

des Werkes, die wiederum die Entwicklung der subjektiven Dimension steuert. Wie zuvor jedoch bereits erwähnt wurde, ist die Darstellung der Subjektivität nur bedingt möglich, da deren Erschließung im Grunde genommen von der subjektiven Interpretation des wahrnehmenden Individuums abhängt. Den urbanen Raum darzustellen, setzt die Hinnahme dieser rein objektiven Unmöglichkeit und die damit einhergehende Auseinandersetzung mit dem, was real sein *kann*, voraus.

Vor diesem Hintergrund konstituieren sich die Fragmente von *EwvP* auf einer Ebene der Spekulation und nicht auf der der unbestreitbaren Realität. Der ästhetische Schöpfungsprozess von Subjektivitäten bezieht sich demnach auf eine denkbare, lebensechte Wirklichkeit. Das hat zur Folge, dass die vermeintlichen Objektivitäten, die in den Textausschnitten bzw. der Bricolage artikuliert werden, Teile des urbanen Raumes darstellen, die zeitgleich Aspekte der Identität spekulativ widerspiegeln. Die verschiedenen Räume, die in ihrer Gesamtheit ein mosaikartiges Großgebilde des Urbanen begründen, erscheinen in diesem Zusammenhang als Existenzmöglichkeiten, die sich durch ihr aktives und wechselseitiges Verhältnis festigen. Die Fragmente – real oder fiktiv – besitzen einerseits einen unabhängigen Aspekt, da es kein Indiz für direkte Verbindungen zwischen ihnen gibt, verhalten sich jedoch auf der anderen Seite komplementär zueinander und bilden zusammen ein mosaikartiges Stadtbild. Jedes Fragment hat somit eine zweifache Ausrichtung: zum einen ist jedes Fragment ein kurzer Ausschnitt individuellen Lebens. Zum anderen richtet es sich zu dem Ganzen und betont dabei seine Relation mit der Stadt.

Durch die Metonymisierung der Stadt – sprich: das Verständnis ihres Ganzen durch ihre Teile – heben die zahlreichen Darstellungsmöglichkeiten somit das expressive Potenzial der Literatur hervor. Im Folgenden sollen auf die formbezogenen Aspekte von *EwvP*, die den Schöpfungs- und Wahrnehmungsprozess des urbanen Raums beeinflussen, näher eingegangen werden.

5.2 Darstellung und Prekarität

In *EwvP* wird der Versuch unternommen, die an einem Tag gemachten Erlebnisse der Bewohner São Paulos literarisch darzustellen. Aufgrund der Größenordnung und deren subjektiven Inkommensurabilität wird der urbane Raum mithilfe isolierter Fragmente dargestellt, die verschiedene Orte der Stadt erleben und interpretieren sowie unterschiedliche subjektive Räume produzieren. Die Raumproduktion (vgl. 1.4.3) gewinnt durch die Narrativisierung der verschiedenen Lebensweisen an Gestalt und bringt darüber hinaus weitere Aspekte des urbanen Lebens zum Vorschein. Dabei handelt es sich um eigenständige Fragmente, deren Interpretation auf Grundlage fehlender Kommunikation zwischen den einzelnen Fragmenten und narrativer Isolierung erfolgt. Im Rahmen eines Interviews mit der brasilianischen Literaturkritikerin Heloísa Buarque de Hollanda (2017) behauptete Ruffato, São Paulo sei durch eine kommunikative Prekarität gekennzeichnet, welche die ganze Struktur des traditionellen bürgerlichen Romans infrage stellt:

Ich wollte, dass São Paulos Prekarität der Prekarität des Romans entspricht. [...] Zum Beispiel das Beharren auf der Konstruktion von abgedichteten Kapiteln, welche die Prekarität bedeuten würden, das Fehlen an Durchlässigkeit der sozialen Beziehungen. Die Prekarität von den Reden der Personen, die sich nicht mehr kommunizieren können, weil die Kommunikation in São Paulo kurzlebig ist. Die Prekarität der urbanen Architektur, die Prekarität der Architektur des Romans, die Prekarität des urbanen Raums selbst. (Ruffato, im Interview mit Hollanda 2017: 5)³

Demnach versucht Ruffato sich durch seine fragmentierte Erzählung von vorherrschenden literarischen Traditionen loszulösen und den urbanen Raum São Paulos aus einer pluralistischen Perspektive zu erschließen. Die Darstellung der Stadt bedeutet in dieser Hinsicht eine Durchlässigkeit, die dem Raum einen vernetzenden und flüchtigen Aspekt zuschreibt. Eine Grundvoraussetzung für die Darstellung des Urbanen ist ein gewisses Wahrnehmungsvermögen, das es dem Lesepublikum ermöglicht, seine Auffassungen nicht zu sehr auf die eine oder andere Perspektive zu beschränken. In Anbetracht der Flüchtigkeit der urbanen Beziehungen verlieren das Gedächtnis und die Ansammlung von Erlebnissen im Laufe der erzählten Zeit an Kraft (dazu vgl. Ricoeur 2000: 98) und werden aufgrund der überwältigenden Eindrücke des urbanen Raums zunehmend kurzlebiger:

Die Vielfalt der Ereignisse löscht nicht die Intensität der Erzählungen aus, welche durch Gewalt, Einsamkeit, Verzweiflungen, Überfälle und Sehnsucht nach einem besseren Leben gekennzeichnet sind. Der Kapitelablauf verursacht jedoch ein umgehendes Vergessen des vorhin gelesenen Ausschnittes und stellt einen neuen Inhalt und die Entwicklung eines neuen Themas vor. (Zamberlan 2015: 41)⁴

Diese Fragmente entsprechen vor diesem Hintergrund verschiedenen narrativen Einheiten, die innerhalb der eigenen Wahrnehmungshorizonte uneingeschränkt agieren und zugleich das strukturelle Mosaik des urbanen Raums von São Paulo bilden. Damit wird zunächst auf die Art und Weise verwiesen, wie die strukturelle Form des literarischen Textes ästhetisch angelegt ist und inwiefern sie zur Pluralität und Flüchtigkeit der Urbanität beiträgt.

5.2.1 Rhythmus und Form

Die kreative Verwendung verschiedener Textsorten, -gattungen und Reden lässt *EwvP* eine innovative Position bei dem Paradigmenwechsel der Darstellung von São Paulo

-
- 3 »Eu queria que a precariedade de São Paulo fosse a precariedade da forma do romance. [...] Por exemplo, a insistência da construção de capítulos estanques, que significariam a precariedade, a falta de permeabilidade das relações sociais. A precariedade das falas das pessoas, que não conseguem se comunicar, porque a comunicação é efêmera em São Paulo. A precariedade da arquitetura da cidade, a precariedade da arquitetura do romance, a precariedade do próprio espaço urbano.«
 - 4 »A multiplicidade dos acontecimentos não apaga a intensidade dos relatos, marcados pela violência, solidão, desesperos, roubos e anseios de uma vida melhor. No entanto, a passagem de capítulos promove um esquecimento imediato do recorte recém-lido e a revelação de um novo conteúdo baseado no desenvolvimento de um novo tema.«

einnehmen. Im Rahmen der flüchtigen Moderne gewinnen die zwischenmenschlichen und sozialen Relationen an Geschwindigkeit und werden dadurch kurzlebiger. Die Vitalität und Flüchtigkeit São Paulos werden in vereinzelt Kapiteln, die exemplarisch als Grundlage für den Mikrokosmos der Subjektivität fungieren, gezielt auf struktureller Ebene abgebildet⁵. Des Weiteren lässt sich die Geschwindigkeit der Stadt auch grafisch zum Ausdruck bringen. Im 4. Fragment, *A caminho (Unterwegs)*, wird beispielsweise von einem anonymen Individuum erzählt, das Auto schnell durch die Stadt fährt. In Gedanken vertieft, wird der Rhythmus der Stadt durch phonetische Wiederholungen mit dem der Lektüre gleichgesetzt:

O Neon **vaga** **veloz** por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, **saliências**, **costelas**, **seixos**, **negra** **nesga na noite negra**, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum tum-tum, rege o **tronco** que **trança**, tum-tum tum-tum, **sensuais** as **mãos** deslizam no couro do volante, tum-tum tum-tum, o corpo, o carro, avançam, **abduzem** as **luzes** que **luzem** à esquerda à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no **dedo médio** **direito**, tum-tum tum-tum, o bolido zune na direção do aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte [...] (*EemC* 14, meine Hervorhebungen)

