben über sie stehen mit einer »Äußerlichkeit« und mit dem Rückzug ins Innere in Konflikt: Dem Begriff der »imagination« [Vorstellungskraft] wird der des »spectacle« [Spektakel] entgegengesetzt, das in *Ecuador* immer wieder als Synonym der Reise fungiert (vgl. E, S. 152, 156, u.ö.).¹²⁸ Imagination und Spektakel drücken somit die Ambivalenz des Tagebuchschreibens aus, das kontinuierlich zwischen diesen beiden Polen changiert. Während die Vorstellungskraft ein Schreiben kennzeichnet, das sich aus der Subjektivität und Innerlichkeit des Autors speist, scheint eine andere Form der Textproduktion zu existieren, die von einem Außen ausgeht und mit der Reise verbunden ist. Dass die Erzählinstanz das Reisen mit dem Mondänen und Modischen und den Reiseschriftsteller mit dem Jurymitglied eines Schönheitswettbewerbs assoziiert, bestätigt diese Lesart (vgl. E, S. 204). Der pejorative Vergleich mit einem Schönheitswettbewerb unterstreicht die Dichotomie vom inneren und äußeren Schreiben. Die Hyperbel von

125 Vgl. Deleuze, G. u. F. Guattari: *Kafka*. S. 63.

126 Die Verbindung von Michaux zum deleuzeschen »devenir-animal« vollziehen verschiedene Beiträge in der Forschungsliteratur, siehe etwa Abadi, F.: *Henri Michaux*. S. 93. Siehe ebenso Bellour, R.: *Ecuador. Notice*. S. 1081.

127 Vgl. Colomb-Guillaume, Chantal: *Michaux Lecteur de Kafka*. In: *Sillage de Kafka*. Paris: Éditions Le Manuscrit 2007. S. 285-298. S. 286f. Vgl. Martin, J.-P.: *Henri Michaux*. S. 178.

128 In weiteren Werken ist »spectacle« ein ebenso zentraler Begriff, der auf einer weiteren Ebene die Kontinuität von *Ecuador* und Michaux' Experimenten mit Drogen und dessen Aufzeichnungspraxis unterstreicht, siehe Michaux, Henri: *Misérable Miracle*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 2. Paris: Gallimard 2001. S. 617-784. S. 620, 628f., 631.

der Tapetenfixierung radikalisiert diesen Gedanken und evoziert erneut das Bild der religiösen Kontemplation und Versenkung.

ARRIVÉE À QUITO

À Quito, le 28 janvier.

Je te salue quand même, pays maudit d'Équateur.
 Mais tu es bien sauvage,
 Région de Huygra, noire, noire, noire,
 Province du Chimborazo, haute, haute, haute,
 Les habitants des hauts plateaux, nombreux, sévères, étranges.
 ›Là-bas, voyez, Quito.‹
 Pourquoi me frappes-tu si fort, ô mon cœur?
 Nous allons chez des amis, on nous attend.
 ›Quito est derrière cette montagne.‹
 Mais qu'y a-t-il derrière cette montagne?
 Quito est derrière cette montagne.
 Mais que verrai-je derrière cette montagne?
 Et toujours ces Indiens...
 Le faubourg, la gare, la banque centrale,
 La place San Francisco.
 Comme on tremble dans une auto.
 Maintenant on est arrivé. (E, S. 153)

ANKUNFT IN QUITO

*In Quito,
 am 28. Januar.*

Gegrüßet seiest Du dennoch, unseliges Land Ecuador.
 Aber du bist recht wild,
 Region von Huygra, schwarz, schwarz, schwarz,
 Provinz des Chimborazo, hoch, hoch, hoch,
 Die Bewohner der Hochebenen, zahlreich, streng, eigenartig.
 ›Dort unten, sehen Sie, Quito.‹
 Warum schlägst du mich so stark, o mein Herz?
 Wir gehen zu Freunden, man erwartet uns.
 ›Quito liegt hinter diesem Berg.‹
 Aber was liegt hinter diesem Berg?
 Quito liegt hinter diesem Berg.
 Aber was werde ich hinter diesem Berg sehen?
 Und immerzu diese Indianer...

Die Vorstadt, der Bahnhof, die Zentralbank,
 Der Platz San Francisco.
 Wie zittert man doch in einem Auto.
 Jetzt sind wir da. (Ec, S. 25)

Das in freien Versen verfasste Gedicht weist eine zyklische Struktur auf, welche mit der »arrivée« beginnt und endet. Die Betitelung bezieht sich auf ein häufig auftretendes Motiv der Reiseliteratur, nämlich die Ankunft im fremden Land.¹²⁹ Das semantische Feld zur Beschreibung von Quito rekurriert auf Elementen der Großstadtliteratur des 20. Jahrhunderts, Beispiele hierfür sind etwa die Adjektive »nombreux«, »étrange« und »sévere«. Der Erzähler entdeckt in der Ferne nichts Neues, selbst der Kontakt mit Autochthonen, gewöhnlich ein Höhepunkt europäischer Reiseliteratur, ist nur eine Wiederholung. Das Gedicht wird in einem Auto verfasst und gerade die Mobilität dieser Schreibszene erschwert die Textproduktion.¹³⁰ Bewegung prägt nicht nur die Schreibszenen in *Ecuador*, sondern auch die Perspektive und Wahrnehmung der kleinen Reiseprosa, für die der Erzähler, wie beim Aufeinandertreffen mit dem Affen und dem Hund, seinen wortwörtlichen Standpunkt verlässt, um die Tiere aus anderen Winkeln zu beobachten. Das Gedicht ist dialogisch, es zitiert auch die Stimmen der Reisegefährten, sodass wie bei Andrade und Mistral ein vielstimmiger, polyphoner Text entsteht. Für die Gattung Tagebuch ist am ehesten der Dialog mit sich selbst von Interesse,¹³¹ sodass die Vielstimmigkeit von *Ecuador* die diaristische Ich-Zentrierung auflöst und durch seine Wahrnehmungsexperimente eine Pluralität von Perspektiven und Stimmen generiert.

Im Anschluss an die Aussage, dass sich hinter dem Berg Quito befindet, fragt der Erzähler noch einmal nach, was sich hinter dem Berg lokalisiere, was er hinter dem Berg sehen könne. Die Insistenz auf der Frage nach der Lokalität, durch das Adverb »où« ausgedrückt, begegnet dem Leser immer wieder in *Ecuador*. So erkundigt sich das Ich beständig nach dem Verbleib der Reise und bestimmter Lokalitäten: »Et ce voyage, mais où est-il ce voyage?« (E, S. 144) [»Wo ist sie denn, diese Reise?« Ec, S. 13] Die Wiederholung der Frage nach dem Objekt hinter dem Berg

129 Zur Bedeutung der Ankunftsszene vgl. etwa Pratt, M. L.: Imperial Eyes. S. 78, 80.

130 Michaux ruft damit das Konzept der *portable media* auf, die sich unter anderem durch ihre Transportierbarkeit und Anpassung an den menschlichen Körper definieren, vgl. dazu Thiele, Matthias u. Martin Stingelin: Portable Media. Von der Schreibszene zur mobilen Aufzeichnungsszene. In: Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon. Hg. von dens. München: Fink 2010. S. 7-27. S. 7.

131 Zu Tagebuch und Dialog siehe Bernfeld, S.: Trieb und Tradition im Jugendalter. S. 12, 55. Der dialogische Charakter des Tagebuchs gründet historisch auf seinem Ursprung aus dem Gebet, dazu Schönborn, Sibylle: Das Buch der Seele. Tagebuchliteratur zwischen Aufklärung und Kunstperiode. Tübingen: Niemeyer 1999. S. 73.

weist zudem eine semantische Verschiebung auf: Es wird nicht gefragt, was hinter dem Berg sei, sondern was das *Ich* hinter dem Berg sehen könne: »Mais que verrai-je derrière cette montagne?« Der Erzähler inszeniert in dieser Wiederholung, dass er sich für die subjektive Ebene des Gesehenen interessiert, nicht für seinen außerliterarischen Referenten.¹³²

Wie Mistral erschafft Michaux innere Landschaften, die auf die Spannung von Innen und Außen hindeuten.¹³³ *Ecuador* thematisiert das Reisen als eine körperliche Erfahrung, zugleich verhandelt das Tagebuch die Innerlichkeit und Subjektivität des reisenden Ichs. Reisen bedeutet, Erfahrungen zu sammeln und bereits bei der Überfahrt manifestiert sich diese Erlebnissehnsucht (vgl. E, S. 145). Der Körper, sowohl im kranken als auch im gesunden Zustand, wird zum Gegenstand des Experiments und der Text zum »Laboratorium seines Körpers«.¹³⁴ Dieser trägt durch seine Erschöpfung zur Kürze des Textes bei und hinterlässt Spuren in *Ecuador*: »17^e heure./Parler... faire un poker... Ah, jette-moi en arrière de tout ça, sommeil, d'un bon coup, comme quelqu'un dont on se défait.« (E, S. 169, Herv. i. O.) [»17. Stunde./Reden... Poker spielen... Ach, Schlaf, stoß mich doch kräftig weg von all dem wie jemand, den man abschüttelt.« Ec, S. 47] Beständig thematisiert der Erzähler Müdigkeit, Krankheit und Hunger (vgl. E, S. 168f.).¹³⁵ Dies fügt sich in eine Tradition europäischer Reiseliteratur, die Johannes Fabian anhand ethnografischer Berichte von Expeditionen nach Zentralafrika identifiziert hat – dorthin reisten die Ethnografen nur selten mit klarem Kopf:

More often than not, they too were ›out of their minds‹ with extreme fatigue, fear, delusions of grandeur, and feelings ranging from anger to contempt. Much of their time they were in the thralls of ›fever‹ and other tropical diseases, under the influence of alcohol or opiates [...], high doses of quinine, arsenic, and other ingredients from the expedition's medicine chest.¹³⁶

Michaux nutzte immer wieder vergleichbare körperliche Extremzustände und Schmerzen als Schreibmotor.¹³⁷ Die Konzentration auf den Körper fügt sich dabei nicht nur in eine Tradition der ethnografischen Literatur, sondern ist auch der

132 Vgl. Geisler, E.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 284.

133 Vgl. dazu Broome, Peter: Henri Michaux and Travel: From Outer Space to Inner Space. In: French Studies 39 (1985) H. 3. S. 285-297.

134 Vgl. Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 45. Siehe dazu ebenfalls ebd. S. 66, 70.

135 Dazu weiterführend Parish, N.: Henri Michaux. S. 64, 92, 205. Geisler, E.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 284. Vgl. etwa zum kranken Körper Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 80.

136 Fabian, J.: Out of our Minds. S. 3.

137 Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 122, 241.

Gattungsgeschichte des Tagebuchs inhärent, für die körperliche Erfahrungen bereits im 18. Jahrhundert als Bestandteile des Schreibens fungierten.¹³⁸

Das Tagebuch schildert den Rückzug ins Selbst als prägende Erfahrung: »Quel effort il me faut pour revenir à moi, et combien >impur< ce retour, comme quand on cède à une image de sexe dans la prière.« (E, S. 141) [»Wie sehr muß ich mich anstrengen, um wieder in mich zu gehen, und wie >unrein< ist diese Einkehr, etwa wie beim Beten, wenn man einem unkeuschen Bild nachgibt.« Ec, S. 9] Die mit dem Gebet verglichene Einkehr ist religiös konnotiert, wobei diese Nuancierung zur Gattungsgeschichte des Tagebuchs zurückführt, die vor allem im Pietismus florierte.¹³⁹ Die pietistische Tagebuchpraxis erfüllte verschiedene Funktionen und ersetzte unter anderem die katholische Beichte, um fortan das Gewissen des Einzelnen im täglichen Schreiben zu überprüfen.¹⁴⁰ Die Subjektivität des Tagebuchs pointiert Michaux bis zum Bezug auf Narziss: »J'ai fait à ma façon mon Narcisse. Mais il y a déjà longtemps que mon journal m'embête.« (E, S. 233) [»Ich habe auf meine Art den Narziß gespielt. Aber mein Tagebuch stinkt mir schon seit langem.« Ec, S. 137] Allegorisch drückt sich in Narziss die Poetik des Tagebuchschreibens aus; im Diskurs über die Diaristik finden sich so vielfältige Bezüge auf die Figur aus Ovids *Metamorphosen* und das mit ihr verbundene Spiegelmotiv.¹⁴¹

Das Schreiben lässt sich in *Ecuador* als ein beständiges Changieren zwischen dem Inneren und Äußeren fassen. Die Leser erfahren in einer Passage zunächst durch die Datierung, dass sich das Textsubjekt am fünften März in einer Bambushütte befindet. Diese Verortung wird dann jedoch durch den ersten Satz des Eintrags relativiert: »Peu me sépare de l'extérieur. Je suis presque dehors.« (E, S. 171, Herv. i. O.) [»Wenig trennt mich von der Außenwelt. Ich bin beinahe draußen.« Ec, S. 51, Herv. i. O.] In *Ecuador* schreibt Michaux somit entlang verschiedener Grenzen – von Ländern, Formen, Gattungen, Innen und Außen, Tier und Mensch, Ich und Anderem, Tod und Leben. Diese Ästhetik der Transgression drückt sich bereits im spanischen Titel aus, der sowohl auf den Staat selbst wie auf den Äquator verweist.¹⁴² Neben der religiösen Komponente der Einkehr prägt *Ecuador* der Rückzug in die Imagination und die Lektüre.¹⁴³

138 Vgl. Schönborn, S.: *Das Buch der Seele*. S. 18ff.

139 Vgl. dazu einschlägig ebd. S. 32-52. Schönborn problematisiert ausführlich das bisher in der Forschung postulierte Verhältnis von Tagebuchschreiben und Pietismus.

140 Vgl. ebd. S. 43.

141 Vgl. etwa Wuthenow, R.-R.: *Europäische Tagebücher*. S. 9, 70.

142 Vgl. Butor, Michel: *Improvisations sur Henri Michaux. Fontfroide le Haut: Fata Morgana* 1985. S. 194.

143 Zur Bedeutung der Imagination in *Ecuador* siehe Geisler, E.: *Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik*. S. 289.

Il y a pour moi une drogue dans la chasteté. [...] Quand je suis lent, je suis peintre, bête, acceptant et abandonné : ma chute après la femme. *Tum viderunt quia nudi erant*. Dans la chasteté la parole ne peut me suivre. Je m'imagine toutes choses à la vitesse que passent pour posséder les personnes sur le point de se noyer. Si j'écris dans ces moments, impossible, ce n'est jamais qu'un résumé. Pourtant, hélas, c'est mon optimum lucide. (E, S. 192, Herv. i. O.)

In der Keuschheit steck für mich ein Rauschmittel. [...] Wenn ich langsam bin, bin ich Maler, dumm, hinnehmend und verlassen: mein Sündenfall nach dem Weib. *Tum viderunt quia nudi erant*. In die Keuschheit kann mir das Wort nicht nachfolgen. Ich stelle mir alles mit der Geschwindigkeit vor, die angeblich Ertrinkenden eigen ist. Schreiben ist in diesen Momenten unmöglich, es kommt immer nur eine Zusammenfassung heraus. Dabei ist dies doch leider meine größtmögliche Klarheit. (Ec, S. 81, Herv. i. O.)

Die Keuschheit und der Bezug auf den Sündenfall und Genesis 3,7 prägen die religiöse Szenerie, doch der Bibelvers wird falsch aus der Erinnerung zitiert oder aus dem Französischen rückübersetzt, in der Vulgata heißt es schließlich »cognovissent esse se nudos«¹⁴⁴. Der Sündenfall ist ein Moment der Erkenntnis und in Analogie dazu führt der Erzähler aus, es handele sich um Augenblicke höchster Klarheit.

Da die Schreibprodukte gerade in diesen Momenten von Verkürzung geprägt sind, wird der Abbreviation ein ästhetisches Potential zugeschrieben. Wenn der Erzähler versucht, sich mit der Geschwindigkeit von Ertrinkenden in seine Vorstellungswelt zu begeben, experimentiert er mit seiner eigenen Vorstellungskraft, macht sich und seine Wahrnehmung zum Versuchsgegenstand und greift vor allem auf körperliche Extremzustände fürs Schreiben zurück. Das Imaginieren wirkt wie der Konsum von Rauschmitteln, denn in »optimum lucide« schillert das »opum lucide« und damit die Bewusstseinserweiterung. Zugleich beschreibt das Ich, dass in diesen Momenten des Imaginierens Schreiben unmöglich sei. Entgegen der üblichen Konzeption von Vorstellungskraft als Grundlage des Schreibens können beide Fähigkeiten für den michauxschen Erzähler nicht zusammentreffen, sodass die Leser von *Ecuador* der Modifizierung ästhetischer Theorien zur Vorstellungskraft beiwohnen.

144 Gn 3,7. In: *Biblia sacra. Iuxta vulgatam versionem*. Hg. von Bonifatius Fischer u. Robertus Weber. 3. Aufl. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1983. Die Vulgata wird an anderer Stelle (vgl. E, 178) jedoch korrekt zitiert, vgl. dazu Bellour, R.: *Ecuador. Notes et variantes*. S. 1094f.

Imagination und Lektüre sind Mittel des Rückzugs: »Je ne suis plus à Quito, je suis dans la lecture.«¹⁴⁵ (E, S. 159) [»Ich bin nicht mehr in Quito, ich bin in der Lektüre.« Ec, S. 33] Die Erzählinstanz in *Ecuador* denkt auf einer theoretischen Ebene nicht nur über das Schreiben, sondern ebenso häufig über das Lesen nach und betont die intertextuelle Beschaffenheit von Literatur. Wie bei Mistral und Andrade ist der Autor ein polyphones Konstrukt:¹⁴⁶ »Il y a dans ma nature une forte propension à l'ivresse. [...] Ainsi, quand je lis, les premières pages ne m'intéressent pas. Elles sont trop claires. [...] J'ai toujours les yeux grands ouverts comme les nourrissons et ne les tourne que quand ça bouge, comme les nourrissons.« (E, S. 229, Herv. i. O.) [»In meiner Natur gibt es einen starken Hang zur Trunkenheit. [...] Wenn ich lese, interessieren mich die ersten Seiten nicht. Sie sind zu klar. [...] Meine Augen sind immer weit geöffnet wie die der Säuglinge, und ich bewege sie nur, wenn sich etwas röhrt, wie die Säuglinge.« Ec, S. 131, Herv. i. O.] Die Überlegungen gehen mit einer Praxis der Selbstbeobachtung einher, in der die Topik des Rausches, »propension à l'ivresse«, erneut mitschwingt. Wenn der Erzähler ausführt, dass die ersten Seiten aufgrund ihrer Klarheit nicht interessieren, propagiert er anders als Mistral nicht *perspicuitas*, sondern *obscuritas* als ästhetisches Ideal, für das, wie bereits ausgeführt, Metaphern des Lichtes und des Sehens besonders prägend sind. Bereits in seinem im Jahre 1923 erschienenen *Les Rêves et la jambe* zitierte Michaux mokierend das von Antoine de Rivarol propagierte Ideal der Klarheit der französischen Sprache: »Ce qui n'est pas clair n'est pas français.«¹⁴⁷ [Was nicht klar ist, ist nicht Französisch.] Die Polemik gegen die Klarheit begründet sich bei Michaux auch durch seine mehrsprachige Poetik, wurde die *perspicuitas* doch immer wieder mit der Vorstellung von sprachlicher Reinheit zusammengebracht.¹⁴⁸ Die Blätter wandeln sich zu Buchseiten und die Natur wird, gemäß der Metapher vom Buch der Natur, wie Literatur gelesen. Die Art des Sehens vergleicht die Erzählinstanz mit der Wahrnehmung eines Säuglings, womit das Tagebuch zum Übungsraum der Wahrnehmung mutiert: Der Säugling steht für die Sehnsucht nach ursprünglicher Wahrnehmung, nach der bereits zitierten »virginité de vue« (vgl. E, S. 150).

¹⁴⁵ Siehe weiterführend E, S. 231. Die zitierte Passage könnte sich auf Michaux' Lektüre der *Verwandlung* beziehen, vgl. dazu Colomb-Guillaume, C.: Michaux Lecteur de Kafka. S. 287.

¹⁴⁶ Parish erkennt in ihrer Lektüre vom michauxschen Frühwerk sogar eine Vorwegnahme von Barthes' *La Mort de l'auteur*, vgl. dies.: Henri Michaux. S. 222f.

¹⁴⁷ Michaux, Henri: *Les Rêves et la jambe*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 18–25. S. 18. Siehe Rivarol, Antoine de: *De l'Universalité de la Langue française*. Obsidiane 1991. S. 39. Dazu Roger, J.: Henri Michaux. S. 49.

¹⁴⁸ Dazu Roger, J.: Henri Michaux. S. 257. Vgl. Asmuth, B.: [Art.] *Perspicuitas*. S. 868.

Ecuador enthält Schreib- und Lese-Szenen¹⁴⁹. Das Ich beschreibt sich als einen schlechten Leser und stellt eine seiner Lektüren ausführlich vor:

Voilà une lecture que je fis, c'est un texte très sérieux sur les arts graphiques, une étude sur le peintre Papazoff par Zeixe Man. [...] Voici le texte modifié :

Après son mariage, son instinct le fit geindre Mallarmé. Sa pose et son goût des frictions ne facilitèrent pas son abcès. Geindre était pour lui un homme qui n'avait pas besoin de >self, un roteur obscur enregistrant les actes de naissance. (E, S. 176, Herv. i. O.)

Hier nun eine meiner Lektüren, ein sehr seriöser Text über den Maler Papazoff von Zeixe Man. [...] Hier nun der veränderte Text:

Nach seiner Heirat ließ ihn sein Instinkt Mallarmé wimmern. Seine Pose und sein Hang zu Reibungen waren seiner Eiterbeule nicht förderlich. Wimmern war für ihn ein Mann, der kein >self benötigte, ein obskurer rülpsender Geburtskundenregistrierer. (Ec, S. 57f., Herv. i. O.)

Die Fremdheit des Zitats, das ich an dieser Stelle nicht vollständig wiedergebe, wird durch die Kursivsetzung unterstrichen, die *Ecuador* in der Regel Xenismen vorbehält.¹⁵⁰ Dass *Ecuador* ausführlich das Lesen thematisiert, zeugt von seiner Intertextualität – Reisen, Lesen und Schreiben sind miteinander verflochten.¹⁵¹ Mannigfaltige Verweisstrukturen intermedialer und intertextueller Natur reflektieren die intertextuelle Verflechtung; der Erzähler referiert auf den Kritiker Zeixe Man, der wiederum über den Maler Papazoff schreibt und dieser wiederum rekurriert auf Mallarmé.¹⁵² Das Ineinandergreifen von Schreiben und Lesen verwischt auch die Distinktionen zwischen Erzähler und Leser und damit zwischen der als aktiv betrachteten produzierenden und der passiv geltenden rezipierenden Seite von Literatur.

Wenn Michaux eine veränderte Passage aus einem fremden Text in sein Reisetagebuch einfügt, greift er auf die Technik des Exzerpts zurück. Bereits im 18. Jahr-

149 Zum Begriff der Lese-Szene siehe Spoerhase, Carlos: Die spätromantische Lese-Szene. Das Leihbibliotheksbuch als ‚Technologie‘ der Anonymisierung in E. T. A. Hoffmanns *Des Veters Eckfenster*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009). S. 577-596. Weiterführend zum Lesen siehe Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 244-251.

150 Vgl. Martin, J.-P.: *De la lecture comme sabotage*. S. 401.

151 Zur Intertextualität des Reisens siehe etwa Zilcosky, J.: *Writing Travel*. S. 6. Siehe zu Lektüren auf ethnografischen Expeditionen Fabian, J.: *Out of our Minds*. S. 252ff.

152 Weiterführend zu Michaux' Rekurs auf Mallarmé Martin, J.-P.: *De la lecture comme sabotage*. S. 404f.

hundert dienten Sammlungen von Exzerten nicht nur als »Magazine« und »Speicher«, sondern waren »Keimzellen der eigenen Schreibarbeit« und »Generatoren von neuen Texten«¹⁵³. In diesem Sinne ist die vorliegende Leseszene auch eine Schreibszene: Die Lektüre generiert das Schreiben und der Erzähler nutzt das Tagebuch zugleich als Laboratorium seiner *écriture*.¹⁵⁴ Das Exzerpieren inszeniert – wie bei Mistral und Andrade – Polyphonie, sodass *Ecuador* durch die Herausstellung des Lesens und des Schreibens seine eigene Gemachtheit und Literarizität ausstellt. Hierbei sollte auch bemerkt werden, dass Exzerpieren eine Form des Sammelns ist, was wiederum auf die Überschneidung der in dieser Studie referierten Textverfahren andeutet.¹⁵⁵

Da der Name des Verfassers des Artikels über Papazoff nicht Zeixe Man, sondern Marc Seize ist, wird die Technik des Exzerpts aufgerufen und unterhöhlt.¹⁵⁶ Michaux zitiert eine stark veränderte Version,¹⁵⁷ sodass er ein Spiel mit Faktualität und Fiktionalität vorführt. Den Artikel von Seize wandelt er so stark ab, dass das Exzert seine eigene Funktion preisgibt – aus ihm kann weder Wissen noch Sinn konstruiert werden.¹⁵⁸ Die Verfremdung der Passage führt zu ihrer Unverständlichkeit und zur Destruktion des Sinns; erneut propagiert und inszeniert Michaux somit *obscuritas* als ästhetisches Ideal.¹⁵⁹

In *Ecuador* finden sich neben Darstellungen des Lesens und Schreibens auch Szenen des Zeichnens. Präziser gefasst handelt es sich jedoch auch um Beschreibungen, in denen das Textsubjekt mit dem Darstellen hadert. Wie das Schreiben verwehrt sich auch das Zeichnen bei Michaux der Abbildung einer Wirklichkeit.

153 Décultot, É.: Einleitung. S. 9, 35.

154 Eine vergleichbare These verfolgt Martin: Nicht das Produkt der Lektüre sei entscheidend, sondern der Vorgang selbst. Er zeigt den spielerischen Charakter der Passage durch die Datierung und Lokalisierung des Eintrags auf und bezeichnet das Zitat als das »Protokoll einer Lektüre«, das den Leser in eine voyeuristische Position bringe, sodass diese Passage metatextuell zu lesen sei, vgl. dens.: *De la lecture comme sabotage*. S. 402. Bernfeld betrachtet Exzerptsammlungen als eine »Grundform des Tagebuchs«, vgl. dens.: *Trieb und Tradition im Jugendalter*. S. 74.

155 Zum Exzerpieren als Sammeln siehe etwa den sechsten Teil von Stadlers und Wielands Studie: dies.: *Gesammelte Welten*. S. 115-249.

156 Vgl. Bellour, R.: *Ecuador. Notes et variantes*. S. 1094.

157 Vgl. ebd. Die Veränderungen zeichnet der Herausgeber der kritischen Ausgabe exakt nach.

158 Die Verfremdung von Zitaten konstatiert Hauck auch in seiner Lektüre der michauxschen Prosagedichte, vgl. dens.: Typen des französischen Prosagedichts. S. 169. Martin bezeichnet das Zitat treffenderweise als »Artefakt der Unleserlichkeit« und spricht von einem »Bruch mit jeglichem Referenzsystem«, ders.: *De la lecture comme sabotage*. S. 402, 405.

159 Martin arbeitet, um dieses Verfahren bei Michaux zu beschreiben, mit dem freudschen Begriff der Entstellung und spricht ebenfalls von der an Mallarmé erinnernden »obscurité« [Dunkelheit] des Zitats, vgl. dens.: *De la lecture comme sabotage*. S. 401, 403.

»Déjà écrire d'imagination était médiocre, mais écrire à propos d'un spectacle extérieur!« (E, S. 177) [»War schon das Schreiben aus der Phantasie mittelmäßig, wie sehr erst das Schreiben aus der Anschauung!« Ec, S. 59] Nach diesem Ausruf folgt ein Rückzug des Malers in sich selbst, der zu sich selbst spricht: »Ce que tu as vu, tu pourrais encore le peindre en couleurs.« Mais le moi de moi n'a pas voulu et sur la toile sont apparus mes larves et fantômes fidèles, qui ne sont de nulle part, ne connaissent rien de l'Équateur, ne se laisseraient pas faire.« (E, S. 177) [»Was du gesehen hast, könntest du auch noch in Farben malen.« Aber das Ich meines Ich hat nicht gewollt, und auf der Leinwand sind meine getreuen Fratzen und Gespenster aufgetaucht, die aus dem Nirgendwo kommen, von Ecuador keine Ahnung haben und sich das ohnehin nicht gefallen ließen.« Ec, S. 59] Der innere Monolog und die Verdoppelung »le moi de moi« führen die Bewegung der Einkehr vor. Die vorliegenden Überlegungen spiegeln auch die Ästhetik des Erzählers wider, der die Künstler des 19. Jahrhunderts, die Realisten und Impressionisten, abwertend als »bande« (E, S. 144) bezeichnete. Der Maler Michaux bewunderte dementgegen die Gemälde von Max Ernst, Paul Klee und Giorgio de Chirico, die nicht die Wirklichkeit porträtierten.¹⁶⁰ Die Künstler, die sich der getreuen Abbildung der Wirklichkeit widmen, werden in *Ecuador* pejorativ als »copistes« (E, S. 151) bezeichnet.¹⁶¹ Die Ästhetik der Malerei und der Literatur decken sich in *Ecuador* und streben beide nach Regression. Die betrachtete Praxis des Exzerpierens impliziert, einen Text zu zerstückeln und zu verkleinern – Verfahren, die eine weitere Ebene des Experimentierens hervorheben.

IV.3 Miniaturisierung der Welt

Das Tagebuch *Ecuador* diente Michaux als Material für weitere Texte von deutlich geringerem Umfang, etwa für das in *La Nouvelle Revue Française* erschienene Exzerpt. Aus den 248 Fragmenten, aus denen sich *Ecuador* zusammensetzt, wurde ebenso das drei Verse umfassende Mikrogedicht *Ecuador* (1929): »La Cordillera de los Andes/Souvenirs/Nausée.«¹⁶² [La Cordillera de los Andes/Erinnerungen/Ekel.] Zudem verdichtet Michaux die Reise in seinem eigens verfassten Lebenslauf, der erstmals im Jahre 1959 erschien, zum Stichpunkt: »Voyage d'un an en Équateur, avec et chez Gangotena, poète habité par le génie et le malheur. Il meurt jeune et

¹⁶⁰ Vgl. Michaux, H.: *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*. S. CXXXII.

¹⁶¹ Dieses Zitat wurde in der Forschung vielfach kommentiert, etwa bei Kürtös, K.: *Henri Michaux et le visuel*. S. 26.

¹⁶² Michaux, Henri: *L'Espace du dedans*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 765-777. S. 767.

après lui ses poèmes, la plupart inédits, embrasés dans un incendie d'avion, disparaissent à jamais.«¹⁶³ [»Einjährige Reise durch Ecuador, mit und zu Gangotena, einem vom Genie und vom Unglück heimgesuchten Dichter. Er stirbt in jungen Jahren, und nach ihm fangen seine zum Großteil unveröffentlichten Gedichte in einem Flugzeugbrand Feuer und gehen für immer verloren.« Ec, S. 158] Auch das in einzelne Fragmente geteilte Tagebuch selbst lässt sich unter der Prämisse des Verkleinerns lesen.¹⁶⁴ Diese zwei Beispiele deuten bereits an, dass Michaux für sein Schreiben auf verschiedenste Verfahren der Reduktion und Verkleinerung zurückgreift; im Falle des Mikrogedichts wird die Sprache durch den Telegrammstil, den sich auch Andrade häufig zu nutzen macht, verdichtet und reduziert.

IV.3.1 Der verkleinerte Raum

Die Verkleinerung der Wahrnehmung und der Welt haben einen konkreten historischen Bezug. Michaux betitelt eine der Sktionen des Tagebuchs als »Krise der Dimension«, verweist auf das Ende der so genannten »Entdeckungen« und damit auf den historischen Moment der Reise, nämlich den zeitgleichen Höhe- und Wendepunkt der kolonialen Expansion Europas.¹⁶⁵ Diese wird jedoch nicht aufgrund ethischer Bedenken moniert, viel eher geht es Michaux um das Ende der europäischen Expansion als Ursache für die Melancholie und Krise des (europäischen) Subjekts. Den Exotismus der Avantgardisten kritisiert er beständig, doch erneut sind hierfür nicht ethische Vorbehalte von Belang, sondern Michaux' eigene Poetik der Innerlichkeit und Subjektivität, die mit der Aufwertung des Anderen hadert:¹⁶⁶

Cette terre est rincée de son exotisme. Si dans cent ans, nous n'avons pas obtenu d'être en relation avec une autre planète (mais nous y arriverons) l'humanité est perdue. (Ou alors l'intérieur de la terre?) Il n'y a plus moyen de vivre, nous éclatons, nous faisons la guerre, nous faisons tout mal, nous n'en pouvons plus de rester sur cette écorce. Nous souffrons mortellement; de la dimension, de l'avenir de la dimension dont nous sommes privés, maintenant que nous avons fait à satiété le tour de la terre. (E, S. 155)

163 Michaux, H.: *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*. S. CXXXIII.

164 Siehe dazu auch Bellour, R.: *L'Amérique du Sud pour Henri Michaux*. S. 252.

165 Broome stellt ebenso dar, dass *Ecuador* die »Krise von Zeit und Raum« reflektiere, vgl. dens.: *Henri Michaux and Travel*. S. 288. Siehe zudem Thibault, Bruno: »Voyager contre: la question de l'exotisme dans les journaux de voyage d'Henri Michaux. In: *The French Review* 63 (1990) H. 3. S. 485-491. S. 486.

