

DE GRUYTER

Jasmin Wrobel

TOPOGRAFIEN DES 20. JAHR- HUNDERTS

DIE MEMORIALE POETIK DES STOLPERNS
IN HAROLDO DE CAMPOS' *GALÁXIAS*

MIMESIS ROMANISCHE LITERATUREN
DER WELT

Jasmin Wrobel

Topografien des 20. Jahrhunderts

Mimesis



Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

Band 82

Jasmin Wrobel

Topografien des 20. Jahrhunderts



Die memoriale Poetik des Stolperns in Haroldo de Campos' *Galáxias*

DE GRUYTER

A execução da presente obra contou com o auxílio de uma bolsa de pesquisa para consulta ao Acervo Haroldo de Campos, por meio do Programa de Incentivo à Pesquisa e à Tradução da Obra de Haroldo de Campos, instituído pela Casa das Rosas – Centro de Referência Haroldo de Campos (São Paulo/Brasil).

Open-Access-Publikation mit Unterstützung der Freien Universität Berlin.

ISBN 978-3-11-063935-3

e-ISBN (PDF) 978-3-11-063944-5

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-063956-8

ISSN 0178-7489

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110639445>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 International Lizenz <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2020940617

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2020 Jasmin Wrobel, publiziert von De Gruyter GmbH, Berlin/Boston.

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Danksagung – *Agradecimentos*

Mit der Publikation der vorliegenden Studie endet eine in erster Hinsicht wissenschaftliche, in zweiter Hinsicht aber auch sehr persönliche Reise durch den textuellen Kosmos des brasilianischen Dichters, Übersetzers und Theoretikers Haroldo de Campos, die ich während meiner Zeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin unternommen habe. Mein Dank richtet sich daher an nicht wenige *cosmonautas*, die mich auf dieser Reise phasenweise oder auch fortwährend begleitet haben.

Mein größter Dank gilt der Betreuerin meiner Arbeit, Susanne Klengel, der ich nicht nur für hilfreiche (Literatur)hinweise danke, sondern auch dafür, dass sie meinen Blick für wichtige, ganz irdische Problemstellungen in der Untersuchung geschärft und mir über manch eigenen «Stolperstein» hinweggeholfen hat. Ihre stets persönlich interessierte Betreuung, die Hilfsbereitschaft und Anteilnahme über den universitären Kontext hinweg werde ich nicht vergessen. Der Zweitgutachterin meiner Arbeit, Monika Schmitz-Emans, möchte ich herzlich für ihre Bereitschaft danken, diese mitzubetreuen und nicht zuletzt für den Ariadnefaden durch labyrinthische Texte, den sie uns Komparatistik-Studierenden an der Ruhr-Universität Bochum in ihren immer spannenden Seminaren an die Hand gegeben hat. Tatsächlich wurden die Weichen für diese Untersuchung schon während meines AVL- und Romanistik-Studiums in Bochum gestellt. Ich möchte in diesem Sinne auch K. Alfons Knauth (Queneauth) danken, in dessen Seminaren ich nicht nur das Werk des brasilianischen Dichters kennenlernen durfte, sondern auch auf den Geschmack von «ludolabilibidolinguale» Texten gekommen bin.

Besonders herzlich möchte ich Stephanie Fleischmann danken, die mir wichtige Denkanstöße insbesondere für den theoretischen Teil der Untersuchung gab. Dank für eine galaktische Zusammenarbeit gilt außer ihr Mariana Maia Simoni, Alexandra Ortiz-Wallner, Ana Nenadović, Christiane Quandt, Philipp Seidel, Anna-Lena Panter, Sigrid Herrmann, Ximena Aragón, Zinka Ziebell, dem LitKult-Kolloquium sowie den KollegInnen und Studierenden des LAI. Susanne Zepp, Uli Reich und den KollegInnen vom Institut für Romanische Philologie der Freien Universität danke ich für die Gelegenheit, meine Arbeit auch in den dortigen Veranstaltungen vorstellen und diskutieren zu dürfen, woraus sich wichtige Impulse ergaben. Meiner neuen *galactic* (aka *temporal*) *community*, den KollegInnen des Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective*, gilt Dank für den anregenden Austausch in den letzten Monaten.

Dem *Centro de Referência Haroldo de Campos* der Casa das Rosas in São Paulo sei sehr herzlich für ein 2014 erhaltenes Forschungsstipendium gedankt, das es mir

ermöglichte, mehrere Wochen in Haroldo de Campos' Archiv zu forschen. Besonderer Dank gilt Simone Homem de Mello, Julio Mendonça, Leonice Moreira Alves, Rahile Escalera und Irana Magalhães Timóteo. Darüber hinaus möchte ich mich bei Haroldo de Campos' WeggefährtInnen bedanken, mit denen ich über die Fragestellungen meines Projektes sprechen durfte: Lisa Block de Behar & Isaac Behar, Marjorie Perloff, Kenneth David Jackson und Júlio Medaglia sowie Elisabeth Walther und Jacó Guinsburg, die beide 2018 leider verstorben sind. Auch den folgenden *haroldianas* und *haroldianos* und ExpertInnen der konkreten Poesie, Kunst und Musik gebührt mein Dank: Diana Junkes, Gênese Andrade, Eduardo Jorge de Oliveira, Vinicius Mariano de Carvalho, Márcio Seligmann-Silva und Harry Crowl. Besonders herzlich möchte ich Haroldo de Campos' Sohn Ivan Pêrsio de Arruda Campos danken, der es mir gestattete, dreizehn der insgesamt fünfzig Prosagedichte, aus denen sich die *Galáxias* zusammensetzen, in der vorliegenden Studie abzudrucken.