Das Neonlicht gleitet schnell über den unregelmäßigen Asphalt, Vertiefungen, Randsteine, Risse, Schlaglöcher, Spurrillen, Kies, schwarzer Strahl in der schwarzen Nacht, gefangen, die Musik hypnotisch, tum-tum tum-tum, steuert den zuckenden Körper, tum-tum tum-tum, sinnlich streicheln die Hände das lederne Lenkrad, tum-tum tum-tum, den Körper, das Auto, vorwärts, die Lichter links, rechts vorbei, ein Ring aus der Portobello Road, ein Satellit am Mittelfinger der rechten Hand, tum-tum tum-tum, surrt der Bolide in Richtung Flughafen Cumbica, auf der Gegenspur Scheinwerfer der Busse, die von überall her einströmen [...] (*EwvP* 10)⁶

Die in dem Zitat hervorgehobenen phonetischen Wiederholungen sowie die Lautmalerei *tum-tum* deuten auf einen dynamischen und nahezu mechanischen Rhythmus, der einem Fahrzeug ähnelt, hin. Der Vergleich zwischen der Stadtgeschwindigkeit und dem Fahrzeug wurde auch in den zwei darauffolgenden Fragmenten verwendet, jedoch in leicht abgewandelter Form. Im 5. Fragment, *De cor (Auswendig)*, übertrifft das Tempo der Stadt (repräsentiert durch die Busse) das Auffassungsvermögen des abgebildeten Individuums, das vermutlich aufgrund der weit verbreiteten Bildungsarmut in Brasilien Lese Probleme hat. Die Unmöglichkeit, mit der Geschwindigkeit der vorbeifahrenden

5 Es gilt zu betonen, dass dieser kreative Aspekt von *EwvP* der narrativen Struktur von Ignácio de Loyola Brandão's *Zero. Romance pré-histórico* (dt. Null. *Prähistorischer Roman*) ähnelt. Jedoch besteht nicht die Absicht, eine vergleichende Analyse zwischen den beiden Werken vorzunehmen, sondern vielmehr darauf hinzuweisen, dass dieser Kunstgriff im Laufe der brasilianischen Literaturgeschichte bereits mehrfach verwendet wurde und aus der Tradition des *Concretismo* rührt.

6 Es ist nicht die vorliegende Absicht, die vorhandene Übersetzung zu bewerten. Hervorgehoben wird vielmehr, dass beim Übersetzungsprozess gewisse Besonderheiten des brasilianischen Originals verloren gehen. In dieser Hinsicht ist es von Interesse, den Lesern der vorliegenden Arbeit sowohl Auszüge des Originals als auch ihre entsprechenden Übersetzungen anzubieten, sodass sie diese sprachlichen Nuancen zur Kenntnis gebracht werden können.

den Bussen mitzuhalten, deutet somit auf ein soziales Problem hin, das sich in der Stadt manifestiert: »O conhecido-de-vista então para, vira-se, mira o letreiro do ônibus que passa velozmente, *Merda!*, não consegue ler, *Muito rápido... Merda!*« (EmC 16, Herv. i.O.)/»Da bleibt der, den sie nur vom Sehen her kennen, stehen und versucht, das Schild an dem Bus zu entziffern, der gerade vorbeirauscht, *Scheiße!*, er kann es nicht lesen, *Zu schnell... Scheiße!*« (EwvP 13, Herv. i.O.) Die erlebte Rede, welche die Überlappung zwischen der Stimme des heterodiegetischen Erzählers und der des wahrnehmenden Individuums umfasst, kennzeichnet das Chaos und die Mehrstimmigkeit des urbanen Raums. Dabei entsteht eine sinnliche Wahrnehmung der räumlichen Umstände, die sich unmittelbar auf die Gestaltung der subjektiven Identitäten auswirkt. Die Fahrzeuge, die an den Individuen vorbeirauschen, sind integrale Bestandteile des Stadtbildes: Sie sind zwar wahrnehmbar, aber trotzdem nur flüchtig und undeutlich.

Gegenstand des 7. Fragments, *Mãe* (Mutter), ist die Geschwindigkeitswahrnehmung einer Mutter, die in einem Bus in Richtung São Paulo sitzt. Es ist eine lange und beschwerliche Reise, weswegen sie ihre baldige Ankunft herbeisehnt, um den Schlaf nachholen und den Druck ihrer physiologischen Bedürfnisse lindern zu können. Zur Ablenkung befasst sie sich indessen mit der vorbeistreifenden Landschaft. Die Beschreibung ist im Wesentlichen sinnlich und hebt dabei die Eindrücke der Stadt und das Verhältnis zu ihrer körperlichen Wahrnehmung hervor:

E

o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuummmm)

nuvens, noite, a noite-noite, a pá, o pé, a poeira, paragens, picadas, pedras pedras pedras, pontes, plantações, ratos, roupas, o sertão, a seca, o sol, o silêncio, o sumo, o sol o sol o sol o sol, anzol, terra seca, urubus, umbus, urubus, as vargens, o verde, o cinza, as cinzas, e o cheiro de
cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado [...] (EmC 18, Herv. i.O.)

Und

der Motor brummt im Gehörgang (zuuummmm)

wolken, nacht, tiefe nacht, schippe, der fuß, der staub, haltestellen, pfade, steine steine steine, brücken, plantagen, ratten, kleider, sertão, trockenheit, sonne, die stille, der saft, die sonne die sonne die sonne, die angel, trockene erde, geier, umbubäume, geier, die ebenen, das grün, grau, die asche und der geruch

achtung achung achung achung achung achung [...] (EwvP 15-16, Herv. i.O.)

Das Tempo und der Zeitverlauf werden durch die Aufzählung der Objekte, die die vorüberziehende Landschaft darlegen, kreativ wahrgenommen, wohingegen die sich im Bus abspielenden Ereignisse auf eine langsame und konzentriertere Art und Weise dargestellt werden. Die Unterscheidung zwischen internem und externem Raum hat einen dementsprechend großen Einfluss auf die Zeitwahrnehmung. Am Ende des Fragments sind Berührungspunkte zwischen dem Bewusstseinsstrom der Mutter und den sich im Laufe der Reise ereigneten Vorkommnissen auszumachen. Außerdem deuten die Stimmen und Textstile auf die Gedanken der Mutter und des Fahrers hin, indem ihre Reden typografisch anders markiert werden.

Um eine praktische und dynamische narrative Struktur zur Wirklichkeitswahrnehmung und Weltauffassung nachzeichnen zu können, bedient sich Ruffato dem stilisti-

schen Mittel des textuellen Chaos, das sich aus dem Verhältnis zwischen dem Individuum und dem urbanen Raum ergibt. Dieses Chaos ist zum Beispiel im 67. Fragment, *Insônia* (*Schlaflosigkeit*) erkennbar, in dem es zu einem fließenden Bewusstseinsstrom kommt, der durch eine Reihe von ungeordneten Gedanken einer schlaflosen Person ausgelöst wird. Obwohl es auf den ersten Blick keinen direkten bzw. kausalen Zusammenhang zwischen der Großstadt und der Schlaflosigkeit gibt, ist es dennoch interessant zu erwähnen, dass sich die Sprunghaftigkeit der Bewusstseinsvorgänge der erwarteten Ruhe des Schlafens stark widersetzt. Gewissermaßen ähnelt diese Reizüberflutung dem Chaos des urbanen Raums insofern, dass jeder Gedanke einem Fragment des Lebens und des individuellen Alltags entspricht. Während in *Insônia* (*Schlaflosigkeit*) dem Stadtrhythmus durch das turbulente Gedankenkarussell tief in der Nacht Ausdruck verliehen wird, äußert sich das Chaos des urbanen Alltags in einigen Fragmenten in Form von Flucht- bzw. Ablenkungsstrategien.