166 Vgl. Geisler, E.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 283. Damit bricht Michaux auch mit »Lesererwartungen« an den Reisebericht, vgl. ebd. S. 281. Scott spricht darüber hinaus sogar von einer »Dekonstruktion« des Reisetagebuchs, vgl. dens.: *Signs in the Jungle*. S. 123, 125.

Dieser Erde wird jede Exotik ausgetrieben. Wenn wir es in hundert Jahren nicht geschafft haben, mit einem anderen Planeten in Verbindung zu stehen (aber wir werden so weit sein), ist die Menschheit verloren. (Oder etwa das Erdinnere?) Es ist nicht mehr möglich zu leben, wir bersten, wir führen Krieg, wir machen alles schlecht, das Dasein auf dieser Erdkruste macht uns fertig. Wir leiden tödlich: an der Dimension, an der Zukunft der Dimension, die uns vorenthalten wird, wo wir doch nun bis zum Überdruß die Erde umreist haben. (Ec, S. 28)

Der Erzähler bezieht sich auf die Umrundung der Welt, die das erste Mal von 1519 bis 1522 von Ferdinand Magellan durchgeführt wurde und im Jahre 1873 Jules Vernes' Romanfigur Phileas Fogg bereits in 80 Tagen und fünf Minuten gelang. Der Bezug auf Vernes wird durch die Umrundung der Welt und die Erkundung ihres Inneren angedeutet. Die Verkleinerung der Welt ist Resultat der Verkehrs geschichte, deren zunehmende Geschwindigkeit paradoxe Weise zur Verkleinerung des Raumes beitrug.¹⁶⁷ Doch auch wissenschaftliche Erneuerungen, wie die Relativitätstheorie, die Michaux als junger Mann in populärwissenschaftlichen Schriften rezipierte, trugen zur veränderten Wahrnehmung der Welt bei.¹⁶⁸

Michaux haushaltet sparsam mit seinen Überschriften und setzt diese nur über ausgewählte Einträge: »L'AMAZONE N'ÉTAIT PAS D'UNE TAILLE À SE LAISSER VOIR AVANT LE XX^e SIÉCLE.« (E, S. 232, Herv. i. O.) [»DIE GRÖSSE DES AMAZONAS WAR DERGESTALT, DASS ER SICH VOR DEM 20. JAHRHUNDERT NICHT ÜBERBLICKEN LIESS.« Ec, S. 136, Herv. i. O.] Die Majuskeln spielen mit den Dimensionen von Verkleinerung und Vergrößerung auf typografischer Ebene. Der Erzähler führt aus, die Größe des Amazonas sei vor dem 20. Jahrhundert nicht wahrnehmbar gewesen, sodass gerade die Wahrnehmung der Größe zu ihrer Verkleinerung beiträgt. Die Verkleinerung führt somit zu einer modifizierten Perzeption, dabei ist die Wahrnehmung des Amazonas ohnehin schwierig (vgl. E, S. 232).

Mit seinen Ausführungen zur Verkleinerung der Welt bezieht sich Michaux auch auf die konkrete historische Situation im Frankreich der Dritten Republik: Durch den Ersten Weltkrieg konnte das Land seine Position auf dem Kontinent konsolidieren und erreichte den Zenit seiner Kolonialherrschaft.¹⁶⁹ Seit 1830 setzte es verstärkt seine koloniale Expansion fort und stieg hinter England zur mächtigsten Kolonialherrschaft der Welt auf.¹⁷⁰ Im Zuge des Ersten Weltkrieges wurde der Kolonialismus »plötzlich reale Erfahrung« im Land, da man nun Menschen

¹⁶⁷ Vgl. dazu Ette, O.: Literatur in Bewegung. S. 13. Vgl. Geisler, E.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 282.

¹⁶⁸ Vgl. Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 12.

¹⁶⁹ Vgl. Schmale, Wolfgang: Geschichte Frankreichs. Stuttgart: Ulmer 2000. S. 251. Diese Machtstellung wurde durch die Position Großbritanniens und der Vereinigten Staaten jedoch relativiert, vgl. ebd. S. 255.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 294.

aus den Kolonien für französische Kriegsinteressen auf dem europäischen Kontinent instrumentalisierte.¹⁷¹ In diesem Sinne bedingen nicht nur die Veränderungen der Verkehrswege die Verkleinerung, sondern auch die Aufteilung der Welt unter den Kolonialmächten, die dazu führte, dass Länder und Kontinente unter die Herrschaft eines Landes subsummiert wurden. Das Zitat zeugt von der Gewalttätigkeit der Sprache in *Ecuador*: »nous éclatons«, »nous faisons la guerre«, »[n]ous souffrons mortellement«. Die Sprache des Tagebuchs ist hierbei nicht nur Tieren, sondern auch gegenüber Menschen anderer Herkunft gewalttätig: »Ce Juif portugais qui devait nous conduire à Iquitos, je regrette beaucoup de n'avoir pu le tuer.«¹⁷² (E, S. 229) [»Ich bedauere es sehr, daß ich diesen portugiesischen Juden, der uns nach Iquitos bringen sollte, nicht töten konnte.« Ec, S. 131]

Die Situation nach dem Ersten Weltkrieg bot auch Paul Valéry Anlass, um über die Lage Europas nachzudenken. In seinem Reisetagebuch zitiert Michaux Valéry explizit und benennt zwei seiner Essays: zum einen *La Crise de l'esprit*, 1919 veröffentlicht, zum anderen den 1927 publizierten Essay *Note sur la Grandeur et la décadence de l'Europe*.

Paul Valéry a bien défini la civilisation moderne, l'europeenne; je n'avais pas attendu les précisions qu'il fournit sur ses bornes pour en être dégoûté. Jamais je ne sentis que ses trous et d'où elle était absente, ce pourquoi pendant mon enfance je passai pour inapte à l'étude. Ah! oui, la civilisation européenne, eh bien, ni vos Romains, Grecs, ni chrétiens n'ont plus d'oxygène assez pour personne, M. Valéry. (E, S. 181)

Paul Valéry hat die moderne, die europäische Zivilisation gut definiert. Angewidert war ich von ihr bereits vor seinen Ausführungen über ihre Grenzen. Immer fühlte ich bloß ihre Löcher, ihre Leerstellen, weshalb ich in meiner Kindheit als für das Studium ungeeignet galt. Ach ja! Die europäische Zivilisation, schön und gut, aber keiner, Monsieur Valéry, kann sich bei ihren Römern, Griechen und Christen noch genügend Sauerstoff holen. (Ec, S. 64f.)

Der Erzähler adressiert Valéry und interessiert sich im Gegensatz zu diesem gerade für den Mangel und das Scheitern der europäischen Zivilisationen.¹⁷³ Michaux unterstellt ihm Nostalgie, präziser, mit Svetlana Boym gesprochen, »restaurative

171 Vgl. ebd. S. 307.

172 Die Erzählinstanz ist ebenso von rassistischen und sexistischen Fantasien geprägt, vgl. E, S. 231.

173 Hauck zeigt in seinen Interpretationen auf, inwiefern auch in den Prosagedichten der Mensch bei Michaux als »Mängelwesen« konzipiert werde, vgl. dens.: Typen des französischen Prosagedichts. S. 174.

Nostalgie«, wenn Valéry Europa als Epigone inszeniert.¹⁷⁴ Seine Abgrenzung von Valéry führt der Erzähler anhand des Gegensatzes von »bornes« und »trous« durch und greift somit auf räumliche Metaphern zurück. Während Valéry sich den Grenzen widmet, interessiert sich die Erzählinstanz für die Löcher, Absenzen und Mängel. Damit blickt der Erzähler im Kontrast zu Valéry nicht auf die Ränder und damit die Bereiche, die an andere Zivilisationen grenzen, sondern, ganz im Sinne der Poetik des Tagebuchs, nach innen.

In dem im Jahre 1919 verfassten Essay zur *Krise des Geistes* konstatierte Valéry, dass es nach der beendeten militärischen Krise sowie der gegenwärtigen ökonomischen Krise, eine weniger sichtbare Krise des Geistes in Europa gegeben habe.¹⁷⁵ Unter dem Eindruck des gerade beendeten Großen Krieges beschwore Valéry die Vergänglichkeit von Zivilisationen und beschrieb die Krise des Geistes und den Zustand der Resignation in Wissenschaft, Kunst und Kultur.¹⁷⁶ Im Jahre 1927 prophezeite Valéry in dem in der *Revue des Vivants* veröffentlichten Beitrag *Notes sur la Grandeur et la décadence de l'Europe* noch einmal den Untergang Europas. Vergrößerung und Verkleinerung stellt der Titel explizit durch die Leitbegriffe der Größe und Dekadenz heraus: Die größten Nationen Europas seien in der Moderne an der Aufgabe gescheitert, Reiche zusammenzuhalten.¹⁷⁷ Valéry bedient sich in seinem Essay der Metaphorik der Vergrößerung und Verkleinerung, um über die Machtverhältnisse in der Welt zu sprechen: »Il faut rappeler aux nations *croissantes* qu'il n'y a point d'arbre dans la nature qui, placé dans les meilleures conditions de lumière, de sol et de terrain, puisse *grandir* et s'*élargir* indéfiniment«¹⁷⁸ (Hervorh. M.J.). [»Im Werden befindliche Nationen sind daran zu erinnern, daß es in der Natur keinen Baum gibt, der auch bei besten Licht- und Bodenbedingungen unbegrenzt wachsen und sich ausdehnen könnte.«¹⁷⁹]

174 Während »restaurative Nostalgie« eher mit einem nationalen Gedächtnis verbunden sei und auf die absolute Wiederherstellung der Vergangenheit ziele, verfüge »reflexive Nostalgie«, welche wiederum mit der individuellen Ebene und kultureller Erinnerung zusammenhänge, ein Bewusstsein über die nicht wiederherstellbare Vergangenheit, vgl. Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001. S. XVIII.

175 Vgl. Valéry, Paul: *La Crise de l'esprit*. In: ders.: *Œuvres*. 3 Bde. Hg. von Jean Hytier. Bd. 1. Paris: Gallimard 1957. S. 988-1014. S. 990. Zum Umbruch nach dem Ersten Weltkrieg siehe etwa Perrot, Mathieu: *Poésie et ethnographie Henri Michaux et Michel Leiris*. In: *Polígramas* (2017) H. 45. S. 89-115. S. 91.

176 Vgl. Valéry, P.: *La Crise de l'esprit*. S. 990f.

177 Vgl. Valéry, Paul: *Notes sur la grandeur et la décadence de l'Europe*. In: ders.: *Œuvres*. Hg. von Jean Hytier. Paris: Gallimard 1960. S. 929-934. S. 929.

178 Ebd. S. 934.

179 Valéry, Paul: *Notizen über Grösse und Niedergang Europas*. In: ders.: *Zur Zeitgeschichte und Politik*. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Bd. 7. Frankfurt a.M.: Insel 1995. S. 166-172. S. 172.

Für zukünftige Vergrößerungen der Welt bietet Michaux seinen Lesern eine Option an, nämlich die Kommunikation mit Tieren, die laut Textsubjekt in hundert Jahren möglich sei. Dann sei die Welt wieder von Weite durchzogen, genau genommen wird auf das Adjektiv »large« (E, S. 178) zurückgegriffen. Die fehlende Kommunikation mit Tieren ist ein Beispiel für die vom Erzähler beklagten Löcher der europäischen Zivilisation.¹⁸⁰ Die Größe der Welt hängt mit der Möglichkeit von Erfahrungen zusammen, sodass sich die Welt scheinbar auch durch den verbalen Austausch mit Tieren vergrößern kann – oder durch den Konsum bewusstseins-erweiternder Substanzen: »La nuit passée, j'ai pris de l'éther. Quelle projection! Et quelle grandeur! [...] En même temps qu'il approche, il agrandit et démesure son homme, son homme qui est moi, et dans l'Espace le prolonge et le prolonge sans avarice, sans comparaison aucune.« (E, S. 182) [»Gestern nacht habe ich Äther genommen. Was für eine Projektion! Was für eine Größe! [...] Im Herannahen vergrößert er seinen Menschen, und dieser Mensch bin ich, dehnt ihn unermeßlich, lässt ihn in den Raum wachsen und wachsen ohne Geiz und Maß.« Ec, S. 65] Die Einnahme von Äther vergrößert das Selbst. *Espace* wird mit einer Majuskel geschrieben – ein Verfahren, das sich nur sehr selten in *Ecuador* findet und dazu beiträgt, den Raum in der Typografie größer werden zu lassen. Diese Tendenz deutet darauf hin, dass für Michaux nicht nur das Medium Buch für die kleine Reiseprosa wichtiger ist als bei Andrade und Mistral, sondern auch die Schrift.¹⁸¹ Dies zeigt sich nicht zuletzt an Michaux' Rückgriff auf Gestaltungsmittel, die nur der schriftlichen Sprache vorbehalten sind, wie etwa Fußnoten (vgl. E, S. 232).

IV.3.2 Das schrumpfende Ich

Das Führen eines Tagebuchs ist eine literarische Praxis und so steht für viele Diaristen die Tätigkeit des Schreibens anstelle des fertigen Produkts im Vordergrund.¹⁸² In der verkürzten Version von *Ecuador* in der *Nouvelle Revue Française* fügte Michaux dem ersten Eintrag einen Halbsatz hinzu, den er in der im Jahr 1968 neu herausgegebenen Version von *Ecuador* strich: »Je n'ai écrit que ce peu qui précède et déjà je tue ce voyage. Je le croyais si grand. Non, il fera des pages, c'est tout, son urine quotidienne.«¹⁸³ [»Ich habe nur das wenige geschrieben, was hier steht, und schon töte ich diese Reise. Ich wähnte sie so groß. Nein, sie wird Seiten

180 Für eine weitere Interpretation dieser Textstelle siehe Abadi, F.: Henri Michaux. S. 95f.

181 Siehe weiterführend Parish, N.: Henri Michaux. S. 109.

182 Das Tagebuchführen wird in der Forschung häufig unter diesem Gesichtspunkt analysiert, vgl. dazu einschlägig Seifert, Nicole: Tagebuchschreiben als Praxis. In: Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay. Hg. von Renate Hof u. Susanne Rohr. Tübingen: Stauffenburg 2008. S. 39-60. S. 40.

183 Michaux, H.: Ecuador. S. 789. Hervorh. M.J. Bellour deutet dies auch in Hinblick auf die Körperllichkeit des Reisetagebuchs an, siehe dens.: Ecuado: Notice. S. 1075.

ergeben, mehr nicht, *ihr täglicher Urin.*«¹⁸⁴] Das Tagebuch ist ein repetitives, körperliches Bedürfnis und wie der tägliche Urin ein Abfallprodukt. Vergleichbar mit dem Harnstoff, der aus der Transformation von Flüssigkeit entsteht, wandelt auch das schreibende Ich äußere Eindrücke in Text. Die Metapher des Urins erinnert an geläufige Bilder des Exzerpierens, wie etwa bei Montaigne, der beispielsweise auf sprachliche Bilder des Essens und Verdauens für die Charakterisierung dieser Textpraxis zurückgriff: »Ces pastissages de lieux communs, dequoy tant de gents mesnagent leur estude, ne servent guere qu'à subjects communs [...].«¹⁸⁵ [»Der gleichen Sammelsurien abgedroschener Gemeinplätze, mit denen so viele Leute ihr Studium betreiben, ohne sich in geistige Unkosten zu stürzen, sind kaum für andere als abgedroschne Themen brauchbar.«¹⁸⁶]

Wer ein Tagebuch schreibt, muss auswählen, was er berichtet.¹⁸⁷ Anders als der Verfasser einer Autobiografie konzentriert sich der Tagebüchler auf einen gegenwärtigen, fragmentarischen Lebensabschnitt.¹⁸⁸ Das Verfahren der Verkleinerung im Sinne einer Selektion ist der Form des Tagebuchs ebenso inhärent wie dem Fotografieren und Exzerpieren. Die Erzählinstanz wird wie in *O turista aprendiz* in verschiedenen Schreibszenen dargestellt und berichtet zudem beständig vom Vorgang des Schreibens und seinem Ringen mit diesem. Bereits vor dem Ende des Tages hat sich das Textsubjekt schon über die Selektion des zu Berichtenden Gedanken gemacht und verweist treffenderweise auf das ›Schneiden‹ als Verfahren des Verkürzens und Selegierens: »Pauvre journal! D'ailleurs, ce qui s'est passé tout à l'heure, je ne le dirai pas. C'est le *midi* de ma journée, mais je ne le dirai pas. Mieux vaut lui couper tout de suite son avenir.« (E, S. 142, Herv. i. O.) [»Armes Tagebuch! Was vorhin passiert ist, werde ich übrigens nicht sagen. Es ist die *Mitte* meines Tages, aber ich werde sie nicht sagen. Man schneidet ihr am besten gleich ihre Zukunft ab.« Ec, S. 10, Herv. i. O.]

In gewalttätigen Metaphern, etwa dem Töten, reflektiert der Erzähler das Tagebuchführen, das zum Schrumpfen des Ichs und der Reise beiträgt: »Il y a quelques

184 Bis auf die Übersetzung von »son urine quotidienne« ist das Zitat der deutschen Übersetzung entnommen. Ec, S. 9. Herv. M. J.

185 Montaigne, Michel de: *De la physiognomie*. In: *Les Essais*. Hg. von Jean Balsamo u. Alain Legros. Paris: Gallimard 2008. S. 1082–1111. S. 1103. Vgl. dazu Goyet, Francis: *The Word-Common-places* in Montaigne. In: *Toward a Definition of Topos. Approaches to Analogical Reasoning*. Hg. von Lynette Hunter. Basingstoke u.a.: Macmillan 1991. S. 66–77. S. 69.

186 Montaigne, Michel de: *Über die Physiognomie*. In: *Essais*. 3 Bde. Übers. von Hans Stilett. Bd. 3. München: dtv 2011. S. 394–438. S. 425. Diese kulinarische Dimension ist allerdings in der deutschen Übertragung nicht nachvollziehbar.

187 Vgl. Dusini, A.: *Tagebuch*. S. 93f. Diese Eigenschaft ist nach Bernfeld konstitutiv für die Form des Tagebuchs, vgl. dens.: *Trieb und Tradition im Jugendalter*. S. 15, 18f. Broome bezeichnet *Ecuador* in diesem Sinne metaphorisch als »Sieb«, vgl. dens.: *Henri Michaux and Travel*. S. 286.

188 Vgl. Bernfeld, S.: *Trieb und Tradition im Jugendalter*. S. 13.

minutes j'étais large. Mais écrire, écrire: tuer, quoi.« (E, S. 144) [»Vor einigen Minuten war noch Raum in mir. Aber schreiben, schreiben: eben töten.« Ec, S. 13] Erneut denkt der Erzähler das Schreiben als einen körperlichen Akt, welcher das Ich und seinen Körper dissoziiert; ebenso drastisch wie die Metapher des Urins für das Tagebuchführen ist hier nun die Metapher des Tötens. Zwischen Sehen, Reisen und Schreiben besteht an dieser Stelle wie bei Andrade ein ökonomisches Verhältnis, sodass sich die außerliterarische Wirklichkeit an der Quantität ihrer literarischen Erzeugnisse messen lässt. Bei Andrade bedingt das Material die Größe bzw. Kleinheit des Schreibens und auch bei Michaux führt die Erzählinstanz in der bereits zitierten Klage im Vorwort aus, das *große Jahr* bringe nur wenige Seiten ein, sodass auch hier wieder das quantitative Abbildungsverhältnis von Welt und Text defizitär ist (vgl. E, S. 141).

Ecuador fungiert immer wieder als Medium, das an der Übertragung eines Inhalts aus der außerliterarischen Wirklichkeit in eine literarische scheitert. Es konserviert nicht das Leben, sondern lässt einen Teil dessen verschwinden: »Voyant une grosse année réduite à si peu de pages, l'auteur est ému. Sûrement, il s'est passé encore bien d'autres choses.« (E, S. 235) [»Als der Autor ein volles Jahr auf so wenige Seiten schrumpfen sieht, ist er gerührt. Sicherlich ist auch noch so manches andere passiert.« Ec, S. 141] Das Textsubjekt thematisiert die Verkleinerung des Tagebuchs, welches die Masse der Zeit auf wenige Seiten reduziert und damit auch von einem Verlust zeugt. Die Praxis des Tagebuchschreibens führt jedoch nicht nur zur Reduktion, sondern auch zum Verschwinden des Ichs. Das Verhältnis von Tagebüchler und Tagebuch erscheint nahezu antagonistisch, erneut ist die konservierende Funktion des Schreibens nur ein Anspruch, der sich nicht realisieren lässt: »Pourquoi dès maintenant te mets-tu à me réduire, à ma pâlir? À faire le mignon, à te décourager, à m'affaiblir considérablement?« (E, S. 201) [»Warum fängst du jetzt schon an, mich zu verkleinern und blaß zu machen? Lieb zu sein, den Mut zu verlieren und mich beträchtlich zu schwächen?« Ec, S. 92] Der Erzähler führt einen Dialog mit seinem Tagebuch, welches zu einer steten Verkleinerung und Verblassung des Ichs beiträgt. Diese dialogische Situation ist in der Geschichte des Tagebuchs verankert, welches zunächst dazu diente, das Gespräch mit Gott in Text zu transformieren.¹⁸⁹ In *Ecuador* finden sich weitere Klagen über die Transformation des Selbst, die das Reisen mit Größe verbinden und es in diesem Fall ebenso mit der Flucht in die Lektüre und Imagination assoziieren: »À vrai dire, à Iquitos, je commençais déjà à en avoir assez. J'aurais voulu passer inaperçu; je me faisais tout petit et j'arrivais à Paris, où je me cachais dans les livres.« (E, S. 231) [»In Iquitos hatte ich es eigentlich schön [sic!] langsam satt. Ich hätte unbemerkt bleiben wollen. Ich machte mich ganz klein und kam in Paris an, wo ich mich in den Büchern versteckte.« Ec, S. 134]

¹⁸⁹ Vgl. Schönborn, S.: Das Buch der Seele. S. 73.

Das Ich wird verkleinert und ist im Inbegriff zu verschwinden : »Ah! petit, petit, je suis ici et oublié à l'arrière de ce bateau, qui est aussi un grand voyage de centaines et de centaines de jours [...].« (E, S. 233) [»Ach! klein, klein bin ich hier und vergessen am Heck dieses Schiffes, das auch eine große Fahrt von hunderten und hunderten von Tagen ist...« Ec, S. 137] Der Kleinheit des Ichs steht die Größe und Länge der Reise gegenüber.¹⁹⁰ zudem steht die große Reise in einem antithetischen Verhältnis zum Ich und zur kleinen Form des Tagebuchs.

Schreiben und Zeitlichkeit sind in Andrades kleiner Reiseprosa miteinander verbunden. Sofern der Reisende viel Zeit erübrigen kann, werden die Aufzeichnungen länger. Auch das Textsubjekt in *Ecuador* vermittelt den Eindruck, der Stillstand der Reise führe zu Länge und eine rege Reiseaktivität dementsprechend zu kürzeren Aufzeichnungen (vgl. E, S. 207f.). Ähnlich verhält es sich auch beim Zeichnen: Michaux begann zu malen, als er zusammen mit Gangotena in Marseille monate lang auf die Abfahrt des Schiffes nach Ecuador wartete.¹⁹¹ Sei es nun das Schreiben oder Zeichnen – gerade die Wartezeit wird zum produktiven Moment des künstlerischen Schaffens. Dass die kleine Reiseprosa somit gerade nicht vom Extraordinären, sondern dem Alltäglichen zehrt, zeigt sich auch in dieser Relation.

IV.4 Verdichtungen des Visuellen

Die kleine Reiseprosa hegt ein enges Verhältnis zum Lyrischen und zu den visuellen Künsten: Mistral denkt über die Möglichkeit der Visualisierung Lateinamerikas nach und rekurriert in metapoetologischen Verweisen auf die bildenden Künste; Andrade nutzt Fotografien, um zugleich Wissen zu sammeln, die Darstellung des Anderen zu problematisieren und hierbei auch seine eigene Rolle als schreibender Ethnograf zu parodieren. Michaux wiederum war Autor und Maler, sein Werk ist als ein »bimediales«¹⁹² zu verstehen. Jahre nach seiner Reise nach Ecuador stellte Michaux zwei Gemälde fertig, die auf verschiedene Passagen seiner kleinen Reiseprosa rekurrierten.¹⁹³ Da die künstlerischen Verfahren bei Michaux keine Trennung zwischen den unterschiedlichen Künsten und Gattungen vorsehen, integrie-

¹⁹⁰ Für weitere Beispiele vgl. E, S. 201, 221.

¹⁹¹ Vgl. Bellour, R.: Chronologie. S. LXXXIX. Vgl. Mainberger, S.: Linien – Gesten – Bücher. S. 48. Eine vergleichbare Dynamik konstatiert Seifert auch für das Tagebuch, siehe dies.: Tagebuchschreiben als Praxis. S. 42.

¹⁹² Mainberger, S.: Linien – Gesten – Bücher. S. 15. Mainberger führt das Verhältnis zwischen Malerei und Literatur bei Michaux auf dieser Seite noch ausführlicher aus.

¹⁹³ Zur Bedeutung des Visuellen und visueller Schreibverfahren wie der *ekphrasis* bei Michaux siehe umfassend die bereits zitierte Studie von Kürtös (*Henri Michaux et le visuel*) sowie Keohane, Elizabeth Geary: *Ekphrasis and the Creative Process in Henri Michaux's En rêvant à partir de peintures énigmatiques* (1972). In: French Studies 64 (2010) H. 3. S. 265-275.

re ich diese später entstandenen Bilder in meine Analysen, die ohnehin durch die Zitierung von Bestandteilen *Ecuadors* in einem engen Verhältnis zur kleinen Reiseprosa stehen. Die Untersuchung der Aquarelle und Gouachen illustriert zudem, inwiefern sich die michauxschen Texte nach der Publikation weiter wandelten und zur Prozessualität des Schreibens beitragen.

IV.4.1 Aquarell und Gouache

Im Jahre 1946 veröffentlichte Michaux das Aquarell *Ecuador* im Bildband *Peintures et dessins*, zu dem er im selben Jahr eine Ausstellung in Paris organisiert hatte.¹⁹⁴ Der Band eröffnet mit einem Vorwort über die Malerei und enthält 43 Werke – vor allem Zeichnungen und Gouachen, doch ebenso Aquarelle und ein Pastell-Gemälde, die sich größtenteils auf sein literarisches Werk beziehen.¹⁹⁵ Unter den Gemälden befinden sich zwei, die im Jahre 1938 im Nachklang der Reise nach Ecuador entstanden und ebenfalls in einem bimedialen Verhältnis zum Tagebuch stehen,¹⁹⁶ wie das Aquarell *Ecuador*: Auf dem schwarzen Hintergrund – der vielleicht jedoch auch ein schwarzer Bildträger ist – deuten grüne Striche einen Wald an, braune Linien markieren einen Weg, der zu einem weißen Haus im Hintergrund des Bildes führt. An das Haus lehnen zwei Bäume und rahmen es von seiner rechten und linken Seite. Prominent platzierte Michaux im Vordergrund einen Busch in leuchtendem Gelb, der möglicherweise eine wuchernde Pflanze inmitten des Weges darstellt. Das Aquarell ist in reduzierter Farbigkeit gestaltet, die Bildelemente wurden grafisch durch Linien umgesetzt. Es ist die Farbe Schwarz des Hintergrundes, welche die Stimmung des Bildes bestimmt und dafür sorgt, dass der Betrachter eine nächtliche Szenerie vermutet.

Die Bildunterschrift präzisiert die Darstellung wie folgt: »... Revenant à cheval à l'Hacienda par un clair de lune comme je fais ce soir...«¹⁹⁷ Das Gemälde stellt somit offensichtlich dar, wie der Reisende im Mondlicht auf die Hacienda zurückkehrt. Michaux rekurriert mit der Bildunterschrift pars pro toto auf den Tagebucheintrag vom 29. August 1928, den ich hier in Ausschnitten zitiere:¹⁹⁸

194 Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 429.

195 Vgl. Michaux, Henri: Ecuador. In: ders.: *Œuvres complètes. Peintures et dessins*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 855-955. S. 897.

196 Zum Entstehungszeitpunkt vgl. Bellour, Raymond: *Illustrations et légendes*. In: Henri Michaux: *Peintures et dessins*. In: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 952-955. S. 953f.

197 Ebd.

198 Das Zitatverfahren, das Michaux anwendet, weist eine große Nähe zur Montage auf, welche ich in Bezug zu Andrades Reiseprosa diskutiert habe. Zur Montage bei Michaux vgl. Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 282-286.

Le soir, 7 heures, à cheval.

Équateur, Équateur, j'ai pensé bien du mal de toi.
 Toutefois, quand on est près de s'en aller... et revenant à cheval à l'hacienda par un clair de lune comme je fais ce soir (ici les nuits sont toujours claires, sans chaleur, bonnes pour le voyage) avec le *Cotopaxi* dans le dos, qui est rose à 6 heures et demie et seulement une masse sombre à cette heure... (E, S. 203, Herv. i. O.)

7 Uhr abends, zu Pferd.

Ecuador, Ecuador, ich habe schlecht von dir gedacht. Nun aber, wo die Abreise bevorsteht und ich, wie heute abend, im Mondschein zur Hacienda zurückkreite (hier sind die Nächte immer hell, ohne Wärme, gut zum Reisen) mit dem *Cotopaxi* im Rücken, der um halb sieben rosafarben und um diese Stunde nur mehr eine dunkle Masse ist... (Ec, S. 95f., Herv. i. O.)

Wie der Titel des Gemäldes verweist das Aquarell zugleich auf eine Textstelle und auf das gesamte Tagebuch. Den fragmentarischen Charakter unterstreicht Michaux auch durch die Zitierung einzelner Wörter und die Auslassungspunkte, die bereits bei Andrade ein beliebtes Stilmittel sind. Das Gemälde *Ecuador* ist insofern ein weiteres Beispiel für die Prozesse von Verkleinerung und Vergrößerung bei Michaux, als ein gesamter Kontext zu einem Zitat komprimiert wird. Ebenso zeugt es von der Ästhetik des Fragmentarischen und damit ebenso von der Abkehr von großen Narrativen.

Wenn Michaux diese Bilder nachträglich aus seinem Gedächtnis schöpfte und nicht im Moment des Sehens darstellte, so rekurriert er vergleichbar mit Corot auf seine Erinnerungen. Wie in Mistral's kleiner Reiseprosa, so spielte also zumindest für die Gemälde Michaux' die Erinnerung eine wichtige Rolle. Im Aquarell, das für die Darstellung des Flüchtigen prädestiniert ist, spiegelt sich die auf den Moment gerichtete Ästhetik des Tagebuchs wider.¹⁹⁹ Das Aquarell *Ecuador*, auf dem weder Erzähler noch Pferd sichtbar sind, reproduziert die Perspektive und Ästhetik des Tagebuchs. Die Dominanz der Farbe Schwarz röhrt aus der Darstellung eines abendlichen Ausrittes; der grobe Pinselduktus perpetuiert die Geschwindigkeit und Bewegung des Textes und deutet somit wie *Arrivée à Quito* auf die Mobilität des Schreibens hin. Bezeichnend ist auch, dass der *Cotopaxi* nicht abgebildet wird, was zum einen dem Tagebucheintrag entspricht, zum anderen aber erneut darauf hindeutet, dass sich Michaux für das Alltägliche der Reise interessiert. Nicht der zweithöchste Berg des Landes wird dargestellt, sondern der allgegenwärtige Blick auf ein Haus, das weder spezifisch für Ecuador noch für Lateinamerika ist. Selbst die Fauna des Aquarells widerstrebt der Spezifik Ecuadors, die grün angedeuteten

199 Vgl. Koschatzky, Walter: Die Kunst des Aquarells. Technik, Geschichte, Meisterwerke. 5. Aufl. München: dtv 1999. S. 233f.

Linien könnten kaum universeller sein. Auch ein weiterer Zusammenhang sollte der Analyse nicht entgehen: Gegenüber der Ölmalerei galt das Aquarell, das bekanntlich William Turner bevorzugt für die Darstellung von Landschaften verwendete, als eine eher einfache Technik.²⁰⁰ Einfachheit ist damit nicht nur bei Mistral, sondern auch bei Michaux ein ästhetisches Ideal, das sich nicht zuletzt im groben Pinselduktus manifestiert.

Noch ein Bild aus der Reihe *Peintures et dessins* rekurriert auf das Tagebuch: Bei *La Cordillera de los Andes* handelt es sich um ein mit Gouachefarben hergestelltes Landschaftsgemälde.²⁰¹ Der Titel des Gemäldes ist hier nun präziser und bezieht sich auf die spanische Bezeichnung für die Anden. Wie im Aquarell *Ecuador* dominiert auch in der Gouache *La Cordillera de los Andes* die Farbe Schwarz des Hintergrundes oder Malgrundes. Vor dem dunklen Hintergrund, der vermutlich einen Nachthimmel darstellt, erstreckt sich eine Berg- und Hügelkette. In der linken Hälfte hebt sich ein kupferfarbener Berg vom Himmel ab. Darunter, im Bildvordergrund, ist vermutlich das bewachsene Tal in Oliv- und Brauntönen dargestellt. Blaue Tupfer repräsentieren womöglich Wolken im Nachthimmel. Die Landschaft ist deutlich malerischer umgesetzt, verschiedene Braun-, Blau-, Gelb- und Grüntöne gehen fließend ineinander über.