Dank gilt neben den BibliothekarInnen des Ibero-Amerikanischen Instituts und der Freien Universität Berlin auch Ilona Lütken und Christofer Conrad von der Staatsgalerie Stuttgart für Ihre Unterstützung bei den dortigen Recherchen.

Für das zwischen Januar 2012 und März 2013 erhaltene Stipendium danke ich herzlich der *Stiftung Lateinamerikanische Literatur* der Freien Universität Berlin. Auch dem Internationalen Graduiertenkolleg *Entre Espacios* (LAI) und insbesondere Ingrid Simson möchte für meine Assoziierung an das GraKo zwischen 2012 und 2015 danken.

Ottmar Ette danke ich sehr herzlich für die Aufnahme dieser Studie in die Reihe *Mimesis*, Gabrielle Cornefert und Anne Stroka ebenso herzlich für die verlegerische Unterstützung und ihre Hilfsbereitschaft. Der Freien Universität Berlin gilt großer Dank für die freundliche Unterstützung bei der Publikation dieser Monografie.

Aos cosmonautas mais próximos – denn das Leben folgt nicht immer gleichmäßig elliptischen Bahnen: Vanessa, Sarah, Berit, Lena, Jorge, Adriana, Bruno, Joanna, Janek, Kartika, Kristina, Arbnesch, Karina, Camila, Luzia, Caio, Marcos, Zairong, Marina, Nik, Muriel, Cuauhtémoc, Alan, Elisa, Jenny, Meltem, Brigitte, Carlos, Eva, Pauline, Anna, Camilo, Nacha, Lea und Augusto. Auch meiner brasilianisch-katalanisch-baskischen Familie danke ich in diesem Sinne für die vielen Momente der (köstlichen) Ablenkung.

Rafael, te agradeço, de coração, o teu apoio, a tua paciência, o companheirismo, a motivação e inspiração de cada dia durante os últimos anos – e especialmente, como não, as viagens. Vimos as estrelas de infinitos ângulos.

Ein besonders inniger Dank gilt meinen Eltern für die nie nachlassende Unterstützung, ihre Liebe und Geduld. Ihnen und Rafael ist diese Arbeit gewidmet.

Berlin, im April 2020

Inhaltsverzeichnis

Danksagung – *Agradecimentos* — V

- 1** *e começo aqui* – Einführung — 1
 - 1.1 Untersuchungsgegenstand, Zielsetzung und Hypothesen — 3
 - 1.2 Methodologisches Vorgehen — 8
 - 1.3 Stand der Forschung — 12

- 2** (Textuelle) Stolpersteine: Annäherungen an eine «Poetik des Stolperns» — 21
 - 2.1 Gedanken zu einer Phänomenologie des «Stolperns» — 23
 - 2.1.1 «stolpern, stocken, straucheln»: eine semantisch-definitorische Annäherung — 23
 - 2.1.2 Stolperfallen: Situationen und Hindernisse — 28
 - 2.1.3 Sprachliches Stolpern: «stottern, stammeln, Sprechblockaden» — 34
 - 2.2 Stolpern und Stottern als Ausdrucksmittel von «Störimpulsen» zwischen *looking at* und *looking through* — 39
 - 2.3 «Stolpern» und «Stolpersteine» in der Erinnerungskultur — 46
 - 2.3.1 Gunter Demnigs STOLPERSTEINE — 47
 - 2.3.1.1 Frühere Arbeiten zu Spuren, Schrift und Erinnerung — 48
 - 2.3.1.2 Theoretisches Konzept und Durchführung des STOLPERSTEINE-Projekts — 51
 - 2.3.1.3 «Mentales Stolpern»: Wirkung, Rezeption und Störpotenzial der STOLPERSTEINE — 56
 - 2.3.2 Weitere Kunst- und Mahnmalprojekte, die «Stolper-Momente» provozieren — 67
 - 2.4 «Stolpern» und «Stolpersteine» als Konzept-Metaphern in der Literatur — 81
 - 2.4.1 Formen von Bewegungen in literarischen Texten: Analogien zwischen Gehen, Reisen, Schreiben und Lesen — 82
 - 2.4.2 Sprachliches «Stolpern» und «Stottern» in der konkreten Poesie — 91
 - 2.4.3 Ästhetisiertes Stottern: ein Widerspruch? James Joyces *Finnegans Wake* — 100

- 2.4.4 ‹Stolpersteine› in der (Forschungs)literatur:
eine Bestandsaufnahme — 106
- 2.5 Rückblick und Versuch einer Kategorisierung ‹textueller
Stolpersteine› — 118

