

Jedem Tag stünden nur fünf Zeilen zur Verfügung, sodass die kleine Form an dieser Stelle zum Produkt einer bestimmten Reisekultur und eines materiell begrenzten Formats erklärt wird. Andrade greift nicht nur auf die Rhetorik des Unpräzisen zurück, um über seine kleine Reiseprosa zu sprechen, sondern geht sogar noch weiter, wenn er das von ihm Geschriebene als Abfallprodukt bezeichnet, das »ohne die geringste Vorsicht« »geworfen« worden sei. Bereits das Material, auf dem geschrieben wird, bedingt somit die Bewertung des Textes. Dieser sei unvollständig und unselbstständig und benötige für seine Ausarbeitung und 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 Bronislaw Malinowski in *Argonauts of the Western Pacific* den rituellen Tausch von *vaygu'a* [Muschelketten] mit den englischen Kronjuwelen zusammendenke und dadurch bereits in seiner Nebeneinanderstellung von Verwandtschaftssystemen und westlichem Eheverständnis eine Entfremdung erzeugt.⁹⁵ Der Blick auf Ethnografie als Collage hebt die Fremdheit des Materials hervor und geht von einem anderen Selbstverständnis der Disziplin aus, das Kultur und Wissen nicht als »organisches«, einheitliches Ganzes, sondern als Zusammenspiel verschiedener Stimmen definiert.⁹⁶

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

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

93 Vgl. ebd. S. 117.

94 Vgl. ebd. S. 146.

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

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

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

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

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

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

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

99 Vgl. ebd. S. 197.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anúncio

Na latrina da Guaporé Rubber Co.

ATENÇÃO

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

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

(A lápis, logo a seguir):

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

-
- 107 Zu Oswald de Andrades Umgang mit der Geschichtsschreibung siehe Schulze, P. W.: Strategien »kultureller Kannibalisierung«. S. 66, 93ff.
- 108 Ausführlich habe ich die Nähe von Montageverfahren und Exzerpierrechts bei Oswald de Andrade untersucht in: Jöhnk, M.: »Só me interessa o que não é meu«.
- 109 Vgl. Andrade, Mário de: Os diários do fotógrafo. In: ders.: *O turista aprendiz*. Hg. von Telê Porto Ancona Lopez u. Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: IPHAN 2015. o.P. Vgl. Bild Nr. 118, 236, 331 und 374. Es wird der Name eines Landgutes (»Felicidade«), das Schild eines Ladens (»Bonmarché«) und eine Kokospalmenpflanzung (»Cocal«) fotografiert.
- 110 Für eine weitere Analyse dieses Absatzes siehe Pacheco, F. F.: Archive and Newspaper as Media in Mário's Ethnographic Journals, *O turista aprendiz*. S. 176.

Ankündigung

Auf der Latrine der Guaporé Rubber Co.

ACHTUNG

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

- 1 – auf dem Deckel weder sein Geschäft verrichten noch urinieren
- 2 – sein Geschäft nicht in der Hocke verrichten
- 3 – nach dem Geschäft die Spülung ziehen
- 4 – die benutzten Papiertücher im Eimer entsorgen
- 5 – nicht trödeln, um die anderen Benutzer nicht zu 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 rekurriert, um die ländliche Seite Brasiliens darzustellen.¹¹² Es ist sicherlich kein Zufall, dass gerade die Latrine von Arbeitern der Kautschuk-Industrie zum Gegenstand der Montage wurde. 1927 war der Kautschukboom, der zwischen 1870 und 1910 seinen Höhepunkt erreichte und erst durch den Monopolverlust der Region an asiatische und afrikanische Konkurrenten

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

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

abebte, 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 verausgabte und ganze Kulturen und autochthone Menschengruppen wie die Apicá ausgelöscht worden waren, lockte man Migranten aus dem Nordosten, die in ärmsten Verhältnissen lebten und arbeiteten, in die Region.¹¹⁷