Es lässt sich nur vermuten, dass die Gouache künstlerische Traditionen aus Japan rezipiert, wie das *Sumi-e*, eine Form der Tuschmalerei. Die Künstler der klassischen Moderne, etwa Henri Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin und Vincent van Gogh, faszinierte diese oftmals monochromatische Kunstform.²⁰² *Ecuador* selbst schreibt sich in diese Tradition ein, wenn das Textsubjekt sein Interesse an japanischer Kunst kundtut: »Je passai par le Japon vers la troisième heure. Il y avait à ce moment, en effet, le jeu du brouillard comme il se joue au Japon, suivant ce que nous en ont décrit les peintres. [...] Ces brouillards portent et apprennent singulièrement à regarder, attendrissent notre regard [...].« (E, S. 167) »Um die dritte Stunde reiste ich durch Japan. Zu diesem Zeitpunkt fand das Nebelspiel statt, wie es, den Schilderungen der Maler zufolge, in Japan gespielt wird. [...] Diese Nebelschwaden fördern und lehren eigentlich das Hinsehen, röhren unseren Blick [...].« (Ec, S. 45) Die imaginäre Reise erzeugt vor dem geistigen Auge des Erzählers innere Bilder, sodass trotz bzw. gerade aufgrund des Nebels, das genaue Hinsehen ausgebildet wird. Gerade die Aquarellmalerei erlaubt hierbei auch durch die

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 54, 187, 231.

²⁰¹ Vgl. Michaux, Henri: *La Cordillera de los Andes*. In: ders.: *Œuvres complètes. Peintures et Dessins*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 855-955. S. 913.

²⁰² Vgl. Mayhall, Yolanda: *The Sumi-E Book*. New York: Watson Guptill 1989. S. 8. Einige Aquarelle Michaux' aus den 1940er Jahren ähneln wiederum der chinesischen Landschaftsmalerei, vgl. Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 152.

»Ökonomie der Mittel«, dass die Betrachter umso mehr ihre Vorstellungskraft betätigen müssen.²⁰³ Michaux entwirft eine Ästhetik des Undeutlichen, die er später auch in seiner bildenden Kunst implementieren sollte und die mit seiner Ästhetik des Kleinen korreliert. Das Undeutliche erinnert hierbei an das rhetorische Stilideal der *obscuritas*; der Erzähler greift auch auf die Sprache des Wetters zurück, die in der Literaturgeschichte etwa bei Madame de Staël mit dem Unverständlichen verbunden ist:²⁰⁴

La clarté passe en France pour l'un des premiers mérites d'un écrivain [...]. Les Allemands, [...] se plaisent dans les ténèbres; souvent ils remettent dans la nuit ce qui était au jour, plutôt que de suivre la route battue [...]. Les écrivains allemands ne se gênent point avec leurs lecteurs; leurs ouvrages étant reçus et commentés comme des oracles, ils peuvent les entourer d'autant de nuages qu'il leur plaît; la patience ne manquera point pour écarter ces nuages [...].²⁰⁵

Klarheit gilt in Frankreich für eins der hauptsächlich schriftstellerischen Verdienste. [...] Die Deutschen [...] gefallen sich in Dunkelheiten: oft hüllen sie, was klar am Tage lag, in Nacht, bloß um den gerade Weg zu meiden. [...] Die deutschen Schriftsteller genieren sich nicht mit ihren Lesern; da ihre Werke wie Orakelsprüche aufgenommen und ausgelegt werden, so können sie sie in so viel Wolken hüllen, als ihnen gefällt; die Geduld, dies Gewölk zu zerstreuen, fehlt niemals [...].²⁰⁶

Die Ästhetik des Undeutlichen pflegte auch Andrade, wie in der Analyse seiner Fotografien herausgearbeitet wurde. In der Michaux-Forschung wurde diese Präferenz für das Offene und Unfertige auf die Rezeption taoistischer, konfuzianischer und buddhistischer Schriften zurückgeführt, die für den Künstler im Jahre 1927 jedoch noch keine große Rolle spielten.²⁰⁷ Nichtsdestotrotz zeigt sich, dass bereits in *Ecuador* Pfeiler der michauxschen Ästhetik wiederzufinden sind, die im Laufe der kommenden Jahrzehnte noch weiter entfaltet werden sollten.

La Cordillera de los Andes bezieht sich wie das Aquarell *Ecuador* in einem Zitat auf einen gesamten Tagebucheintrag. Es ist hierbei die gesamte erste Strophe, die Michaux in der Bildunterschrift reproduziert:

²⁰³ Vgl. Mainberger, S.: Linien – Gesten – Bücher. S. 109.

²⁰⁴ Vgl. Asmuth, B.: [Art.] *Perspicuitas*. S. 870.

²⁰⁵ Madame de Staël: *De l'Allemagne*. Paris: Charpentier 1890. S. 126. Dazu Asmuth, B.: [Art.] *Perspicuitas*. S. 870.

²⁰⁶ Madame de Staël: *Deutschland*. 3 Bde. Übers. von Friedrich Buchholz. Bd. 1. Reutlingen: Mäckensche Buchhandlung 1815. S. 166.

²⁰⁷ Vgl. Parish, N.: *Henri Michaux*. S. 27, 32.

LA CORDILLERA DE LOS ANDES

La première impression est terrible et proche du désespoir.
 L'horizon d'abord disparaît.
 Les nuages ne sont pas tous plus hauts que nous.
 Infiniment et sans accidents, ce sont, où nous sommes,
 Les hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent.
 [...]
 Qui n'aime pas les nuages,
 Qu'il ne vienne pas à l'Équateur.
 Ce sont les chiens fidèles de la montagne,
 Grands chiens fidèles;
 Couronnent hautement l'horizon.
 L'altitude du lieu est de 3000 mètres, qu'ils disent,
 Est dangereux qu'ils disent, pour le cœur, pour la respiration,
 pour l'estomac
 Et pour le corps tout entier de l'étranger. (E, S. 154)

LA CORDILLERA DE LOS ANDES

Der erste Eindruck ist schrecklich und der Verzweiflung nah.
 Zuerst verschwindet der Horizont.
 Nicht alle Wolken sind höher als wir.
 Endlos und eben erstrecken und erstrecken sich,
 [...]
 Wer die Wolken nicht liebt,
 Komme nicht nach Ecuador.
 Sie sind die treuen Hunde der Berge,
 Große treue Hunde;
 Hoch den Horizont krönend.
 3000 Meter über dem Meeresspiegel, heißt es, liegt der Ort,
 Ist gefährlich, sagen sie, für das Herz, für die Atmung, für den
 Magen
 Und für den ganzen Körper des Fremden. (Ec, S. 26f.)

Auf beiden Gemälden sind keine Menschen zu sehen, sodass erneut die Perspektive des Textsubjekts perpetuiert wird. Das Gedicht in freien Versen beschreibt das Aufeinandertreffen des lyrischen Ichs mit den Anden und schildert die Dunkelheit des Anblicks, die sich auch in der Farbgestaltung der Gouache niederschlägt, womit sich wie im Aquarell *Ecuador* eine Korrespondenz zwischen Gouache und textueller Darstellung ergibt. Das Gedicht thematisiert die Impressionen und subjektiven Empfindungen des Ichs, wobei die Hervorhebung der eigenen Perspektive so weit

getrieben wird, dass das Ich sich im letzten Vers selbst als einen Fremdkörper in der Landschaft imaginiert.

Text und Bild verweisen auf eine religiös und ästhetisch kodierte Erfahrung der europäischen Kulturgeschichte, nämlich die Bezwigung bzw. Kontemplation eines Berges.²⁰⁸ An einem der wichtigsten literarischen Vorläufer dieser Begegnung, Francesco Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux, manifestierte sich etwa die Spannung zwischen dem Religiösen und dem Ästhetischen.²⁰⁹ Die religiöse Konnotation der Begegnung scheint in der vorliegenden Szene in der Endlosigkeit der Wolken auf. Wie Mistral's Erzählerin in *El paisaje mexicano* den Iztaccíhuatl aus der Ferne betrachtet und sich damit nicht aneignet, imaginiert auch der michauxsche Erzähler nur die Besteigung. Er versucht damit nicht, im Gegensatz zu den von Pratt analysierten Schriften, die Natur zu bezwingen, zu beherrschen oder zu approprieren.²¹⁰

Sowohl das Gemälde als auch das Gedicht zitieren einen Moment des Erhabenen, der in die künstlerische Form der Gouache und den freien Vers transportiert wurde, und damit eben nicht in die ›große‹ Ölmalerei oder etwa die Form des Sonetts. Eine vergleichbare (vermeintliche) Divergenz zwischen Inhalt und Form liegt auch bei Andrade vor, der die erhabene Amazonas-Riesenseerose zum Gegenstand einer kleinen *crônica* erklärt. Der Chimborazo prägte die Kulturgeschichte Lateinamerikas, wovon nicht zuletzt seine Aufnahme in das Staatswappen Ecuadors zeugt.²¹¹ Wie Humboldt in seinen *Ansichten der Kordilleren* präsentiert Michaux einen Blick aus der Distanz auf die Bergkette.²¹² Nach Humboldt und Charles Marie de La Condamine versuchte sich auch Simón Bolívar an der Besteigung des

208 Vgl. Niefanger, Dirk: [Art.] Berg. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. 2. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2012. S. 44f.

209 Vgl. ebd. S. 44. Siehe Petrarca, Francesco: Die Besteigung des Mont Ventoux. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. hg. von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 1995. Einschlägig kommentiert bei: Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. S. 141-163. Insbesondere S. 141ff.

210 Ganz im Gegensatz zu den Schriften, die Pratt analysiert, siehe dies.: *Imperial Eyes*. S. 51f. Scott arbeitet anhand anderer Passagen heraus, dass der Erzähler die Wahrnehmung und Ausdrucksweise des Reiseberichts sowohl problematisiert als auch intensiviert. Dies deutet darauf hin, dass Michaux damit den observierenden, westlichen Blick kritisieren und beobachten, vgl. dens.: *Signs in the Jungle*. S. 126f.

211 Vgl. Ette, Ottmar u. Oliver Lubrich: Versuch über Humboldt. In: ders.: Ueber einen Versuch den Gipfel des Chimborazo zu ersteigen. Mit dem vollständigen Text des Tagebuches ›Reise zum Chimborazo‹. Hg. von dens. Frankfurt a.M.: Eichborn 2006. S. 7-76. S. 12.

212 Vgl. ebd. S. 21f. Siehe Humboldt, Alexander von: *Ansichten der Kordilleren und Monuments der eingeborenen Völker Amerikas. Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. Hg. von Oliver Lubrich u. Ottmar Ette. Frankfurt a.M.: Eichborn 2004. Tafel XVI, XXV. S. 133-138, 241f.

Berges; Humboldts Versuch der Besteigung hatte hierbei vor allem in dem Sinne symbolischen Charakter, als es einem »Mann der Aufklärung« gelang, neue Höhen zu erklimmen.²¹³ Die humboldtsche Darstellung des Chimborazo aus weiter Distanz könnte eine weitere Vorlage für Michaux gewesen sein, der vor seiner Reise sowohl die Schriften des preußischen Gelehrten als auch diejenigen La Condamines las.²¹⁴

Michaux' Zitierung des Berges in Text und Bild deutet darauf hin, dass nicht nur das Kleine und das Große, sondern auch das Hohe und Tiefe Dimensionen von Größe in *Ecuador* darstellen. Bedingt durch die Höhe koexistieren in Ecuador schließlich verschiedene Klimata auf einer Fläche.²¹⁵ Der reisende Erzähler bewegt sich sowohl vertikal als auch horizontal durch das Land, das sich bekanntlich durch seine extremen Höhenunterschiede auszeichnet.²¹⁶ Diese Differenzen stellten den an verschiedenen Herzkrankheiten, wie Herz-Rhythmus-Störungen, leidenden Michaux vor gesundheitliche Herausforderungen, womit sich das Leiden des Körpers und seine Verletzlichkeit auch in dieser Hinsicht tief in das Tagebuch einschrieben (vgl. E, S. 202).²¹⁷ Dabei war nicht nur Michaux selbst von diversen Krankheiten geplagt, auch sein Reisebegleiter Gangotena litt an Hämophilie, die dazu führte, dass die Gruppe oftmals Pausen einlegen musste und der ecuadorianische Dichter an den Exkursionen ins Landesinnere nicht teilnehmen konnte.²¹⁸

IV.4.2 Flecken und Formeln

Ecuador erzeugt visuelle Verdichtungen nicht nur anhand der Bedeutung der Gemälde, sondern ebenso anhand der Verweise auf Formeln und Flecken. Der Fleck verunsichert starre Ordnungssysteme und steht für Kontrollverlust.²¹⁹ So ähnlich äußerte sich auch Michaux zum 1946 veröffentlichten Band *Peintures et dessins*: Auf der einen Seite erklärte er, die von ihm dargestellten Gesichter würden sich aus den Flecken auf dem Papier befreien und sprach ihnen so ein Eigenleben zu.²²⁰ Auf der anderen Seite wies Michaux auf Flecken hin, die aufgrund der Beschaffenheit des Papiers zu schnell von diesem absorbiert wurden und damit also durch den Unfall

²¹³ Vgl. Ette, O. u. O. Lubrich: Versuch über Humboldt. S. 9f.

²¹⁴ Vgl. Martin, J.-P.: Henri Michaux. S. 168.

²¹⁵ Vgl. Scott, D.: Signs in the Jungle. S. 129.

²¹⁶ Vgl. Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 88.

²¹⁷ Vgl. ebd.

²¹⁸ Vgl. dazu Bellour, R.: Chronologie. S. LXXXIX.

²¹⁹ Vgl. Kurz, Gerhard: [Art.] Fleck. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. 2. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2012. S. 122f. S. 122.

²²⁰ Michaux, H.: *Peintures et dessins*. S. 857.

im künstlerischen Prozess emergierten: »une tache imprévue s'est formée«²²¹ [ein unbeabsichtigter Fleck hat sich herausgebildet].

In verschiedenen Szenen betrachtet das Ich in *Ecuador* Wände : »On trouve aussi bien sa vérité en regardant quarante-huit heures une quelconque tapisserie de mur.« (E, S. 204) [»Man findet seine Wahrheit genauso gut, indem man acht- und vierzig Stunden irgendeine Tapete anstarrt.« Ec, S. 97] Der Erzähler reflektiert über die eigene Kunst, in der ebenfalls Formen wie Flecken, Linien und Risse auftauchen:²²² »Les malades voient dans la tapisserie de leurs chambres, d'inférnales personnes, là où il n'y a que petits incidents de lumière, de lignes, une tache, une déchirure. Ainsi ai-je regardé, mais non avec effroi, avec bonté et sans maladie.« (E, S. 155) [»Die Kranken sehen auf den Tapeten ihrer Zimmer Höllengestalten, wo nur kleine Lichtschimmer, Linien, Flecken oder Risse sind. So habe ich hingeblickt, aber nicht mit Entsetzen, sondern mit Güte und ohne Krankheit.« Ec, S. 28]

Der Fleck ist ein ästhetisch kodiertes Symbol, das in späteren Jahren auch mit der Kunstströmung des Tachismus verbunden wurde.²²³ Die erwähnten Risse werden in den michauxschen Meskalin-Aufzeichnungen aus dem Jahr 1956 zu bedeutungsvollen Zeichen des Experimentierens mit Rauschmitteln.²²⁴ Wie später André Gide bezieht sich Michaux auf eine Reflexion Leonardo da Vincis über die Be trachtung einer Wand.²²⁵ Da Vinci führt in seinen *Schriften zur Malerei* aus, die Kontemplation einer Wand sei eine durchaus spartanische, doch umso effektivere Methode, die Imagination auszubilden. Die Wand, die da Vinci beschrieb, definier te sich durch ihre Flecken, die in der Betrachtung des Künstlers zu Landschaften, kriegerischen Auseinandersetzungen und Figuren wurden. Das Betrachten der fleckigen Wand ist somit ein Verfahren, durch welches sich insbesondere das innere Sehen bzw. die Vorstellungskraft formierten.²²⁶

Max Ernst, den Michaux sehr schätzte, bezog sich in *Jenseits der Malerei* auf da Vinci's Rekurs auf Sandro Botticelli, der wiederum seine Gründe für die Ablehnung

221 Ebd. S. 862.

222 Zu Michaux' Linien und der Prosa schrift *Aventures de lignes* siehe seit neuestem ausführlich Mainberger, S.: Linien – Gesten – Bücher. S. 47–51. Siehe ebenso Kürtös, K.: Henri Michaux et le visuel. S. 69–72. Michaux denkt auch in späteren Texten über Flecke nach, siehe dens.: [Faut-il vraiment une déclaration?]. In: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 2. Paris: Gallimard 2001. S. 1029–1032. Dazu Parish, N.: Henri Michaux. S. 178.

223 Vgl. Schmied, Wieland: Keine Ähnlichkeit mit sich selbst. Henri Michaux und Max Ernst. In: Henri Michaux. Das bildnerische Werk. Hg. von dems. München: Bayerische Akademie der Schönen Künste 1993. S. 43–50. S. 43.

224 Vgl. Michaux, H.: *Misérable Miracle*. S. 619, 638.

225 Vgl. Geisler, E.: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. S. 288. Parish bezieht sich ebenso auf da Vinci's Ausführungen zum Fleck und verbindet diese wiederum mit Klee, vgl. dies.: Henri Michaux. S. 202.

226 Vgl. Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Hg. von André Chastel. Übers. von Marianne Schneider. München: Schirmer/Mosel 1990. S. 385.

der Landschaftsmalerei darlegte. Diese rechtfertigt Botticelli, so Ernsts Ausführungen, dadurch, dass auch ein von Farben getränkter und an eine Wand geworfener Schwamm einen Fleck hinterlasse, in dem eine Landschaft erkannt werden könne. Dieses Verfahren bejahte Ernst: Im Fleck könne man, um den kreativen Prozess anzuregen, in der Tat vieles erkennen, er empfiehlt die Kontemplation sogar für die »Komposition von Menschen- und Tierschlachten, Landschaften, Monstren, Teufeln und anderen phantastischen Sachen«.²²⁷

Das von Ernst und da Vinci referierte Imaginationsverfahren wird vom michauxschen Erzähler nachgeahmt. Nachdem anstelle des Datums der Eintrag mit den Worten »[v]u sur un mur nu« (E, S. 156) [»auf einer nackten Wand gesehen« Ec, S. 29] eingeleitet wird, folgt der kurze bereits analysierte Eintrag zum singenden Möbelstück. Die intertextuellen Verweise untermauern, dass *Ecuador* ein Laboratorium inszeniert und stützen die These von der Poetik der kleinen Reiseprosa als Ausstellung des Provisorischen und Unfertigen. Wie Mistral überträgt Michaux ein Verfahren der bildenden Kunst in die Literatur. Die Betrachtung der Wand in *Ecuador* liest sich als Hinweis auf Ernsts und Michaux' künstlerische Verfahren, in denen abstrakte Gebilde dargestellt werden, für deren Lektüre es der Imagination der Betrachtenden bedarf. Damit wird die Position des Lesers gestärkt, der bereits bei Andrade und Mistral eine aktive Rolle einnimmt.²²⁸ Ebenso weisen der Fleck und die künstlerischen Verfahren der Aquarellmalerei, der Tintenzeichnung und Gouache auf die Rolle des Zufalls hin.²²⁹ Wenn dem kleinen Flecken an der Wand eine solch bedeutungsträchtige Rolle zukommt und dieser kunsttheoretisch auf Botticelli, da Vinci und schließlich Ernst verweist, bestätigt dies erneut die These, dass die kleine Reiseprosa bei Michaux und Mistral eine besondere Aufmerksamkeit für das Kleine, Übersehene und Alltägliche hegt.

Verdichtungen werden in *Ecuador* nicht nur durch den Rückgriff auf visuelle Darstellungen erzeugt, sondern ebenso durch die Komprimierung der Sprache, wie etwa durch Formeln. In seinem Werk bediente sich Michaux immer wieder der Sprache der Naturwissenschaften,²³⁰ in seinen späteren Drogenexperimenten zi-

227 Ernst, Max: Jenseits der Malerei. In: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte u. Dokumente. Hg. von Günter Metken. 2. Aufl. Hofheim: Wolke 1983. S. 326-333. S. 327. Günter und Ingrid Oesterle setzen sich in ihrem Beitrag zum Imaginationsreiz der Flecken mit seinen ästhetischen Dimensionen auseinander und rekurrieren unter anderem auf die zitierten Passagen von Ernst und da Vinci. Sie betrachten Flecken als »Stimuli der Phantasie«, welche »Delirien, Halluzinationen und Visionen« anregen, vgl. dies.: Der Imaginationsreiz der Flecken von Leonardo da Vinci bis Peter Rühmkorf. In: Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer. Hg. von Dieter Borchmeyer. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 213-238. S. 218.

228 Siehe zur Aktivierung des Lesers bei Michaux Parish, N.: Henri Michaux. S. 264.

229 Vgl. ebd. S. 202f.

230 Vgl. dazu: Roger, J.: Henri Michaux. S. 164. Siehe Halpern, A.-É.: Henri Michaux. S. 288.

tierte er beispielsweise die chemische Formel für Meskalin.²³¹ Während der Überfahrt auf der *Boskoop* ersetzte Michaux die Datierungen durch Formeln wie »*n+2 jours de navigation*« (E, S. 143, Herv. i. O.) [»*n+2 Tage Fahrt*« Ec, S. 11, Herv. i. O.] und betonte damit die Repetitivität der diaristischen Praxis. Da es um eine Datierung geht, liegt auf der Hand, dass die Formel nur natürliche Zahlen umfasst. Michaux drückt ein Datum – das eigentlich präzise sein sollte – durch eine Formel aus, in die unendlich viele Zahlen eingefügt werden können, und deutet somit auf die Paradoxie der Formel selbst hin: Diese versinnbildlicht sowohl Genauigkeit als auch eine unendliche Zahl an Möglichkeiten.²³² Bereits diese Tatsache indiziert, dass der Erzähler spielerisch und experimentell mit der Praxis des Tagebuchsreibens verfährt. Formeln sind Rätsel und so können auch die Leser bei dem Versuch, diese zu lösen, scheitern.²³³

IV.5 Schreibenwollen

Nicht das fertige Produkt, sondern den Vorgang des Schreibens selbst stellte Michaux gemäß der dieser Studie zugrundeliegenden Annahme in den Mittelpunkt. Der Erzähler in *Ecuador* denkt über das Scheitern nach und inszeniert das Tagebuch wiederholt als ein (vermeintliches) Produkt des Misslingens.²³⁴ Scheitern ist nicht nur ein zentraler Bestandteil des Experimentierens, es ist mehr noch produktiv.²³⁵ Diese Ebene schwingt in der Metapher des »täglichen Urins« mit, durch die Michaux sein Tagebuch als ein Abfallprodukt darstellte, das nicht dem großen Werk entspräche. Dass die kleine Reiseprosa damit an die Stelle von großen Narrativen des Unterwegsseins tritt, wird in der Metapher des Urins besonders deutlich. Die Erzählinstanz legt zudem ein besonderes Augenmerk auf den Mangel, der einer

²³¹ Vgl. Michaux, H.: *Misérable Miracle*. S. 618. Dazu Pfeiffer, H.: Schiffbrüche mit Bewusstsein. S. 162. Auch in dieser Hinsicht lässt sich eine enge Kontinuität zwischen Michaux' Reisetagebüchern und seinen Experimenten mit Rauschmitteln rekonstruieren.

²³² Vgl. Gronau, Magdalena: Kurz und knapp? Oder doch komplex? Wissen in Formeln. In: Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Michael Camper u. Ruth Mayer. Bielefeld: transcript 2017. S. 289-308. S. 291.

²³³ Zur Bedeutung des Rätsels in Michaux' Schriften Roger, J.: Henri Michaux. S. 197. Kürtös, K.: Henri Michaux et le visuel. S. 66ff.

²³⁴ Für weitere Ausführungen zum Scheitern bei Michaux siehe Hambursin, O.: *Littérature de voyage et excentricité*. S. 188. Zum Scheitern der Zeichen siehe Parish, N.: Henri Michaux. S. 310.

²³⁵ Vgl. dazu Prusák, Mariana: Schiffbruch auf festem Lande. Über das Scheitern von Experimenten. In: Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien. Hg. von Michael Camper. Göttingen: Wallstein 2010. S. 321-342. S. 322. Prusák analysiert in diesen Aufsatz auch, inwiefern in literarischen Texten explizites und metaphorisches Misslingen von Experimenten inszeniert wird.

seiner sieben oder acht Sinne sei und präsentiert damit ein Schreiben, das sich am Abwesenden orientiert (vgl. E, S. 189):

Une contrée ou ville étrangère est aussi remarquable par ce qui lui manque que par le spécial de ce qu'elle possède. En voici une raison : ainsi que d'une œuvre d'art, il arrive que l'on dise : >C'est bien beau, mais il y manque je ne sais quels détails familiers pour être tout à fait vivante.< (E, S. 156)

An einer fremden Gegend oder Stadt fällt einem nicht nur auf, was sie an Besonderem besitzt, sondern ebenso sehr, was ihr fehlt. Ein Grund dafür: Auch zu einem Kunstwerk merkt man gelegentlich an: >Das ist recht schön, aber um wirklich lebendig zu sein, fehlen ihm irgendwelche vertrauten Details.< (Ec, S. 30)

Der Erzähler führt ästhetische Urteilstafel und die Wahrnehmung der Reise zusammen und erklärt, inwiefern in beiden Bereichen der Mangel als entscheidendes Kriterium fungierte. Das Zitat zeigt in nuce die Ästhetik der kleinen Reiseprosa bei Michaux auf: Der Schriftsteller widmet sich in seinem Schreiben und Zeichnen dem Absenten, nicht Erkennbaren und Kleinen und inszeniert hierfür das Undeutliche als ästhetisches Ideal. Gegen die Äußerlichkeit der Gattung Reisebericht polemisiert der Erzähler und stellt auch in seinem Vorwort ein Ringen mit der Praxis des Tagebuchschreibens dar: »Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyage. Mais, au moment de signer, tout à coup pris de peur, il se jette la première pierre. Voilà.« (E, S. 139) [»Ein Mensch, der sich weder auf das Reisen noch auf das Tagebuchführen versteht, hat dieses Reisetagebuch verfaßt. Nun, da es zu signieren gilt, bekommt er plötzlich Angst und wirft den ersten Stein auf sich.« Ec, S. 7] Explizit wird im Vorwort auf das Tagebuchschreiben als *Praxis*, »tenir un journal«, verwiesen, die sich erst in einem nächsten Schritt, nach der Komposition, zum ausgearbeiteten Tagebuch wandelt. Wie die Mescalin-Experimente, die ebenfalls als »journal«²³⁶ definiert werden, ist die Reise also mit einer Aufzeichnungspraxis verbunden, die ihre eigene Gemachtheit zur Schau stellt.

Das vorliegende Zitat thematisiert den autobiographischen Pakt.²³⁷ Es verweist auf die Bedeutung der Unterschrift, durch die der Erzähler für die Schrift Gewähr leistet. Diese Bürgschaft deutet auf die (vermeintlich) zentrale Eigenschaft

236 Michaux, H.: *Misérable Miracle*. S. 621.

237 Der >autobiografische Pakt< ist eine Eigenschaft verschiedener autobiografischer Gattungen, etwa des Tagebuchs. Er ist das Herzstück der Autobiografie und besiegelt für Philippe Lejeune die Identität zwischen dem Autor, der Figur und dem Erzähler. Oftmals werde diese Identität bereits auf den ersten Seiten der Autobiografie ohne expliziten Rekurs auf den Autorennamen angedeutet, vgl. dens.: *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil 1996. S. 24, 27. Gerade die juristischen Begriffe, die Michaux aufruft, verbinden diese Passage mit den später formulierten Theorien Lejeunes.

der Gattung hin, die zugleich der Grund für die Ablehnung des Erzählers ist: die Verbindung zur außerliterarischen Wirklichkeit, welche die Forschung zur Reiseliteratur immer wieder als gattungskonstitutives Merkmal herausgearbeitet hat.²³⁸ Die Anspielung auf die im Johannesevangelium enthaltene Erzählung »Jesus und die Ehebrecherin«, die Michaux auch Jahre später in einem Prosagedicht nutzte, verdeutlicht, dass der Erzähler das Tagebuchschreiben wie die Ehe als einen Pakt bzw. Vertrag versteht.²³⁹ Der Moment der Signatur des Buches ist ein Moment der Sünde, schließlich möchte der Erzähler sich in Folge steinigen. Scheinbar lügt das Tagebuch und ist kein authentisches Dokument und somit ist das Ich die einzige Instanz, welche die Sünde identifizieren und bestrafen kann.

Ecuador ist, wie die Studie wiederholt herausgearbeitet hat, kein »Erinnerungsprotokoll« und erfüllt damit nicht diese oftmals an das Tagebuch herangetragene Funktion.²⁴⁰ In diesem Sinne scheitert der Erzähler nicht nur an der Praxis des Tagebuchs, sondern ebenso an dessen Konventionen – bei Michaux besteht keine Einheit zwischen Reisen, Schreiben und Subjekt, wie sich auch an der Metapher der ›Pumpe‹ zeigt (vgl. E, S. 174). Das Textsubjekt erklärt, dass es als eine solche fungiere und Erlebnisse dementsprechend durchlaufen lasse und nicht konserviere. Weder der Erzähler noch das Tagebuch speichern somit die Erlebnisse des Tages. Viel eher geht es um einen Durchlauf von Erfahrungen, wie sich bereits in den zitierten Metaphern des jungfräulichen Blicks und der Säuglingsaugen zeigte. Das Reisen ist für den Erzähler mit einer Darstellungsproblematik verbunden, die wiederum mit der Größe der Reise zusammenhängt: »Aucune contrée ne me plaît: voilà le voyageur que je suis. On construit bien de petites choses. Mais les grandes!« (E, S. 158) [»Keine Gegend gefällt mir: so ein Reisender bin ich. Kleine Dinge konstruiert man gut. Aber groß!« Ec, S. 32] Die Frustration über dieses Repräsentationsproblem des Großen beschreibt die Erzählinstanz immer wieder: »Ici comme partout, 999 999 spectacles mal foutus sur 1 000 000 et que je ne sais comment prendre.« (E, S. 161) [»Hier ist es wie überall: von 1 000 000 Anblicken sind 999 999 hingekleckst, und ich weiß nicht, was ich mit ihnen anfangen soll.« Ec, S. 37] Nicht nur das Große der Reise bereitet dem Erzähler also Schwierigkeiten, sondern auch die Masse und Quantität; das sprachliche Register unterstreicht die Dramatik des Ringens um Darstellung durch den Rückgriff auf das umgangssprachliche »foutu«.

In einem seiner Briefe an Jean Paulhan im Jahre 1928 schilderte Michaux, dass er an einem Roman arbeite – ein Schreibprojekt, das niemals realisiert werden

238 Siehe dazu etwa Korte, B.: Der englische Reisebericht. S. 12.

239 Vgl. Joh. 7,53-8,11 im Buch Rut. Siehe Michaux, Henri: *La Vie dans les plis*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 2. Paris: Gallimard 2001. S. 157-259. S. 165f. Dazu Hauck, J.: Typen des französischen Prosagedichts. S. 169.

240 Zu dieser Funktion von Tagebüchern vgl. Wuthenow, R.-R.: *Europäische Tagebücher*. S. 8.

sollte.²⁴¹ Das Darstellungsproblem des Großen knüpfte Michaux immer wieder an die Form des Romans, die *Ecuador* wie ein Sehnsuchtsort durchzieht:

Dans quelque deux ou trois ans, je pourrai faire un roman. Je commence grâce à ce journal à savoir ce qu'il y a dans une journée, dans une semaine, dans plusieurs mois. C'est horrible, du reste, comme il n'y a rien. [...] De le voir sur papier, c'est comme un arrêt. (E, S. 163)

In etwa zwei, drei Jahren werde ich einen Roman schreiben können. Dank dieses Tagebuchs begreife ich langsam, was in einem Tag, in einer Woche, in mehreren Monaten steckt. Übrigens entsetzlich, wie wenig darin steckt. [...] Sieht man es auf dem Papier, ist es wie Stillstand. (Ec, S. 40)

Die kleine Reiseprosa dient dem Erzähler als ein Übungsfeld für den Roman, ein zukünftiges Projekt.²⁴² Die vorhergehenden Analysen haben darauf verwiesen, dass ein Tagebuch zwangsläufig von Selektion und Reduktion geprägt ist; das Tagebuchschreiben als Routine und die mit ihr verbundene Materialität – explizit wird im vorliegenden Zitat auf das Papier verwiesen – führen zur Erkenntnis über seine Defizite. Präziser formuliert ist es die *Größe* des Romans, die das Scheitern begründet, wie eine bereits zitierte Passage andeutet: »Je n'ai écrit que ce peu qui précède et déjà je tue ce voyage. Je le croyais si grand. Non, il fera des pages, c'est tout.« (E, S. 141) [»Ich habe nur das wenige geschrieben, was hier steht, und schon töte ich diese Reise. Ich wähnte sie so groß. Nein, sie wird Seiten ergeben, mehr nicht.« E, S. 9]

Die Sehnsucht nach dem Roman ist auch der kleinen Reiseprosa Andrades inhärent, die als Übungsfeld für die zur selben Zeit entstehende literarische Rhapsodie *Macunaíma* diente. Andrade scheitert jedoch nicht an der Form des Romans, sondern an der Ausarbeitung des Mediums Buch. Das Resultat ist ein Reisetagebuch, das auf einer offenen Poetik gründet, sich aus vielen kleinen Formen zusammensetzt und auf verschiedenste literarische Traditionen, von der Montage der Avantgarde bis zur *literatura de cordel*, rekuriert. In *Ecuador* ist der Roman ein Phantasma – eine Metapher, die einen Bogen zu Barthes' Vorlesungsreihe *La Préparation du roman* schlägt und darauf hindeutet, dass der Roman in *Ecuador* Projektion, Sehnsucht und Wunsch ist – zugleich spürbar und doch abwesend.²⁴³

241 Vgl. Bellour, R.: *Ecuador*. S. 1073.

242 Roger deutet die Ausrichtung auf das Zukünftige als konstitutives Merkmal des Werkes von Michaux, siehe dens.: Henri Michaux. S. 249.