- 3 (Textuelle) Reiserouten, Begegnungen, ‹Stolpersteine›: eine
historisch-biografische Einordnung der *Galáxias* — 123**
 - 3.1 Die erste Europareise (April – August 1959) — 125
 - 3.2 Die Begegnung mit Ezra Pound: ein eigener
‹Stolperstein›? — 135
 - 3.2.1 Der Fall Ezra Pound: Antisemitismus und Engagement im
italienischen Faschismus — 136
 - 3.2.2 ‹pound paideuma›: Ezra Pound im Kanon der Noigandres-
Gruppe — 154
 - 3.2.3 Ein Rehabilitierungsversuch in Brasilien — 163
 - 3.2.4 *Um encontro escuro-luminoso* — 175
 - 3.3 Die zweite Europareise (Januar – April 1964) — 189
 - 3.4 Reflexionen zum zeitgeschichtlichen Kontext — 195
 - 3.5 Eigene Texttrouten: eine Kontextualisierung der *Galáxias* in
Haroldo de Campos' Gesamtwerk — 202
 - 3.5.1 *Galáxias*: Wendepunkt und poetologische Rückkehr — 202
 - 3.5.2 Übersetzungsarbeiten und literaturtheoretisches Werk — 207
 - 3.5.3 Weitere Poesiebände und Arbeiten zum (Neo)barock — 212
 - 3.5.4 *Pós-utopia*, poetische *Jetztzeit* und der benjaminianische
Geschichtsbegriff in Haroldo de Campos' theoretischem und
poetischem Werk — 215
 - 3.5.5 ‹Postgalaktische› poetische Auseinandersetzungen mit der
Shoah — 220
 - 3.5.6 Die letzte poetische Reise: *A Máquina do Mundo*
Repensada — 231
 - 3.6 Rückblick — 234

- 4 Poetische Topografien des 20. Jahrhunderts: Textuelle
Reiserouten und Stolpersteine in den *Galáxias* — 237**
 - 4.1 Textgenese und struktureller Aufbau der *Galáxias*: ungleiche
Dynamiken — 239
 - 4.2 Textarchitektur und neobarocke Dunkelheit: (Text)ruinen und
sprachliches Stolpern zwischen *looking at* und *looking*
through — 245

- 4.3 Kompositionselemente, poetisches *mapping* und Sprechinstanz im «livro-agera» *Galáxias* — 259
- 4.4 Zur memorialen Poetik des Stolperns in den *Galáxias* — 274
- 4.4.1 Europa nach der Katastrophe — 275
- 4.4.1.1 «grito de cal» – ein poetisches Mahnmal für Federico García Lorca in Granada («reza calla y trabaja») — 275
- 4.4.1.2 Den Opfern der Shoah gedenken: Stuttgart und Prag («ach lass sie quatschen») — 286
- 4.4.1.3 Ruinen, Steine und Staub in Pompeji («amorini») — 298
- 4.4.1.4 Ein Bruchteil der Geschichte – Das Baskenland und Köln («um avo de estória») — 307
- 4.4.1.5 Eine Begegnung mit Madame La Mort in Köln («um depois um») — 317
- 4.4.1.6 Das Leben in Prag lässt sich nicht aufhalten («uma volta inteira») — 321
- 4.4.1.7 Suizid in Litauen und ein «Wittgen-Stein» («como quem escreve») — 327
- 4.4.1.8 Jüdische Katakomben in Rom, eine Zugreise durch Spanien und ein «memento lamento» in Köln («hier liegt») — 333
- 4.4.1.9 Eine späte Auseinandersetzung mit Pound in Venedig («mármore ístri») — 344
- 4.4.2 Reaktionen auf den Vietnamkrieg — 350
- 4.4.2.1 Flucht vor dem Vietnamkrieg nach Mexiko («aquele como se chamava») — 350
- 4.4.2.2 «Where is Vietnam?» *via* Ferlinghetti («sob o chapéu») — 357
- 4.4.3 Militärputsch und Diktatur in Brasilien — 362
- 4.4.3.1 «foi aqui que você soube» – der Putsch («e brancusi») — 362
- 4.4.3.2 Visionen der Militärdiktatur zwischen São Paulo und New York («ou uma borboleta») — 367
- 4.5 Rückblick — 371
- 5 *fecho encerro* – Vom poetischen Stolpern, einem stolpernden Poeten und textuellen Mahnmalen — 375**

Bibliografie — 383

Namenverzeichnis — 405

1 *e começo aqui* – Einführung

Die Geheimnisse der Lebenspfade darf und kann man nicht offenbaren; es gibt Steine des Anstoßes, über die ein jeder Wanderer stolpern muß. Der Poet aber deutet auf die Stelle hin.
Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1821/1829

pode não parecer mas cada palavra pratica / uma acupunctura com agulhas de prata especialmente afiladas e que / penetram um preciso ponto nesse tecido conjuntivo quando se lê não / se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das / agulhas mas ela existe e estabelece um sistema simpático de linfas / ninfas
Haroldo de Campos, «tudo isto tem que ver», *Galáxias*, 1984

Im Vorwort zu dem ersten Teil seiner Autobiografie *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (1811) identifiziert Goethe die Hauptaufgabe der Biografie darin, «den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen» und ferner in der Offenlegung, wie der Mensch seine Welt- und Menschenansicht, «wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen [abspiegelt]». ¹ Hierbei sieht er eine (kaum erreichbare) Voraussetzung nicht nur darin, sich selbst zu kennen, sondern auch sein eigenes Jahrhundert:

[...] ja die ungeheuren Bewegungen des allgemeinen politischen Weltlaufs, die auf mich wie auf die ganze Masse der Gleichzeitigen den größten Einfluß gehabt, mußten vorzüglich beachtet werden. [...] Hierzu wird aber ein kaum Erreichbares gefordert, daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allem Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet, dergestalt daß man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein. ²

Bei den *Galáxias*, ³ dem polyphonen Hauptwerk des brasilianischen konkreten Dichters, Übersetzers und Literaturtheoretikers Haroldo de Campos (1929–2003), handelt es sich sicherlich nicht um autobiografische Texte im engeren Sinne. Dennoch stehen die fünfzig zwischen 1963 und 1976 entstandenen Fragmente ⁴ in einem sehr engen Zusammenhang mit ihrer Entstehungszeit und weisen sehr

1 Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. Bd. 1. Hg. v. Walter Hettche. Stuttgart: Reclam 1991, S. 9.