Diese Vorgehensweise lässt sich anhand zweier Fragmente beispielhaft verdeutlichen. Im 21. Fragment, *ele* (*er*)), lenken die Bewusstseinsinhalte ein Individuum von der Eintönigkeit seiner Arbeit und des urbanen Raums ab. Die Zeitdehnung lässt hierbei den Raum sinnlich wahrnehmen (Langweile) und beschreibt sein Leben in Form von Abschweifungen. Die Auseinandersetzung mit den Abschweifungen über die eigene Identität narrativisiert eine Gegenreaktion auf den chaotischen Rhythmus der Stadt. Ein weiteres Beispiel lässt sich im 40. Fragment, *Onde estávamos há cem anos?* (*Wo waren wir vor hundert Jahren?*), aufzeigen: Ein Mann, Henrique, steckt mit seinem Auto im alltäglichen Chaos von São Paulo fest, was bildlich beschrieben wird: »[...] lá fora o mundo, calor, poluição, tensão, corre-corre« (*EemC* 71)/»[...] dort draußen die Welt, Hitze, verpestete Luft, Anspannung, Hetze« (*EwvP* 84). Da er sich physisch nicht fortbewegt, wird der Raum vorwiegend als statisch charakterisiert. Dies veranlasst ihn zu einem introspektiven Rückblick in seine eigene Lebensgeschichte, vor allem in die seiner italienischen Großeltern. Die Abschweifung dient zur zeitlichen Überbrückung, bis die Bewegung im gegenwärtigen Raum wieder forgesetzt werden kann:

Quando se deu conta, o trânsito arrastava-se próximo da avenida Henrique Schaumann, [...] vendedores de redes, vendedores de caixas de ferramentas, vendedores de flores, Betty Carter modulava as luzes amarelas que irrompiam do painel eletrônico gigante,
o farol verde (*EemC* 73)

Als er sich dessen bewusst wurde, quälte sich der Verkehr bereits nahe der Avenida Henrique Schaumann, [...] Hängemattenverkäufer, Werkzeugkastenverkäufer, Blumenverkäufer, Betty Carter modulierte die gelben Lichtpunkte auf dem riesigen Display,
die Ampel wird grün (*EwvP* 87)

Vor diesem Hintergrund ermöglicht der kreative Umgang mit der zeitlichen Dimension, der sich durch den Aspekt der Zeitraffung und -dehnung äußert, die Aufmerksamkeit auf die räumlich-sinnliche Dimension zu lenken und dadurch die grundlegenden Aspekte des urbanen Lebens hervorzuheben.

Ruffato bedient sich nicht nur unterschiedlicher Zeitmuster, um den urbanen Raum literarisch darzustellen, sondern auch um die Bricolage mit ihren unterschiedlichen Gleichzeitigkeitsverhältnissen auf textueller Ebene widerzugeben. Diese Vielstimmigkeit steht für eine Heterogenität der individuellen Reden, die sich parallel und ungeordnet formieren, sich aber dennoch aus dem Kontext erkennen lassen. Insofern kann eine Überschneidung der Handlungen und Reden zu einem bestimmten Zeitpunkt festgestellt werden. Diese Überschneidung kommt durch die Anordnung der Ereignisse, die sich in diesem fixierten Ausschnitt der Momentaufnahme abspielen, zum Ausdruck. Durch den spielerischen Umgang mit der erzählten Zeit vermittelt Ruffato seiner Leserschaft einen Eindruck dieser narrativen Synchronie und macht sie dadurch spürbar. Die Anordnung der textuellen Elemente kann in diesem Sinne als ein Beschleunigungs- und Entschleunigungsspiel der erzählten Zeit verstanden werden. Ein Beispiel für diese narrative Strategie ist im 45. Fragment, *Vista parcial da cidade* (Teilansicht der Stadt), wiederzufinden. Hierin werden die äußeren Handlungen, die parallel zueinander ablaufen und die konkreten Aktionen eines Individuums kreativ und sichtbar rekonstruieren, beschrieben:

de pé atrás um homem mão enganchada na alça
 mão enganchada na bolsa [...] pendula o corpanzil pálpebras semifechadas (semiabertas?) cansado suado contas para pagar prestações atrasadas o corpo

para a frente

e

para trás

[...]

sacolejando pela avenida Rebouças

o farol abre e fecha

carros e carros

mendigos vendedores meninos meninas

carros e carros

assaltantes ladrões prostitutas traficantes

carros e carros

mais um dia

terça-feira

fim de semana longe

as luzes dos postes dos carros dos painéis eletrônicos dos ônibus

e tudo tem a cor cansada

e os corpos mais cansados

mais cansados (*EemC* 83)

dahinter ein mann klammert die hand um die haltestange
 die andere um die tasche [...] sein körper schwankt halb geschlossene (offene?) augen
 verschwitzt müde offene rechnungen mit der ratenzahlung im rückstand sein körper
 hin
 und
 her

[...]
 tütenbehangen die Avenida Rebouças entlang
 die ampel wird grün rot
 autos und autos
 bettler verkäufer mädchen und jungen
 autos und autos
 verbrecher diebe prostituierte dealer
 autos und autos
 noch ein tag
 Dienstag
 das wochenende noch fern
 die lichter der straßenlanternen der autos der anzeigetafeln der busse
 und alles hat müde farben
 und die körper noch müder
 noch müder (EwvP 100)

Weitere Beispiele dieser typografisch dargestellten Simultaneität können außerdem in den Fragmenten 4, 10, 32, 52, 56 und 62 vorgefunden werden. Aus diesem Blickwinkel kann über den Kunstgriff der *slow motion*, bei der die Zeitdehnung der Ereignisse zu einer Erweiterung der räumlichen Wahrnehmung der Individuen und ihrer Taten und Gedanken führt, reflektiert werden. Um die unterschiedliche Rhythmik der Stadt von dem Wahrnehmungsvermögen des Individuums, wie es z.B. bei den Bewusstseinsströmen der Fall ist, zu unterscheiden, greift Ruffato häufig auf die Verfahren der Zeitraffung und -dehnung zurück.

Während der flexible Umgang mit der Zeit und die daraus resultierende Ausweitung bzw. Eingrenzung des Raumes Kunstgriffe sind, die sich auf der Ebene der Form manifestieren, werden urbane und soziale Themen wiederum aus einer vielschichtigen und multiperspektivischen Sicht auf inhaltlicher Ebene beleuchtet. Im Folgenden sollen die verschiedenen Perspektiven der Stadt thematisiert werden, gefolgt von einem Überblick über die gesellschaftlichen Themen, die den urbanen Raum unmittelbar betreffen: Elend, Gewalt, Kriminalität und Politik.

5.2.2 Verschiedene São Paulos

Die ästhetische Darstellung von EwvP kommt weitestgehend einem radikalen Paradigmenwechsel der Perspektive der urbanen Inszenierung gleich. Es sei jedoch zu beachten, Ruffatos Darstellung der Großstadt ist nichts anderes als *ein* Versuch, das Chaos der innerstädtischen Subjektivitäten und Raumdynamiken zu dokumentieren. Ruffato

berichtet in einem Interview mit Fernandes (2008), dass sich die mosaikartige Fragmentenerzählung, im Gegensatz zum bürgerlichen Roman, in Form einer Makrostruktur manifestiert, deren Wendigkeit und Flüchtigkeit dem dargestellten Anderen einen kurzlebigen und zugleich schnellen Wahrnehmungsraum zuweisen. Das hat zur Folge, dass dem Werk kein zentraler Kern zugrundeliegt, um den sich die Handlungen kreisen. Die Fragmente sind vielmehr selbstständig und vergänglich und verleihen dem Stadtraum einen grundlegend dynamischen Charakter.

In Anbetracht dessen werden bei der Darstellung sozialer Themen keine bestimmten Gesellschaftsschichten bevorzugt, sondern vielmehr eine Übersicht der Ereignisse, die sich im Alltagsleben der Individuen zutragen. Dementsprechend bilden die Fragmente lebensweltliche Situationen armer und wohlhabender Individuen ab, etwa wie Kriminalität, Unterdrückung und die daraus resultierenden emotionalen Auswirkungen.