243 Bereits vor dem Erscheinen von *Ecuador* habe Michaux begonnen, seine Pläne für die Verfassung eines Romans zu verwerfen, sodass an die Stelle des Romans das Fragment getreten sei, vgl. Bellour, R.: *L'Amérique du Sud pour Henri Michaux*. S. 253. Zum Roman als »Verlangen« in *Ecuador*: Bellour, R.: *Ecuador*. S. 1072f. Zu dieser paradoxalen Struktur des etymologisch mit

In seinen Vorlesungen aus den Jahren 1978 und 1979 am *Collège de France* stellte Barthes ebenso ausdrücklich dieses Phantasma in den Mittelpunkt : »Je crois sincèrement qu'à l'origine d'un enseignement comme celui-ci, il faut accepter de toujours placer un fantasme, qui peut varier d'année en année.«²⁴⁴ [»Ich glaube aufrichtig, daß man von jeher akzeptieren muß, an den Anfang eines solchen Lehrrens eine Phantasie zu stellen, die von Jahr zu Jahr variieren kann.«²⁴⁵] Weit über seine Lebensmitte hinaus dachte Barthes über die eigene Sterblichkeit nach, die ein »scripturire« und ein »Vouloir-Écrire« hervorbrachte, das in der deutschen Übersetzung treffenderweise als »Schreibenwollen« übertragen wird.²⁴⁶ Obwohl die Vorlesung in ihrem Titel den Roman evoziert, ist dieser nur Folie und Utopie. In der ersten Sitzung der Vorlesungsreihe, die sich über ein Jahr erstreckte, beschrieb Barthes den ephemeren Charakter der Vorlesung in Dialog zu Saussure, der seinen *Cours de linguistique générale* ebenfalls als Abfallprodukt, ein »déchet insignifiant«²⁴⁷, konzipierte. Die kleine Form der Vorlesung ist, wie das Tagebuch von Michaux, ein Abfallprodukt: »C'est quelque chose qu'à *ovo*, dès le début dans l'œuf, doit et veut mourir – et ne pas laisser un souvenir plus consistant que la parole.«²⁴⁸ [»Sie ist *ab ovo* etwas, das sterben soll, sterben will – keine Erinnerung hinterlassen soll, die konsistenter wäre als das Wort [...].«²⁴⁹] Barthes' Überlegungen deuten an, inwiefern kleine Formen zugleich Produkt des Scheiterns an großen Formen und Übungsraum für dieselben sind. Wie Barthes sich in seiner Vorlesung dem Haiku und der Notation zuwendet, um über den Roman zu sprechen, entsteht auch bei Michaux kein Roman, sondern kleine Reiseprosa.²⁵⁰

Die vorliegende Studie endet dort, wo sie begonnen hat: beim Kleinen. In der Einleitung wurde der Begriff des Kleinen in Hinblick auf die Überlegungen von Deleuze und Guattari referiert, die sich für die Ergründung der kleinen Literatur auch dem Scheitern und der Bedeutung des Schreibens bei Kafka zuwenden.²⁵¹ Dieser scheitert, so die Lektüre der beiden, am Roman; sobald sich Kafkas Erzählungen

fantasme verwandten *fantôme* bzw. *spectre* siehe Derrida, Jacques: *Spectres de Marx. L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée 1993. S. 166.

244 Barthes, R.: *La Préparation du roman*. S. 13f. Hierbei zitiert Barthes sich selbst, siehe dens.: *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris: Seuil 1978. S. 43.

245 Barthes, R.: *Die Vorbereitung des Romans*. S. 29. Auf dieser zitierten Seite unterscheidet der Übersetzer in einer Fußnote zwischen dem *fantasme* und *phantasme*.

246 Vgl. Barthes, R.: *La Préparation du roman*. S. 31. Vgl. Barthes, R.: *Die Vorbereitung des Romans*. S. 42.

247 Barthes, R.: *La Préparation du roman*. S. 24.

248 Ebd. S. 25. Herv. i. O.

249 Barthes, R.: *Die Vorbereitung des Romans*. S. 36f. Herv. i. O.

250 Die Forschung hat immer wieder darauf verwiesen, dass die kleinen Formen bei Michaux an die Stelle des Romans treten, vgl. etwa Halpern, A.-É.: *Henri Michaux*. S. 304.

251 Vgl. Deleuze, G. u. F. Guattari: *Kafka*. S. 65.

um das Tier-Werden drehen, können sie nicht zum Roman werden, doch genau in diesem Scheitern gründe die Kunst Kafkas.²⁵² Gegen die Vorstellung eines durch-komponierten und in sich geschlossenen Werks setzen Deleuze und Guattari die Tätigkeit des Schreibens:

Lettres arrêtées parce qu'un retour les bloque, un procès; nouvelles qui s'arrêtent parce qu'elles ne peuvent pas se développer en romans, tiraillées en deux sens qui bouchent l'issue, autre procès; romans que Kafka arrête lui-même, parce qu'ils sont interminables et proprement illimités, infinis, troisième procès. [...] Partout une seule et même passion d'écrire; mais pas la même.²⁵³

Briefe, die abbrechen, weil eine Umkehrung sie blockiert – erster Prozeß; Erzählungen, die steckenbleiben, weil sie sich nicht zu Romanen entfalten können – zweiter Prozeß; Romane, die Kafka selbst abbricht, weil sie endlos und wahrhaft unbegrenzbar sind – dritter Prozeß. [...] Überall eine einzige und gleichbleibende Leidenschaft: *zu schreiben*.²⁵⁴

An die Stelle des Werks tritt das Schreiben, an die Stelle eines geschlossenen Kunstwerks das offene. Und so ließe sich auch mit den Ergebnissen der vorliegenden Studie erweitern: An die Stelle des Reiseberichts tritt: – die kleine Reiseprosa.

²⁵² Vgl. ebd. S. 69f.

²⁵³ Ebd. S. 74.

²⁵⁴ Deleuze, G. u. F. Guattari: Kafka. S. 57. Herv. i. O.

V. Itinerare

Mistral, Andrade und Michaux, und die kleinen Schriften, die sie auf ihren Reisen verfassten, haben in dieser Studie Wege beschritten. Die Poetik der kleinen Reiseprosa ist nicht nur aus diesem Grunde eine des Werdens, des Unfertigen und Transitorischen, die große Narrative des Unterwegsseins ablöst. Dies spiegelt sich bereits in der Konzentration der vorliegenden Studie auf Schreibverfahren wider. Diese setzen auf verschiedenen Ebenen an: In Michaux' *Ecuador* sorgt das Experimentieren erst für die Verkleinerung der Formen, wohingegen Andrade Formen sammelt, die bereits klein sind und Mistral kleine Formen schöpft, um den Effekt der Veranschaulichung hervorzurufen. Die Verfahren entsprechen somit unterschiedlichen Momenten des Schreibens; sie sind sowohl Bedingung als auch Produkt kleiner Formen. Alle drei Schreibverfahren sind eng mit der Produktion und Aufbereitung von Wissen verbunden. Die Verfahren reflektieren ebenso das Perzeptionspotential der kleinen Reiseprosa: Dem Sammeln geht das Sehen und Hören voraus, das Experimentieren fußt auf dem Beobachten.

Bereits innerhalb der Verfahren kristallisieren sich zentrale Unterschiede der Autoren heraus: Auf der einen Seite können so das Visualisieren und Sammeln als Verfahren betrachtet werden, die bereits in der europäischen Reiseliteratur eine Rolle spielen. Dass auf der anderen Seite Andrade und Mistral gerade diese Verfahren in ihrem Schreiben aufgreifen und reflektieren, zeugt von der postkolonialen Ausrichtung ihrer literarischen Projekte. Im Gegenzug zum Sammeln und Visualisieren ist das Experimentieren nicht in der Tradition der Reiseliteratur verankert. Es ist das abstrakteste Verfahren der vorliegenden Studie, das zum Mikroskopieren mutiert: In *Ecuador* kommt es so schließlich immer wieder dazu, dass ein Gegenstand zur Beobachtung ausgewählt wird und durch diese Partikularisierung zugleich eine Vergrößerung entsteht.

Die vorliegende Studie konnte zeigen, dass die kleine Reiseprosa das Resultat verschiedener Konstellationen ist – sie ist sowohl Produkt von Formatvorgaben als auch das Ergebnis einer bewussten ästhetischen Entscheidung und eines nicht abgeschlossenen Arbeitsprozesses. Die medialen Vorgaben – von Zeitung, Zeitschrift, Schulbuch und Fotografie – bedingen die Kürze; bereits als populäre Literaturformen – etwa als *cordel* – werden kleine Formen zum Sammelgegenstand der Au-

toren. Mistral entscheidet sich in ihrem Schreiben hingegen, auch im Hinblick auf den Effekt der Veranschaulichung, bewusst für die kleinen Formen aufgrund ihrer ästhetischen, epistemischen und didaktischen Potentiale. Sie verankert in ihren diskursiven Schriften das Stilideal der *brevitas* in der spanischen Sprache und in den poetischen Traditionen Europas und Lateinamerikas und betrachtet dieses als eine Qualität, um Wissen zu veranschaulichen und zu verbreiten. Bei Andrade und Michaux hingegen korrelieren die Formen des Schreibprozesses, wie das Exzerpt, die Montage, das Tagebuch und die Aufzeichnung, mit der kleinen Reiseprosa und stellen ihre (mitunter inszenierte) Unfertigkeit aus.

Dass kleine Formen ebenso das Ergebnis diverser Verkleinerungsprozesse und Experimente mit Perzeptionen sein können, zeigte sich bei Michaux. Die kleine Reiseprosa ist für diesen und für Andrade kongruent zur Wahrnehmung der Reisezeit, sodass längere Aufenthalte und langsamere Fahrten auch den Umfang des Geschriebenen vergrößern. Die Poetik der kleinen Reiseprosa ist, wie es als zentrale Hypothese in der Einleitung formuliert wurde, damit eng an Wahrnehmung gekoppelt, insbesondere an die visuellen und auditiven Sinne. Die Erzählfiguren nehmen immer wieder die Position eines Beobachters ein; diese Figur weist verschiedene kulturelle Prägungen auf, die bei Mistral auf dem *costumbrismo*, bei Andrade auf der Naturbeobachtung und dem fotografischen Sehen und bei Michaux auf dem wissenschaftlichen Experiment und der Selbstbeobachtung fußen. Die allesamt mehrsprachigen Autoren meiner Studie richten ihr Schreiben immer wieder am Auditiven aus, sodass sich autochthone Sprachen auf vielfältige Weise in ihre kleine Reiseprosa einschreiben. Das Hören ist Voraussetzung für die Sprach- und Feldforschung bei Andrade und selbst im Falle von Michaux prägte das Spanische die sprachliche Gestaltung von *Ecuador*. Mistral's Formen, allen voran der *recado*, zeugen ebenso vom Interesse am Auditiven wie ihr und Andrade's Rekurs auf die autochthonen Bezeichnungen der Flora und Fauna.

Die kleine Reiseprosa sieht, schmeckt, riecht, fühlt und hört. Sie stellt Perzeption aus, speist sich aus dieser und dramatisiert sie – doch genauso wichtig wie die Wahrnehmung ist ihr Ausbleiben. Andrade und Michaux evozieren in diesem Sinne das Nicht-Sehen und Mistral das Nicht-Hören. Als ein weiterer Effekt der sensorischen Grundierung der kleinen Reiseprosa stellte sich, gemäß einer der zentralen Thesen dieser Studie, ihre Aufmerksamkeit für das Kleine, Marginalisierte und Übersehene heraus, das bei den lateinamerikanischen Schriftstellern fest mit politischen Zielsetzungen verbunden ist. Andrade, Mistral und Michaux nehmen in ihrem Schreiben damit Gedanken vorweg, die im Laufe des 20. Jahrhunderts von theoretischen Diskursen wie der postkolonialen Theorien, der Akteur-Netzwerk-Theorie und der Writing Culture entwickelt wurden: Latour fordert so eine *Sichtbarmachung* der nicht menschlichen Akteure, Spivak fragt wie Andrade und Mistral nach der Möglichkeit das Subalterne *hörbar* zu machen und Clifford fordert *Aufmerksamkeit* für den Prozess des Schreibens und die Lücken der Ethnografie.

Fleck, Kolibri, Harztropfen und Amazonas-Riesenseerose – diese Metaphern nutzen die Autoren, um die Formen ihres Schreibens auszudrücken. Die sprachlichen Bilder weisen auf die unterschiedlichen Funktionen und den divergierenden kulturellen Ort der kleinen Reiseprosa hin. Für Michaux, der auf das Bild des Flecks rekuriert, ist *Ecuador* schließlich ein Text, der ihm im französischsprachigen Kulturbetrieb einen Platz einräumt. Andrade und Mistral wenden sich wiederum an ein rurales und urbanes Publikum in Brasilien und ganz Lateinamerika und schreiben dezidiert für einen öffentlichen Raum, der sich nicht auf die so genannte Hochkultur beschränkt. Die kleinen Formen sind ihnen Medium und Produkt der Rekonstitution und Rehabilitierung autochthoner Wissens und garantieren ihnen zugleich eine weite Verbreitung ihres Schreibens. Die vorliegende Studie privilegiert den Kolibri als das Sinnbild der kleinen Reiseprosa, der sowohl auf die Bedeutung animalischer Erfahrungswelten, autochthoner Wissenstraditionen als auch auf eine an Geschwindigkeit und Mobilität ausgerichteten Ästhetik verweist. Seine Assoziation zur *crônica* hebt zudem diese kleine Form als paradigmatisches Beispiel kleiner Reiseprosa hervor.

Die Autoren stellen immer wieder das Alltägliche in ihrem Schreiben aus und berufen sich hierfür nicht nur auf die Vorstellung von Literatur als Handwerk, sondern auch auf Verfahren der visuellen Künste, die sie sowohl theoretisch als auch praktisch integrieren. In den analysierten Schriften der vorliegenden Studie ging die kleine Reiseprosa mit verschiedenen ästhetischen Effekten einher und führte sowohl zur Verlangsamung und Verdichtung als auch zur Beschleunigung von Sprache. Bei Mistral, Andrade und Michaux zeichnet sich die spezifische Poetik dieser Textsorte durch Einfachheit, Alltäglichkeit und Intermedialität aus. Das Einfache verbindet sich für die lateinamerikanischen Schriftsteller so mit der Populärkultur und mit einer an Oralität orientierten Sprachästhetik.

Die Geschichte der kleinen Reiseprosa scheint zumindest in Bezug auf die Autoren meiner Studie auch eine ihres Verschwindens zu sein: Andrade entledigte sich des Notizheftes zu seinen Fotografien und zerstörte gewöhnlich ohnehin die erste Version seiner Schriften; Mistral Prosa wurde, trotz ihres Nobelpreises, noch nicht in einer kritischen Gesamtausgabe editiert. Die im *Diário Nacional* veröffentlichten *crônicas* Andrades sind nur noch antiquarisch verfügbar und Mistral's Werk wird jenseits biografischer Paradigmen kaum diskutiert – vor allem der Fall der chilenischen Nobelpreisträgerin macht damit spürbar, dass die Geschichte der kleinen (Reise-)Prosa noch zu schreiben ist, da gerade in Bezug auf Autorinnen große akademische Leere herrscht.

In den 1920er Jahren wurde das Publikum der *crônicas* immer weiblicher, die Urbanisierung eröffnete Frauen neue Möglichkeiten und ließ sie durch ihre Präsenz auf dem Arbeitsmarkt auch in der Öffentlichkeit hervortreten. Mistral war fest mit den *femmes de lettres* des lateinamerikanischen Kontinents verbunden, stand mit Alfonsina Storni und Cecília Meireles in Kontakt, die ebenfalls *crônicas* über ihre

Reisen schrieben und auch in der europäischen Literaturgeschichte findet sich mit Colette ein prominentes Beispiel für die Vorliebe, das Unterwegssein im Feuilleton zu publizieren.¹ In Brasilien führte keine geringere als Clarice Lispector diese Tradition fort und berichtete in ihren *crônicas* wie Andrade oftmals aus einem Taxi über die alltäglichen Erfahrungswelten.² Lispector widmete sich dem Kleinen thematisch in Form von Zusammentreffen mit einfachen Menschen, Haushaltsangestellten und nicht menschlichen Akteuren.

Mit Formen wie der *crônica*, dem Tagebuch, der Silhouette, dem *recado*, der Aufzeichnung, der Fotografie und Zeitschrift schrieben sich die Autoren der vorliegenden Studie tief in ihre eigene Gegenwart ein. Bei Mistral erhielt die kleine Reiseprosa jedoch noch eine andere Wendung, indem sie Erinnerung verhandelte und trotz der Orientierung an Aktualität historische Tiefe porträtierte. Anhand einer *crônica* von Lispector stellt diese Studie abschließend dar, wie sich die kleine Reiseprosa in Brasilien im Laufe der folgenden Jahrzehnte verändern sollte. Für die im ukrainischen Podolien geborene Lispector, deren Familie infolge von massiven antisemitischen Pogromen nach Brasilien flüchtete, verschränkte sich das Thema der Reise ebenfalls mit Geschichte und Erinnerung.³ Als Ehefrau eines Diplomaten reiste Lispector nach Europa, Algerien und in die Vereinigten Staaten und beschrieb in ihren *crônicas* das Unterwegssein in der Welt, in Brasilien und vor allem gemäß der urbanen Tradition der Form in Rio de Janeiro.⁴

Im *Jornal do Brasil* publizierte Lispector zwischen 1967 und 1973 regelmäßig *crônicas*, bis sie zusammen mit weiteren Kollegen jüdischer Herkunft entlassen wurde.⁵ In den Jahren der brasilianischen Militärdiktatur unterlag das Schreiben ande-

-
- 1 Zu Mistral's Kontakt mit Alfonsina Storni, vgl. Pizarro, A.: *Gabriela Mistral and Brazil*. S. 172f. Mistral schrieb einen Prosatext über ihre Beziehung zu Storni, vgl. dies.: *Alfonsina Storni. In: Recados para hoy y mañana. Textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 1. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana 1999. S. 204ff. Exemplarisch zu Stornis kleiner Reiseprosa siehe dies.: *Carnet de ventanilla*. In: *Obras Poesía*. 2 Bde. Bd. 1. Buenos Aires: Editorial Losada 1999. S. 685-690. Zu Cecília Meireles vgl. dies.: *Crônicas de viagem*. Hg. von Leodegálio Amarante de Azevedo. 2. Aufl. 3 Bde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1998/1999. Zu Colette vgl. dies.: *Colette Journaliste. Chroniques et reportages 1893-1955*. Hg. von Gérard Bonal. Paris: Seuil 2010. S. 150-157.
 - 2 Für eine *crônica*, die aus dem Taxi heraus berichtet, vgl. Lispector, Clarice: *Amor imorredouro*. In: dies.: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984. S. 29-32.
 - 3 Vgl. Moser, Benjamin: *Why This World. A Biography of Clarice Lispector*. Oxford u.a.: OUP 2009. S. 11, 14, 26f. Siehe dazu etwa Lispector, Clarice: *Falando em viagens*. In: dies.: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984. S. 352f.
 - 4 Zu *crônicas*, in denen die Topografie Rio de Janeiros eine Rolle spielt, vgl. etwa Lispector, Clarice: *Uma coisa*. In: dies.: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984. S. 51. Zu den biografischen Hintergründen von Lispectors Reisen vgl. Moser, B.: *Why This World. S. 137-141, 212ff.*
 - 5 Vgl. ebd. S. 324f.

ren Gesetzen und Beschränkungen, als es noch bei Andrade der Fall gewesen war. Dass nur in Metaphern über die Aktualität gesprochen werden konnte, zeigte sich beispielsweise in der Titelausgabe des *Jornal do Brasil* vom 14. Dezember 1968. Einen Tag nach der Einführung des so genannten ›AI-5‹, des Institutionellen Aktes Nr. 5, der unter anderem die Zensur der Presse anordnete, veröffentlichte die Redaktion in der linken oberen Ecke des Titelblattes eine bezeichnende Wettervorhersage: »Tempo negro. Temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos.«⁶ [Schwarzes Wetter. Eine erdrückende Temperatur. Die Luft ist stickig. Das Land wird von starken Winden durchzogen.] Rechts neben der Überschrift verwies die Zeitung auf einen Kommentar zum Tagesgeschehen: »Ontem foi o dia dos Cegos« [Gestern war der Tag der Blinden].

Lispectors kleine Reiseprosa erhielt vor dem Hintergrund dieser historischen Entwicklungen ebenfalls eine existentielle Wendung und musste zwangsläufig an der Leichtigkeit einbüßen, die noch bei Andrade beobachtet werden konnte. Die *crônicas* kommunizierten mit ihrem Publikum vor allem durch ihre Auslassungen – nur selten wurden beispielsweise lokale Themen im *Jornal do Brasil* aufgegriffen und gerade die Auslassungen implizierten bei Lispector einen Widerstand gegen das diktatorische Regime.⁷ Im Jahre 1970 publizierte Lispector mit *Nos primeiros começos de Brasília* [Die allerersten Anfänge Brasílias] eine *crônica*, deren Layout bereits davon zeugt, dass die Form im Laufe der Jahrzehnte zu einem festen Bestandteil der Tagespresse avancierte:⁸ Die *crônica* war längst nicht mehr so klein wie bei Andrade und nahm auch durch ihre Anordnung in der oberen Hälfte der Zeitungseite einen markanten Platz ein. Lispectors Name thront über dem Text und macht die Schriftstellerin, wie es schon in den antisemitischen Ausgrenzungen im deutschsprachigen Feuilleton der Weimarer Republik der Fall war, doch umso angreifbarer.⁹ Die kleine Reiseprosa Lispectors wurde damit zwar größer, musste jedoch aufgrund ihrer fehlenden Anpassung an den vorgegebenen politischen Diskurs aus der Öffentlichkeit verschwinden.

6 Die Zeitungsseite ist einsehbar auf der Website der brasilianischen Nationalbibliothek *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14. Dezember 1968, Jahrgang 78, Nr. 213, Ausgabe Aoo213, S. 1. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=126463 (02.03.2021). Dazu etwa Gentic, T.: *The Everyday Atlantic*. S. 145.

7 Dies bezeichnet Gentic als »discursive silence«, vgl. ebd. S. 144. Siehe ebenso ebd. S. 155.

8 Vgl. Lispector, Clarice: *Nos primeiros começos de Brasília*. In: dies.: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984. S. 292-295. Die *crônica* ist einsehbar auf der Website der brasilianischen Nationalbibliothek: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20. Juni 1970, Jahrgang 80, Nr. 63, Ausgabe Aooo63, S. 30. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=10675 (02.03.2021).

9 Zu diesen Zusammenhängen in der Weimarer Republik siehe Utz, P.: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. S. 157f. Ebenso Matala de Mazza, E.: Der populäre Pakt. S. 311.

Lispector besuchte die neue Hauptstadt im Jahre 1962 und 1974.¹⁰ Wie bei den Autoren, die im Fokus dieser Studie standen, veränderte Lispector ihre kleinen Formen weiter; auf Grundlage der *crônica Nos primeiros começos de Brasília* veröffentlichte sie so ein Jahr später eine Kurzgeschichte.¹¹ Der geschichtslosen Hauptstadt verlieh Lispector in ihrer *crônica* eine eigene fiktive Biografie, mehr noch: einen eigenen Schöpfungsmythos.¹² Die kleine *crônica* kontrastiert damit nicht nur mit dem großen Brasília, der drittgrößten Stadt Brasiliens, die architektonisch vor allem für ihre Weite bekannt ist; wie Andrade und Michaux wählte Lispector für die Darstellung eines erhabenen Sujets, den Gründungsmythos einer Hauptstadt, eine kleine Form.

In ihr Städtebild integrierte Lispector reelle Versatzstücke der Entstehung Brasilias, wobei sie wie Andrade nicht vergaß, die einfachen Menschen sichtbar zu machen. Sie nannte so zwar die Architekten Lúcio Costa und Oscar Niemeyer, spielte aber ebenso auf die so genannten *candagós* an, die Arbeiter aus dem Nordosten, die »fugitivos« und »desesperados« [flüchtend und verzweifelt] zur Konstruktion der neuen Hauptstadt aus dem Nordosten ins Landesinnere zogen.¹³ Das Städtebild von Brasília ist eine Klage, das Porträt eines totalitären Staates, das starke Anklänge an Freuds Konzept des Unheimlichen aufweist.¹⁴

– Esperei pela noite, como quem espera pelas sombras para poder se esgueirar. Quando a noite veio, percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse, eu seria vista. O que me apavora é: vista por quem? – Foi [Brasília, M.J.] construída sem lugar para ratos. Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construções com espaço calculado para as nuvens. O inferno me entende

10 Vgl. Beal, Sophia: The Real and Promised Brasília: An Asymmetrical Symbol in 1960s Brazilian Literature. In: Hispania 93 (2010) H. 1. S. 1-10. S. 2, 9. Gerade in den letzten Jahren ist zu den *crônicas* Lispectors vermehrt publiziert worden, ich zitiere nur eine kleine Auswahl der verfügbaren Literatur.

11 Vgl. Lispector, Clarice: Brasília. In: dies.: Todos os contos. Hg. von Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Relógio D'Água 2016. S. 495-498.

12 Vgl. dazu Beal, S.: The Real and Promised Brasília. S. 4.

13 Vgl. Lispector, C.: Nos primeiros começos de Brasília. S. 293. Vgl. dazu Beal, S.: The Real and Promised Brasília. S. 4.

14 Die Pointe von Freuds Begriff des Unheimlichen ist schließlich, dass es sich in uns selbst befindet; es ist »nichts wirklich Neues oder Fremdes«, sondern etwas »Vertrautes«, das verdrängt wurde. Das Angsterregende und Unheimliche verortet Lispector in *Brasília*, wie in der Passage erkenntlich, ebenfalls im Menschen selbst. Vgl. Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. 18 Bde. Hg. von Anna Freud u.a. Bd. 12: Werke aus Jahren 1917-1920. Frankfurt a.M.: Fischer 1947. S. 229-268. S. 254. Dazu einschlägig Kristeva, J.: Étrangers à nous-mêmes. S. 283ff.

melhor. Mas os ratos, todos muito grandes, estão invadindo. Essa é uma manchete nos jornais. – Aqui eu tenho medo. – Este grande silêncio visual que eu amo.¹⁵

– Ich wartete auf die Nacht wie jemand, der, um sich davonzuschleichen, auf die Schatten wartet. Als die Nacht kam, merkte ich von Grauen erfüllt, dass es sinnlos war: Wo immer ich mich auch aufhielt, man würde mich sehen. Doch was mich ängstigt ist: Von wem gesehen? – Sie [Brasília, M.J.] wurde ohne Platz für Ratten gebaut. Ein ganzer Teil von uns, der schlechteste, genau der Teil, der sich vor Ratten ängstigt, hat in Brasília keinen Platz. Sie wollten leugnen, dass wir nichts wert sind. Gebäude mit kalkuliertem Platz für Wolken. Die Hölle versteht mich besser. Doch die allesamt sehr großen Ratten dringen nun ein. Dies ist eine Schlagzeile in den Zeitungen. – Hier habe ich Angst. – Diese große visuelle Stille, die ich liebe.

Wie Andrade bezieht sich Lispector auf ihr eigenes Schreiben, wenn sie von den »Schlagzeilen in den Zeitungen« und der »visuellen Stille« berichtet. Im Verborgenen übt sie Kritik an den politischen Umständen, die in weiteren Metaphern wie den über die Stadt kreisenden Geiern und der Anspielung auf eine »prisão ao ar livre« [ein Gefängnis unter freiem Himmel] umso offensichtlicher werden.¹⁶ In der auf Grundlage dieser *crônica* entstandenen Kurzgeschichte *Brasília* aus dem Jahre 1975 explizierte Lispector zudem: »A construção de Brasília: a de um Estado totalitário.«¹⁷ [Der Bau von Brasília: ist der eines totalitären Staates.] Die *crônica* wurde bei Lispector größer, doch auch leiser: Es sind nicht mehr das laute und dynamische São Paulo oder das von autochthonen Stimmen bevölkerte Amazonien, wie sie Andrade porträtierte, sondern eine leise Stadt und eine verstummte *cronista*, die wie Brasília gezwungen wird, in Stille zu verharren. Doch wie bei Andrade, Michaux und Mistral ist das Kleine bei Lispector auch eine Strategie. Die Leser müssen damit genau hinsehen und *hinhören* – die kleinen Gedankenstriche, die große Stille haben uns noch mehr zu sagen.

15 Lispector, C.: *Nos primeiros começos de Brasília* S. 293f.

16 Vgl. ebd. S. 294.

17 Lispector, C.: *Brasília*. S. 495. Vgl. dazu Beal, S.: *The Real and Promised Brasília*. S. 4. Vgl. zu Lispectors Widerstand durch die Form der *crônica* ebenso Medeiros, V. L. C.: *Resistência em tom menor*. S. 197.

VI. Literaturverzeichnis

Siglen

- FC: Mistral, Gabriela: Algunos elementos del folklore chileno. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 307-330.
- PM: Mistral, Gabriela: El paisaje mexicano. In: dies.: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 46-50.
- RM: Mistral, Gabriela: Recado sobre Michoacán. In: dies.: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 292ff.
- SM: Mistral, Gabriela: Silueta de la india mexicana. In: Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje. Hg. von Gabriela Mistral. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 120-122.
- TA: Andrade, Mário de: O turista aprendiz. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez u. Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN 2015. S. 47-205.
- E: Michaux, Henri: Ecuador. In: ders.: Œuvres complètes. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 237-243.
- Ec: Michaux, Henri: Ecuador. Reisetagebuch. Übers. von Dieter Hornig. Graz: Droschl 1994.

Autoren und Quellen

- Alencar, José de: Ao correr da pena. In: Obra completa. 4 Bde. Bd. 4: Teatro, poesia, crônica, ensaios literários, escritos políticos, epistolário. Rio de Janeiro: Aguilar 1960. S. 646-651.
- Alencar, José Martiniano de: Iracema. São Paulo: Hedra 2006.
- Andrade, Mário: Flor Nacional. In: Diário Nacional, São Paulo, Nr. 774, 7. Januar 1930, S. 3. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil.
- 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.
- Andrade, Mário de: O artista e o artesão. In: ders.: O baile das quatro artes. São Paulo: Livraria Martins Editora 1963 (=Obras completas de Mário de Andrade 14). S. 9-34.

- 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. 223f.
- 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.
- 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.
- 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.
- Andrade, Mário de: *A gramatiquinha de Mário de Andrade. Texto e contexto*. Hg. von Edith P. Pinto. São Paulo: Livraria Duas Cidades 1990.
- Andrade, Mário de: *A enciclopédia brasileira*. Hg. von Flávia Camargo Toni. São Paulo: EDUSP/Giordano/Loyola 1993 (=Memória brasileira 16).
- Andrade, Mário de u. Manuel Bandeira: Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira. Hg. von Marcos Antonio de Moraes. 2. Aufl. São Paulo: EDUSP 2001 (=Coleção correspondência de Mário de Andrade 1).
- Andrade, Mário de: Advertência. In: *Os filhos da Candinha*. Hg. von João Francisco Franklin Gonçalves u. Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Agir 2008 (=Obras completas de Mário de Andrade). S. 27.
- 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 Ancona Lopez. Bd. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2013. S. 129-225.
- Andrade, Mário de: Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez. 2. Aufl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2013 (=Obras completas de Mário de Andrade).
- 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.
- Andrade, Mário de: Mário de Andrade tradutor. In: *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, 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.
- Andrade, Oswald de: *Manifesto antropófago*. In: ders.: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concurso e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1972. S. 13-19 (=Coleção Vera Cruz).
- Andrade, Oswald de: *Serafim Ponte Grande*. 2. Aufl. São Paulo: Globo 1991 (=Obras completas de Oswald de Andrade 10).
- Andrade, Oswald de: *Pau Brasil*. Hg. von Jorge Schwartz. 2. Aufl. São Paulo: Globo 2003 (=Obras completas de Oswald de Andrade).

- Assis, Machado de: *O nascimento da crônica*. In: ders.: *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática 1994. S. 13 ff. (=Folha de São Paulo).
- Assis, Machado de: *O folhetinista*. In: ders.: *O espelho*. Hg. von João Roberto Faria. Campinas: Editora da Unicamp 2009. S. 55-58.
- Barthes, Roland: *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris: Seuil 1978.
- Barthes, Roland: *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Étoile/Gallimard/Seuil 1980.
- Barthes, Roland: *Écoute*. In: *L'Obvie et l'obtus*. Hg. von dems. Paris: Seuil 1982. S. 217-230 (=Essais critiques, Roland Barthes 3).
- Barthes, Roland: *La Mort de l'auteur*. In: *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil 1984. S. 61-67 (=Collections points 4).
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989 (=Suhrkamp-Taschenbuch 1642).
- Barthes, Roland: *La Préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-1980*. Hg. von Éric Marty u. Nathalie Léger. Paris: Seuil 2015 (=Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes).
- Barthes, Roland: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978-1979 und 1979-1980*. Hg. von Éric Marty. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008 (=Edition Suhrkamp 2529).
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du mal*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Claude Pichois. Bd. 1. Paris: Gallimard 1975. S. 1-196 (=Bibliothèque de la Pléiade 1).
- Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2006.
- Biblia sacra. Iuxta vulgatam versionem. Hg. von Robert Weber. 3. Aufl. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1983.
- Breton, André: *Erstes Manifest des Surrealismus*. In: *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte u. Dokumente*. Hg. von Günter Metken. 2. Aufl. Hofheim: Wolke 1983. S. 23-50.
- Breton, André: *Manifeste du Surréalisme*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 2 Bde. Hg. von Marguerite Bonnet. Bd. 1. Paris: Gallimard 1988 (=Bibliothèque de la Pléiade 346). S. 311-346.
- 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 Wallisch. Frankfurt a.M.: TFM 2001.
- Campos, Humberto de: *Vitória-Régia*. In: ders.: *Poesias completas. 1903-1931*. 4. Aufl. Rio de Janeiro: José Olympio 1940. S. 232-236 (=Obras Completas).
- Castiglione, Baldesar: *Das Buch vom Hofmann*. Übers. von Fritz Baumgart. Bremen: Schünemann 1960 (=Sammlung Dieterich 78).