2 Ebda.

3 Da es sich bei den fünfzig ganzseitigen Prosagedichten, aus denen sich das Werk zusammensetzt, um auch autonom «funktionierende» Texte handelt, wird auf den Titel im Folgenden stets im Plural rekurriert.

4 Es handelt sich bei den polyphonen, hochkomplexen Texten nicht um «Fragmente» im eigentlichen Sinne, sondern um vollständige, homogen strukturierte Textblöcke, die sich aller-

wohl autobiografische Spuren auf. Ihnen kommt in Haroldo de Campos' poetischem Gesamtwerk in zweierlei Hinsicht eine besondere Rolle zu. Einerseits stellen sie einen bedeutenden Wendepunkt im Schaffen des brasilianischen Dichters dar, denn auch wenn man nicht direkt von einer Abwendung von der konkreten Poesie sprechen kann, da das Verhältnis von Form und Inhalt auch für die folgenden poetischen Projekte maßgeblich bleibt, so ist es doch richtig, dass sich Haroldo de Campos ab Mitte der sechziger Jahre selbst nicht mehr als konkreter Dichter im eigentlichen Sinne verstand. Ging es den Initiatoren der Bewegung der brasilianischen konkreten Poesie, zu denen neben Haroldo de Campos dessen Bruder Augusto und Décio Pignatari gehörten, darum, in ihren Gedichten Signifikant und Signifikat ikonisch einander anzunähern, wobei der semantische Inhalt hinter die Kommunikation der Form zurücktrat, so sind die *Galáxias* von einer konkreten Referentialität geprägt: das Werk zeugt von Haroldo de Campos' Hinwendung zu den (Welt-)Kontexten. Andererseits kann man den *Galáxias* eine Art «katalysatorische» Wirkung auf de Campos' Gesamtwerk zusprechen: in ihnen vereinen sich wie in keinem anderen Werk die zahlreichen literatur- und sprachtheoretischen sowie poetologischen Interessen des Dichters Haroldo de Campos. Dabei können die *Galáxias* nicht nur als Zäsur und Wendepunkt in Bezug auf die Bewegung der konkreten Poesie gelten, sondern auch als poetologische Rückkehr zum (Neo) barock sowie als Weichensteller für viele zukünftige Projekte. Tatsächlich wurde das Hauptwerk des brasilianischen Dichters bisher überwiegend im Kontext der konkreten Poesie und des lateinamerikanischen Neobarock rezipiert, wobei auch letzterer sich durch ein selbstbezügliches Spiel mit der literarischen Sprache auszeichnet. In diesem Kontext und im Zusammenhang mit den zahlreichen sich miteinander verflechtenden Intertexten wurden die *Galáxias* häufig – u. a. auch von ihrem Autor – als textuelles Mosaik interpretiert und gelesen, dessen einzelne Steine beweglich sind und das so, gemäß dem Werktitel, immer neue Konstellationen einnehmen kann. Die *Galáxias*, so wird immer wieder betont, erzählen keine Geschichte – doch gibt es wirklich keine feststehenden Steine in diesem Mosaik? In einem Interview, das der Musikologe und Kritiker J. Jota de Moraes 1984 – dem Jahr der ersten Gesamtpublikation des *work in*

dings aus einer Vielzahl unterschiedlicher literarischer «Versatzstücke» zusammensetzen. Haroldo de Campos selbst verwendet den Begriff in Bezug auf seine *Galáxias*-Texte und die Bezeichnung wird daher im Folgenden übernommen. Vgl. hierzu insb. Kapitel 4.2 der vorliegenden Untersuchung.

progress Galáxias – für die Zeitung *O Estado de São Paulo* mit Haroldo de Campos führte, merkt letzterer an:

Um longo arco de tempo,⁵ no qual os acontecimentos, como cicatrizes, foram deixando também as suas marcas textuais, a sua borra e o seu sarro. Pois as *Galáxias* não são apenas um livro de *epifanias*, mas também ao mesmo tempo, um registro crítico e paródico de *antiepifanias* – um «nigrolivro», um «pesteseller», um «horrideodigesto» ... Algo assim como um palimpsesto simultaneísta de momentos paradisíacos, atravessados e contraditos por momentos infernais.⁶

Diese «infernalen Momente» oder «Antiepiphanyen» im «Pestseller» *Galáxias* weisen häufig auf konkrete historische Ereignisse des 20. Jahrhunderts, die den betreffenden Schauplatz im jeweiligen Fragment geprägt haben. Dabei bleiben diese Referenzen im neobarocken Textfluss der *Galáxias* häufig unbeachtet, weil sie sich nicht direkt an der Textoberfläche⁷ bemerkbar machen. In anderen Fällen wiederum springen sie direkt ins Auge, ja überwältigen in ihrer Vehemenz und Intensität. Genau an dieser Stelle setzt das erkenntnisleitende Interesse der vorliegenden Untersuchung an und ich möchte im Folgenden erläutern, warum und auf welche Weise ich mich den (inter)textuellen Gewölben und Konstellationen der *Galáxias* mit einer so «irdischen» Kategorie wie dem «Stolpern» zu nähern versuche.