5.2.2.1 Stadtperspektiven

Mit über zwölf Millionen Einwohner und als eines der größten Finanzzentren weltweit ist São Paulo von gravierenden sozialen Disparitäten geprägt. Die unterschiedlichen hierarchischen Gesellschaftsschichten führen zu einer soziokulturellen und räumlichen Abgrenzung, die wiederum mit einer unterschiedlichen, sozial bedingten Wahrnehmung des urbanen Raums einhergehen. Ruffato beschreibt die räumlichen Perspektiven der Stadt in einigen Fragmenten visuell. Beispielhaft bummelt im 22. Fragment, *(ela ((sie), eine 16-Jährige durch die Straßen des alten Zentrums von São Paulo und saugt dabei die Eindrücke des sie umgebenden Stadtraumes auf. Mit einer gewissen Leichtigkeit schlendert sie durch die Straßen São Paulos und ist dabei von den unzähligen Sinneseindrücken, aus denen sich der urbane Raum zusammensetzt, überwältigt:*

A música, as músicas, alarida-se, algazarram-se, evolam-se rumo a [...] cinzas, fumo de gasolina e diesel de ônibus entocados nas praças da Sé e do Patriarca. [...] as pernas, segredadas na calça-uniforme azul-escuro, tropeçam nos dó-ré-mis expulsos da caixa-de-som rachada do ambulante, nos fá-sol-lá-sis espremidos da caixa-de-som da loja de departamentos, das claves que o moço-tatuagens liberta de um tosco instrumento, e se fundam dó-ré-mi-fá-sol-lá-sis se confundem na encruzilhada das ruas Conselheiro Crispiniano com a Vinte e Quatro de Maio, despertada a fome, motocicletas longas filas muletas, ônibus enfileiram gentes no largo do Paissandu, pensa comer, no bolso quanto? comida-a-quilo?, vermelho o farol, atravessa a faixa empurrando sombras [...] (*EemC* 44)

Musik plärrt, Musiken plärren durcheinander, auseinander und wehen in Richtung [...] Asche, Benzindämpfe und Dieselabgabe der an der Praça da Sé und der Praça do Patriarca kauenden Busse. [...] die Beine, voneinander durch dunkelblaue Uniformhosen getrennt, stolpern über die Tonfolgen der quäkenden Lautsprecher des fliegenden Händlers, Tonfolgen aus Lautsprechern des Warenhauses, Töne, die ein tätowierter Typ aus einem abgegriffenen Instrument quetscht, vermischen, verlieren sich an der Kreuzung der Rua Conselheiro Crispiniano und der Vinte e Quatro de Maio, Hunger macht sich bemerkbar, Motorräder in langer Schlange und Krücken, Omnibusse reihen Men-

schen am Largo do Paissandu auf, sie denkt an Essen, wie viel hat sie in der Tasche? ein Schnellrestaurant?, die Ampel zeigt rot, sie geht, ihren Schatten vor sich her schiebend, auf die andere Seite [...] (EwvP 49-50)

Während das oben erwähnte Fragment die innewohnende Vielfalt des urbanen Raums betont, hebt das 27. Fragment, *O evangelista (Der Evangelist)*, die Perspektive einiger anonymen Individuen, die an einem heißen Tag einen Ort im alten Zentrum São Paulos besetzen, hervor. Unsicher und die anderen Individuen beobachtend fragt sich der Evangelist: »Como falar a corações de pedra?« (EemC 51, Herv. i.O.)/»Wie spricht man zu versteinerten Herzen?« (EwvP 59, Herv. i.O.). Die Suche nach einer Antwort spiegelt den Kontrast zwischen dem Wort Gottes, das er predigen möchte, und dem Stadtchaos wider; darüber hinaus entzieht die großstädtische Empathielosigkeit den Menschen die warmherzige Lebhaftigkeit. Angesichts dessen setzt der Evangelist mit seiner Predigt an diesem Punkt an:

»Vejo o sofrimento daqueles desenganados pela vida. Vejo a dor dos que já não veem mais saída para seus problemas. Vejo a desilusão dos que não têm passado... nem presente... nem futuro...« (EemC 51)

»Ich sehe das Leiden der vom Leben Enttäuschten. Sehe den Schmerz derer, die weder ein noch aus wissen vor Sorgen. Sehe die Enttäuschung derer, die keine Vergangenheit haben... keine Gegenwart... keine Zukunft...« (EwvP 59).

Um diese Distanz zu überbrücken und sich somit seinen Mitmenschen anzunähern, erzählt der Evangelist über sein Leben, seine vergangenen Erfahrungen und darüber, welchen Stellenwert die Religion in seinem Leben einnimmt. Aufgrund der Hitze und der Unsicherheit, die ihn überkommt, fällt er für ein paar Sekunden in Ohnmacht. Auf dem Boden liegend beobachtet er die Stadt aus geringer Höhe, die durch Unreinheit und niedrigen Wertschätzung gekennzeichnet ist:

E, súbito, um como que monólito esmaga seu peito
abafando a sinfonia da tarde
explodindo-a em blecautes
alguns segundos? minutos? um par de sapatos um par de tênis solas gastas aproximam-se bitucas folhas copos descartáveis pombos guardanapos palitos papéis de bala poça de mijo »Tudo bem aí?« »Tudo... Tudo bem...« levanta-se espana a calça o paletó o lenço descobre um filamento de sangue na calva capenga rumo ao largo São Francisco arde o estômago lateja a cabeça *Senhor, não sou digno* (EemC 53, Herv. i.O.)

Und plötzlich plötzlich ist ihm, als zerdrückte ein Fels seine Brust
erstickte die Symphonie des Nachmittags
sprengte sie bis zum Blackout
Sekunden? Minuten? ein Paar Schuhe ein Paar Turnschuhe mit abgetretenen Sohlen
nähern sich knirschend über Blätter Einwegbecher Tauben Servietten Strohhalme Bonbonpapier Pfütze aus Pisse »Alles in Ordnung?« »Jaja... alles klar...« Er steht auf, klopft den Staub von der Hose, der Jacke, Blut rinnt von der schütterten Glatze auf den Largo

de São Francisco, sein Magen knurrt und der Kopf dröhnt *Herr, ich bin unwürdig* (EwvP 61-62, Herv. i.O.)

Im 16. Fragment, *assim*: (so:), wird São Paulo bei einem Hubschrauberrundflug aus der Vogelperspektive betrachtet. Aufgrund der Gesprächsinhalte lässt sich auf ein wohlhabendes Individuum schließen, welches in radikaler Opposition zu dem oben erwähnten Evangelisten steht. Die ungeordneten Gedanken, die typographisch anders markiert sind, deuten auf eine Unzufriedenheit mit der sozioökonomischen und politischen Entwicklung der Stadt im Laufe der Jahre hin. Der anonymen Figur zufolge sei die Stadt aus seiner Kindheit nicht wiederzuerkennen, da sie ihren Kern, die inhärente Essenz der Räume, verloren habe.

Sowohl auf formaler, als auch inhaltlicher Ebene verschmelzen die Fragmente des chaotischen Dialogaustausches zu einem Diskurs, der vom Erzähler folgendermaßen zusammengefasst wird: »*precisaríamos reinventar uma civilização*« (EemC 34, Herv. i.O.)/»*eine ganz neue zivilisation müssten wir schaffen*« (EwvP 37, Herv. i.O.). Seine Moralvorstellungen entfernen sich von der alltagspraktischen Realität und umfassen diverse Debatten und Themen, mit denen sich der Erzähler nicht auskennt und somit lediglich eine einseitige und voreingenommene Meinung kundtut.

Die in den drei oben erwähnten Fragmenten dargestellten Perspektiven verdeutlichen, dass es privilegierten Individuen – Touristen nach Bauman (1993: 357) – leichter fällt, Kritik an der Stadt und ihren Einwohnern zu üben. Schwerer fällt es hingegen denjenigen, die sich gewollt oder ungewollt als Passanten entpuppen, ganz zu schweigen von denjenigen, die der Stadt zum Opfer gefallen sind (Vagabunden). Die Thematik der Wirklichkeit ist weit über die verschiedenen Situationen, die die Lebensumstände und die Nutzung und Produktion des urbanen Raumes schildern, verzweigt. Im Folgenden wird eine thematische Klassifizierung sozialer Aspekte, beginnend mit dem Elend und seinen Auswirkungen auf die räumliche Lebens- und Subjektivitätsproduktion, vorgenommen.

5.2.2.2 Elend

Trotz des Aufstiegs zum Weltfinanzzentrum weist São Paulo nach wie vor starke soziale Ungleichheiten und drückende Armut auf, die weit davon entfernt sind, beseitigt zu werden. Ein Großteil der brasilianischen Bevölkerung, der aufgrund ihres niedrigen Sozialstatus häufig unter Hilfs- und Hoffnungslosigkeit leidet, ist von einem ähnlichen Schicksal betroffen.

