

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 Brasiliens, 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.