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

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

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

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

115 Vgl. ebd. S. 222.

116 Siehe ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

z de junho. Vida de bordo. Tarde em Parintins com o prefeito bem-falante. [...] Um crucifixo muito curioso na igreja. Vos ofereço as regras do Apostolado da Oração:
 1º– Renunciam totalmente as [sic!] danças;
 2º– Renunciam a máscaras e fantasias;
 3º– Não tomam parte em festas particulares (rezas em casas particulares não são permitidas pelo vigário);
 4º– As senhoras renunciam aos excessos da moda, não usam trajes com decotes nem cortam os cabelos;
 5º– Na igreja e nas procissões usam sempre véus;
 6º– Nas missas e nas procissões não usam leque;

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

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

128 Vgl. ebd.

129 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

131 Andrade interessierte sich auch für Migranten, welche die Zugstrecke im Amazonasgebiet 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* entdeckte.¹³⁴ Bei Andrade wird durch die Ausstellung von Fremdmaterial in den Montagen ebenfalls die Position des Autors relativiert und wie bei Mistral eine offene Autorschaft, die mehrere Stimmen bündelt, propagiert. Die Poetik der kleinen Reiseprosa ist bei Andrade eine offene.¹³⁵ Die Montagen Andrades illustrieren die Offenheit der kleinen Reiseprosa dabei ebenso wie die Fotografien. Der Rückgriff auf das Verfahren der Fotografie unterstreicht auf einer weiteren Ebene die veränderte Position des Autors und schlägt erneut eine Brücke zum epistemischen und ästhetischen Projekt der mistralschen Veranschaulichungen Lateinamerikas.

III.4 Fotografieren

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

-
- 133 Die Montage von kulinarischen Traditionen, etwa Speisekarten und Menüs, fügt sich in diesen Kontext, siehe TA, S. 75.
- 134 Vgl. Clifford, J.: *The Predicament of Culture*. S. 147.
- 135 Die Offenheit wird bei Andrade zu einem zentralen Charakteristikum der kleinen Prosa. Bereits Umberto Eco hatte Offenheit, genauer: eine nicht beschränkbare Mehrdeutigkeit, als eine zentrale Eigenschaft moderner Kunst definiert. Auch wenn sich die Kunst schon immer durch Vieldeutigkeit charakterisiert habe, zeigt Eco unter anderem anhand der Lehre des Vierfachen Schriftsinns den entscheidenden Unterschied zum »offenen Kunstwerk«. Gemäß der Lehre vom vierfachen Schriftsinn kann ein Text zwar auf vier verschiedene Weisen interpretiert werden, doch außerhalb dieser Möglichkeiten seien keine weiteren Interpretationen zulässig, was laut Eco erst nach der Romantik mit dem Symbolismus und Künstlern wie Stéphane Mallarmé möglich wurde. Anders verhalte es sich in den Werken von James Joyce und Kafka, die als Beispiel für das »offene Kunstwerk« in der Literatur dienen, wobei Eco diesen Begriff auch auf die Musik und Informationstheorie überträgt. Das Beispiel des vierfachen Schriftsinns illustriert die Veränderung in der Konzeption von Autor und Interpret. Der mittelalterliche Schreiber kontrolliere die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten, wohingegen im offenen Kunstwerk der Interpret im Zentrum stünde. Vgl. Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977. S. 8f., 11, 33f., 37f., 41. Ohne einen Bezug zu Eco herzustellen, verweist Gabara darauf, dass Andrades Collagen die Vorstellung vom vollkommenen Kunstwerk unterminieren, siehe dies.: *Errant Modernism*. S. 62.
- 136 In ihrer Monografie zu lateinamerikanischen Fotografen des Modernismus konzentriert Gabara sich im ersten Kapitel auf Andrades fotografische Landschaften und rekapituliert hierfür ebenfalls die europäische Tradition der Landschaftsdarstellung, mit welcher der fotografische Blick des Modernisten bricht. Dadurch werden sowohl die eigene Position relativiert