Im 9. Fragment, *Ratos* (Ratten), wird zunächst aus der Perspektive einer Ratte die Lebenssituationen einer Familie in extremem Elend porträtiert. In einer Favela (Slum) verwahrlosend wird die Geschichte der Familie durch das Elend, das den Familienmitgliedern widerfahren ist, gekennzeichnet: Der sexuelle Missbrauch der ältesten Tochter (damals noch minderjährig) durch den eigenen Vater, der daraufhin von der Mutter ermordet wurde. Darüber hinaus werden dem Lesepublikum weitere Informationen über die Situation der anderen Familienmitglieder eröffnet: Die an der Ampel um Geld bettelnde Tochter und die Mutter, die im Augenblick der Erzählung im selben Zimmer, in dem sich auch ihre Kinder und ihr Neugeborenes, das von Ratten angebitten wird, befinden, Geschlechtsverkehr mit einem Unbekannten hat:

Outro [rato], mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, feito, aferra os dentinhos na carne tenra, guincha. Excitado, o bando achega-se, em convulsões. (*EemC* 21)

Eine andere [Ratte] wagt sich an ein Stück Stoff mit weichem, noch frischem Kot darauf und berührt unversehens etwas Weiches, Warmes, das sich bewegt. Sie erschrickt. Dann schlägt sie ihre Zähnnchen in das zarte Fleisch und fiepst. Aufgeregt und in Wellen huscht die ganze Bande heran. (*EwvP* 19)

Der Wohnraum ist für eine Familie dieser Größe unzumutbar, jedoch der einzige Besitz, über den sie verfügen. Die erste Sphäre der Sozialisation (vgl. Ecarius et al. 2011: 75) steht charakteristisch für das Familienmilieu, welches in diesem kurzen Fragment jedoch einem scheinbar unentrinnbaren Teufelskreis ausgeliefert ist.

Das Elend und die Armut manifestieren sich in anderer Form in weiteren Fragmenten. Im 29. Fragment, *O paraíso* (*Das Paradies*) werden die Gedanken eines Jungen, der von einem Deutschen zu Prostitutionszwecken eingesperrt wird, aufgeführt. Das Schicksal des eingekerkerten Jungen wird zu Beginn des Fragments insofern auch als Teufelskreis beschrieben, dass er zwar nicht mehr unter der willkürlichen Polizeigewalt leidet, nun jedoch sexueller Gewalt und systematischem Missbrauch ausgesetzt ist. Im 61. Fragment, *Noite* (*Nacht*), ist von Marina, einer Minderjährigen, die nachts Bonbons durch die Straßen von São Paulo verkauft, die Rede. Aus Mitleid nimmt der Erzähler sie mit in ein Schnellrestaurant, in dem sie ihren großen Hunger stillen kann. Nachdem sich die Figuren voneinander verabschieden, versucht Marina weiterhin Bonbons zu verkaufen und taucht mitten in der Nacht in einem Meer aus Geräuschen, Lichtern und Gerüchen unter. Das Unbehagen des Erzählers bleibt jedoch weiter bestehen:

[Marina] [a]borda agora um casal [...], esmago a ponta do cigarro no chão, aspiro o ar da noite, caminho sob a marquise, mendigos bêbados acobertam-se em caixas de papelão, cachorros magros arrombam sacos de lixo, motoristas de táxi jogam porrinha num ponto improvisado, uma mulher oferece incenso indiano, o bebê dormitando sob a banca, carros passagem, o metrô fechado, ônibus vazios, um carro da polícia sirene disparada, cadê Marina?, não vai passar nunca esse mal-estar, nunca essa sensação de inutilidade, Marina!, Marina!, e sigo sussurrando respirando o hálito sufocante da gasolina. (*EemC* 108)

Nun heftet sie [Marina] sich an ein Paar [...], ich drücke die Zigarette am Boden aus, atme die Abendluft aus, gehe unter den Vordächern der Geschäfte weiter, betrunkene Bettler verkriechen sich in Pappkartons, abgemagerte Hunde wühlen in Müllsäcken, Taxifahrer spielen Stäbchenziehen an einem improvisierten Haltepunkt, eine Frau verkauft Räucherstäbchen, unter dem Tisch schläft das Baby, Autos fahren vorbei, die Metrostation ist geschlossen, leere Busse, ein Polizeiauto mit heulender Sirene, wo ist Marina?, es wird nie verschwinden, dieses Unbehagen, das Gefühl, nichts tun zu können, Marina!, Marina!, murmelnd gehe ich weiter, den erstickenden Benzingeruch einatmend. (*EwvP* 132)

5.2.2.3 Gewalt und Kriminalität

Das Unbehagen ist jedoch ein Gefühl, das nicht von allen geteilt wird. Im Gegensatz dazu erweist sich die Blasiertheit, die Simmel (1995[1903]) bereits Anfang des 20. Jahrhunderts beschrieben und Bauman (2003a) als Mixophobie weiter erörtert hat, nach wie vor als eine zwischenmenschliche Tendenz der Großstädte. Sie entspringt häufig dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher soziokultureller und ethnischer Gruppen und erweist sich als Gleichgültigkeit anderen Mitmenschen gegenüber. Seit der Kolonialzeit ist eine soziale Unverhältnismäßigkeit zwischen Individuen verschiedener Ethnien und Kulturen dermaßen festzustellen, dass der Rassismus und die Xenophobie sich oft auf die alltäglichen und institutionellen Relationen auswirken und sich durch eine sozial bedingte, symbolische und körperliche Gewalt charakterisieren.

Das 26. Fragment, *Fraldas (Windeln)*, veranschaulicht dieses Verhältnis zwischen sozialen Strukturen und Rassismus. Es geht nämlich um das Verhör eines verhärmten Schwarzen, der von einem schwarzen Wachmann eines Supermarkts angesprochen und vom Sicherheitschef des Diebstahls von Windeln und anderen Babyprodukten beschuldigt wurde. Der Beschuldigte, der dazu gezwungen wurde, sich auszuziehen, versucht seine Lebensumstände zu erklären und seinen guten Charakter zu unterstreichen, stoßt jedoch auf taube Ohren. Zwei von den drei dargestellten Figuren sind schwarz (der Wachmann und der Beschuldigte), welchen jeweils einen Beinamen zugeschrieben bekommen, die sich im Laufe des Fragments wiederholen: »O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto« [»Der schwarze Wachmann, hünenhaft mit den breiten Schultern, tadellos in seinem schwarzen Anzug«] und »o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto« [»der verhärmte, knochige Schwarze im ausgeleierte weißen T-Shirt, den dreckigen eans und den abgetretenen Turnschuhen«]. Trotz verschiedener sozialer Situationen, welche durch ihre Klamotten zu verifizieren sind, werden beide auf ihre Hautfarbe reduziert und bleiben weiterhin anonym. Der Sicherheitschef, Souza, wird anders beschrieben und seine Rede suggeriert seinen rassistischen Hintergrund:

Olha, cara, se tem uma coisa que eu conheço é malandro... vagabundo... Conheço pelo cheiro... Se conheço! E o negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto, num esgar, pensou, Puta-que-pariu!, o Souza é foda, mesmo!, caralho!, é foda mesmo! (EemC 51, Herv. i.O.)

Pass auf, wenn es etwas gibt, womit ich mich auskenne, dann sind das Verbrecher... ich erkenne sie am Geruch... Und wie ich sie erkenne! Und der hünenhafte Schwarze mit den breiten Schultern, tadellos in seinem schwarzen Anzug, dachte mit einem Zucken im Gesicht, Scheiße!, der Souza ist ein echt scharfer Hund, wirklich!, Verdammt!, ein verdammt scharfer Hund! (EwvP 58, Herv. i.O.)

Darüber hinaus ist es von großer Bedeutung zu betonen, dass Ruffatos Werk ein Wechselspiel sozialer Positionen veranschaulicht, das die gesellschaftlichen Zustände eines Großteils der schwarzen Bevölkerung widerspiegelt. Die hierarchischen Machtstruktu-

ren bestehen weiterhin und werden stark von ethnischen Aspekten beeinflusst⁷. Obwohl der dunkelhäutige Wachmann einfühlsam für den ebenso dunkelhäufigen Beschuldigten ist, fühlt sich der Wachmann nicht imstande, Widerspruch zu erheben. Seine Gedanken bleiben unausgesprochen.