1.1 Untersuchungsgegenstand, Zielsetzung und Hypothesen

Bei den *Galáxias* handelt es sich um ein Werk, so schreibt Haroldo de Campos in dem kurzen Metatext «dois dedos de prosa sobre uma nova prosa», der die Veröffentlichung der ersten Fragmente 1964 in der Zeitschrift *Invenção* begleitete, in dem «tudo anônimo», aber gleichzeitig «personalíssimo» ist.⁸ Das Buch spiegelt den gesamten haroldianischen Kosmos wider und umfasst nicht nur

⁵ Gemeint ist die Zeit zwischen 1963 und 1976, die Jahre, während derer Haroldo de Campos an den *Galáxias* arbeitete.

⁶ Haroldo de Campos: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4^a edição. São Paulo: Perspectiva 2010, S. 270. Hervorh. im Original.

⁷ Wenn im Folgenden von der «Textoberfläche» und den dieser unterliegenden (referentiellen) Schichten die Rede ist, beziehe ich mich damit nicht auf die strukturalistisch gedachte Unterscheidung zwischen «Textoberfläche» und einer ahistorischen «Tiefenebene» bzw. «Tiefenstruktur». Vielmehr geht es hier um die hermetische, neobarocke und auf den ersten Blick undurchdringliche textuelle Oberfläche der *Galáxias*, der aber eine semantische Schicht unterliegt, die an manchen Stellen des Textes diese Oberfläche durchbricht.

⁸ Haroldo de Campos: dois dedos de prosa sobre uma nova prosa. In: *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. N.º 4. Dez. São Paulo: Edições Invenção 1964, S. 112–113.

die literarischen und theoretischen Interessen des Dichters, sondern auch seine Reisen zwischen 1959 und 1976, die ihn u. a. durch das Europa der späten Nachkriegszeit, durch die von Protesten gegen den Vietnamkrieg gezeichneten Vereinigten Staaten und auch durch das Brasilien der Militärdiktatur führten.

Die Sprechinstanz in den *Galáxias*, ein Alter Ego des Dichters, unternimmt in den Texten eine danteske Reise über Kontinente hinweg. Verschiedene Städte der Welt werden dabei zu bedeutenden Reisestationen, wobei die Stadt als Ort, an dem verschiedene Kulturen und Sprachen aufeinander treffen und der zudem Schauplatz verschiedenster Manifestationen von Kunst und Erinnerungskultur ist, für die *Galáxias* als privilegierter Raum gelten kann. «Raum» wird außerdem durch zahlreiche intertextuelle und intermediale Verweise konstruiert: Welt(geschichte) und (Welt)literatur werden gleichermaßen zu Hypotexten der durchwanderten «Galaxien». Bei genauerem Hinsehen lassen sich die einzelnen Stationen als wichtige Referenzpunkte für Haroldo de Campos' eigene Reiseerlebnisse und seine intellektuellen Interessen und Dialoge identifizieren. Zwischen «Paradiso» und «Inferno» sind es dabei nicht zuletzt auch die deutschsprachigen Räume, die seine Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

In der vorliegenden Studie soll daher anhand einer Neulektüre der *Galáxias* gezeigt werden, dass die fünfzig multilingualen Fragmente, aus denen sich das Werk konstituiert, in Teilen als poetisiertes Zeitzeugnis des 20. Jahrhunderts gelesen werden können. Hieran knüpft sich die Frage danach, auf welche Weise sich die Referenzen auf historische Ereignisse – darunter Verweise auf die Shoah,⁹ die große Katastrophe des 20. Jahrhunderts – in den neobarocken Wortgeflechten der Texte bemerkbar machen. Ziel der Studie ist es in diesem Zusammenhang auch, erstmals eingehend das Kompositionsprinzip der vielstimmigen Fragmente zu beleuchten und der Genese des Werks anhand einer umfassenden historischen und werkinernen Kontextualisierung nachzugehen. Hierbei soll gezeigt werden, inwiefern die Referenzen auf traumatische historische Ereignisse des 20. Jahrhunderts das entscheidende Bindeglied zwischen den einzelnen Fragmenten darstellen – die festsitzenden Steine, die sich in den galaktischen Textkonstellationen eben nicht so einfach verrücken lassen.

⁹ Unter Rückbezug auf Giorgio Agambens Kritik am Holocaust-Begriff wird in der vorliegenden Untersuchung die Bezeichnung «Shoah» bzw. «Katastrophe» für den nationalsozialistischen Völkermord an den europäischen Jüdinnen und Juden vorgezogen. Der Begriff Holocaust wird allerdings in Verbindung mit konventionellen oder spezifischen Bezeichnungen verwendet (z. B. «Holocaust-Literatur», «Holocaust-Gedenkkultur», etc.). In beiden Fällen ist sich die Verfasserin der Unzulänglichkeit der Begriffe bewusst, umso mehr, da die vorliegende Studie im Land der TäterInnen geschrieben wurde. Vgl. Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 25–28.