- Cixous, Hélène u. Cécile Wajsbrot: *Une autobiographie allemande*. Paris: Christian Bourgois éditeur 2016.
- Colette: *Colette Journaliste. Chroniques et reportages 1893-1955*. Hg. von Gérard Bonal. Paris: Seuil 2010.
- France, Anatole: *Die rote Lilie*. Übers. von Franziska zu Reventlow. Leipzig: Reclam 1950.
- France, Anatole: *Le Lys rouge*. Paris: Calmann-Lévy 1962.
- 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 (=Bibliothek deutscher Klassiker). S. 695-810.
- Hölderlin, Friedrich: *Brod und Wein*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. 15 Bde. Bd. 2: *Gedichte nach 1800*. Hg. von Friedrich Beissner. Stuttgart: Kohlhammer 1951. S. 90-95.
- Homer: *Odyssee*. In: ders.: *Ilias und Odyssee*. Übers. von Johann Heinrich Voss. Köln: Parkland 2000. S. 475-853.
- Humboldt, Alexander von: *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse*. In: ders.: *Ansichten der Natur. Erster und zweiter Band*. Hg. von Hanno Beck. Darmstadt: wbg 1987. S. 175-192.
- Humboldt, Alexander von: *Über die Steppen und Wüsten*. In: ders.: *Ansichten der Natur. Erster und zweiter Band*. Hg. von Hanno Beck. Darmstadt: wbg 1987. S. 3-19.
- Humboldt, Alexander von: *Ansichten der Kordilleren und Monuments der eingeborenen Völker Amerikas. Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. Hg. von Oliver Lubrich u. Ottmar Ette. Frankfurt a.M.: Eichborn 2004 (=Die andere Bibliothek).
- Jacobsen, Marco: *Lendas brasileiras. Natureza viva*. Curitiba: Aymará 2009.
- Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*. Hg. von Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer 1967 (=Die Bücher der Neunzehn 157).
- Kahn, Gustave: *Premiers Poèmes avec une préface sur le vers libre. Les palais nomades, chansons d'amant, domaine de fée*. Paris: Mercure de France 1897.
- Léry, Jean de: *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil*. 2 Bde. Bd. 1. Paris: Alphonse Lemerre 1880.
- Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*. Übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 240).
- Lévi-Strauss, Claude: *Saudades de São Paulo*. Hg. von Ricardo Mendes. Übers. von Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras 1996.
- Lévi-Strauss, Claude: *Nous sommes tous des cannibales*. Paris: Seuil 2013 (=La librairie du XXIe siècle).
- Lévi-Strauss, Claude: *Tristes Tropiques*. Paris: Plon 2015 (=Terre Humaine/Poche).
- Lispector, Clarice: *Amor imorredouro*. In: dies.: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984. S. 29-32.

- Lispector, Clarice: *Falando em viagens*. In: dies.: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984. S. 352f.
- Lispector, Clarice: *Nos primeiros começos de Brasília*. In: dies.: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984. S. 292-295.
- Lispector, Clarice: *Uma coisa*. In: dies.: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984. S. 51.
- Lispector, Clarice: *Brasília*. In: dies.: *Todos os contos*. Hg. von Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Relógio D'Água 2016. S. 495-498.
- Los españoles pintados por sí mismos. 2 Bde. Madrid: I. Boix 1844.
- Los Mexicanos pintados por si mismos. Obra escrita por une sociedad de literatos y reproducida en facsímil por la Biblioteca Nacional de Mexico. México: Biblioteca Nacional y Estudios Neolitho 1935.
- Mallarmé, Stéphane: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Poëme. In: ders.: *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mondor u. G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard 1956 (=Bibliothèque de la Pléiade 65). S. 453-477.
- Maragall, Juan: *Elogio de la palabra*. In: *Lecturas para mujeres*. Destinadas a la enseñanza del lenguaje. Hg. von Gabriela Mistral. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 247-250.
- Maragall, Juan: *La poesía popular*. In: *Lecturas para mujeres*. Destinadas a la enseñanza del lenguaje. Hg. von Gabriela Mistral. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 251ff.
- Martí, José: *Versos sencillos*. In: *Poesías completas de José Martí*. Prólogo y notas de Luis Alberto Ruiz. 2. Aufl. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora 1975. S. 124-152 (=Colección Los poetas clásicos y modernos).
- Martí, José: *Nuestra América*. In: ders.: *Nuestra América*. 3. Aufl. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho 2005 (=Biblioteca Ayacucho 15). S. 31-39.
- Meireles, Cecília: *Crônicas de viagem*. Hg. von Leodegário Amarante de Azevedo. 2. Aufl. 3 Bde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1998/1999.
- Mesonero Romanos, Ramón de: *El Religioso*. In: ders.: *Obras de Ramón de Mesonero Romanos*. 8 Bde. Bd. 3: *Tipos y caracteres*. Bocetos de cuadros de costumbres por el curioso parlante. Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana 1881 (=Biblioteca selecta de autores contemporáneos). S. 67-70.
- Mesonero Romanos, Ramón de: *La Calle de Toledo*. In: ders.: *Escenas matritenses por el curioso parlante*. Edición facsimilar de la editada por primera vez en Madrid en el año 1851. 5. erw. u. korrig. Aufl. Madrid: Ramon Aguado 1983. S. 8ff.
- Michaux, Henry: *Ecuador*. In: *La Nouvelle Revue Française* 189 (1929) H. 16. S. 789-800.
- Michaux, Henri: *L'Espace du dedans*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. 765-777.

- Michaux, Henri: *Les Rêves et la jambe*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. 18-25.
- Michaux, Henri: *Peintures et dessins*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. 855-955.
- Michaux, Henri: *Quelques Renseignements sur cinquante-neuf années d'existence*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. CXXXIV-CXXXV.
- Michaux, Henri: *Surréalisme*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. 58-61.
- Michaux, Henri: [Faut-il vraiment une déclaration?]. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 2. Paris: Gallimard 2001 (=Bibliothèque de la Pléiade 475). S. 1029-1032.
- Michaux, Henri: *La Vie dans les plis*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 2. Paris: Gallimard 2001 (=Bibliothèque de la Pléiade 475). S. 157-259.
- Michaux, Henri: *Misérable Miracle*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond-Bellour. Bd. 2. Paris: Gallimard 2001 (=Bibliothèque de la Pléiade 475). S. 617-784.
- Michaux, Henri: *Par la voie des rythmes*. In: ders.: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 3. Paris: Gallimard 2004 (=Bibliothèque de la Pléiade 506). S. 761-814.
- Mistral, Gabriela: *Le Paysage mexicain*. In: *Revue de l'Amérique Latine* 3 (1922) H. 1. S. 193-197.
- Mistral, Gabriela: *Don Vasco de Quiroga*. In: *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*. Hg. von ders. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 156ff.
- Mistral, Gabriela: *Lecturas para mujeres (introducción)*. In: *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*. Hg. von ders. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 7-17.
- Mistral, Gabriela: *Silueta de Sor Juna Inés de la Cruz*. In: *Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje*. Hg. von ders. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 130-135.
- Mistral, Gabriela: *Tala*. Buenos Aires: Sur 1938.
- Mistral, Gabriela: *Recado para Julio Barrenechea*. In: dies.: *Recados: Contando a Chile*. Hg. von Alfonso M. Escudero. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1957 (=Obras selectas de Gabriela Mistral 4). S. 218-223.

- Mistral, Gabriela: Recado sobre el Arzobispo Errázuriz. In: dies.: Recados: Contando a Chile. Hg. von Alfonso M. Escudero. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1957 (=Obras selectas de Gabriela Mistral 4). S. 158-164.
- Mistral, Gabriela: Recado sobre el Copihue Chileno. In: dies.: Recados: Contando a Chile. Hg. von Alfonso M. Escudero. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1957 (=Obras selectas de Gabriela Mistral 4). S. 224-230.
- Mistral, Gabriela: Recado sobre la Chinchilla Andina. In: dies.: Recados: Contando a Chile. Hg. von Alfonso M. Escudero. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico 1957 (=Obras selectas de Gabriela Mistral 4). S. 240-245.
- Mistral, Gabriela: Canción quechua. In: dies.: Poesías completas. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962 (=Biblioteca Premios Nobel). S. 178f.
- Mistral, Gabriela: El Ixtlahuacatl. In: dies.: Poesías completas. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962 (=Biblioteca Premios Nobel). S. 145f.
- Mistral, Gabriela: El papagayo. In: dies.: Poesías completas. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962 (=Biblioteca Premios Nobel). S. 282.
- Mistral, Gabriela: La extranjera. In: dies.: Poesías completas. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962 (=Biblioteca Premios Nobel). S. 516.
- Mistral, Gabriela: Ruth. In: dies.: Poesías completas. Hg. von Margaret Bates. 2. Aufl. Madrid: Aguilar 1962 (=Biblioteca Premios Nobel). S. 12ff.
- Mistral, Gabriela: Belo Horizonte, Capital de Minas Geraes, la ciudad creada de una sola vez. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 87-90.
- Mistral, Gabriela: Breve descripción de Chile. Conferencia en Málaga. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 337-351.
- Mistral, Gabriela: Castilla. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 203-213.
- Mistral, Gabriela: Otra vez Florencia. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 239-244.
- Mistral, Gabriela: Palabras que hemos manchado: Tropicalismo. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 167f.
- Mistral, Gabriela: Siena. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 245-251.
- Mistral, Gabriela: Un vuelo sobre las Antillas. In: dies.: Gabriela anda por el mundo. Selección de prosas y prólogo de Roque Esteban Scarpe. Santiago: Bello 1978. S. 27-31.
- Mistral, Gabriela: Imagen y palabra en la educación. In: dies.: Magisterio y niño. Santiago de Chile: Bello/Pontif. Univ. Católica 1979. S. 195-205.

- Mistral, Gabriela: *Alfonsina Storni*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana. Textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 1. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana 1999 (=Biblioteca Claves de Chile). S. 204ff.
- Mistral, Gabriela: *Colibriés*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana. Textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 1. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana 1999 (=Biblioteca Claves de Chile). S. 138-142.
- Mistral, Gabriela: *Libros que hay que leer y libros que hay que escribir*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana. Textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 1. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana 1999 (=Biblioteca Claves de Chile). S. 40-66.
- Mistral, Gabriela: *Los versos sencillos de José Martí*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 1. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana 1999 (=Biblioteca Claves de Chile). S. 113-129.
- Mistral, Gabriela: *Recado para el Valle de Elqui*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana: textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 2. Santiago de Chile: Sudamericana 1999 (=Biblioteca Claves de Chile). S. 264-267.
- Mistral, Gabriela: *Recado sobre lo que América ha dado*. In: dies.: *Recados para hoy y mañana: textos inéditos*. 2 Bde. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Bd. 2. Santiago de Chile: Sudamericana 1999 (=Biblioteca Claves de Chile). S. 71-75.
- Mistral, Gabriela: *Buffon, el trabajador*. In: dies.: Gabriela Mistral: *Su prosa y poesía en Colombia*. 3 Bde. Hg. von Otto Morales Benítez. Bd. 2: *Visión de Europa. Correspondencia. Crónicas*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello 2002. S. 106-110.
- Mistral, Gabriela: *El trópico y José Martí*. In: dies.: Gabriela Mistral: *Su prosa y poesía en Colombia*. 3 Bde. Hg. von Otto Morales Benítez. Bd. 1: *Autobiografías. Visión de Colombia. Visión de Indoamérica*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello 2002. S. 245-248.
- Mistral, Gabriela: *La geografía humana*. In: dies.: Gabriela Mistral: *Su prosa y poesía en Colombia*. 3 Bde. Hg. von Otto Morales Benítez. Bd. 1: *Autobiografías. Visión de Colombia. Visión de Indoamérica*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello 2002. S. 338-341.
- Mistral, Gabriela: *El tipo del indio americano*. In: dies.: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 256-259.
- Mistral, Gabriela: *Estampa del indio mexicano*. In: dies.: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 298-304.
- Mistral, Gabriela: *La cajita de Olinalá*. In: dies.: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 346f.
- Mistral, Gabriela: *Recado sobre los Tlalocs*. In: dies.: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 270ff.
- Mistral, Gabriela: *Recado sobre Quetzalcóatl*. In: dies.: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 273-275.

- Mistral, Gabriela: *Sobre la paz y la América Latina*. In: dies.: *Gabriela y México*. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 311-315.
- Mistral, Gabriela: *Estampas de animales*. In: dies.: *Caminando se siembra. Prosa inéditas*. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013 (=Lumen). S. 285-326.
- Mistral, Gabriela: *Imágenes*. In: dies.: *Caminando se siembra. Prosa inéditas*. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013 (=Lumen). S. 215.
- Mistral, Gabriela: *Recado sobre el trabajo de la mujer*. In: dies.: *Caminando se siembra. Prosa inéditas*. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013 (=Lumen). S. 129-136.
- Mistral, Gabriela: *Recado sobre una estatua de indio piel roja*. In: dies.: *Caminando se siembra. Prosa inéditas*. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013 (=Lumen). S. 152-155.
- Mistral, Gabriela: *Recado sobre Unamuno*. In: dies.: *Caminando se siembra. Prosa inéditas*. Hg. von Luis Vargas Saavedra. Santiago de Chile: Random House Mondadori 2013 (=Lumen). S. 200ff.
- Petrarca, Francesco: *Die Besteigung des Mont Ventoux*. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. hg. von Kurt Steinmann. Stuttgart: Reclam 1995 (=Universal-Bibliothek 887).
- Rousseau, Jean-Jacques: *Essais sur l'origine des langues*. In: ders.: *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.
- Staden, Hans: *Brasilien. Die wahrhaftige Historie der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresser-Leute*. Stuttgart u.a.: Thienemann, Greno 1988.
- Madame de Staël: *Deutschland*. 3 Bde. Übers. von Friedrich Buchholz. Bd. 1. Reutlingen: Mäckensche Buchhandlung 1815.
- Madame de Staël: *De l'Allemagne*. Paris: Charpentier 1890.
- Storni, Alfonsina: *Carnet de ventanilla*. In: *Obras Poesía*. 2 Bde. Bd. 1. Buenos Aires: Editorial Losada 1999. S. 685-690.
- Valéry, Paul: *La Crise de l'esprit*. In: ders.: *Œuvres*. 2 Bde. Hg. von Jean Hytier. Bd. 1. Paris: Gallimard 1957 (=Bibliothèque de la Pléiade 127). S. 988-1014.
- Valéry, Paul: *Notes sur la grandeur et la décadence de l'Europe*. In: ders.: *Œuvres*. 2 Bde. Hg. von Jean Hytier. Bd. 1. Paris: Gallimard 1960 (= Bibliothèque de la Pléiade 127). S. 929-934.
- Valéry, Paul: *Notizen über Grösse und Niedergang Europas*. In: ders.: *Zur Zeitgeschichte und Politik*. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden. Hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt. Bd. 7. Frankfurt a.M.: Insel 1995. S. 166-172.
- Zola, Émile: *Le Roman expérimental*. Hg. von Guedj Aimé. Paris: Garnier-Flammarion 1971 (=Collection Garnier-Flammarion brochée 248).
- Zola, Émile: *Thérèse Raquin*. Paris: Librairie Générale Française 1997.

Zola, Émile: *Der Experimentalroman. Eine Studie*. Übers. von Julius Zeitler. Hg. von Wolfgang Bunzel. Hannover: Wehrhahn 2014 (=Edition Wehrhahn 5).

Forschungsliteratur

Abadi, Florencia: Henri Michaux: animalidad y conciencia. In: *Aisthesis* (2011) H. 50. S. 92-109.

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 2).

Althaus, Thomas, Wolfgang Bunzel u. Dirk Götsche: *Ränder, Schwellen, Zwischenräume. Zum Standort Kleiner Prosa im Literatursystem der Moderne*. In: *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Hg. von ders. Tübingen: Niemeyer 2007. S. IX-XXVII.

Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London u.a.: Verso 2006.

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.

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.

Aniśko, Tomasz: *Victoria: The Seductress. A Cultural and Natural History of the World's Greatest Water Lily*. Kennet Square (PA): Longwood Gardens 2013.

Arens, William: *The Man-Eating Myth. Anthropology and Anthropophagy*. Oxford u.a.: OUP 1980.

Arrigoitia, Luis de: *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. Río Piedras: Ed. de la Universidad de Puerto Rico 1989.

Bachtin, Michail M.: *Probleme der Poetik Dostoevskij*. Übers. von Adelheid Schramm. München: Hanser 1971 (=Literatur als Kunst).

Bal, Mieke: *Sagen, Zeigen, Prahlen*. In: *Kulturanalyse*. Übers. von Joachim Schulte. Hg. von Thomas Fechner-Smarsly u. Sonja Neef. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1801). S. 72-116.

Beal, Sophia: *The Real and Promised Brasília: An Asymmetrical Symbol in 1960s Brazilian Literature*. In: *Hispania* 93 (2010) H. 1. S. 1-10.

Becker, Andreas u.a.: *Einleitung*. In: *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*. Hg. von ders. Schliengen im Markgräflerland: Edition Argus, Ulrich Schmitt 2008 (=Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung 4). S. 7-26.

Bellour, Raymond: *L'Amérique du Sud pour Henri Michaux*. In: *France-Amérique latine. Croisements de lettres et de voies*. Hg. von Walter Bruno Berg u. Lisa Block de Behar. Paris: L'Harmattan 2007 (=Espaces littéraires). S. 249-264.

- Bellour, Raymond: Chronologie. In: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. LXXXIII-CXXVIII.
- Bellour, Raymond: Illustrations et légendes. In: Henri Michaux: *Peintures et dessins*. In: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 952-955.
- Bellour, Raymond: Ecuador. Notice. In: Henri Michaux: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. 1071-1084.
- Bellour, Raymond: Ecuador. Note sur le texte. In: Henri Michaux: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. 1084-1089.
- Bellour, Raymond: Ecuador. Notes et variantes. In: Henri Michaux: *Œuvres complètes*. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998 (=Bibliothèque de la Pléiade 444). S. 1089-1100.
- Barcia, Pedro Luis: La prosa de Gabriela Mistral. In: Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología. Hg. von Real Academia Española. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española 2010 (=Clásicos de Biblioteca Nueva). S. LXIX-C.
- Barros, José Flávio Pessoa de u. Eduardo Napoleão: *Ewé òrìs.à. Uso litúrgico e terapêutico dos vegetais nas casas de candomblé jéje-nagô*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil 1999.
- Benjamin, Thomas: Rebuilding the Nation. In: *The Oxford History of Mexico*. Hg. von William Beezley u. Michael C. Meyer. Oxford u.a.: OUP 2010. S. 438-470.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. [Erste Fassung]. In: *Gesammelte Schriften*. 7 Bde. Hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepphäuser. Bd. 2, 2. Teil. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991 (=Suhrkamp-Taschenbuch 932,2). S. 431-469.
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: DUP 2010 (=A John Hope Franklin Center Book).
- Bense, Max: Ästhetik und Metaphysik einer Prosa. Henri Michaux' »Passagen«. In: *Passagen*. Übers. von Elisabeth Walther. Eßlingen: Bechtle 1956. S. 9-32.
- Berchenko, Adriana: La Revue de l'Amérique latine en los años 20. In: CRICCAL 4-5 (1990). S. 21-26.
- Bermúdez, Sari u. Saúl Juárez: Presentaciones. In: *El mito de los volcanes. Popocatépetl, Iztaccíhuatl*. Hg. von Mercedes Iturbe u. Fernando del Paso. México, D.F.: Museo del Palacio de Bellas Artes 2005. S. 7-16.
- Bernard, Claude: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Paris: Larousse 1951.

- Bernfeld, Siegfried: *Trieb und Tradition im Jugendalter. Kulturpolitische Studien an Tagebüchern*. Hg. von Ulrich Herrmann. Gießen: Psychosozial-Verlag 2015 (=Bibliothek der Psychoanalyse).
- Bettini, Maurizio: *Wurzeln. Die trügerischen Mythen der Identität*. Übers. von Rita Seuß. München: Antje Kunstmann 2018.
- Bisalki, Ernst: *Scherenschnitt und Schattenrisse. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst*. München: Callwey 1964.
- Blanc, Emmanuèle: *Mort d'un cheval de Henri Michaux*. In: *Les Belles lettres* 59 (2007) H. 4. S. 28-33.
- 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 (=Südosteuropäische Arbeiten 71). S. 97-111.
- 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.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books 2001.
- Brassaï: *Conversations avec Picasso*. Paris: Gallimard 1964.
- Brenner, Peter J.: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*. Berlin: De Gruyter 1990 (=Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderheft 2).
- Broome, Peter: *Henri Michaux and Travel: From Outer Space to Inner Space*. In: *French Studies* 39 (1985) H. 3. S. 285-297.
- Brück-Pamplona, Lara: *Mündliche Literatur und Nationalidentität in Brasilien. Das Beispiel José de Alencars und Mário de Andrade*. Hamburg: Dr. Kovač 2016 (=Schriftenreihe Studien zur portugiesischsprachigen Welt 6).
- Brun, Anne: *L'Expérience hallucinogène d'Henri Michaux à l'épreuve de l'inconscient: influence du surréalisme*. In: *Topique* 119 (2012) H. 2. S. 109-121.
- Comte de Buffon, Georges Louis Leclerc: *Discours sur le style. Prononcé à l'Académie Française par M. de Buffon le jour de sa réception*. Hg. von Félix Hémon. 5. Aufl. Paris: Delagrave 1894.
- Bueno, Raquel Illescas: *As excursões etnológicas de Mário de Andrade e Lévi-Strauss*. In: *FronteiraZ* 17 (2016). S. 215-224.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (=Edition Suhrkamp 727).
- Bung, Stephanie u. Susanne Zepp (Hg.): *Migration und Avantgarde*. Berlin: De Gruyter 2020 (=Mimesis 76).
- Busche, Hubertus: *Wissensräume. Ein systematischer Versuch*. In: *Räume des Wissens. Grundpositionen in der Geschichte der Philosophie*. Hg. von Karen Joisten. Bielefeld: transcript 2010 (=Mainzer historische Kulturwissenschaften 2). S. 17-30.

- Butor, Michel: *Improvisations sur Henri Michaux*. Fontfroide le Haut: Fata Morgana 1985.
- Cabral, Leonor Sciar: *As idéias lingüísticas de Mário de Andrade*. Florianópolis: Editora da UFSC 1986.
- 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 (=Coleção Retratos do Brasil). S. 33-45.
- Campe, Rüdiger: *Die Schreibszene. Schreiben*. In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 925). S. 759-772.
- Campos, Haroldo de: *Uma poética da radicalidade*. In: Oswald de: *Pau Brasil*. Hg. von Jorge Schwartz. 2. Aufl. São Paulo: Globo 2003 (=Obras completas de Oswald de Andrade). S. 19-84.
- Candido, Antonio: *A vida ao rés-do-chão*. In: *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Hg. von dems. u. Carmen Silvia Palma. Campinas/Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa 1992. S. 13-22.
- Certeau, Michel de: *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard 1975 (=Bibliothèque des histoires).
- Cevolini, Alberto: *Lob und Tadel der gelehrten Räuberei. Exzerpieren, Plagiieren und Zitieren in der frühneuzeitlichen Schriftkultur*. In: *Excerpt, Plagiat, Archiv. Untersuchungen zur neuzeitlichen Schriftkultur*. Hg. von Élisabeth Décultot u. Helmut Zedelmaier. Halle: mdv 2017 (=Kleine Schriften des IZEA 8). S. 16-38.
- Cicero: *De Inventione. Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum. Über die beste Gattung von Redner*. Lateinisch/Deutsch. Hg. u. übers. von Theodor Nüßlein. Darmstadt: wbg 1998 (=Sammlung Tusculum).
- Cicero, Marcus Tullius: *De oratore/Über den Redner*. Hg. u. übers. von Theodor Nüßlein. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007 (=Sammlung Tusculum).
- Clifford, James: *Introduction: Partial Truths*. In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Hg. dems. Berkeley u.a.: UC Press 1986 (=Experiments in Contemporary Anthropology). S. 1-26.
- Clifford, James: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge (MA) u.a.: HUP 1988.
- Cohen, Jonathan: *Toward a Common Destiny of the American Continent: The Pan-Americanism of Gabriela Mistral*. In: *Gabriela Mistral. The Audacious Traveler*. Hg. von Marjorie Agosín. Athens (Ohio): OUP 2003 (=Ohio University Research in International Studies). S. 1-18.
- Colomb-Guillaume, Chantal: *Michaux Lecteur de Kafka*. In: *Sillage de Kafka*. Paris: Éditions Le Manuscrit 2007 (=L'esprit des lettres). S. 285-298.

- Cuneo, Ana María: La oralidad como primer elemento de formación de la poética mistraliana. In: *Revista Chilena de Literatura* 41 (1993). S. 5-13.
- 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.
- Dados, Nour u. Raewyn Connell: The Global South. In: *Contexts* 11 (2012). S. 12f.
- Dean, Warren: Economy. In: *Brazil. Empire and Republic, 1822-1930*. Hg. von Leslie Bethell. Cambridge u.a.: CUP 1989 (=Cambridge History of Latin America). S. 217-256.
- Décultot, Élisabeth: Einleitung. Die Kunst des Exzerpierens – Geschichte, Probleme, Perspektiven. In: Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Hg. von ders. Berlin: Ripperger & Kremers 2014. S. 7-47.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit 1975 (=Collection critique).
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übers. von Burkhardt Kroeber. 9. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014 (Edition Suhrkamp 807).
- Derrida, Jacques: *La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*. In: *L'Ecriture et la différence*. Paris: Seuil 1967 (=Points Littérature 100, Collection 'Tel Quel'). S. 409-428.
- Derrida, Jacques: *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (=La philosophie en effet). Paris: Galilée 1993.
- Dewulf, Jeroen: *Die Schriften Alexander von Humboldts zu Lateinamerika: Anlauf einer wissenschaftlichen Inbesitznahme oder Meilenstein im Unabhängigkeitskampf?* In: *Das Wissen der Weltbürger*. Hg. von Anette Horn. Oberhausen: ATHENA 2008 (=Diskurs Philosophie 7). S. 91-116.
- Dünne, Jörg: *Suspendierte Texte. Célines Auslassungspunkte*. In: *Satzzeichen. Szenen der Schrift*. Hg. von Helga Lutz, Nils Plath u. Dietmar Schmidt. Berlin: Kadmos 2017 (=Kaleidogramme 156). S. 239-242.
- Dünne, Jörg: *Der Kommensalismus der quilters. Lateinamerikanische Hundegeschichten*. In: *Mythos – Paradies – Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. von Daniel Graziadei u.a. Bielefeld: transcript 2018 (=Edition Kulturwissenschaft 135). S. 333-344.
- Dusini, Arno: *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München: Fink 2005.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 222).
- Eiling, Alexander: *›Immer das Gleiche: ein Meisterwerk. Corots späte Landschaften*. In: *Camille Corot. Natur und Traum*. Hg. von Margret Stoffmann. Karlsruhe/Berlin u.a.: Staatliche Kunsthalle/Kehrer 2012. S. 409-415.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Vergebliche Brandung der Ferne. Eine Theorie des Tourismus*. In: *Merkur* 12 (1958) H. 126. S. 701-720.

- Ernst, Max: Jenseits der Malerei. In: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte u. Dokumente. Hg. von Günter Metken. 2. Aufl. Hofheim: Wolke 1983. S. 326-333.
- Ette, Ottmar: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2001.
- Ette, Ottmar u. Oliver Lubrich: Versuch über Humboldt. In: Ueber einen Versuch den Gipfel des Chimborazo zu ersteigen. Mit dem vollständigen Text des Tagebuchs *»Reise zum Chimborazo«*. Hg. von dens. Frankfurt a.M.: Eichborn 2006. S. 7-76.
- Fabian, Johannes: Out of our Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa. Berkeley u.a.: UC Press 2000.
- Fabian, Johannes: Time and the Other. How Anthropology Makes its Object. New York: Columbia University Press 2014.
- Facchin, Michelle Aranda: A crônica de Mário de Andrade: Percursos de valorização cultural. In: Revista Estação Literária (2013) H. 11. S. 147-157.
- Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933. 2. aktualis. u. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2010.
- Fausto, Boris: Society and Politics. In: Brazil. Empire and Republic, 1822-1930. Hg. von Leslie Bethell. Cambridge u.a.: CUP 1989 (=Cambridge History of Latin America). S. 257-307.
- Figueroa, Lorena, Keiko Silva u. Patricia Vargas: Tierra, indio, mujer. Pensamiento social de Gabriela Mistral. Santiago de Chile: Ediciones LOM/Univ. ARCIS 2000 (=Colección sin norte/Serie Punto de fuga).
- Finzer, Erin: Mother Earth, Earth Mother. Gabriela Mistral as an Early Ecofeminist. In: Hispania 98 (2015) H. 2. S. 243-251.
- Fiol-Matta, Licia: A Queer Mother for the Nation. The State and Gabriela Mistral. Minneapolis u.a.: Univ. of Minnesota Press 2002.
- 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 (=Bibliothèque des sciences humaines).
- Foucault, Michel: Préface à la transgression. In: Dits et Écrits. 4 Bde. Hg. von Daniel Defert u. François Ewald. Bd. 1: 1954-1969. Paris: Gallimard 1994 (=Bibliothèque des sciences humaines). S. 233-250.
- 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.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. 18 Bde. Hg. von Anna Freud u.a. Bd. 12: Werke aus Jahren 1917-1920. Frankfurt a.M.: Fischer 1947. S. 229-268.
- Fulda, Daniel: Einleitung: Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Faszination der Anthropophagie. In: Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur. Hg. von

- dems. u. Walter Pape. Freiburg: Rombach 2001 (=Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae 70). S. 7-50.
- Gabara, Esther: Errant Modernism. The Ethos of Photography in Mexico and Brazil. Durham u.a.: DUP 2008 (=A John Hope Franklin Center Book).
- Galí Boadella, Montserrat: Estampa popular, literatura popular: Del *Bois Protat* a José Guadalupe Posada. In: Estampa popular, cultura popular. Puebla: Benemérita Univ. Autónoma de Puebla Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades >Alfonso Vélez Pliego< 2007. S. 15-98.
- Gautrand, Jean-Claude: Spontane Fotografieren. Schnappschüsse und Momentaufnahmen. In: Neue Geschichte der Fotografie. Hg. von Michel Frizot. Köln: Könemann 1998. S. 233-241.
- Geisler, Eberhard: Michaux reist nach Ecuador, oder eine andere Exotik. In: ›Miradas entrecruzadas‹ – Diskurse interkultureller Erfahrung und deren literarische Inszenierung. Beiträge eines hispanoamerikanistischen Forschungskolloquiums zu Ehren von Dieter Janik. Hg. von Sabine Lang. Frankfurt a.M.: Vervuert 2002 (=Biblioteca Ibero-Americana 87). S. 281-297.
- Genette, Gérard: Palimpsestes. La Littérature au second degré. Paris: Seuil 1982 (=Collection Poétique).
- Gentic, Tania: The Everyday Atlantic. Time, Knowledge, and Subjectivity in the Twentieth-Century Iberian and Latin American Newspaper Chronicle. Albany: SUNY Press 2013 (=SUNY Series in Latin American and Iberian Thought and Culture).
- Gerardo Piña-Rosales: El cuento: Anatomía de un género literario. In: Hispania 92 (2009) H. 3. S. 476-487.
- 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.
- González, Aníbal: La crónica modernista hispanoamericana. Madrid: Porrúa Turanzas 1983 (=Ensayos).
- Goyet, Francis: The Word ›Commonplaces‹ in Montaigne. In: Toward a Definition of Topos. Approaches to Analogical Reasoning. Hg. von Lynette Hunter. Basingstoke u.a.: Macmillan 1991. S. 66-77.
- Graf, Fritz: Ekphrasis: Die Entstehung einer Gattung in der Antike. In: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von Gottfried Boehm u. Helmut Pfotenhauer. München: Fink 1995. S. 143-155.
- Grandin, Greg: Fordlandia. The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City. New York: Metropolitan Books 2009.
- Greenblatt, Stephen: Marvelous Possessions. The Wonder of the New World. Oxford u.a.: Clarendon Press 1991 (=The Clarendon Lectures).