Das Ausmaß der sozialen Ungleichheiten geht allerdings weit über den alltäglichen Rassismus und das Elend hinaus und schließt hohe Kriminalitätsraten mit ein. Die in *EwvP* umrissene Gewalt wird nicht nur durch die entsetzlichen Taten und ihre Ergebnisse verbildlicht; sie denunziert vielmehr die Gleichgültigkeit der Individuen gegenüber solcher Gewalttaten. Schöllhammer (2009: 101-102) zufolge handelt es sich hierbei um eine Notwendigkeit, dem Darstellungsvermögen einen denunzierenden Aspekt zuzuweisen: In *EwvP* fungieren diese denunzierenden Fragmente als kollektive Zeugnisse der Ängste und entblößen eine unterdrückte und missachtete Realität des urbanen Raums (vgl. Bauman 2006: 56). Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür lässt sich im 11. Fragment, *Chacina n° 41* (*Schießerei Nr. 41*), anführen. Dabei geht es um die Perspektive eines Hundes auf der Suche nach seinem Besitzer, einem der drei Obdachlosen, die aus irgendeinem Grund erschossen wurden. Der Titel lässt auf ein Gemetzel⁸, vermutlich das 41. in diesem Jahr, schließen und hebt dadurch das systematische und ausufernde Gewaltproblem der Stadt São Paulo hervor. Bemerkenswert in diesem Fragment ist das Verhältnis zwischen der ausgeübten Gewalt und dem emotionalen Wechselbad des Hundes, welches er in Bezug auf die sinnliche Wahrnehmung des Raumes verspürt:

O que exalava dos corpos era azedume de suor embaralhado ao doceamargo do medo. Pedacos de chumbo ricochetearam na parede da oficina-mecânica arrancando lascas do enorme Aírton Senna grafitado – mais tarde, a polícia técnica colheria vinte e três cápsulas calibre 380. O sangue borbotava das várias perfurações na pele formando no chão uma mancha vermelho-escura que, espraçando-se pela calçada, descaía na direção da guia, quando reduzia-se a dois débeis fiozinhos que, mal alcançavam a rua descalça, morriam absorvidos pela terra. Concentrado, buscava reconhecer os rostos, dois dos três eram garotos ainda, quando sentiu a pontada na altura do pulmão, quase pôs o pouco que havia comido para fora, recolheu o rabo, baixou as orelhas, disparou, suspendendo-se no breu. Assustado, arregalou os olhos, já se ouviam os barulhos que acompanham o sol, pôs-se de pé, a pata direita traseira coçou a orelha carcinômica, tinha que achar seu dono, que gostava de conversar com ele, acariciar seu corpo despelado, beijar seu focinho, brincar de cócegas, fazê-lo de travesseiro, que dividia os restos de comida com ele. Dia desses, refestelou-se na grama do canteiro central de uma avenida, à tarde, nunca mais o viu. Lá ficou apenas o saco-de-estopa abarrotado de latas-de-alumínio macetadas. (*EmC* 28)

-
- 7 Oft werden Statistiken erhoben, die solche sozialen Fakten untermauern: »Negros e pardos ocupam só 10 % dos cargos de chefia, diz pesquisa« [»Laut Studie besetzen Schwarze und Mischlinge nur 10 % der Führungspositionen«] (G1 2017); »Pretos ou pardos são 63,7 % dos desocupados« [»63,7 % der Arbeitslosen sind Schwarze und Mischlinge«] (IBGE 2012).
 - 8 In Widerspruch mit Keglens Übersetzung entspricht eine *chacina* einem geplanten Massenmord, der sich im urbanen Raum zuträgt und sich nicht auf den bloßen Schusswechsel beschränkt.

Was diesen Körpern entströmte, war der beißende Geruch von Schweiß vermischt mit dem süßsauren Aroma der Angst. Bleistückchen waren von der Mauer der Autowerkstatt geprallt und hatten große Löcher in das Ayrton-Senna-Graffiti gerissen – später sollte die Spurensicherung dreiundzwanzig Projektil Kaliber 380 einsammeln. Blut strömte aus den verschiedenen Löchern der Haut zu einer dunkelroten Fläche zusammen, die sich auf dem Pflaster ausbreitete, über den Rinnstein floss und sich zu zwei kleinen Rinnsalen vereinigte, die, kaum, dass sie die unbefestigte Straße erreicht hatten, von der Erde verschluckt wurden. Konzentriert hatte er gerade versucht, die Gesichter zu erkennen, zwei von den drei waren noch Kinder, als er den Tritt in die Lungen verspürt hatte, fast wäre ihm das wenige, das er gegessen hatte, wieder hochgekommen, er hatte den Schwanz eingezogen, die Ohren angelegt und war losgerannt in die Dunkelheit. Erschrocken riss er die Augen auf, die Geräusche, die den Sonnenaufgang begleiten, waren bereits zu vernehmen, er stand auf, kratzte sich mit der rechten Hinterpfote sein krebszerfressenes Ohr, er musste sein Herrchen suchen gehen, das so gern mit ihm redete, sein schütteres Fell streichelte, ihn auf die Schnauze küsste, ihn kitzelte, ihn als Kopfkissen benutzte, ihm seine Essensreste überließ. Eines Tages war er nachmittags auf dem Rasen des Mittelstreifens einer Hauptverkehrsstraße eingeschlafen und hatte ihn nie wieder gesehen. Nur der Sack mit den plattgedrückten Blechdosen war immer noch da. (EwvP 28)

Der urbane Raum umfasst Emotionen, die äußeren Faktoren ausgesetzt sind. Die dargestellte sinnliche Dimension macht deutlich, dass die Ereignisse, die sich im urbanen Raum zutragen, zu subjektiven Reaktionen und Wahrnehmungen führen. In diesem Sinne können die Dimensionen der Subjektivität, der Emotionen, sowie der Kriminalität als zusammenwirkende Bestandteile der urbanen Landschaft betrachtet werden.

Nahezu pittoresk wirkt im 13. Fragment, *Natureza-morta (Stilleben)*, der Moment, in dem Lehrer und kleine Kinder die in der vorherigen Nacht verwüstete und beschädigte Schule vorfinden. Das angerichtete Chaos in den drei Klassenzimmern wird vorwiegend sinnlich beschrieben:

[...] uma lousa no chão vomitada, trabalhinhas rasgados, pincéis embebidos em fezes que riscaram abtrações nas paredes brancas, pichações ininteligíveis, uma garrafa de Coca-Cola cheia de mijo, um cachimbo improvisado de crack [...] (EemC 29)

[...] eine vollgekotzte Tafel, zerrissene Bastelarbeiten, Pinsel mit Scheiße dran, die abstrakte Zeichnungen an den weißen Wänden hinterlassen haben, nicht zu entziffernde Graffiti, eine Coca-Cola-Flasche voll Pisse, eine improvisierte Crack-Pfeife [...] (EwvP 29)

Des Weiteren wurde der Gemüsegarten, der sinnbildlich für den Fleiß der Kinder stand, auch mutwillig zerstört und in einen Ort von »grünen Kadavern« (ebd.)⁹ verwandelt.

9 Im Original wäre »tote Natur« eine wörtliche Übersetzung des Titels des Fragments, was im wahren Sinne des Wortes mit dem Zerstörungsszenario des Gartens übereinstimmt. In dieser Hinsicht wird nicht nur ein Raum pittoresk dargestellt, aber sie bringt auch das Element des Todes und der Bewegungslosigkeit mit sich.

Diese Auflistung zerstörter Gegenstände und Gewaltakte kann Zamberlan (2015) zufolge als Beschreibung eines größeren Gewaltszenarios verstanden werden:

[Das] Kunstwerk verliert seinen Wert als Einheit und wird nun durch die Gesamtheit der Objekte, die allumfassend einen Begriff bilden, wahrgenommen. Wenn man diese Kunst des Einfügens betrachtet, ähnelt das Kapitel *Stillleben* nicht nur der im Titel aufgeführten Ästhetik, sondern auch einem Werk, das sich aus einer Kunst ergibt, das auf dem Prinzip der Installation basiert, nach dem jedes im Text aufgelistete Objekt sich als Bestandteil der künstlerischen Landschaft verhält. (Ebd.: 75)¹⁰

In Anlehnung an Zamberlans Überlegungen stellt die Auflistung von Verwüstungsfragmenten eine höhere Gewalt dar, die in eine nahezu künstlerische Ebene emporsteigt. Dieses »urbane Gemälde« verdeutlicht, dass niemand in der Stadt vor Kriminalität und Gewalt sicher ist und sie absolut jeden treffen können. Die kindliche Unschuld steht somit im krassen Kontrast zur Zerstörungswut und verliert durch den ausufernden Gewaltexzess seine Unverdorbenheit. In den beiden aufgeführten Fragmenten werden die Auswirkungen des Gewaltausbruches aus Sicht der Betroffenen beschrieben. Die Darstellung von Kriminalität und Gewalt steht in anderen Auszügen von *EwvP* nicht nur im Zusammenhang mit der ausgeübten Gewalttätigkeit, sondern berücksichtigt auch die Lebenszustände, die zu den Gewalttaten geführt haben.