In diesem Zusammenhang wird – nicht zuletzt auf der Grundlage der eigenen Rezeptionserfahrung der Autorin – die These vertreten, dass sich die Referenzen und Verweise auf die großen Menschheitsverbrechen und Diktaturen des letzten Jahrhunderts als ‹Stolpersteine› in der Textarchitektur der *Galáxias* verankern. Dabei wird ‹Stolpern› unter Rückbezug auf Gunter Demnigs Kunst-Denkmal STOLPERSTEINE¹⁰ als memoriale Praxis verstanden. Es soll gezeigt werden, inwieweit diese Stolpersteine inmitten des neobarocken, auf den ersten Blick unverständlichen und scheinbar rein selbstbezüglichen Textflusses, Momente des ‹Ver-Stehens› und des Innehaltens provozieren. Daran knüpft sich die Hypothese (1), dass durch das (mentale) Stolpern der RezipientInnen die überaus hermetische Oberfläche des Textes brüchig gemacht wird und sich ihnen auf diese Weise neu ordnet. Das Stolpern führt somit zu dem Erkennen einer dem Text unterlagerten und auf den ersten Blick nicht immer sichtbaren referentiellen Schicht. Es soll daher in der Untersuchung anhand der Begriffe ‹stolpern› bzw. ‹Stolperstein› eine Konzept-Metapher (Spivak) ausgelotet und etabliert werden, die der Analyse der einzelnen Fragmente in Hinblick auf ihre (historische) Referentialität dienlich ist. Hierbei sei angemerkt, dass Haroldo de Campos, der sich in seiner dreifachen Funktion als Dichter, Theoretiker und Übersetzer selbst sehr häufig zu der eigenen Poetik geäußert hat,¹¹ bezüglich der textuellen Verfahren in seinem Hauptwerk nie in entsprechender Weise von einem erzeugten ‹Stolpern› gesprochen hat. Es gibt allerdings verschiedene Textstellen in den *Galáxias*, die implizit auf den Referenzbereich des ‹Steckenbleibens›, ‹Ausrutschens› oder auch – auf sprachlicher Ebene – des ‹Stotterns› und ‹Stammeln› verweisen. Neben der angestrebten Neulektüre der *Galáxias* ist das zweite große Ziel der vorliegenden Untersuchung also die Entwicklung und Etablierung einer Konzept-Metapher des ‹textuellen Stolperns› bzw. ‹textueller Stolpersteine›, die sich als Analyse-Instrument auch für andere literarische Texte eignet, die mit Memoria-Diskursen arbeiten oder die in Widerstand zu politischen und/oder gesellschaftlichen Unterdrückungsmechanismen treten. Ich sehe in dem Konzept eine wesentliche Ergänzung zu der von Dolf Sternberger

10 Im Folgenden wird der Begriff ‹Stolpersteine› immer dann, wenn Demnigs dezentrales Mahnmalprojekt gemeint ist, in Kapitälchen wiedergegeben. Damit nähere ich mich auch Demnigs eigener Schreibweise an: die Titel seiner Interventionen und Installationen werden in der Regel in Majuskeln angegeben.

11 Dies ist auch der Grund dafür, warum in der Forschungsliteratur meist auf Haroldo de Campos' eigene theoretische Texte zur Interpretation seines poetischen Werks zurückgegriffen wird. Diese sind zweifelsohne wichtig und werden in entsprechendem Maße auch hier berücksichtigt. Ziel der Studie ist es jedoch, die *Galáxias* mittels einer eigenen entwickelten Konzept-Metapher zu analysieren, um so einen Blick von außen auf den haroldianischen Kosmos und die Konstellationen darin zu werfen, die von der Forschung bisher vernachlässigt wurden.

etablierten ‹verdeckten Schreibweise› zwischen verhüllendem und enthüllendem Schreiben, denn es berücksichtigt und umschreibt gerade den Moment, in dem RezipientInnen auf die eigentliche referentielle Dimension eines Textes gestoßen werden. In diesem Kontext ist es wichtig zu erwähnen, dass sich bereits Leo Strauss in seinem Essay ‹Persecution and the Art of Writing› (1952) auf das Bild des ‹Stolpersteins› bezieht. Strauss zufolge fungieren vorsätzliche Ungenauigkeiten und ‹literarische Fehler› in Texten als ‹awakening stumbling stones› für politisch und sprachlich sensibilisierte LeserInnen, die das Markierungspotenzial der entsprechenden Textstellen als solches wahrnehmen und eine dahinter verborgene Nachricht erkennen.¹²

Eine weitere zentrale Hypothese (2) knüpft sich an die ersten beiden Reisen, die Haroldo de Campos 1959 und 1964 nach Europa unternahm, wo er jeweils für einige Monate verweilte. Der Dichter selbst nennt in dem oben zitierten Interview die erste Reise 1959 als den Zeitraum, in dem er beginnt, die ersten Notizen für sein umfangreiches Buchprojekt festzuhalten.¹³ Hier ist die spezifische zeitgeschichtliche Konstellation hervorzuheben, in der er diese Reisen unternimmt: gerade die deutschen Städte liegen teilweise noch in Ruinen, die KünstlerInnen und AutorInnen, die er trifft, suchen in dieser Zeit nach neuen Ausdrucksformen, einer neuen Sprache. Gleichzeitig setzt die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit graduell ein; in Spanien und Portugal hielten *Franquismo* und *Salazarismo* dahingegen weiter an. Von entscheidender Bedeutung für die Konzeption der *Galáxias* scheint mir in diesem Kontext insbesondere Haroldo de Campos' Begegnung mit dem von den konkreten Dichtern verehrten US-amerikanischen Dichter Ezra Pound im August 1959 zu sein, der aufgrund seiner Verstrickung in den europäischen Faschismus und seiner antisemitischen, rassistischen und antiamerikanischen Erklärungen und Handlungen zu einer der umstrittensten literarischen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts zählt. Das Treffen zwischen Pound und de Campos wird gemäß der in der Untersuchung applizierten Terminologie als eigener ‹Stolper-Moment› des brasilianischen Dichters interpretiert. In diesem Zusammenhang wird auch die Frage danach gestellt, ob und inwiefern die *Galáxias* als Gegenentwurf zu den Pound'schen *Cantos* – als eine Art *Anti-Cantos* – gelesen werden können.