- Grillo, Angela Teodoro: Sambas insonhados. O negro na perspectiva de Mário de Andrade. São Paulo: Ciclo Contínuo 2016 (Coleção contextura negra 1).
- Grivel, Charles: Reise-Schreiben. Übers. von Karl Ludwig Pfeiffer. In: Materialität der Kommunikation. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 750). S. 615-634.
- Gamper, Michael u. Ruth Mayer: Erzählen, Wissen und kleine Formen. In: Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von dens. Bielefeld: transcript 2017 (=Edition Kulturwissenschaft 10). S. 7-22.
- Gronau, Magdalena: Kurz und knapp? Oder doch komplex? Wissen in Formeln. In: Kurz & knapp. Zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Michael Gamper u. Ruth Mayer. Bielefeld: transcript 2017 (Edition Kulturwissenschaft 10). S. 289-308.
- Gumbrecht, Hans Ulrich u. Juan-José Sánchez: Der Misanthrop, die Tänzerin und der Ohrensessel. Über die Gattung ›Costumbrismo‹ und die Beziehungen zwischen Gesellschaft, Wissen und Diskurs in Spanien von 1805 bis 1851. In: Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert. Hg. von Jürgen Link. Stuttgart: Klett-Cotta 1984 (=Sprache und Geschichte 9). S. 15-62.
- Günzel, Stephan: Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant. Teil I. In: Aufklärung und Kritik 11 (2004) H. 2. S. 66-91.
- Günzel, Stephan: Geographie der Aufklärung. Klimapolitik von Montesquieu zu Kant. Teil II. In: Aufklärung und Kritik 12 (2005) H. 1. S. 25-47.
- Hage, Volker: Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens. Frankfurt a.M.: Lang 1984 (=Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 5).
- Hägele, Ulrich: Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Tübingen: TVV 2007.
- Halpern, Anne-Élisabeth: Henri Michaux. Le Laboratoire du poète. Paris: Arslan 1998.
- Halpern, Anne-Élisabeth: Henri Michaux – Towards an experimental Quantum Poetry. In: Experimental Cultures. Configurations between Science, Art, and Technology, 1830-1950. Hg. von Hans-Jörg Rheinberger. Berlin: MPIWG 2002 (=Preprint/Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte 213). S. 81-87.
- Hamburgin, Olivier: Littérature de voyage et excentricité: Henri Michaux en Équateur. In: Dalhousie French Studies, Identité et altérité dans les littératures francophones. 74/75 (2006). S. 185-198.
- Haraway, Donna Jeanne: The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness. In: Manifestly Haraway. Minneapolis u.a.: University of Minnesota Press 2016 (=Posthumanities 37). S. 91-198.

- Harvey, Herbert R.: Introduction. In: *Land and Politics in the Valley of Mexico. A Two Thousand Year Perspective*. Hg. von dems. Albuquerque: UNM Press 1991. S. 3-15.
- Hauck, Johannes: Typen des französischen Prosagedichts. Zum Zusammenhang von moderner Poetik und Erfahrung. Tübingen: Narr 1994 (= *Romanica Monacensia* 43).
- Haurélio, Marco: Breve história da literatura de cordel. São Paulo: Claridade 2010 (=Coleção Saber de tudo).
- Heideklang, Julia, Sandra Dobritz u. Urte Stobbe: Kleine Formen für den Unterricht – Unterricht in kleinen Formen. Einleitung. In: Kleine Formen für den Unterricht. Historische Kontexte, Analysen, Perspektiven. Hg. von ders. u. Urte Stobbe. Göttingen: V&R unipress 2019 (=Themenorientierte Literaturdidaktik 2). S. 9-25.
- Hilzinger, Sonja: Anekdot. In: Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Reclam 2008 (=Universal-Bibliothek 18187).
- Hoffmann, Christoph: Festhalten, Bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung. In: Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung. Hg. von dems. Zürich: Diaphanes 2008 (=Wissen im Entwurf 1). S. 7-20.
- 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 (=Institute for Cross-Cultural Research Studies 2).
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: UVK 1970 (=Konstanzer Universitätsreden 28).
- Jardim, Eduardo: Eu sou trezentos. Mário de Andrade: vida e obra. Rio de Janeiro: Ed. de Rio de Janeiro 2015.
- Jäger, Maren, Ethel Matala de Mazza u. Joseph Vogl: Einleitung. In: Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen. Berlin: De Gruyter 2021 (=Minima 1). S. 1-12.
- 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 Caroline Bacciu u.a. München: AVM 2019 (=Forum Junge Romanistik 24). S. 91-103.
- 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 (=Mimesis 76). S. 165-185.
- Jolles, André: Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorable, Märchen, Witz. 5. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1974 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 15).

- Kaller-Dietrich, Martina: Mais – Ernährung und Kolonialismus. In: Mais. Geschichte und Nutzung einer Kulturpflanze. Hg. von Daniela Ingruber u. Maria Dabriger. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel 2001 (=Historische Sozialkunde, Internationale Entwicklung 18). S. 13-33.
- Kaminsky, Ana: Essay, Gender, and Mestizaje. Victoria Ocampo and Gabriela Mistral. In: The Politics of the Essay. Feminist Perspectives. Hg. von Elizabeth Mittman u. Ruth-Ellen Boetcher Joeres. Bloomington: IU Press 1993. S. 113-130.
- Kennedy, George: The *Exercises of Aelius Theon*. In: Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric. Hg. u. übers. von dems. Atlanta: Society of Biblical Literature 2003 (=Writings from the Greco-Roman World 10). S. 1-72.
- Kennedy, George: The Preliminary Exercises of Nicolaus the Sophist. In: Progymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric. Hg. von dems. Atlanta: Society of Biblical Literature 2003 (=Writings from the Greco-Roman World 10). S. 129-131.
- Keohane, Elizabeth Geary: Ekphrasis and the Creative Process in Henri Michaux's *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* (1972). In: French Studies 64 (2010) H. 3. S. 265-275.
- Kilcher, Andreas B.: Mathesis und poiesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000. München: Fink 2003.
- Kittler, Friedrich: Im Telegrammstil. In: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskuselements. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 633). S. 358-370.
- Klengel, Susanne: Mário de Andrade – Lehrling in Sachen Primitivismus? Oder: Vom Verlernen des Primitivismus. In: Literarischer Primitivismus. Hg. von Nicola Gess. Berlin: De Gruyter 2013 (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 143). S. 255-267.
- Klengel, Susanne: Gabriela Mistral (1945). In: Nobelpreisträgerinnen. 14 Schriftstellerinnen im Porträt. Hg. von Claudia Olk u. Susanne Zepp. Berlin, Boston: De Gruyter 2019. S. 87-107.
- König, Hans-Joachim: Geschichte Brasiliens. Stuttgart: Reclam 2014 (=Reclams Universal-Bibliothek 19207).
- Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart: Metzler 1987.
- Korte, Barbara: Der englische Reisebericht. Von der Pilgerfahrt bis zur Postmoderne. Darmstadt: wbg 1996.
- Koschatzky, Walter: Die Kunst des Aquarells. Technik, Geschichte, Meisterwerke. 5. Aufl. München: dtv 1999 (=dtv 30743).
- Kraume, Anne: »Aucune contrée ne me plaît – voilà le voyageur que je suis.« Raum und Literatur in den Reisetagebüchern von André Gide und Henri Michaux.

- In: *Dynamisierte Räume: zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen*. Beiträge der Tagung am Institut für Romanistik der Universität Potsdam am 28.11.2009. Hg. von Albrecht Buschmann u. Gesine Müller. Potsdam: o. V. 2009. S. 27-38.
- Krippner-Martinez, James: Invoking ›Tato Vasco‹: Vasco de Quiroga, Eighteenth-Twentieth Centuries. In: *The Americas* 56 (2000) H. 33. S. 1-28.
- Kris, Ernst u. Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995 (=Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1202).
- Kristeva, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard 1988.
- Kürtös, Karl: *Henri Michaux et le visuel. Ekphrasis, mimèsis, énergie*. Bern u.a.: Lang 2009.
- Lacoste, Pablo, María Marcela Aranda u. Felipe Cussen: *Paisajes de Montaña. El Ferrocarril transandino y la captura estética de la cordillera de los Andes en la poesía de Gabriela Mistral*. In: *Alpha (Osorno)* 35 (2012). S. 9-22.
- Lappe, Thomas: *Die Aufzeichnung. Typologie einer literarischen Kurzform im 20. Jahrhundert*. Aachen: Alano/Rader 1991.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford u.a.: OUP 2007.
- Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern*. 4 Bde. Bd. 1. Leipzig u.a.: Weidmann Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie 1775.
- Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Erster Versuch. Mit vielen Kupfern*. 4 Bde. Bd. 2. Leipzig u.a.: Weidmann Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie 1775.
- Lay Brander, Miriam: *Schreiben in Archipelen. Kleine Formen in post-kolonialen Kontexten*. Berlin: De Gruyter 2020 (=Mimesis 83).
- Lejeune, Philippe: *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil 1996 (=Collection points, Série essais 326).
- Librandi, Marília: *Writing by Ear. Clarice Lispector and the Aural Novel*. Toronto: UTP 2018 (=University of Toronto Romance Series).
- Lindemann, Klaus: *Der Papagei. Seine Geschichte in der Deutschen Literatur*. Bonn: Bouvier 1994 (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 395).
- Lokengard, Mark: *Inventing the Modern Brazilian Short Story. Mario de Andrade's Literary Lobbying*. In: *Luso-Brazilian Review* 42 (2005) H. 1. S. 136-153.
- Lopez, Telê Porto Ancona: *Mário de Andrade: Ramais e Caminho*. São Paulo: Livraria Duas Cidades 1972.
- 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.

- 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.
- Lopez, Telê Porto Ancona: Nota de pesquisa. In: Mário de Andrade: *Taxi e Crônicas* no *Diário Nacional*. Hg. von ders. São Paulo: Duas Cidades 1976. S. 184.
- 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.
- Lopez, Telê Ancona: A bagagem poética do turista aprendiz. In: Revista IEB 1986 (26). S. 83-101.
- Lopez, Telê Ancona: As viagens e o fotógrafo. In: Mário de Andrade fotógrafo e turista aprendiz. São Paulo: IEB USP 1993. S. 109-119.
- 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.
- Lopez, Telê Porto Ancona u. Tatiana Longo Figueiredo: Anmerkungen. In: Mário de Andrade: O turista aprendiz. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez u. Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN 2015. S. 47-205.
- 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.
- Lopez, Telê Ancona u. Leandro Raniero Fernandes: Os diários do fotógrafo. In: Mário de Andrade: O turista aprendiz. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez u. Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN 2015. S. 451-455.
- Mahieux, Viviane: *Urban Chroniclers in Modern Latin America. The Shared Intimacy of Everyday Life*. Austin: UT Press 2011 (=Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture).
- Mahlke, Kirsten: *Offenbarung im Westen. Frühe Berichte aus der Neuen Welt*. Frankfurt a.M.: Fischer 2005 (=Fischer Taschenbücher 16235).
- Mainberger, Sabine: Lässig – subtil – lakonisch. Zur Ästhetik der *Grazie*. In: arcadia 47 (2012) H. 2. S. 251-271.
- Mainberger, Sabine u. Esther Ramharter: Linienwissen und Liniendenken. Einleitung in ein Forschungsfeld. In: Linienwissen und Liniendenken. Hg. von dens. Berlin: De Gruyter 2017. S. 1-18.
- Mainberger, Sabine: Die Seite als Horizont. Zu Henri Michaux' Graphismen. In: Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift. Hg. von Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert u. Klaus Ulrich Werner. Paderborn: Fink 2018. S. 255-275 (=Zur Genealogie des Schreibens 23).
- Mainberger, Sabine: Linien – Gesten – Bücher. Zu Henri Michaux. Berlin: De Gruyter 2020.

- 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 (=Studies in Economics and Political Science 65).
- Mar Castro Varela, María do u. Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. 2. komplett überarb. u. erw. Aufl. Bielefeld: transcript 2015 (=Cultural Studies 36).
- Martin, Jean-Pierre: *De la lecture comme sabotage. Michaux et Papazoff*. In: *Poétique* 88 (1991). S. 399-418.
- Martin, Jean-Pierre: *Henri Michaux*. Paris: Gallimard 2003 (=NRF biographies).
- Matala de Mazza, Ethel: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*. Frankfurt a.M.: Fischer 2018 (=Fischer Wissenschaft).
- Mayhall, Yolanda: *The Sumi-E Book*. New York: Watson Guptill 1989.
- Medeiros, Vera Lúcia Cardoso: *Resistência em tom menor. As crônicas de Clarice Lispector publicadas durante a ditadura militar*. In: *Revista Cerrados* 16 (2007). S. 191-200.
- Medina, Mario Oliva: *En torno a la historia de Repertorio Americano (1919-1958)*. In: *Revistas en América Latina. Proyectos literarios, políticos y culturales*. Hg. von Regina Crespo. México, D.F.: CIALC UNAM 2010. S. 63-86.
- Mendoça, Hilda u. Ivoneta Barros: *Folclore, ciêncica do povo*. São Paulo: Scortecci 2008.
- Menninger, Annerose: *Die Macht der Augenzeugen. Neue Welt und Kannibalen-Mythos, 1492-1600*. Stuttgart: Steiner 1995 (=Beiträge zur Kolonial- und Überseegeschichte 64).
- Meyer, Urs: *Zeitschrift, Zettel, Zigarettenchachtel. Überlegungen zu einer Medienkulturgeschichte narrativer Kurzprosa*. In: *Kleine Prosa. Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Hg. von Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel u. Dirk Götsche. Tübingen: Niemeyer 2007. S. 353-369.
- Mignolo, Walter D.: *Decolonizing Western Epistemology/Building Decolonial Epistemologies*. In: *Decolonizing Epistemologies. Latina/o Theology and Philosophy*. Hg. von Ada María Isasi-Díaz u. Eduardo Mendieta. New York: Fordham University Press 2012 (=Transdisciplinary Theological Colloquia). S. 19-43.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Fink 2000.
- Montaigne, Michel de: *De l'Institution des enfans*. In: *Les Essais*. Hg. von Jean Balsamo u. Alain Legros. Paris: Gallimard 2008 (=Bibliothèque de la Pléiade 14). S. 150-184.
- Montaigne, Michel de: *De la physiognomie*. In: *Les Essais*. Hg. von Jean Balsamo u. Alain Legros. Paris: Gallimard 2008 (=Bibliothèque de la Pléiade 14). S. 1082-1111.

- Montaigne, Michel de: Über die Physiognomie. In: *Essais*. 3 Bde. Übers. von Hans Stilett. Bd. 3. München: dtv 2011. S. 394-438.
- Montaigne, Michel de: Über die Knabenerziehung. In: *Essais*. 3 Bde. Übers. von Hans Stilett. Bd. 1. München: dtv 2011. S. 226-278.
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat de: *De l'Esprit des lois*. 3 Bde. Bd. 2. Deux-Ponts: Sanson 1784.
- Moraes, Marcos Antonio de: Anmerkungen. In: Mário de Andrade u. Manuel Bandeira: *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira*. Hg. von Marcos Antonio de Moraes. 2. Aufl. São Paulo: EDUSP 2001 (=Obras completas de Mário de Andrade 1).
- Morales, Leonidas T.: Gabriela Mistral: Recados de la aldea. In: *Revista Chilena de Literatura* 80 (2011). S. 203-222.
- Moser, Benjamin: *Why This World. A Biography of Clarice Lispector*. Oxford u.a.: OUP 2009.
- Neuber, Wolfgang: Fremde Welt im europäischen Horizont. Zur Topik der deutschen Amerika-Reiseberichte der frühen Neuzeit. Berlin: Schmidt 1991 (=Philologische Studien und Quellen 121).
- Neuschäfer, Hans-Jörg: Das 19. Jahrhundert. In: *Spanische Literaturgeschichte*. Hg. von dems. 4. aktualis. u. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2011. S. 237-320.
- Nicolaus the Sophist: *The Preliminary Exercises of Nicolaus the Sophist*. In: *Pro-gymnasmata. Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Hg. von George Kennedy. Atlanta: Society of Biblical Literature 2003 (=Writings from the Greco-Roman World 10). S. 131-172.
- Nies, Fritz (Hg.): *Genres mineurs. Texte zur Theorie und Geschichte nichtkanonischer Literatur (vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart)*. München: Fink 1978 (=Kritische Information 78).
- Noland, Carrie: The Metaphysics of Coffee: Blaise Cendrars, Modernist Standardization, and Brazil. In: *Modernism/modernity* 7 (2000) H. 3. S. 401-422.
- Oesterle, Günter u. Ingrid Oesterle: Der Imaginationsreiz der Flecken von Leonardo da Vinci bis Peter Rühmkorf. In: *Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer*. Hg. von Dieter Borchmeyer. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 213-238.
- Oesterle, Günter: Schreibszenen des Billets. In: *Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*. Hg. von Christine Lubkoll u. Claudia Öhlschläger. Freiburg u.a.: Rombach 2015 (=Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae Bd. 213). S. 115-135.
- Öhlschläger, Claudia: Poetik und Ethik der kleinen Form. Franz Kafka, Robert Musil, Heiner Müller, Michael Köhlmeier. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 128 (2009) H. 2. S. 261-279.
- Öhlschläger, Claudia: Das *punctum* der Moderne. Feuilletonistische und fotografische Städtebilder der späten 1920er und frühen 1930er Jahre. Benjamin, Kra-

- cauer, von Bucovich, Moï Ver. In: *Zeitschrift für Germanistik* 22 (2012) H. 3. S. 540-557.
- Oroz, Rodolfo: *Sobre neologismos en la poesía de Gabriela Mistral*. In: *Litterae Hispanae et Lusitanae. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen des Ibero-Amerikanischen Forschungsinstituts der Universität Hamburg*. Hg. von Hans Flasche. München: Hueber 1968. S. 299-316.
- 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.
- Parish, Nina: *Henri Michaux. Experimentation with Signs*. Amsterdam u.a.: Rodopi 2007 (=Faux titre 302).
- Peña, Karen Patricia: *Poetry and the Realm of the Public Intellectual. The Alternative Destinies of Gabriela Mistral, Cecilia Meireles, and Rosario Castellanos*. Leeds: Legenda 2007.
- Pérez Salas, María Esther: *Costumbrismo y litografía en México. Un nuevo modo de ver*. México, D.F.: UNAM Inst. de Investigaciones Estéticas 2005 (=Monografías de arte 29).
- Pérez Villalón, Fernando: *Variaciones sobre el viaje. (Dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún)*. In: *Revista Chilena de Literatura* 64 (2004). S. 47-72.
- 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.
- Perrot, Mathieu: *›Riding the Lines: The Poetics of the ›Chevauchements‹ in Henri Michaux' Drug Experiments*. In: *Literature and Intoxication. Writing, Politics and the Experience of Excess*. Hg. von Eugene Brennan u. Russell Williams. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015. S. 81-96.
- Perrot, Mathieu: *Poésie et ethnographie Henri Michaux et Michel Leiris*. In: *Polígramas* (2017) H. 45. S. 89-115.
- Pfeiffer, Helmut: *Schiffbrüche mit Bewusstsein. Drogen, Zeichnung, Schrift bei Henri Michaux*. In: *Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*. Hg. von Jörg Dünne u. Christian Moser. München: Fink 2008. S. 161-185.
- Pfeiffer, Helmut: *Traum und Tagtraum: Henri Michaux. Über eine Geburt der Poetik aus der Traumkritik*. In: *Traumwissen und Traumpoetik. Onirische Schreibweisen von der literarischen Moderne bis zur Gegenwart*. Hg. von Susanne Goumegou. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 157-177.
- Pizarro, Ana: *Gabriela Mistral and Brazil. A Journey of Fortitude*. In: *Gabriela Mistral. The Audacious Traveler*. Hg. von Marjorie Agosín. Athens (Ohio): OUP 2003 (=Ohio University Research in International Studies 40). S. 160-178.
- Pizarro, Ana: *Gabriela Mistral. El proyecto de Lucila*. Santiago de Chile: LOM Ediciones 2005 (=Texto sobre texto)

- Pizarro Cortés, Carolina: Historia, identidad nacional e identidad continental en el ensayismo mistraliano. In: *Genre and Globalization. Transformación de géneros en contextos (post-)coloniales*. Hg. von Miriam Lay Brander. Hildesheim u.a.: Olms 2017. S. 283-302.
- Poeschel, Sabine: *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts*. München: Scaneg 1985 (=Beiträge zur Kunsthistorischen 3).
- Poley, Dieter: *Kolibris. Trochilidae*. 3. erw. Aufl. Magdeburg: Westarp 1994 (=Die neue Brehm-Bücherei).
- Polgar, Alfred: *Die kleine Form (quasi ein Vorwort)*. In: *Orchester von oben*. Berlin: Rowohlt 1927. S. 9-13.
- Pratt, Mary Louise: *Women, Literature, and National Brotherhood*. In: *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Hg. von Emilie L. Bergmann u.a. Berkeley u.a.: UC Press 1990. S. 48-73.
- Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London u.a.: Routledge 1992.
- Prusák, Mariana: *Schiffbruch auf festem Lande. Über das Scheitern von Experimenten*. In: *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*. Hg. von Michael Gamper. Göttingen: Wallstein 2010. S. 321-342.
- Prutsch, Ursula u. Enrique Rodrigues-Moura: *Brasilien. Eine Kulturgeschichte*. Bielefeld: transcript 2013 (=Amerika: Kultur – Geschichte – Politik 3).
- Quintilianus, Marcus Fabius: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Übers. von Helmut Rahn. Erster Teil Buch I-IV. Darmstadt: wbg 1972 (=Texte zur Forschung).
- Rabasa, José: *Inventing America. Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Norman u.a.: OU Press 1993 (=Oklahoma Project for Discourse and Theory 11).
- Reyes, Alfonso: *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica 2004 (=Colección conmemorativa 70 aniversario 3).
- Ríos Muñoz, Juan: *Die Macht der Presse in Chile. Kommunikationsgeschichtliche Relevanz der Pressekampagne der Zeitung »El Mercurio« zum Sturz der Regierung Allendes 1970-1973*. Münster: o. V. 1984.
- Ritter, Joachim: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. In: ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. S. 141-163 (=Bibliothek Suhrkamp 379).
- Rivarol, Antoine de: *De l'universalité de la langue française*. Obsidiane 1991.
- Rivas, Pierre: *Cendrars, le nouveau monde et l'homme nouveau*. In: *Europe* 566 (1976). S. 50-60.
- Roger, Jérôme: *Henri Michaux. Poésie pour savoir*. Lyon: PUL 2000.
- Rónai, Paulo: *Um gênero brasileiro: A crônica*. In: *Crônicas Brasileiras. A Reader*. Hg. von Célia R. Bianconi, Júnior Borim u. Charles Andrew Perrone. 3. Aufl. Gainesville u.a.: UPF 2014. S. 221-225.

- Roquette-Pinto, Edgar: *Seixos rolados*. (Estudos Brasileiros). Rio de Janeiro 1927.
- Rosenberg, Fernando J.: *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2006 (=Illumination: Cultural Formations of the Americas.)
- 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 (=Bibliotheca Ibero-Americana 37). S. 31-50.
- Salgaro, Massimo: Die Literatur im ›Experiment‹. Eine Einleitung. In: ›Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment‹. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert. Hg. von dems. u. Raul Calzoni. Göttingen: V & R Unipress 2010 (=Interfacing Science, Literature, and the Humanities 3). S. 29-45.
- Santos, Ana Maria dos u.a.: *História do Brasil. De ›terra ignota‹ ao Brasil atual*. Rio de Janeiro: Log on Editora Multimedia 2002.
- Schäfer, Dorit: *Corot unterwegs – Landschaften in Frankreich von 1830 bis 1865*. In: Camille Corot. Natur und Traum. Hg. von Margret Stuffmann. Karlsruhe/Berlin u.a.: Staatliche Kunsthalle/Kehrer 2012. S. 99-108.
- Schiller, Friedrich: Über Anmuth und Würde. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. 43 Bde. Bd. 20: *Philosophische Schriften. Erster Teil*. Hg. von Benno von Wiese. Weimar: Böhlau 1962. S. 251-308.
- Schmale, Wolfgang: *Geschichte Frankreichs*. Stuttgart: Ulmer 2000 (=UTB für Wissenschaft 2145).
- Schmied, Wieland: Keine Ähnlichkeit mit sich selbst. Henri Michaux und Max Ernst. In: Henri Michaux. Das bildnerische Werk. Hg. von dems. München: Bayerische Akademie der Schönen Künste 1993. S. 43-50.
- Schneider, Luis Mario: Gabriela Mistral en México. Una devota del misionerismo vasconcelista. In: Re-leer hoy a Gabriela Mistral. Mujer, historia y sociedad en América Latina. Hg. von Gastón Lillo u. Guillermo J. Renart. Ottawa, Santiago: Univ. d'Ottawa, Ed. de la Universidad de Chile 1997 (=Colección humanidades). S. 147-158.
- Schneider, Ulrich Johannes: *Die Erfindung des allgemeinen Wissens. Enzyklopädisches Schreiben im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin: De Gruyter/Akademie-Verlag 2013.
- Schneider, Ulrike: Der poetische Aphorismus bei Edmond Jabès, Henri Michaux und René Char. Zu Grundfragen einer Poetik. Stuttgart: Steiner 1998 (=Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Beiheft).
- Schönborn, Sibylle: Das Buch der Seele. Tagebuchliteratur zwischen Aufklärung und Kunstperiode. Tübingen: Niemeyer 1999 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 68).

- Schulze, Peter W.: Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹: postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo. Bielefeld: transcript 2015 (=Postcolonial Studies 16).
- Schwartz, Jorge: Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: EDUSP/Illuminuras 1995.
- Schwerte, Hans: Der Begriff des Experiments in der Dichtung. In: Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger. Hg. von Reinhold Grimm u. Conrad Wiedemann. Berlin: ESV 1968. S. 387-405.
- Scott, David: Signs in the Jungle. Michaux in Ecuador. In: Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility. Hg. von Julia Kuehn u. Paul Smethurst. New York u.a.: Routledge 2009 (=Routledge Research in Travel Writing 1). S. 123-131.
- Sedda, Julia: Silhouettes: The Fashionable Paper Portrait Miniature around 1800. In: European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections. Hg. von Bernd Pappe. Petersberg: Imhof 2014. S. 179-185.
- Seifert, Nicole: Tagebuchschreiben als Praxis. In: Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay. Hg. von Renate Hof u. Susanne Rohr. Tübingen: Stauffenburg 2008. S. 39-60.
- Slater, Candace: Stories on a String. The Brazilian Literatura de Cordel. Berkeley u.a.: UC Press 1982.
- Smethurst, Paul: Introduction. In: Travel Writing, Form, and Empire. The Poetics and Politics of Mobility. Hg. von Julia Kuehn u. Paul Smethurst. New York u.a.: Routledge 2009 (=Routledge Research in Travel Writing 1). S. 1-18.
- Soares, Marcus Vinicius Nogueira: A crônica brasileira do século XIX. Uma breve história. São Paulo: É Realizações 2014 (=Biblioteca humanidades).
- Sontag, Susan: On Photography. London u.a.: Penguin 2008 (=Penguin Modern Classics)
- Spielmann, Ellen: Das Verschwinden Dina Lévi-Strauss' und der Transvestismus Mário de Andrade. 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 (=Bâire 3).
- Spielmann, Ellen: Die Argonauten der letzten *terra incognita*. Trajekte der wissenschaftlichen Avantgarde: Fernand Braudels, Claude und Dina Lévi-Strauss' Reisen nach Brasilien. Berlin: wvb 2018 (=Schwerpunkt Lateinamerika 2).
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: Marxism and the Interpretation of Culture. Hg. von Cary Nelson u. Lawrence Grossberg. Urbana u.a.: UI Press 1988. S. 271-313.
- Spoerhase, Carlos: Die spätromantische Lese-Szene. Das Leihbibliotheksbuch als ›Technologie‹ der Anonymisierung in E. T. A. Hoffmanns *Des Vettters Eckfens-*

- ter. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83 (2009). S. 577-596.
- Stackelberg, Jürgen von: Das Bienengleichnis: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen ›Imitatio‹. In: Romanische Forschungen 68 (1956) H. 3/4. S. 271-293.
- Stadler, Ulrich u. Magnus Wieland: Gesammelte Welten. Von Virtuosen und Zettelpoeten. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Steyerl, Hito: Die Gegenwart der Subaltern. In: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Übers. von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Wien u.a.: Turia + Kant 2008 (=Es kommt drauf an 6). S. 5-16.
- Stingelin, Martin: ›Schreiben‹. Einleitung. In: ›Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum‹. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. Hg. von dems. München: Fink 2004 (=Zur Genealogie des Schreibens 1). S. 7-21.
- Stockwell, Peter: The Surrealist Experiments with Language. In: The Routledge Companion to Experimental Literature. Hg. von Joe Bray, Alison Gibbons u. Brian McHale. London u.a.: Routledge 2012 (=Routledge Companions). S. 48-61.
- Sträter, Thomas: Die brasilianische Chronik (1936-1984). Untersuchungen zu moderner Kurzprosa. Fortaleza u.a.: Ed. UFC 1992 (=Kölner Schriften zur Literatur und Gesellschaft der portugiesischsprachigen Länder 5).
- Strelka, Joseph: Der literarische Reisebericht. In: Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Hg. von Klaus Weissenberger. Tübingen: Niemeyer 1985 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 34). S. 169-184.
- Szondi, Peter: An Gershom Scholem. In: Briefe. Hg. von Christoph König u. Thomas Sparr. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S. 266f.
- Teixeira, Ana Lúcia: Franz Kafka, Fernando Pessoa e Mário de Andrade: O alcance das pequenas literaturas. In: Sociologias 20 (2018) H. 48. S. 124-161.
- Theon, Aelius: Progymnasmata. Hg. u. übers. von Michel Patillon u. Giancarlo Bolognesi. Paris: Les Belles Lettres 1997 (=Collection des université de France/Série grecque 364).
- Thibault, Bruno: ›Voyager contre‹: la question de l'exotisme dans les journaux de voyage d'Henri Michaux. In: The French Review 63 (1990) H. 3. S. 485-491.
- Thiele, Matthias u. Martin Stingelin: Portable Media. Von der Schreibszene zur mobilen Aufzeichnungsszene. In: Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon. Hg. von dens. München: Fink 2010 (=Zur Genealogie des Schreibens 12). S. 7-27.
- Thomas, Kerstin: Corot und die Ästhetik der Rêverie. In: Camille Corot. Natur und Traum. Hg. von Margret Stoffmann. Karlsruhe/Berlin u.a.: Staatliche Kunsthalle/Kehrer 2012. S. 363-373.
- Utz, Peter: Zu kurz gekommene Kleinigkeiten. Robert Walser und der Beitrag des Feuilletons zur literarischen Moderne. In: Die kleinen Formen in der Moderne.

- Hg. von Elmar Locher. Innsbruck u.a./Bozen: Studien-Verlag/Ed. Sturzflüge 2001 (=Essay & Poesie 13). S. 133-165.
- Valdés Gajardo, Enrique: *La prosa de Gabriela Mistral. Época y estilo*. Concepción (Chile): Ediciones Literatura Americana Reunida 2007.
- Vanderwood, Paul: *Betterment for who? The Reform Period: 1855-75*. In: *The Oxford History of Mexico*. Hg. von William Beezley u. Michael C. Meyer. Oxford u.a.: OUP 2010. S. 349-372.
- da Vinci, Leonardo: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. Hg. von André Chastel. Übers. von Marianne Schneider. München: Schirmer/Mosel 1990.
- Vogel, Juliane: *Schnitt und Linie. Etappen einer Liaison*. In: *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*. Hg. von Friedrich Teja Bach u. Wolfram Pichler. München: Fink 2009. S. 141-159.
- Wagner, Joachim: *Die Königin der Seerosen*. Wittenberg: Ziemsen 1956 (=Die neue Brehm-Bücherei, H. 187).
- 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 dems. Frankfurt a.M.: TFM 2001. S. 71-128.
- Weinberg, Liliana: *Gabriela Mistral. Recado para América*. In: *Revista de Historia de América* 152 (2016). S. 11-41.
- Weissenberger, Klaus: *Einleitung*. In: *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*. Hg. von dems. Tübingen: Niemeyer 1985 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 34). S. 1-9.
- Wiener, Michael: *Ikonographie des Wilden. Menschen-Bilder in Ethnographie und Photographie zwischen 1850 und 1918*. München: Trickster 1990.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung*. Darmstadt: wbg 1990.
- Young, Michael W.: *Malinowski's Kiriwina. Fieldwork Photography, 1915-1918*. Chicago u.a.: University of Chicago Press 1998.
- Zeller, Christoph: *Literarische Experimente. Theorie und Geschichte – eine Einleitung*. In: *Literarische Experimente. Medien, Kunst, Texte seit 1950*. Hg. von dems. Heidelberg: Winter 2012 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 296). S. 11-54.
- Zepp, Susanne: *Geschichte in Sprachen. Über Französisch und Deutsch im Schreiben von Georges-Arthur Goldschmidt und Hélène Cixous*. In: *Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. von Marion Acker, Anne Fleig u. Matthias Lüthjohann. Tübingen: Narr Francke Attempto 2019 (=Literarische Mehrsprachigkeit Bd. 1). S. 261-277.
- Zilcosky, John: *Writing Travel*. In: *Writing Travel. The Poetics and Politics of the Modern Journey*. Hg. von dems. Toronto u.a.: UTP 2008 (=German and European Studies). S. 3-21.

Zill, Rüdiger: *Minima historia. Die Anekdote als philosophische Form*. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 8 (2014) H. 3. S. 33-46.

Nachschlagewerke

Academia Brasileira de Literatura de Cordel (Hg.): *Dicionário brasileiro de literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Rovelle 2005.

Albert W. Halsall: [Art.] Beschreibung. Übers. von Lisa Gondos. In: HWdR. 12 Bde. Hg. von Gert Ueding. Bd. 1. Tübingen: Niemeyer 1992. S. 1495-1510.

Arndt, Susan: [Art.] indigen. In: *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Hg. von ders. u. Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast 2011. S. 691.

Asmuth, Bernhard: [Art.] Perspicuitas. In: HWdR. 12 Bde. Hg. von Gert Ueding. Bd. 6. Darmstadt: wbg 2003. S. 814-874.

Berg, Gunhild: Experimentieren. In: *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*. Hg. von Ute Frietsch. Bielefeld: transcript 2013 (=Mainzer historische Kulturwissenschaften 15). S. 140-144.