Im 19. Fragment, *Brabeza*, wird der Bewusstseins- und Gedankenstrom eines Taschendiebes, der sich mit elementaren finanziellen und sozialen Fragen befasst, in erlebter Rede beispielhaft vorgestellt. Da der Dieb seiner Mutter etwas zum Muttertag schenken möchte und deshalb unter Zeitdruck steht, wird sein *Modus operandi* ausführlich erläutert:

»Lugar para bater carteira é a rua Barão de Itapetininga, os caixas-eletrônicos. O povo agarra o dinheiro, enfia no bolso, na bolsa, desembesta arisco, assustadiço. Mulher, mais melhor [...]. Homem, bem mais dificultoso.« (*EemC* 38-39)

»Ein guter Ort für Brieftaschen ist die Rua Barão de Itapetininga, am Geldautomaten. Die Leute holen sich Geld, stopfen es in ihre Tasche, die Handtasche, und wollen nur weg, haben Abgst. Am besten sind Frauen [...]. Männer sind komplizierter.« (*EwvP* 42).

Der Mann beteuert jedoch, dass er sich für sein Verbrecherleben schämt und sich lediglich aufgrund seiner Notlage dazu gezwungen fühlt: »Roubar não dava prazer, pronto!« (*EemC* 39)»Nein, Klauen machte keinen Spaß, fertig!« (*EwvP* 43). Die Delikte, die an unterschiedlichen Orten im urbanen Raum verübt werden, spiegeln dementsprechend die gesellschaftlichen Ungleichheiten wider.

Die Relation zwischen der Kriminalität und dem sozialen Leben findet ebenso im 47. Fragment, *O »Crânio«* (*Der »Schädel«*), Ausdruck. Der Titel spielt auf den Spitznamen

10 »[A] obra de arte perde seu valor na unicidade e passa a ser observada pelo conjunto dos objetos que formam, na sua totalidade, um conceito. Considerando essa arte das instalações, o capítulo *Natureza-morta* se assemelha não só à estética explicitada do título do fragmento, mas também a uma obra oriunda de arte baseada no princípio da instalação, na qual cada item elencado no texto se comporta como um elemento compositivo da paisagem artística.«

eines 16-jährigen dunkelhäutigen Jungen an, der von seinem Bruder, dem Erzähler, verehrt wird. Im Gegensatz zu seinem Bruder pflegt der »Schädel« eine Leidenschaft für die Lektüre und Poesie – deren ästhetische Form sein Bruder aus Bewunderung in seiner Erzählung nachzuahmen versucht – und sträubt sich gegen das kriminelle Leben: Er »raucht nicht und snieft nicht« (*EwvP* 103). Zudem tadelt der »Schädel« seinen Bruder und seine Weggefährten, die dem selben sozialen Umfeld entstammen, indem er verkündet, dass die tatsächliche Kriminalität im Grunde von den Reichen ausgeht:

ele vai e fica falando que a gente somos otários
dá a cara pra bater vendendo coca a polícia fungando nas costas
logo logo vocês dançam ele diz
e o bacana da mansão do morumbi
que controla de verdade a muamba
está lá cada vez mais rico filhos estudando no estrangeiro
carro importado blindado na porta segurança [...]
e a gente feito mosca pousada na bosta [...]
esperando a hora do coturno [...]
ele só acha certo assalto a banco carro-forte
sequestro de milionário ocupação de terra e de casa sem dono
(*EemC* 87-88)

er kommt mit und sagt wir sind idioten
die ihren kopf hinhalten und koks verkaufen die polizei im nacken
irgendwann fliegt ihr auf sagt er
und der typ in der villa in morumbi
der die ganze scheiße hier kontrolliert
wird immer reicher und schickt seine kinder ins ausland
ausländische gepanzerte wagen vorm haus wachleute [...]
und wir wie die fliegen auf scheiße [...]
warten bis die bullen kommen [...]
gut findet er nur banküberfälle und auf geldtransporter
entführung von millionären landbesetzung und hausbesetzung
(*EwvP* 105-106)

In den letzten Zeilen des Fragments offenbart der Erzähler seine Beweggründe, über das Leben seines Bruders zu berichten, die daher rühren, dass der »Schädel« von der Polizei gefoltert und misshandelt wurde. Auch wenn der Gepeinigte nicht mit den Absichten seines Bruders und seiner Freunde einverstanden wäre, sinnen sie auf Rache und wollen die beteiligten Polizisten töten: »porque o crânio não ia concordar com o que a gente vai fazer/porra o crânio este é o mal dele o crânio tem um coração destamano« (*EemC* 89)/»weil es dem schädel nicht recht wäre was wir vorhaben/verdammst das ist sein problem der schädel hat ein viel zu großes herz« (*EwvP* 108).

Die Gewaltausübung, die in den Fragmenten dargestellt wird, beschränkt sich nicht nur auf die personale Gewalt, die von dem Individuum ausgeht, sondern umfasst auch die institutionelle, strukturelle Gewalt. Insbesondere im vorliegenden Fragment treten

Fälle von Polizeigewalt in Erscheinung, wobei sie auch in weiteren Fragmenten (z.B. 14, 19, 29 und 47) zu identifizieren ist.

An dieser Stelle ist es wichtig zu betonen, dass sich die Ausübung und Erleben von Kriminalität nicht nur auf die Unterschicht beschränken. Im 28. Fragment, *Negócio* (Geschäft), wird die Geschichte eines Vaters erzählt, der seinen Sohn von der Schule abholt, um mit ihm seinen Geburtstag zu feiern. Die Sorgen und Befürchtungen des Vaters, wie sein Sohn reagieren würde, wenn er von seinen kriminellen Machenschaften erführe, konstruieren die Erzählung. Am Ende des Fragments stellt sich heraus, dass es sich bei dem anonymen Vater um einen internationalen Waffenschieber, der sich durch den illegalen Handel finanziell bereichert hat, handelt. Sein Handel und Leben sind in einen globalisierten Kontext, der Kritikern zufolge (vgl. Aas 2013: 73; Engels 2011: 35) grenzüberschreitende Kriminalität begünstigt, eingebettet. Ohne die zeitlich-räumliche Verortung der ersten zwei Fragmente wäre der Handlungsrahmen des vorliegenden Fragments nicht auszumachen, da es lediglich den Hinweis auf internationale Referenzen (klassische Musik, die *Graduate School* und vor allem Markenartikel wie Armani, Breitling, Mercedes etc.) gibt, die vor allem in der flüchtigen Moderne aufgrund der internationalen Mobilität weltweit verbreitet werden (vgl. Lehen 2007: 92).

Trotz oder gerade wegen der Illegalität seiner zwielichtigen Machenschaften ist zu Beginn des Fragments eine klare Trennung zwischen dem elitären Lebensstil und der urbanen Lebenswelt zu beobachten: »[A] histeria do preâmbulo da tarde« (*EemC* 53)/»[Die] Hysterie des herannahenden Abends« (*EwvP* 62). Während Vater und Sohn Haydn hören und sich von der Außenwelt absondern, steht dieses Szenario sinnbildhaft für die vorherrschende soziale Ungleichheit in den verschiedenen Gesellschaftsschichten.

5.2.2.4 Politik

Die Ordnung des urbanen Lebens wird nicht nur durch die sozialen Interaktionen, sondern auch durch die örtlichen politischen Strukturen bestimmt. Die politische Situation in *EwvP* wird nicht im propagandistischen Kontext verstanden, sondern vielmehr vor dem Hintergrund der aktiven Rolle der Abgeordneten und Bürgermeister, sowie deren politischen Einflussnahme auf die Stadt. Jedoch ist die brasilianische Politiklandschaft von systematischer Korruption durchdrungen, was unweigerlich die Skepsis der Bevölkerung gegenüber der politischen Klasse nach sich zieht. In diesem Zusammenhang sind zwei Fragmente, die diese Thematik aus einem sehr kritischen, fast schon sarkastischen Blickwinkel hervorzuheben.