¹² Leo Strauss: *Persecution and the Art of Writing*. Glencoe, Illinois: Free Press 1952, S. 36. Vgl. insgesamt Heidrun Ehrke-Rotermund/Erwin Rotermund (Hg.): *Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur ‹Verdeckten Schreibweise› im ‹Dritten Reich›*. München: Fink 1999. Zu Dichtung, ‹verdecktem Schreiben› und politischem Widerstand vgl. außerdem die Studie von Diana Gomes Ascenco: *Poetischer Widerstand im Estado Novo: Die Dichtung von Sophia de Mello Breyner Andresen*. Berlin/Boston: De Gruyter 2017.

¹³ Vgl. Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 269 und Kapitel 3.1 der vorliegenden Untersuchung.

Erklärtes Ziel der vorliegenden Studie ist zusammengefasst eine Neulektüre der *Galáxias*, anhand der die Referenzen auf den zeitgeschichtlichen Kontext identifiziert und eingeordnet werden sollen, wobei die These aufgestellt wird, dass diese als literarische ‹Stolpersteine› in der Textarchitektur verankert sind. Neben der Auslotung einer memorialen ‹Poetik des Stolperns› geht es mir ferner darum, aufzuzeigen, inwieweit Haroldo de Campos' eigene Reiserouten, seine Begegnungen und Erlebnisse während der beiden Europareisen 1959 und 1964, auch die textuellen Routen in seinem Werk und überhaupt dessen Ausrichtung inspiriert haben. Hierbei interpretiere ich die Begegnung mit Ezra Pound als entscheidendes Schlüsselmoment bzw. ausschlaggebenden ‹Stolperstein› auf Haroldo de Campos' eigener (Text)route zu den *Galáxias*. Mitgedacht wird in diesem Kontext natürlich auch der Militärputsch in Brasilien im Frühjahr 1964, von dem Haroldo de Campos während seiner zweiten Europareise erfuhr.

Dies sei an dieser Stelle noch hinzugefügt: die *Galáxias* werden in dieser Untersuchung nicht aus einer eurozentristischen Perspektive gelesen, in der es um ‹Einflüsse› oder Europa als ‹Quelle der Inspiration› geht. Haroldo de Campos gehört mit seinem Gesamtwerk zu den bedeutendsten DichterInnen Lateinamerikas. Die Bewegung der brasilianischen konkreten Poesie entstand zeitgleich mit der deutschsprachigen konkreten Poesie und führte zu einer weitläufigen Rezeption der Noigandres-Gruppe in Lateinamerika, Nordamerika, Europa und auch in Asien. Sowohl mit seinem dichterischen als auch mit seinem theoretischen und übersetzerischen Werk belegt der bekennende ‹Kultur-anthropophage› Haroldo de Campos seine profunde Kenntnis verschiedenster Nationalliteraturen. Gleichzeitig gelang es ihm, teilweise in Zusammenarbeit mit seinen Mitstreitern, Namen wie Gregório de Matos, Sousândrade oder auch Oswald de Andrade der Vergessenheit (oder bewussten Ignoranz) zu entziehen und sie wieder an das Tageslicht der brasilianischen Literaturlandschaft zu befördern. Seine pulsierende und schnelllebigen Veränderungen unterworfenen Heimatstadt São Paulo, auch dies muss hier betont werden, unterliegt den luso-ludo-lingualen Texten der *Galáxias* in poetologischer Form. Wenn ich hier also die Bedeutung der Europareisen für die Konzeption der *Galáxias* betone, dann geschieht dies aus der Überzeugung, dass sich die in dem Werk ‹abgespiegelte Welt- und Menschenansicht›¹⁴ aus existenziellen menschlichen Erfahrungen speist, die der Dichter während dieser Reisen gemacht hat. Dafür spricht, dass Haroldo de Campos zu den ersten lateinamerikanischen (nicht jüdischen) AutorInnen gehört, die in ihrem Werk explizit oder implizit die Shoah thematisieren (das erste entspre-

14 Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben*, S. 9.

chende Fragment datiert vom 8. August 1964).¹⁵ Gleichzeitig möchte ich in diesem Zusammenhang mit der Begegnung zwischen Ezra Pound und Haroldo de Campos auch einen «dunklen Punkt» oder «blinden Fleck» des brasilianischen Dichters aufzeigen und problematisieren.