Bogen, Steffen: [Art.] Gott/Künstler. In: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Ideen, Methoden, Begriffe. Hg. von Ulrich Pfisterer. 2. erw. u. aktual. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2011. S. 160-163.

Borgards, Roland: Tiere und Literatur. In: *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Hg. von dems. Stuttgart: Metzler 2016. S. 225-244.

Eusterschulte, Anne: [Art.] Schönheit, das Schöne. In: HWdR. 12 Bde. Hg. von Gert Ueding. Bd. 10. Darmstadt: wbg 2012. S. 1142-1193.

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.

Grosse 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.

Haacke, Wilmont: [Art.] Kleine Form. In: *Handbuch des Feuilletons*. 3 Bde. Hg. von Wilmont Haacke. Bd. 2. Emsdetten (Westf.): Lechte 1952. S. 201-207.

Kluge, Friedrich: [Art.] Netzhaut. In: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seibold. 24. durchges. u. erw. Aufl. Berlin u.a.: De Gruyter 2002. S. 650.

Kurz, Gerhard: [Art.] Fleck. In: *Metzler-Lexikon literarischer Symbole*. Hg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. 2. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2012. S. 122f.

Ministério da Educação e Cultura: *Exposição Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional 1970.

- 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.
- Nicklas, Pascal: [Art.] Rose. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. 2. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2012. S. 350-353.
- Niefanger, Dirk: [Art.] Berg. In: Metzler-Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer u. Joachim Jacob. 2. erw. Aufl. Stuttgart u.a.: Metzler 2012. S. 44f.
- Noah Sow: [Art.] Indianer. In: Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Hg. von Susan Arndt u. Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast 2011. S. 691.
- Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. Hg. von Marina Baird Ferreira u. Margarida dos Anjos. 3. bearb. u. aktual. Aufl. Curitiba: Positivo 2004.
- o.V.: [Art.] Silhouette. In: Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunstdtheorie. 7 Bde. Hg. von Harald Olbrich u. Gerhard Strauss. Bd. 6. Leipzig: Seemann 1994. S. 669f.
- Real Academia Española (Hg.): Diccionario de la lengua española. 23. Aufl. Barcelona: Espasa Libros 2014.
- Slabý, Rudolf J. u. Rudolf Grossmann (Hg.): Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache. 2 Bde. 5. neu. bearb. und von Carlos Illig erw. Aufl. Bd. 1. Wiesbaden: Brandstetter 2001.
- Sourvinou Inwood, Christine: [Art.] Elysion. In: DNP. 19 Bde. Hg. von Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Bd. 3. Stuttgart u.a.: Metzler 1997. S. 1104f.
- Vollmer, Wilhelm: [Art.] Mexitli. In: Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker. Neu bearb. von Wilhelm Binder. 3. Aufl. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung 1874. S. 335.

Internetquellen

- 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).
- Andrade, Mário: Mário espirra entre os Pacaás Novos. In: Tribuna da Imprensa (5.3.1960). S. 4. http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_02&pasta=ano%20196&pesq= (02.03.2021)
- Fotografien der von Mário de Andrade auf seinen Reisen gesammelten Objekte: http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/etnografia-e-folclore/?content_link=3 (02.03.2021)
- Gomes de Barro, Leandro: O Mundo as Avessas/O Povo na Cruz/A Caravana Democratica em Acção. Parahyba: Popular Editora F.C. Baptista Ir-

- mão. <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=O%20Povo%20na%20Cruz> (02.03.2021)
- Jöhnk, Marília: [Art.] crônica. In: Enzyklopädie der kleinen Formen. Hg. von Stefan Bodenmiller, Marie Czarnikow u. Florenz Gilly. Berlin: 2019. www.kleine-formen.de/enzyklopaedie-cronica/ (02.03.2021)
- Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14. Dezember 1968, Jahrgang 78, Nr. 213, Ausgabe A00213, S. 1. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pagfis=126463 (02.03.2021)
- Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20. Juni 1970, Jahrgang 80, Nr. 63, Ausgabe A00063, S. 30. http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pagfis=10675 (02.03.2021)
- Mistral, Gabriela: *Colibriés*. Manuskript o.J. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AE0018445. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-147625.html> (02.03.2021)
- Mistral, Gabriela: *Estampa de la Camarga*. Manuskript 1927. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AE0014967. www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/623/w3-article-141813.html (02.03.2021)
- Mistral, Gabriela: *Imágenes*. Manuskript o.J. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AE0013292. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-138534.html (02.03.2021)
- Mistral, Gabriela: *Imagen y palabra: el cinema, la radio y la televisión en los problemas educativos*. Vortragsmanuskript. Columbia University New York: 25.-30. Oktober 1954. Biblioteca Nacional Digital de Chile, AE0015261. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-144346.html (02.03.2021)
- Teixeira, Maurício de Carvalho: *Torneios Melódicos. Poesia cantada em Mário de Andrade*. São Paulo: o. V. 2007. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8149/tde-23012008-120427/publico/TESE_MAURICIO_CARVALHO_TEIXEIRA.pdf (02.03.2021)
- Zepp, Susanne: *Geschichtserfahrung als hermeneutische Kategorie. Über Hélène Cixous' und Cécile Wajsbrots »Une autobiographie allemande«*. In: literaturkritik.de 10 (2017). <https://literaturkritik.de/wajsbrot-cixous-une-autobiographie-allemande-geschichtserfahrung-als-hermeneutische-kategorie,23726.html> (02.03.2021)

VII. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Reisewege der drei Autoren

Die Karten (siehe auch Abb. 3 und Abb 4) wurden von mir mit der Open-Source Software QGIS 3.12 erstellt. Die Kartendarstellungen entsprechen den Quellen ESRI Inc. und Stamen Maps und erheben in Bezug auf die Eintragung der Örtlichkeiten keinen Anspruch auf Vollständigkeit (vgl. Anhang).

Für weitere Anschauungsmaterialien zu den Reisen der drei Autoren siehe: <https://marilia-joehnk.de/poetik-des-kolibris/>

Abb. 2: Claude Lévi-Strauss: o.T. In: *Saudades de São Paulo*. Hg. von Ricardo Mendes. Übers. von Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras 1996. S. 11.

Abb. 3: Reisewege Gabriela Mistral, siehe Abb. 1

Abb. 4: Reisewege Mário de Andrade, siehe Abb. 1

Abb. 5: Mário de Andrade: »Aposta de Ridículo [sic!] em Tefé 12-VI-27.« Arquivo IEB-USP/Sammlung Mário de Andrade, MA-F-0273

Abb. 6: Mário de Andrade: »Eu tomado de acesso de heroísmo ... peruano 21-VI-27« Arquivo IEB-USP/Sammlung Mário de Andrade, MA-F-0304

Abb. 7: Mário de Andrade: »Bordo do Pedro I 18-V-27.« Arquivo IEB-USP/Sammlung Mário de Andrade, MA-F-0160

Abb. 8: Acervo da Fundação Biblioteca Nacional-Brasil Diário Nacional, São Paulo, Nr. 774, 7. Januar 1930, S. 3. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213829&pesq=&pagfis=8857> (02.03.2021)

Abb. 9: Reisewege Henri Michaux, siehe Abb. 1

Zitierte Bilder

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.

Corot, Camille: Fontainebleau, der Zornige, ca. 1830. Öl auf Leinwand, 59x48, Privatsammlung.

- Michaux, Henri: Ecuador. In: ders.: Œuvres complètes. Peintures et dessins. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 855-955. S. 897.
- Michaux, Henri: La Cordillera de los Andes. In: ders.: Œuvres complètes. Peintures et dessins. 3 Bde. Hg. von Raymond Bellour. Bd. 1. Paris: Gallimard 1998. S. 855-955. S. 913.
- Ray, Man: Eine Amerikanerin. In: Der Querschnitt 5 (1925) H. 9. O.P.
- Stradanus: America, 1575-1580. Kupferstich, 19x26,9. Metropolitan Museum of Art, New York.
- o.V.: Hamats'a coming out of secret room, 1895. Fotografie, 18x10. National Anthropological Archives, Smithsonian Institution
- Weston, Edward: Excusado, 1925. Fotografie, 24,13x19,21. San Francisco, Museum of Modern Art.

VIII. Anhang

A.) Übersetzungen

Die Übersetzungen in der Studie entstammen, wenn nicht anders angegeben, von der Verfasserin. Dies trifft insbesondere auf die Übertragungen von Mário de Andrade und Gabriela Mistral zu. Die Übersetzungen werden in der Regel in eckigen Klammern hinter das Original platziert, bei eingerückten Zitaten platziere ich sie stets unterhalb des Ausgangstextes. Titel übersetze ich nur an relevanten Stellen.

B.) Zitierstil

In den Fußnoten führe ich die zitierten Autoren wie im Literaturverzeichnis an, d.h. zuerst mit Nachnamen. Da ich Forschungsliteratur aus verschiedenen Sprachkulturen zitiere, in denen je unterschiedliche Konventionen gelten (im Portugiesischen wird etwa nach dem letzten Nachnamen geordnet, im Spanischen nach dem ersten), erleichtert dies die Orientierung im Literaturverzeichnis.

C.) Karten

Mistral

Gabriela Mistral: Brief an Juana de Ibarbourou. Mar de Plata 1939. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-334544.html (02.03.2021)

Gabriela Mistral saúda o Brasil. In: Diario Portuguez, Rio de Janeiro, 29. August 1937. www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:146027 (02.03.2021)

Gabriela Mistral y su prolongada paso por Guayaquil. In: El Universo, Guayaquil, 19. Dezember 2018. <https://www.eluniverso.com/vida/2018/08/19/nota/6910181/gabriela-mistral-su-prolongado-paso-guayaquil> (02.03.2021)

www.caminogabrielamistral.cl/cgm/conoce-a-gabriela/cronologia-vida-y-obra-de-gabriela-mistral (02.03.2021)

Bulletin of the Pan American Union. Bd. 59, Ausgabe 1, S. 535. <https://books.google.de/books?id=dWAqAQAMAAJ&pg=PA535&lpg=PA535&dq=Gabriela+Mistra+1925+Uruguay&source=bl&ots=8i161l1Aet&sig=ACfU3UoT21aoN6ilpu1-FO2IPSZAC8-yAZQ&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjx987M3vToAhUDwsQBHc7w-Df0Q6AEwCnoECBYQLw#v=onepage&q=Gabriela%20%20Mistral%20%201925-%20%20Uruguay&f=false> (02.03.2021)

Zu den weiteren verwendeten Sekundärtexten zählen die im Literaturverzeichnis angeführten Schriften von Licia Fiol-Matta und Luis Mario Schneider.

Andrade

Bei Andrade zeichnen die Herausgeberinnen der kritischen Edition die Reisewege exakt nach. Ich berufe mich auf diese Angaben:

Telê Porto Ancona Lopez u. Tatiana Longo Figueiredo: Dossiê/Viagem de 1927. In: O turista aprendiz. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez u. Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN 2015. S. 394-431. S. 394f.

Michaux

Wie bei Mistral sind die Reiserouten von Michaux nicht im Detail nachzuvollziehen. Die Forschung stuft die Angaben aus seinem Tagebuch als zuverlässig ein, allerdings ist mitunter durch die fehlerhafte Schreibweise offen, auf welche Orte er sich bezieht (z.B. »Mazan« E, 226 anstelle von Mazán, »Banos« E, 208 anstelle von Baños oder »Ontavalo« E, 197 anstelle von Otavalo). Dies gilt auch für die häufig wiederholte Angabe »Guadalupe« (E, 207). Zu einzelnen Ortsangaben wie »Suña« oder »Latas« ließen sich keine Orte zuordnen. Neben *Ecuador* selbst diente mir die umfassende Biografie von Jean-Pierre Martin als Quelle, die auch im Literaturverzeichnis angeführt wird.

Gabriela Mistral:

El paisaje mexicano

Este paisaje del Valle de México es cosa tan nueva para mis ojos, que me desconcierta, aunque el desconcierto está lleno de maravillamiento. Yo he vivido muchos años en paisajes de montañas; pero de montañas agrias, en ese que yo he llamado paisaje hebreo por la terquedad y la grandeza hosca.

También aquí me ciñe un abrazo de montes; pero, ¡qué diversos!

La meseta del Anáhuac tiene, como se sabe, una altura media de 1.800 metros sobre el nivel del mar. Sus cumbres, el Popocatépetl, el Ixtlazihuatl y el Ajusco se elevan sobre ella, más no dan esa impresión de formidable muro, que es nuestra cordillera en Santiago: están aisladas, y su altura de más de 5.000 metros, queda así muy disminuida, vista desde la meseta. Son cumbres dulcísimas, de una línea depurada, como hechas por la mano de Donatello. Muy dulces. Nos levantan sobre la meseta faldas anchas y poderosas. Varias líneas de lomajes y cerros velan sus asientos y aparecen solamente las cumbres buriladas contra el azul. Es la palabra, buriladas. El Dios que hizo estas montañas no es el Jehová potente, ni siquiera el Dios cuya mano enérgica amasó Rodin; este es un Dios que hace su tierra con dedo acariciante, y yo he recordado, mirando esta naturaleza, el elogio que Anatole France hiciera del paisaje de Florencia. No me dan la visión de cordillera ni de la gran Sierra que ellas son; me parecen estas montañas obras de arte, en vez de creaciones de la feroz naturaleza.

La que más amo es el Ixtlazihuatl, o sea, La Mujer Blanca. Línea, es una mujer tendida y vuelta al cielo. Tiene una elevación como de pierna recogida, y otra menor que simula el pecho. La blancura de su nieve eterna (aquí lo de eterna es verdad) aumenta la visión deleitosa.

Mi casa de Michoacán (alrededores de México) queda frente a ella. La saludo al abrir mis ventanas como a mi diosa tutelar. Cuando no tiene su espesa superposición de nubes, ¡qué dulces suben de ella las mañanas!

El cielo de México es maravilloso. Generalmente está límpido, en las primeras horas del día; pero mantiene siempre las nubes en los bordes del horizonte, descansando sobre su línea de cumbres.

A medida que avanza el día, el cerco blanco se va subiendo al fin, se estrecha y se oscurece y empieza la lluvia de todas las tardes.

Es una lluvia ligera y breve. Ella es el eco debilitado de tempestades lejanas. Deben ser las tempestades hermosísimas y terribles en la línea de las montañas. Alcanzan al centro del valle solo sus ecos, sus ecos.

Desde Cuba vengo habituándome al juego épico de truenos y relámpagos, juego wagneriano que a nadie inquieta y que a mí me hacía palidecer. Recuerdo el inmenso garabateo de rayos que jugaban fantásticamente sobre la Isla de Cuba la noche en que nos aproximábamos a ella, y que yo miraba temblando desde la borda. Ahora ya duermo tranquilamente con esta música guerrera que me dan las Sierras Madres; pienso que es una soberbia canción de cuna, y cierro los ojos confiada...

La lluvia cotidiana a que aludía es una de las bendiciones de Dios para esta tierra. Aunque jamás se siente en la meseta un calor intenso, es necesaria y deliciosa a la par. Hacia las seis o siete de la tarde ya ha cesado, y sube la exhalación de la tierra, en un vaho de frescura. Se hizo la desecación de los lagos que rodean a México. Segundo algunos, la desecación era natural y solamente se apresuró. La arena que vino a cubrir una gran extensión de terreno, vuela sobre la ciudad en un polvo menudo que esta lluvia aplaca, devolviendo al horizonte la nitidez que tiene y que es para mí el mejor atributo del paisaje.

Dije que el cielo era maravilloso. No le he visto aún las tardes ricas de color de que me hablan los mexicanos, y que vienen con el invierno. La hermosura del cielo es para mí la de su infinita extensión y la de sus anchos juegos de nubes.

Como no hay esa muralla épica de nuestra cordillera, que disminuye el horizonte, este cielo mexicano es vastísimo. Las nubes son dilatadas y ligeras y tienen como mayor movilidad, como menor espesura que las de nuestro cielo del sur. Tienen allá arriba un universo fantástico que yo suelo seguir una tarde entera desde la azotea de mi casa. Son juegos graciosos e infinitos. Es un avance hacia la mitad del cielo, y que termina con esa lluvia de todas las tardes.

No he visto muchas noches despejadas. Al revés de lo que pasa en nuestra zona, estas noches vendrán con el invierno.

Mi fiesta cotidiana es la de la luz de la meseta. En los primeros días fue para mí una especie de éxtasis ardiente que sucedía al éxtasis del mar. Aunque entrecerraba mis ojos la luz por su crudeza, yo la recibía como debieron hacerlo los aztecas, místicamente. Era la compañera de mi infancia, perdida tantos años y que vuelve a jugar conmigo...

El valle en que nací la tiene semejante, y yo le debo mi rica sangre, mi férvido corazón. Mis años de tierra fría fueron un largo castigo para estos ojos, los acostumbrados a beberla y a vivir de ella, como se vive del sustento. La he recuperado aunque sea por un tiempo y dejo que me riegue largamente. No quería perderla ni una sola mañana. Canta en mi pecho y en mis venas. La estoy alabando siempre, con una exaltación que no pueden explicarse las gentes mexicanas que nunca conocieron la tristeza desolada de la tierra austral.

No es esta la luz de Cuba, cegadora, que parecía romper mis ojos, y que apenas me dejó mirar esa Isla que yo he llamado la rosa de fuego, porque es hermosa como una terrible hermosura de brasa desnuda. Tan intensa era esa luz que me daba la impresión de que yo no había conocido hasta entonces el sol.

Esta no: es viva sin ser heridora. Y el paisaje que pinta no es crudo ni chillón. Yo pensaba en los pintores, desde Panamá hasta Cuba. ¿Cómo pintar esas coloraciones tan de cromo, de una brillantez que en la naturaleza es maravillosa, pero que en un cuadro resultarían excesivas?

Y hablaremos del clima, consecuencia de los elementos que ya he descrito: la altura, la lluvia y la luz.

Veracruz es ardiente; un poco menos siempre que La Habana; me dicen que Yucatán es el verdadero trópico, y lo son Tabasco y Campeche, los tres estados que la península tiene en la costa sureste. A cuatro horas de Veracruz ya me encontré con una ciudad de clima clementísimo: Jalapa. Fue el saludo de dulzura que me hizo México. El clima de la Meseta es de una suavidad imponderable. No diré que es el mejor del mundo, porque la frase está desprestigiada ante mí misma. La dicen gentes que no han recorrido ni un cuarto de mundo, la dicen por patriotismo geográfico.

Pero puedo decir de esta temperatura que es una delicia inefable. Para definir lo que es un buen clima, voy a apelar a un viejo recuerdo. En un grupo de amigos decíamos cierta vez que la excelencia de las cosas consiste en que hagan olvidar esa misma excelencia: el mejor estilo es aquel que hace olvidar la idea de estilo, la santidad es el estado moral que borra toda impresión de santidad, reñida de lucha espiritual. El mejor clima vendría a ser aquel que hace desaparecer enteramente la idea de calor y de frío, que son los elementos que constituyen el clima. No he sentido hasta hoy nunca, ni en plena lluvia recibida sin resguardo en el campo, frío alguno, y el grado del calor es solamente aquel necesario para dar la sensación de bienestar. Al caminar mucho se siente el cansancio que da la altura, pero no el calor.

Yo he apreciado aquí en todo su valor la importancia de una temperatura privilegiada. Solía decir en Punta Arenas que su horrible frío era una desventaja moral: me hacía egoísta; vivía yo preocupada de mi estufa y de mi carne entumecida. En La Habana viví cuatro días exclusivamente ocupada de matar el calor, de disminuirlo siquiera, con mala fortuna, por cierto. En México puedo ocuparme de todo y no sólo de mí misma. La actividad no se resiente como piensan algunos por la dulzura del clima; para los pobres que no tienen ninguna forma de felicidad mundana, se me ocurre que este solo clima suavísimo debe serles una forma de dicha. Corrijo, sin embargo, mi pensamiento: los que han nacido aquí no pueden sentir en esto lo extraordinario que yo encuentro, y que llega a producirme ventura.

De la dulzura de las cumbres y del cielo bajan los ojos a la del Valle. Esta palabra Valle la adopto sólo por respeto a la geografía oficial. El Anáhuac no es lo que nosotros llamamos en Chile un valle. Le sobra extensión para ello: es más bien un llano dilatadísimo, de una línea horizontal casi perfecta.

Es un paisaje suavísimo, como un juego delicado de las arcillas que durante siglos las vertientes de las montañas han ido depositando. En torno de la ciudad

de México hay campos, campos extensos, cubiertos de pastos y de árboles aislados, grandes fresnos, graciosos chopos y huejotes (árboles muy parecidos a nuestro esbelto álamo). Todos estos árboles me hacen recordar los de Corot, elegantes y sobrios como figuras humanas.

No es nuestro campo quebrado con hondonadas donde los matorrales dan una ilusión de grutas sombrías y frescas. La planicie es perfecta y la luz lo baña todo.

Los solares rurales están separados unos de otros por líneas extensas de magueyes, la planta característica de la región, la cual merece que yo mala descriptora siempre, procure sin embargo describirla, porque vale el esfuerzo.

Es una planta de inmensas hojas que tienen de dos a tres metros: anchas, cencientas, de punta zarpada, caídas hacia los lados como caen los chorros de un surtidor. Dos o tres metros de altura también; hojas durísimas y gruesas que dan la llamada pita del maguey. Esta es una fibra industrial de primer orden, que proporciona a los indios, aquí en la meseta, la materia prima para sus admirables tejidos. Otra especie de la planta que abunda en Yucatán da la llamada fibra de henequén, de la cual se saca la seda artificial y se hacen las mejores jarcias conocidas.

Ya en el trayecto de Jalapa a México venía yo alabando los hermosos magueyes como motivos ornamentales del paisaje. Un compañero me rompió el elogio.

– Es hermoso, pero demoníaco, me dijo. Equivale a la endiablada hermosura de la viña de ustedes. El indio arranca del maguey el aguamiel, de sabor delicioso, pero que se convierte después en nuestro pulque, la tremenda bebida del pueblo.

Así es; más el decorativo y noble maguey no tiene la culpa.

Del centro de la planta, en el punto que puede llamarse su corazón, el indio aspira el jugo en una ablución lenta. Su malicia, como la de Noé, lleva a la fermentación. Obtiene después de ésta un licor que produce el efecto de los alcoholes de mayor grado. Para daño del pobre indio, esta bebida resulta baratísima, y ni siquiera puede enrostrársele a él su vicio como cosa cara. La planta es numerosa y no necesita cultivo.

Este es, simplificadísimo, el paisaje del Valle de México: suma suavidad y también suma sobriedad.

Hay que salir de la meseta, según me aseguran, para encontrar el paisaje agrio y exuberante.

15 de octubre de 1922

Quelle: Gabriela Mistral: El paisaje mexicano. In: dies.: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 46-50.

Anm. La Orden Franciscana de Chile autoriza el uso de la obra de Gabriela Mistral.

Lo equivalente a los derechos de autoría son entregados a la Orden Franciscana de Chile, para los niños de Montegrande y de Chile, de conformidad a la voluntad de

Gabriela Mistral.

Dem chilenischen Franziskanerorden sei gedankt für die Erlaubnis, die folgenden Texte abzudrucken und zu übersetzen.

Die mexikanische Landschaft

Diese Landschaft des Valle de México ist so neu für meine Augen, dass sie mich verwirrt, obwohl diese Verwirrung voller Staunen¹ ist. Ich lebte viele Jahren in Landschaften, die von Bergen durchzogen waren; doch von verbitterten Bergen, die ich aufgrund ihres Starrsinns und ihrer mürrischen Größe als hebräische Landschaft bezeichnete.

Auch hier umschlingt mich die Umarmung der Berge, die doch so vielseitig sind!

Die Hochebene von Anáhuac liegt, wie man weiß, durchschnittlich 1.800 Meter über dem Meeresspiegel. Ihre Gipfel, der Popocatépetl, der Ixtlazihuatl und der Ajusco, überragen sie und doch scheinen sie nicht, wie unsere Gebirgskette in Santiago, eine riesige Mauer zu sein: Sie sind isoliert und ihre über 5.000 Meter betragende Höhe erscheint dadurch von der Hochebene aus betrachtet sehr verkleinert. Es sind sehr süße Gipfel von einer solch gereinigten Linie, als ob sie Donatello's Hand gefertigt hätte. Sehr süß. Breite und mächtige Bergabhänge heben uns über die Hochebene. Verschiedene Linien aus einer Reihe von Hügeln² und Erhebungen verschleiern ihren Grund und so erscheinen nur die gegen das Blau gravierten Gipfel. Dies ist genau das richtige Wort, »graviert«. Der Gott, der diese Berge schuf, ist nicht der mächtige Jehova und nicht einmal der Gott, dessen entschlossene Hand Rodin knetete; dieser hier ist ein Gott, der mit streichelnden Fingern seine Erde schafft, und ich erinnerte mich beim Betrachten dieser Natur an das Lob, das Anatole France Florenz aussprechen würde. Die Berge scheinen mir weder Kordilleren noch große Sierras, die sie doch sind, sondern Kunstwerke, nicht Geschöpfe der grausamen Natur.

Am meisten liebe ich den Ixtlazihuatl, bzw. die »weiße Frau«. Ihr³ Umriss ist eine ausgestreckte, dem Himmel zugewandte Frau. Sie verfügt über eine Erhöhung, die einem hochgestreckten Bein ähnelt und eine kleinere, welche die Brust vortäuscht. Das Weiß ihres ewigen Schnees (hier handelt es sich wirklich um den ewigen) erhöht die beglückende Sicht.

Mein Haus in Michoacán (in der Nähe von México D.F.) befindet sich ihr gegenüber. Ich begrüße sie, wenn ich meine Fenster öffne, wie meine Schutzgöttin. Welche Süße doch morgens ohne die dichte Übereinanderlagerung der Wolken von ihr emporsteigt!

¹ *maravillamiento*: Neologismus, der auf das Verb »maravillar« [in Bewunderung versetzen] rekurriert.

² *lomaje*: Chilenismus und Neologismus; der sich von »lomas« [Hügeln] ableitet.

³ Auch wenn der Berg im Deutschen männlich ist, wähle ich an dieser Stelle wie im Spanischen weibliche Pronomina, um die Beschreibung als Frau hervorzuheben.

Mexikos Himmel ist wunderbar. Gewöhnlich ist er in den ersten Tagesstunden sauber; doch bewahrt er die Wolken immer am Rand des Horizonts, während sie sich auf den Linien seiner Hügel ausruhen.

Im Verlauf des Tages steigt der weiße Ring bis ganz nach oben auf, verengt und verdunkelt sich, und der nachmittägliche Regen beginnt.

Es handelt sich dabei um einen leichten und kurzen Regen. Er ist das schwache Echo von weit entfernten Gewittern. Diese müssen die allerschönsten und schrecklichsten Gewitter auf den Bergeslinien sein. Das Zentrum des Tals erreichen nur seine Echos, seine Echos.

Seit Kuba gewöhne ich mich schon an das epische, das wagnerianische Spiel von Donner und Blitz, das niemandem Sorge bereitete und mich erblassen ließ. Ich erinnere mich an das riesige Gekritzeln von Blitzen, die auf wunderbare Weise über der Insel Kubas, in der Nacht, in der wir uns ihr näherten, spielten, und die ich zitternd von der Reling aus betrachtete. Heute schon schlafe ich ruhig ein mit dieser kriegerischen Musik, die mir die *Sierras Madres*⁴ bieten; ich stelle sie mir als ein prächtiges Wiegenlied vor, und so schließe ich vertrauensvoll die Augen...

Der tägliche Regen, auf den ich hingewiesen habe, ist einer von Gottes Segen für diese Erde. Auch wenn man in der Hochebene niemals eine intensive Hitze spürt, ist er zugleich notwendig und köstlich. Gegen sechs oder sieben Uhr abends hat er bereits aufgehört und in einem erfrischenden Dampf steigt die Ausdünstung der Erde auf. Die Seen, die Mexiko umgeben, wurden ausgetrocknet. Einige halten die Austrocknung für einen natürlichen Prozess, der nur beschleunigt worden sei. Der Sand, der nun einen weiten Teil des Gebiets bedeckt, fliegt über der Stadt als winziger Staub; diesen besänftigt der Regen und gibt dem Horizont so seine Klarheit zurück, die für mich der beste Wesenzug dieser Landschaft ist.

Ich sagte bereits, dass der Himmel wunderbar sei. Noch immer habe ich nicht die von Farben erfüllten Nachmittage am Himmel gesehen, von denen mir die Mexikaner berichten und die mit dem Winter kommen. Die Schönheit des Himmels liegt für mich in seiner unendlichen Ausdehnung und in seinen weitgezogenen Wolkenspielen.

Da es nicht die epische Mauer unserer Kordilleren gibt, die den Horizont verkleinert, ist dieser mexikanische Himmel sehr weit. Die Wolken sind ausgedehnt und leicht und weisen eine höhere Beweglichkeit und eine geringere Dichte auf als diejenigen unseres Südhammels. Dort oben weben sie ein fantastisches Universum, dem ich gewöhnlich den ganzen Nachmittag von der Terrasse meines Hauses folge. Es sind anmutige und unendliche Spiele. Ein Vormarsch bis zur Mitte des Himmels, der mit diesem Nachmittagsregen endet.

4 *Sierras Madres*: wortwörtlich ›Bergketten-Mütter‹; Mistral spielt an dieser Stelle auf verschiedene Gebirgszüge in Mexiko an, nämlich die Sierra Madre Occidental, Sierra Madre Oriental und Sierra Madre del Sur.

Ich habe nicht viele wolkenlose Nächte gesehen. Im Gegensatz zu unserer Zone werden diese Nächte mit dem Winter kommen.

Mein tägliches Fest ist das Licht der Hochebene. In den ersten Tagen war es für mich eine Art brennende Ekstase, die auf die Ekstase des Meeres folgte. Auch wenn ich stets aufgrund der Härte des Lichtes meine Augen halb schloss, empfing ich es mystisch, wie es die Azteken getan haben müssen. Es war der Gefährte meiner Kindheit, der so viele Jahre verloren war und nun erneut mit mir spielte.

Das Licht des Tals, in dem ich geboren wurde, war diesem ähnlich, und ihm schulde ich mein reiches Blut, mein glühendes Herz. Meine Jahre auf der kalten Erde waren eine lange Strafe für diese Augen, die daran gewöhnt waren, von ihm zu trinken und zu leben, wie man vom Unterhalt lebt. Ich habe es, wenn auch nur für eine Weile, zurückgeholt und lasse mich lange von ihm durchströmen. Ich wollte es nicht einen einzigen Morgen missen. Es singt in meiner Brust und in meinen Adern. Ich erhöhe es immer durch meine Preisungen, die sich die mexikanischen Menschen, die niemals die trostlose Traurigkeit der südlichen Erde kennengelernt haben, nicht erklären können.

Es ist nicht das blendende Licht Kubas, das meine Augen zu brechen schien und das mich kaum diese Insel betrachten ließ, die ich Feuerrose nannte, da sie so schön wie die schreckliche Schönheit nackter Glut schien. Dieses Licht war so intensiv, dass es mir den Eindruck vermittelte, bis zu diesem Zeitpunkt nie die Sonne gekannt zu haben. Doch dieses hier ist anders: Es ist lebendig, ohne zu verwunden. Und die Landschaft, die es malt, ist weder rohweiß noch grell. In meinen Gedanken weile ich, von Panama bis nach Kuba, bei den Malern. Wie malt man diese so von Chrom durchzogenen Farben, die von einem in der Natur wunderbaren, doch für ein Gemälde übermäßigen Glanz sind?

Kommen wir zum Klima, das eine Folge der bereits von mir beschriebenen Elemente ist: der Höhe, des Regens und des Lichtes.

Veracruz ist glühend; immer etwas weniger als Havanna; mir sagt man, dass Yucatán der wahre Wendekreis sei, wie auch Tabasco und Campeche, die drei Staaten an der südöstlichen Küste der Halbinsel. Vier Stunden von Veracruz entfernt traf ich schon auf eine Stadt mit äußerst mildem Klima: Jalapa. Es war wie eine süße Begrüßung Mexikos. Das Klima der Hochebene ist von einer unschätzbaren Milde. Ich werde nicht sagen, dass es das beste der Welt sei, denn dieser Satz hat für mich sein Ansehen verloren. Diesen Satz sagen Menschen, die aufgrund ihres geografischen Patriotismus nicht einmal ein Viertel der Welt gesehen haben.

Doch von dieser Temperatur kann ich sagen, dass sie ein unaussprechlicher Genuss ist. Um zu definieren, was ein gutes Klima ist, werde ich mich auf eine alte Erinnerung berufen. Unter Freunden sagten wir manchmal, dass die Exzellenz von Dingen darin besteht, ihre Exzellenz selbst vergessen zu lassen: Der beste Stil ist derjenige, der uns vergessen lässt, was Stil ist, Heiligkeit ist der moralische Zustand, der jede Vorstellung von Heiligkeit tilgt, ein erbitterter spiritueller Kampf.

Das beste Klima müsste also dasjenige sein, das vollständig die Vorstellung von Hitze und Kälte auflöst, die konstitutive Bestandteile des Klimas sind. Ich habe bis heute noch niemals, nicht einmal schutzlos bei Regen auf dem Feld, Kälte gespürt und die Hitzetemperatur ist nur so hoch, wie es das Wohlbefinden erfordert. Wenn man viel geht, so spürt man aufgrund der Höhe die Müdigkeit, doch nicht die Hitze.