Im 46. Fragment, *O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos* (Der Bürgermeister mag nicht, dass man ihm in die Augen schaut), werden die Sichtweisen eines Küchenbediensteten am ersten Arbeitstag der Amtszeit des neuen Bürgermeisters beschrieben. Der Berater des Bürgermeisters erklärt dem Personal zunächst »do quê que o prefeito gostava e do que não gostava« (*EemC* 84)/»was dem Bürgermeister gefiel und nicht gefiel« (*EwvP* 101). Der Ratgeber gebraucht für den Bürgermeister lediglich die Anredeform »Er« (groß geschrieben) und suggeriert dadurch, dass der Bürgermeister eine gottähnliche Position einnimmt: »Ele« (quando o doutor Abdala falava »Ele«, imediatamente olhava para cima, e nós também, como se o prefeito estivesse observando a gente)« (*EemC* 84)/»Er«

(wenn Doktor Abdala ›Er‹ sagte, blickte er automatisch nach oben und wir auch, als könne der Bürgermeister uns von irgendwo aus beobachten)« (EwvP 100).

In dem Fragment wird ein Gespräch zwischen dem Küchenbediensteten und einem Zuhörer, der sich nicht aktiv ins Gespräch miteinbringt, geführt. Nach einer kurzen Beschreibung der kulinarischen Vorlieben des Bürgermeisters äußert sich das Individuum zu den Korruptionsgerüchten, die nahelegen, dass der Bürgermeister nicht dem Ideal seines Beraters entspricht: »Ele é igual a todos os outros que passaram por aqui« (EmC 85)/»Für mich ist ›Er‹ nichts anderes als alle anderen vor ihm« (EwvP 102). Der Erzähler zollt jedoch der Frau des Bürgermeisters, die seinem Patensohn einen informellen Job als Unterstützer der Imagekampagne des Bürgermeisters besorgt hat, Anerkennung:

Agora, está feliz da vida, todo mundo respeita ele: é o encarregado de conduzir o povo pra lá e pra cá pra bater palmas e na hora certa gritar o nome do prefeito e carregar »Ele« nas costas em troca de lanche com refresco e mais uma caixinha, cujo valor depende do dia e da importância do negócio. O Vaguinho, que é assim uma espécie de segurança, já esteve várias vezes perto-pertinho do prefeito e confirmou: é proibidíssimo olhar pros olhos dele. (EmC 85)

Jetzt ist er glücklich, er wird respektiert: Seine Arbeit ist, Leute von einer Stelle zur anderen zu bringen, damit sie im richtigen Moment klatschen und den Namen des Bürgermeisters rufen und seinen Namen auf dem Rücken herumtragen gegen einen Imbiss mit Erfrischung und ein Entgelt, je nach dem was für ein Tag ist und wie wichtig der Auftrag. Vaguinho ist also so eine Art Security und war schon ganz oft ganz nah beim Bürgermeister und sagt: Ja, es ist absolut verboten, ihm in die Augen zu schauen. (EwvP 102)

Auf eine nahezu skurille Art und Weise wird im Laufe der Erzählung deutlich, dass die Korruption tief im politischen System verankert ist und Versprechungen ausnahmslos ins Leere laufen. Ferner wird der gottähnliche Status des Bürgermeisters mit dem Verbot, ihm in die Augen zu schauen, hervorgehoben. Aus symbolpolitischer Sicht wird die geringe Wertschätzung der Stadtbevölkerung dadurch zum Ausdruck gebracht, dass der Bürgermeister auf ein symbolisches Podest gestellt und somit das hierarchische Gefälle größer wird.

Im 51. Fragment, *Política* (Politik), wird die Kritik an der politischen Klasse fortgeführt. Wie auch im vorherigen Fragment handelt es sich hierbei um einen homodiegetischen Erzähler, der für einen Abgeordneten arbeitet, dessen Name nicht preisgegeben wird. Nur ein paar Informationen werden vom Erzähler bekannt gegeben, der meint, »a cara dele aparece na televisão, ele é do interior, montado no dinheiro [...] o deputado é conhecido [...]« (EmC 92-93)/»[...] sein Bild ist ständig in der Zeitung, im Fernsehen, er stammt aus dem Landesinneren, hat Geld wie Heu, irgendwas mit Kaffee [...] der Abgeordnete ist schließlich bekannt« (EwvP 112-113). Weil er den Abgeordneten nicht namentlich nennt, sondern Hinweise auf seine Identität gibt, wird dem Zuhörer nicht klar, um wen es sich tatsächlich handelt. Der Mangel an genaueren Informationen dient hierin als eine Allegorie einer ganzen politischen Klasse, was einer übergeordneten Kritik gleichkommt.

Wenngleich die Hinweise auf sein privates Leben für die Identifikation des Abgeordneten nicht ausreichend sind, stehen sie im starken Kontrast zu seinem öffentlichen Auftritt, weswegen der Abgeordnete nur den Erzähler in seine heimlich organisierten Orgien einweiht. Der trügerische Schein des Abgeordneten zeichnet eine unklare Trennlinie zwischen »privat« und »öffentlich« und wirft angesichts der Eskapaden Fragen nach seiner Integrität auf, da die Einstellung von Prostituierten und der Ankauf von Drogen nicht den ethischen Werten des Politikers und der von ihm vertretenen Position entsprechen.

5.3 Der (Stadt-)Raum der Identität

Bisher hat sich die vorliegende Analyse mit den formal-ästhetischen Aspekten von *EwvP* befasst. Das vorliegende Kapitel widmet sich der Perspektive der Identitätsgestaltung, indem die unterschiedlichen Praktiken der Identitätsgestaltung systematisch umrissen werden. Angesichts der Vielzahl an Möglichkeiten von literarisch inszenierten Raumproduktion und Subjektivitäten ist der Prozess der (Selbst-)Narrativisierung von Lebensgeschichten bzw. narrativen Identitäten hervorzuheben.

Im 38. Fragment, *A menina* (*Das Mädchen*), wird ein Einblick in das Leben eines achtjährigen Mädchens, das aus einer einkommensschwachen Familie stammt, geboten. Trotz finanzieller Widrigkeit ist das Leben der Familie von positiven Ereignissen geprägt: Die Geburt ihrer Tochter grenzt an ein Wunder, da der Vater nahezu zeugungsunfähig war. Die Erzählung ihres Lebens umfasst das familiäre Umfeld und beschreibt den städtischen Alltag mit seinen Orten und Ereignissen, ihre Eltern und weitere identitätsstiftende Räume (z.B. Schule und Kirche). Die Gestaltung der externen Rahmenbedingungen, die das Mädchen in das Handlungsgeschehen einbetten, wird von einem allwissenden Erzähler in affektiver Rede beschrieben: »Quando caminha, seu pequeno corpo intuitivamente reconstrói o tempo à sua volta, ciente apossa-se da sua quadra no mundo« (*EemC* 68)/»Wenn sie geht, lässt sie die Zeit um sich herum neu entstehen und nimmt selbstbewusst ihr Kleines Stück Welt in Besitz« (*EwvP* 80).

Im Unterschied zum obigen Fragment, das die Identitätsgestaltung während der ersten Lebensjahre eines Mädchens in den Vordergrund stellt, widmet sich das 37. Fragment, *Festa* (*Streicheln*), dem melancholischen Moment nach dem Ableben einer unbekannten Frau. Nach einer anfänglichen Beschreibung der augenblicklichen Umstände des Raumes verlagert sich der Fokus der Beschreibung auf die Verlassenheit nach dem Tod:

No minúsculo cômodo cheirando a doença expõem-se: sobre a mesinha-de-cabeceira um abajur de cúpula azul, o retrato de um bebê holocáustico, um copo-americano vazio, cartelas de remédio; os brancos braços magros de um Cristo de gesso contrastam com a ver descura parede úmida; um frágil guarda-roupa de compensado; um tapete de barbante espichado no chão de tacos banguela. E, sob rústicos lençóis de saco-de-estopa, abandonada, esqueleto espetando a pele cinzenta, rija, ela. (*EemC* 65)