Ich habe hier in ihrem ganzen Wert die Bedeutung einer privilegierten Temperatur zu schätzen gelernt. Ich sage gewöhnlich in Punta Arenas, dass seine furchtbare Kälte ein moralischer Nachteil sei: Sie machte mich egoistisch, ich sorgte mich ständig nur um meinen Ofen und mein erstarrtes Fleisch. In Havanna sorgte ich mich vier Tage lang nur darum, die Hitze zu töten, sie wenigstens zu mildern – mit wenig Erfolg, übrigens. In Mexiko kann ich mich um alles kümmern, nicht nur um mich selbst. Die Aktivität leidet nicht, wie einige meinen, an der Süße des Klimas; es scheint mir, dass für die Armen, denen keine weltliche Freude beschert wird, schon dieses äußerst milde Klima ein Glück sein muss. Doch korrigiere ich meinen Gedanken: Diejenigen, die hier geboren wurden, können nicht das Außergewöhnliche des Klimas spüren, das mir hier begegnet und mir Glück bringt.

Von der Süße der Hügel und des Himmels senken sich die Augen zu derjenigen des Tals. Dieses Wort ›Tal‹ verwende ich nur aus Respekt vor der offiziellen Geografie. Der Anáhuac ist nicht das, was wir in Chile als Tal bezeichnen. Ihm fehlt dazu die Ausdehnung: Er ist viel eher eine äußerst weitläufige Ebene aus einer fast vollkommenen horizontalen Linie.

Es ist eine so weiche Landschaft, die vergleichbar mit dem zarten Spiel der Tonschichten über Jahrhunderte von den Berghängen eingelagert wurde. In der Umgebung von Mexiko-Stadt gibt es Felder, weite Felder,⁵ die von Gras und ver einzelnen Bäumen, großen Eschen, anmutigen Pappeln und Weiden⁶ bedeckt sind (Bäume, die unseren eleganten Pappeln sehr ähneln). All diese Bäume erinnern mich an jene Corots, die so elegant und nüchtern wie menschliche Gestalten sind.

Die Landschaft ist nicht wie unser Feld von Schluchten zersplittet, denen das Dickicht die Illusion von dunklen und frischen Höhlen verleiht. Die Ebene ist vollkommen und das Licht badet alles.

Die ländlichen Grundstücke werden voneinander durch weite Linien von Agaven getrennt, die charakteristische Pflanzenart der Region, die es verdient, dass ich, stets eine schlechte Beschreibende, sie doch zu beschreiben versuche, denn die Mühe ist dies allemal wert.

5 An dieser Stelle liegt wohl ein Editionsfehler im Original vor; der Punkt müsste durch ein Komma ersetzt werden.

6 Mistral bezieht sich hier auf eine spezifische Weidenart, die auf dem amerikanischen Kontinent vorkommende *Salix bonplandiana*.

Die Pflanze trägt riesige, zwei bis drei Meter große Blätter: breit, aschgrau, mit ausgefahrenen Zacken, die so zur Seite fallen wie der Strahl einer Fontäne. Die Höhe beträgt ebenfalls zwei bis drei Meter; die Blätter sind äußerst hart und dick und bringen das so genannte »Pitahanf« der Agave hervor. Dabei handelt es sich um eine erstklassige industrielle Faser, welche die Autochthonen hier in der Hochebene mit dem Grundstoff für ihre bewundernswerten Webarbeiten versorgt. Eine weitere Pflanzenart, die in Yucatán häufig vorkommt, entsteht aus der genannten Faser der Sisalagave, deren Kunstseide extrahiert wird und aus der man die bekanntlich besten Netze anfertigt.

Schon auf dem Weg von Jalapa nach Mexico habe ich die wunderschönen Agaven als verzierende Motive der Landschaft gepriesen. Doch dann machte mir ein Kollege das Lob zunächste:

– Sie sind schön, doch dämonisch, sprach er zu mir. Sie ähneln der teuflischen Schönheit eures Weines. Der Autochthone entreißt der Agave ihren süßen Saft, der ein Genuss ist und sich jedoch nachher in unseren Pulque⁷ wandelt, der schreckliche Trank der Menschen.

Das stimmt; doch daran ist nicht die dekorative und edle Agave schuld. Aus dem Zentrum der Pflanze, an dem Punkt, der sich Herz nennen kann, saugt der Autochthone den Saft in einer langsamem Purifikation auf. Seine Boshaftigkeit führt wie diejenige von Noah zur Fermentierung. Danach erhält er diesen Likör, der wie Alkohol höchsten Prozentgehaltes wirkt. Zum Nachteil des armen Autochthonen ist dieses Getränk sehr günstig, und so lässt sich ihm nicht einmal vorwerfen, dass sein Laster teuer sei. Die Pflanze ist in einer großen Anzahl vorhanden und muss nicht angebaut werden.

Dies ist, ganz vereinfacht gesagt, die Landschaft des Valle de México: von höchster Sanft- und Nüchternheit.

Wie sie mir versichern, muss man die Hochebene verlassen, um die mürrische und üppige Landschaft zu finden.

15. Oktober 1922

7 Pulque: fermentierter Agavensaft.

Gabriela Mistral:

Silueta de la india mexicana

La india mexicana tiene una silueta llena de gracia. Muchas veces es bella, pero de otra belleza que aquella que se ha hecho costumbre en nuestros ojos. Su carne, sin el sonrosado de las conchas, tiene la quemadura de la espiga bien laminada de sol. El ojo es de una dulzura ardiente; la mejilla, de fino dibujo; la frente, mediana como ha de ser la frente femenina; los labios, ni inexpresivamente delgados ni espesos; el acento, dulce y con dejo de pesadumbre, como si tuviese siempre una gota ancha de llanto en la hondura de la garganta. Rara vez es gruesa la india; delgada y ágil, va con el cántaro a la cabeza o contra el costado, o con el niño, pequeño como el cántaro, a la espalda. Como en su compañero, hay en el cuerpo de ella lo acendrado del órgano en una loma.

La línea sencilla y bíblica se la da el rebozo. Angosto, no le abulta el talle con gruesos pliegues, y baja como un agua tranquila por la espalda y las rodillas. Una desflecadura de agua le hace también a los extremos el fleco, muy bello: por alarde de hermosura, es muy largo y está exquisitamente entretrejido.

Casi siempre lo lleva de color azul y jaspeado de blanco: es como el más lindo huevecillo pintado que yo he visto. Otras veces está veteado con pequeñas rayas de color vivo.

La ciñe bien; se parece esa ceñidura a la que hace en torno del tallo grueso del plátano, la hoja nueva y grande, antes de desplegarse. Lo lleva puesto a veces desde la cabeza. No es la mantilla coqueta de muchos picos, que prende una mariposa obscura sobre los cabellos rubios de la mujer; ni es el mantón floreado, que se parece al tapiz espléndido de la tierra tropical. El rebozo se apega sobriamente a la cabeza.

Con él, la india ata sin dolor, lleva blandamente a su hijo a la espalda. Es la mujer antigua, no emancipada del hijo. Su rebozo lo envuelve, como lo envolvió, dentro de su vientre, un tejido delgado y fuerte, hecho con su sangre. Lo lleva al mercado del domingo. Mientras ella vocea, el niño juega con los frutos o las baratijas brillantes. Hace con él a cuestas, las jornadas más largas; quiere llevar siempre su carga dichosa. Ella no ha aprendido a liberarse todavía...

La falda es generalmente obscura. Sólo en algunas regiones, en la tierra caliente, tienen la coloración jubilosa de la jícara. Se derrama entonces la falda, cuando la levanta para caminar, en un abanico cegador... Hay dos siluetas femeninas que son formas de corolas: la silueta ancha, hecha por la falda de grandes pliegues y la blusa abullonada: es la forma de la rosa abierta; la otra se hace con la falda recta y la blusa simple: es la forma del jazmín, en que dominan el pecíolo largo. La india casi siempre tiene esta silueta afinada.

Camina y camina, de la sierra de Puebla o de la huerta de Uruapán hacia las ciudades; va con los pies desnudos, unos pies pequeños que no se han deformado con las marchas. (Para el azteca, el pie grande era signo de raza bárbara).

Camina cubierta bajo la lluvia, y en el día despejado, con las trenzas lozanas y obscuras en la luz, atadas en lo alto. A veces se hace, con lanas de color, un glorioso penacho de guacamaya.

Se detiene en medio del campo, y yo la miro. No es el ánfora, sus caderas son finas: es el vaso, un dorado vaso de Guadalajara, con la mejilla bien lamida por la llama del horno – por el sol mexicano.

A su lado suele caminar el indio: la sombra del sombrero inmenso cae sobre el hombro de la mujer, y la blancura de su traje es un relámpago sobre el campo. Van silenciosos, por el paisaje lleno de recogimiento; cruzan de tarde en tarde una palabra, de la que recibo la dulzura sin comprender el sentido.

Habrían sido una raza gozosa; los puso Dios como a la primera pareja humana en un jardín. Pero cuatrocientos años esclavos les han desteñido la misma gloria de su sol y de sus frutas; les han hecho dura la arcilla de sus caminos, que es suave, sin embargo, como pulpas derramadas...

Y esa mujer que no han alabado los poetas, con su silueta asiática, ha de ser semejante a la Ruth moabita, que tan bien labraba y que tenía atezado el rostro de las mil siestas sobre la parva...

agosto, 1923

Quelle: Gabriela Mistral: Silueta de la india mexicana. In: Lecturas para mujeres. Destinadas a la enseñanza del lenguaje. Hg. von Gabriela Mistral. México: Secretaría de Educación, Dep. Ed. 1924. S. 120-122.

Silhouette der mexikanischen Autochthonen

Die mexikanische Autochthone hat eine von Grazie erfüllte Silhouette. Oftmals ist sie schön, doch von einer anderen Schönheit als es unsere Augen gewöhnt sind. Ihr Fleisch, das nicht über das Rosige der Muscheln verfügt, weist die Verbrennung der von Sonne geleckten Ähre auf. Ihr Auge ist von einer brennenden Süße; die Wange wie von einer feinen Zeichnung; ihre Stirn genauso groß wie eine weibliche Stirn sein sollte; ihre Lippen weder ausdruckslos dünn noch dick, der Akzent süß und mit einer Spur von Kummer, so als ob sie immer einen breiten Tränentropf in der tiefen Kehle trüge. Nur ganz selten ist die Autochthone füllig; fein und beweglich schreitet sie mit dem Henkelkrug auf ihrem Kopf oder an die Seite gelehnt oder mit dem Kind, klein wie der Henkelkrug, auf ihrem Rücken. Wie bei ihrem Begleiter hat ihr Körper das Organ eines Hügels.

Die Verhüllung verleiht ihr eine einfache und biblische Linie. Enganliegend vergrößert sie ihr nicht die Taille durch dicke Falten und senkt sich über ihren Rücken und ihre Knie wie ein ruhiges Gewässer. Auch an den Enden ist der ausgefranste Rand sehr hübsch durch die ausfransende Wirkung des Gewässers: Vor Schönheit prahlend ist sie sehr lang und vorzüglich verflochten.

Fast immer trägt sie diese in blau und in einem jasprierten Weiß: Es ist wie das allerschönste bemalte kleine Ei, das ich je sah. Manch einmal ist sie mit kleinen Streifen der lebendigsten Farben versehen.

Dies steht ihr gut; die Umwindung erinnert an den dicken Stil der Banane, der diese umschlingt, an das große und neue Blatt, bevor es sich öffnet. Sie verhüllt sie von ihrem Kopf abwärts. Es ist weder die kokette Mantille mit vielen Spitzen, die einen dunklen Schmetterling über den blonden Haaren der Frau befestigt; noch ist es der blumige Mantón, welcher dem prächtigen Wandteppich der tropischen Erde ähnelt. Die Verhüllung wird nüchtern am Kopf befestigt.

Mit dieser kann die Autochthone ohne Schmerzen ihr Kind an den Rücken binden, es sanft befördern. Sie ist die vergangene Frau, die sich nicht vom Kind emanzipiert hat. Ihre Verhüllung umhüllt es, wie es in ihrem Bauch ein feines und starkes Gewebe ihres Blutes umhüllte. Sie nimmt es mit zum Sonntagsmarkt. Während sie ruft, spielt das Kind mit Früchten oder funkelnden Billigwaren. Mit ihm auf dem Rücken bewältigt sie die längsten Arbeitstage; stets möchte sie ihre glückliche Fracht auf dem Rücken tragen. Sie hat noch immer nicht gelernt, sich zu befreien...

Der Rock ist gewöhnlich dunkel. Nur in einigen Regionen, in warmen Ländern, weisen sie die freudvolle Färbung der Tassen auf. Sobald sie den Rock anhebt, um zu laufen, verläuft dieser in einen blendenden Fächer... Es gibt zwei weibliche Silhouetten, welche der Form einer Korolla entsprechen: Die breite Silhouette, die

aus dem Faltenrock und der aufgeblasenen Bluse besteht und der Form einer geöffneten Rose entspricht; und die andere aus dem geraden Rock und der einfachen Bluse, die der Form des Jasmins, die sich durch den lange Blattstiel auszeichnet, entspricht. Die Autochthone hat fast immer diese verfeinerte Silhouette.

Sie schreitet und schreitet, von der Sierra de Puebla oder von den Gärten in Uruapan⁸ bis in die Städte; sie schreitet mit nackten Füßen, kleinen Füßen, die von den Märschen nicht verformt wurden. (Für die Azteken waren große Füße Kennzeichen barbarischer Völker.)

Sie schreitet bedeckt vom Regen und an einem heiteren Tag mit den üppigen und dunklen, in die Höhe gebundenen Zöpfen im Licht. Mitunter bindet sie sich mit farbiger Wolle ein herrlichen Ara-Federbusch.

Sie hält in der Mitte des Feldes und ich betrachte sie. Sie entspricht nicht der Amphore, ihre Hüften sind schmal; sie ist ein Glas, ein goldenes Glas aus Guadalajara, deren Wange von der Ofenflamme, der mexikanischen Sonne, gründlich geleckt wurde.

An ihrer Seite schreitet gewöhnlich der Autochthone: Der Schatten des riesigen Hutes fällt über die Schulter der Frau und das Weiß ihrer Kleidung ist ein Blitz auf dem Feld. Sie schreiten still durch die Landschaft voller Anerkennung; tagaus tagein wechseln sie ein Wort, von dem ich die Süße empfange, ohne die Bedeutung zu verstehen.

Sie hätten ein freudvolles⁹ Volk sein können; Gott steckte sie wie das erste Menschenpaar in einen Garten. Doch vierhundert Jahre der Versklavung haben denselben Glanz ihrer Sonne und Früchte verblassen lassen; haben den Ton ihrer Wege verhärtet, der dennoch so weich wie verschüttetes Fruchtfleisch ist...

Und diese Frau, die Dichter nicht gelobt haben, mit ihrer asiatischen Silhouette, muss Ruth der Moabiterin ähneln, die den Boden so gut pflügte und dessen Gesicht von tausenden von Mittagsruhen über dem Dreschgut so geglättet war...

August, 1923

8 *Uruapán*: Es handelt sich um einen orthografischen Fehler. Die in Michoacán liegende Großstadt schreibt sich ohne Akzent (Uruapan).

9 *gozosa*: Mistral erschafft hier einen Neologismus aus dem Wort *›gozar‹* [genießen, sich erfreuen, Gefallen finden].

Gabriela Mistral:

Recado sobre Michoacán

Michoacán se halla en el sartal de lugares magistrales del globo, y es en él cuenta de fuego, como el guayrero. El Estado mexicano de la gracia, lacustre y folclórica, comienza por no ser calenturiento como Tehuantepec, ni frígido como la yacifa del Tarahumara; Michoacán no delira ni se empala, no vive congestionado aunque produzca la caña y aunque le hayan caído en suerte los primeros plátanos que acarreó don Vasco de Quiroga.

La región galanea ondulada de sierra baja, de cuchillas y de colinas, y brilla laqueada de cafetal, mata luminosa de tan barnizada que es; como la hembra amorosa y un poco envalentonada de su hermosura, Michoacán tiene la relumbre del agua hacia todos los lados para que mejor que le sobren que le falten espejos.

Esta vez los espejos aventajan en renombre a la dueña misma: mas se dice »Lago de Pátzcuaro« o »Cascada de Tzaráracua« (»Cedazo« en idioma tarasco) que Michoacán. Por esta liberalidad del agua será tan aseado el indio tarasco que, si no huele a café, en los días del tueste, no huele a nada.

Como tierra subtropical, el verdor no ralea ni se empaña en ella por las estaciones zurdas de otoño y invierno. Al viajero le sobra el calendario: la buena estación es el año cogido por cualquier dedo del mes... Él va a encontrarse allí con una templanza que parece elaborada por el genio de las isotermas. Y cuánto enseña Michoacán de justicia en los sentidos, de clemencia en el alma, de melodía en el vivir, yo me lo tengo por consecuencias de ese clima sin demonios extremosos.

La raza tarasca (originaria de Michoacán) muestra un curioso cartel de virtudes casticísimas, de condiciones temperamentales y de destrezas y primores artesanos que, desplegados dentro del friso nacional, la harán ganar siempre a disputa de los Estados por la preeminencia. Michoacán vence a pura gracia; otros Estados se quedarán como los Migueles batalladores de la meseta alacrítita, él se calla, camina y vuela con la vara de Gabriel en la mano de aire y los ánimos y los pies se le van a la zaga. Los dones de la casta que hacen su leyenda y sus veras, su alegoría y su realidad, serán más o menos éstos: Primero, una muy cernida ruralidad, una cultura de fineza que corre del ojo al habla, al tacto y a los gestos de sus hombres y de su mujerío, sea la que sea su clase social. Plebe no se halla ni buscada: bolsas envalentonadas de ricachones tampoco, sino un pueblo pobre y pulido, que parece labrado por una doble ebanistería estética y cristiana.

El maya lleva más hermosura, el poblado más civilidad, el oaxaqueño parece el Abel-Seth, labrador de la huerta cabal e inventor de una vida cuyo secreto los otros no logran: solaz sin frenesí y convivencia dulcísima.

El segundo de sus atributos sería la lengua tarasca, que los filólogos dan como segundona de la maya, llena de unos esdrújulos que saltan en agudos cohetes y cargada de la combinación *tz-*, gloria en la boca nativa y purgatorio en la forastera...

Su tercera condición que los fieles le dan por virtud y los otros por insanía [sic!], es su religiosidad, que como una cera noble lleva todavía en sí las diez preciosas digitales de don Vasco de Quiroga, su santo civilizador. Por más que los chuscos llamen *›mochería‹* (religiosidad) esta densa catolicidad, ella debió salir del horno consumado para no carearse hace tres siglos. La manufactura humana que dio y sigue dando, defiende la hornaza y la manipulación y aboga por ella...

La cuarta vocación tarasca sería las jícaras de guajes (calabazas) laqueadas y floreadas a pulsos batientes de color, artesanía generalmente mujeril y que hace el júbilo de todas las mesas. Las jícaras meten de casa adentro la loca luz de afuera, cascabelean en muros y aparadores y, durando medio siglo, son un alarde increíble del pobre *›mate‹* (fruto de la cucurbitácea en el que se bebe el mate) pardo transfigurado en luz.

La quinta hazaña tarasca se la daremos al baile regional, *›las canacuas‹*, que se danzan con cestos floridos y nacieron con música melliza, es decir, creadas a la misma hora y minuto que sus pasos y figuras. La casta no es abotagada sino ágil y parece haber bajado al mundo para bailar primero su paganía y después su cristiandad.

La sexta se la lleva el café de Uruapán, Moctezuma que reina sobre los otros cafés del país; y apegado a él un chocolate cuyo rango no arranca del cacao sino de las manos brujas que en el truco de la preparación lo transforman en cosa mejor, dando la ilusión de un trastrueque de la materia misma...

La séptima honra michoacana la puso la aldea de Jiquilpan, donde nació el mayoral agrario Lázaro Cárdenas, tajador y parcelador del latifundio. Michoacán enfrenta a su mestizo con el zapoteca Juárez, porque si éste salvó a México de volverse gallo-alemán, aquél salvó la revolución de veinte años de quedarse en la mano india vuelta polvo y ceniza. (Las revoluciones criollas acaban en granjería y logro de la clase media).

El projimismo azteca-español abre sus puertas sin más que silbar en un patio y abre no a un nombre ni a una amenaza de soldadesca, sino a la aventura y a la gracia, o mejor, a las dos cosas juntas. Un mozo que llega de ciudad grande, que *›dice‹* con ingenio, que canta y no es hinchado sino llano, y habla con el dejo del lugar, llega a donde quiere, aloja una noche, o se demora, o se queda cuanto se le antoje. Al tercer día ya se conoce a todos, a la semana se tutea con media villa, y al mes ya parece que nació allí... Muy bien se el allegado ayuda a cosechar el café o a tumbar la caña; pero si sólo paga con el cariño y la chispa, basta y sobra.

Yo dormí en tantas casas que no puedo contarlas; comí en las mesas más dispares, los guisos de las más varias cocinas: comí en tarasco y en zapoteca, en yaqui y en otomí. El común denominador de estas cocinas lo ponían las especias, los incon-

tables hierbas de olor, el ají guerrillero de la lengua, el maíz abrahámico, dividido en doce tribus de sabor y color; pero de una a la otra región, el *México imponentable* (título del bello libro-clave de R.H. Valle) que es maestro en el arte de matizar para diferenciar, logra dar novedad a sus materias y desorienta de tal modo con los trucos culinarios que cualquier »camita« puede parecer venado y la perdiz faisán. Con todas sus bayas y sus cereales y sus bestezuelas finas me agasajaron e hicieron de mí por el repertorio de mesas, de costumbres y de vínculos inefables, la curiosa industria chileno-mexitli que me volví... ¡Ay, pero no sabía devolver al agasajo! Yo era una mujer de australidad, fría, lenta y opaca. Mucho más tarde les respondería con la tonada del sur y la cara vuelta hacia sus ternuras y a sus generosidades.

3 de julio de 1944

Quelle: Gabriela Mistral: Recado sobre Michoacán. In: dies.: Gabriela y México. Hg. von Pedro Pablo Zegers Blachet. Santiago de Chile: RIL editores 2007. S. 292ff.

Mitteilung über Michoacán

Michoacán befindet sich in der Reihe lehrreicher Orte der Welt und ist in dieser eine Feuerperle wie die *Ormosia coccinea*. Der anmutige und folkloristische mexikanische Seestaat ist zunächst einmal weder so fiebrig wie Tehuantepec noch so kalt wie das Lager der Tarahumara; weder redet Michoacán im Fieber noch erstarrt es und obwohl es Rohzucker produziert und ihm zufälligerweise die ersten Bananen zugefallen sind, die Vaso de Quiroga transportierte, staut es sich nicht in ihm an.

Die umworbene¹⁰ Region, die von niedrigen Sierras, Gebirgsrücken und Hügeln gewellt wird, funkelt lackiert von Kaffeefeldern und ist durch ihre Lackierung ein strahlendes Gestrüpp; wie die liebevolle und ein wenig von ihrer Schönheit ermutigte Frau glänzt Wasser zu allen Seiten Michoacáns, sodass der Staat über Spiegel im Überfluss, nicht Mangel verfügt.

Dieses Mal übertreffen die Spiegel die Besitzerin selbst an Renommee: Doch sagt man eher ›Pátzcuaro-See‹ oder ›Tzaráracua-Fall‹ (›Sieb‹ im Purépecha) als ›Michoacán‹. Das Wasser gewährt eine solche Freiheit, dass der autochthone Purépecha so sauber ist, dass er an Rösttagen nicht nach Kaffee, sondern nach gar nichts riecht.

Weder lichtet sich das Pflanzengrün noch trübt es sich im subtropischen Land in den linkshändigen Jahreszeiten Herbst und Winter. Dem Reisenden steht der Kalender völlig offen: Die passende Jahreszeit ist das Jahr, von welchem Monatsfinger sie auch immer ausgesucht wird. Er wird dort auf eine Milde treffen, die von einem Isothermen-Genius ausgearbeitet scheint. Und wie viel Michoacán über Gerechtigkeit im Empfinden, über Nachsicht in der Seele, über Melodie im Leben lehrt, halte ich für eine Folge des von Dämonen des Extremen befreiten Klimas.

Das Geschlecht der Purépecha (die ursprünglich aus Michoacán stammen) legt ein merkwürdiges Kartell äußerst volkstümlicher Tugenden, Charaktereigenschaften und handwerklicher Meisterwerke und Geschicklichkeiten an den Tag, die sie, im Rahmen des nationalen Frieses, immerzu den Wettstreit der Staaten um die Vorherrschaft gewinnen lassen. Michoacán siegt durch seine reine Anmut; andre Staaten verharren wie die kämpferischen Migueles der munteren¹¹ Hochebene, doch Michoacán schweigt, schreitet und fliegt mit Gabriels Stab in der lüftenden Hand empor, sollen ihm doch Kräfte und Füße hinterherkommen. Die Gaben seines Geschlechts, die seine Legenden und Ufer, seine Allegorie und Wirklichkeit formen, sind in groben Zügen die Folgenden: Erstens eine sehr ausgewählte Ländlichkeit, eine Kultur der Feinheit, die vom Auge bis zur Sprache, vom Tastsinn und

¹⁰ *galanea*: orthografischer Fehler, nicht ›galanea‹ sondern ›galantea‹ ist wahrscheinlich gemeint.

¹¹ *alácrata*: Mistral schöpft einen Neologismus aus dem Substantiv ›alacridad‹ [Munterkeit].

bis zu den Gesten seiner Männer und Frauen reicht, ungeachtet ihrer gesellschaftlichen Klasse. Plebejer müssen weder gefunden noch gesucht werden; und auch keine prahlerischen Beutel voller Reichtümer, stattdessen ein armes und geschliffenes Volk, das von einer ästhetischen und christlichen Tischlerei bearbeitet scheint.

Der Maya ist von größter Schönheit, das Volk von höchster Gesittung, der Bewohner aus Oaxaca ähnelt Abel-Seth, Bearbeiter des gesamten Gartens und Schöpfer eines Lebens, dessen Geheimnisse andere nicht erreichen: Erholung ohne Rasserei und süßestes Zusammenleben.

Sein zweites Attribut wäre die taraskische Sprache, welche die Philologen als Zweitgeborene der Mayasprache einordnen, voller Betonungen auf der drittletzten Silbe, welche in spitzen Feuerwerkskörpern hervorspringen, geladen mit der Kombination ›tz‹, Ruhm im einheimischen, Fegefeuer im fremden Mund...

Seine dritte Ausstattung, welche die Gläubigen ihm als Tugend und andere als Wahnsinn auslegen, ist seine Frömmigkeit, die wie heiliges Wachs noch immer auf sich die zehn wertvollen Fingerabdrücke von Vasco de Quiroga trägt, seinem heiligen Zivilisationsbringer. So sehr die Witzbolde diese intensive Katholizität auch als ›Frömmelei¹² (Religiosität) bezeichnen, so musste sie doch bereits vollendet aus dem Ofen genommen werden, sodass es vor drei Jahrhunderten nicht zu Konfrontationen kommen konnte. Die menschliche Manufaktur, die bereits produzierte und es noch immer tut, verteidigt den kleinen Werkstattofen und die Manipulation und setzt sich für sie ein...

Die vierte Berufung der Purépecha wären die lackierten, mit Blumen versehenen und farbprächtigen Tassen (Kalebassen), die aus Weißkopfmimosen gefertigt wurden und im Allgemeinen weibliches Kunsthandwerk sind, das die Freude eines jeden Tisches ausmacht. Die Tassen bringen das rasende Licht von draußen ins Haus, sie schellen an Wänden und Anrichten, und, da sie schon ein halbes Jahrhundert halten, sind sie eine unglaubliche Prahlerei für den armen ›Mate‹ (die Frucht aus dem Kürbisgewächs, in dem der Mate getrunken wird), der sich im Licht zu einem trüben Braun wandelt.

Kommen wir zur fünften taraskischen Tat, dem regionalen Tanz, den ›Canacuas‹, die mit geblümten Körben getanzt werden, und die man zugleich mit der Musik, zur selben Stunde und Minute wie seine Schritte und Figuren, erschuf. Das Geschlecht ist nicht aufgedunsen, sondern beweglich und es scheint, auf die Erde hinabgestiegen zu sein, um zuerst sein Heidentum und dann sein Christentum zu tanzen.

Die sechste entspricht dem Kaffee aus Uruapan¹³, Moctezuma herrscht über all die anderen Kaffeesorten des Landes; und an ihm hing die Schokolade, deren

12 *mochería*: pejorativ konnotierter Neologismus, der auf das in Mexiko gebräuchliche Adjektiv ›mocho‹ [fromm, scheinheilig] rekuriert.

13 *Uruapán*: Siehe Anmerkungen zur achten Fußnote von *Silueta de la india mexicana*.

Rank nicht dem Kakao, sondern den Hexenhänden geschuldet ist, die sie in ihrer gerissenen Präparation in etwas Besseres verwandeln und die Illusion von der Verwandlung der Materie selbst erschaffen...

Die siebte Ehre Michoacáns röhrt von der Gemeinde Jiquilpan her, in welcher der große Anführer der Landwirtschaft Lázaro Cárdenas, Hackklotz und Zerteiler des Großgrundbesitzes, geboren wurde. Michoacán konfrontiert seinen Mestizen mit dem Zapoteken Juárez, denn wenn dieser Mexiko davor bewahrte, deutsch-französisch zu werden, so rettete jener die zwanzigjährige Revolution davor, in autochthonen Händen zu Staub und Asche zu werden. (Die Revolutionen der Criollos enden gewöhnlich mit der Landwirtschaft¹⁴ und dem Erfolg der Mittelklasse).

Das aztekisch-spanische Nächstenliebetum¹⁵ öffnet durch das bloße Pfeifen in einem Hinterhof weder einer großen noch einer bedrohlichen Soldatenmenge die Türen, sondern dem Abenteuer und der Anmut, oder besser gesagt: beiden zusammen. Ein junger Mann, der aus der Großstadt kommt und mit Erfindungsgabe, nicht schwülstig, sondern einfach, mit einem lokalen Akzent »spricht«, gelangt an den Ort, der ihm beliebt, er quartiert sich für eine Nacht ein oder bleibt noch länger oder bleibt gar solange er möchte. Am dritten Tag schon kennt er alle, nach einer Woche duzt er sich mit der halben Kleinstadt und nach einem Monat scheint er schon dort geboren... Es ist sehr gut, wenn er bei der Kaffeeernte oder bei der Abholzung des Zuckerrohrs hilft; doch sollte er auch nur mit seiner Zuneigung und seinem Geist bezahlen, so ist dies schon mehr als genug.

Ich habe in so vielen Häusern geschlafen, dass ich sie nicht zählen kann; ich habe an den verschiedensten Tischen die unterschiedlichsten Gerichte verspeist: ich aß taraskisch und zapotekisch, yaqui und otomí. Der gemeinsame Nenner dieser Küchen bestand in den Gewürzen und den unzähligen Kräutern, dem Guerillo-Pfefferstrauch der Zunge, dem abrahamischen Mais, der sich in zwölf Stämme der Geschmäcker und Farben teilt; doch von der einen bis zur anderen Region des *Méjico Imponderable* (der Titel des schönen Schlüsselbuches von R. H. Valle), der ein Meister in der Kunst des Nuancierens ist, versteht sich dieser doch darauf, seinem Stoff Neuheit zu verleihen und so mit den kulinarischen Tricks in die Irre zu führen, dass eine ganz normale *camita* den Anschein erweckt, es handele sich um Hirsch, und beim Rebhuhn um Fasan. Mit all seinen Beeren und Getreide- und erlesenen Viehsorten bewirten sie mich fürstlich und machten mich durch das Repertoire des Tisches, der Gewohnheiten und unbeschreiblichen Verbindungen zur merkwürdigen chilenischen-mexitli¹⁶ Betriebsamkeit, die ich geworden bin... Doch wusste ich es bei dem liebeswürdigen Empfang nicht zurückzugeben! Ich war eine Frau des Südens, kalt, träge und undurchlässig. Sehr viel später erst

14 *granjería*: pejorativ konnotierter Neologismus, der auf »granja« [Bauernhof] zurückgeht.

15 *projimismo*: Mistral erschafft einen Neologismus ausgehend vom »projimo« [Nächsten].

16 *mexitli*: Synonym Huitzilopochtli, vgl. Ausführungen in II.7.3

würde ich ihnen im Tonfall des Südens, mit dem Gesicht ihren Zärtlichkeiten und Großzügigkeiten zugewandt, antworten.

3. Juli 1944

Literaturwissenschaft



Klaus Benesch

Mythos Lesen

Buchkultur und Geisteswissenschaften im Informationszeitalter

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung

15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

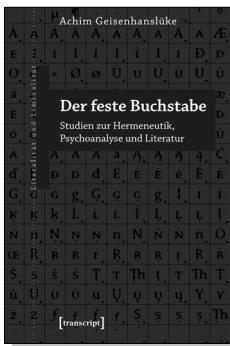
2020, 150 S., kart., Dispersionsbindung,

14 Farabbildungen, 5 SW-Abbildungen

16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1



Achim Geisenhanslücke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.

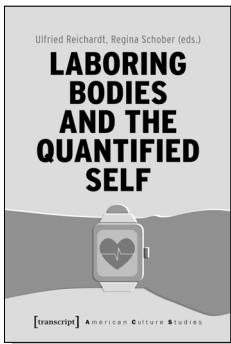
38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)
Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.
40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9



Renata Cornejo, Gesine Lenore Schiewer,
Manfred Weinberg (Hg.)
**Konzepte der Interkulturalität
in der Germanistik weltweit**

2020, 432 S., kart., Dispersionsbindung, 6 SW-Abbildungen
50,00 € (DE), 978-3-8376-5041-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5041-3



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein,
Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)
Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
11. Jahrgang, 2020, Heft 2:
Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen

Januar 2021, 258 S., kart., Dispersionsbindung,
25 SW-Abbildungen
12,80 € (DE), 978-3-8376-4945-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-4945-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