Nicht zuletzt soll mit der Untersuchung aber auch ein Beitrag zur Haroldo de Campos-Rezeption in den deutschsprachigen Ländern geleistet werden, denen der Dichter nicht nur über die konkrete Poesie verbunden war. Die profunde Kenntnis der in deutscher Sprache geschriebenen Literaturen erstreckte sich von Namen wie Goethe, Hölderlin oder Novalis bis hin zu Arno Holz, Kurt Schwitters oder Christian Morgenstern, um nur einige Beispiele zu nennen. Zudem war Haroldo de Campos für den Beginn der Walter Benjamin-Rezeption in Brasilien mitverantwortlich. Der brasilianische Dichter, dessen poetisches, übersetzerisches und theoretisches Werk andere international renommierte Dichter und Denker wie Octavio Paz, Julio Cortázar, Severo Sarduy, Max Bense, Jacques Derrida, Roman Jakobson oder Umberto Eco so beeindruckte, verdient daher eine breite akademische Auseinandersetzung auch in der deutschen Literaturwissenschaft. Ich hoffe, mit dieser Studie hierzu einen Beitrag leisten zu können.

1.2 Methodologisches Vorgehen

Die Untersuchung teilt sich dem Vorhaben gemäß in drei Hauptkapitel auf. Im ersten Kapitel (Kapitel 2) findet eine theoretisch-poetologische Annäherung an eine «Poetik des Stolperns» statt. Um mit dem «textuellen Stolperstein» eine neue Konzept-Metapher zur Analyse literarischer Texte zu etablieren, werden zunächst in Kapitel 2.1 einige phänomenologische Reflexionen bezüglich des Vorgangs des «Stolperns» angestellt, wobei auch das «Stottern» als sprachliche

¹⁵ Vgl. hierzu Edna Aizenbergs Studie *On the Edge of Holocaust: The Shoah in Latin American Literature and Culture* (2016), in der die Autorin Texte und Lebenssituationen von Jorge Luis Borges, Clarice Lispector, Alberto Gerchunoff, João Guimarães Rosa und Gabriela Mistral in Zusammenhang mit der Shoah bespricht. Zudem sei verwiesen auf Murilo Marcondes de Mouras Untersuchung *O mundo sitiado: A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial* (2016), in der der Autor die poetischen Reaktionen von Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Cecília Meireles und Murilo Mendes auf die Umstände und Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs analysiert, wobei die Shoah hier nicht im Zentrum der Auseinandersetzungen steht. Erwähnt sei außerdem das 2017 in der Zeitschrift *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG* erschienene Dossier *O arquivo judaico da Segunda Guerra Mundial* (hg. von Lyslei Nascimento und Vinicius Mariano de Carvalho), in dem multidisziplinäre Beiträge vereint wurden, die das Schicksal sowie künstlerische und literarische Produktionen von Jüdinnen und Juden in Brasilien im Kontext des Zweiten Weltkriegs thematisieren.

Form des Stolperns in die Überlegungen miteinbezogen wird. In einem eigenen Unterkapitel (2.2) werden die Phänomene des Stolperns und Stotterns zudem als Ausdrucksmittel von «Störimpulsen» erörtert, wobei ich mich hierbei insbesondere auf die Studien der Germanisten Carsten Gansel und Norman Ächtler stütze,¹⁶ in denen sie der eigentlich *per definitionem* negativ besetzten Kategorie der Störung auch eine produktive und stabilisierende Wirkung zusprechen. Dieser Punkt erscheint mir auch für die (Aus)wirkung eines «mentalen Stolperns» von zentraler Relevanz. In Bezug auf die hermetischen Textgeflechte der *Galáxias* halte ich außerdem die von Ludwig Jäger definierten «Aggregatzustände der Kommunikation» für höchst signifikant, die Gansel für literaturwissenschaftliche Untersuchungen fruchtbar macht: den der Ungestörtheit oder medialen Transparenz, den Jäger als Moment des *looking through* bezeichnet, und den der Unterbrechung der Transparenz, der ein Moment des *looking at* – also der Störung – produziert.¹⁷ Inwiefern diese beiden Kategorien in Zusammenhang mit dem Erzeugen bzw. der Wirkung der «textuellen Stolpersteine» in den *Galáxias* genau andersherum funktionieren, wird in der Analyse zu zeigen sein. In einem weiteren Schritt (Kapitel 2.3) findet dann, vor allem unter Rückbezug auf Gunter Demnigs STOLPERSTEINE, eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Stolpern als memorialer Praxis statt, wobei auch andere künstlerische Interventionen und Mahnmalprojekte, die mit unebenen Oberflächen bzw. einem «brüchigen Boden» arbeiten, in die Überlegungen miteinbezogen werden. Ebenfalls mitgedacht wird hier die zuvor erörterte Kategorie der Störung. Schließlich wird in einem letzten Schritt (Kapitel 2.4) die Frage danach gestellt, wie sich ein textuelles «Stolpern» oder «Stottern» in der Literatur bemerkbar machen bzw. wie es inszeniert werden kann. Hierzu werden zum einen Reflexionen bezüglich der Analogien zwischen Gehen, Reisen, Schreiben und Lesen (Baudelaire, Benjamin, Bense) angestellt, bevor in weiteren Textbeispielen, die dem Referenzrahmen Haroldo de Campos angehören (konkrete Poesie, James Joyce), aufgezeigt wird, inwiefern das durch die Materialität bedingte Störpotenzial der Texte auch zu einem mentalen Stolpern führen kann – oder eben nicht. Zuletzt erfolgt noch eine Bestandsaufnahme textueller oder literarischer «Stolpersteine» in der (Forschungs)literatur, bevor in einem abschließenden, resümierenden Kapitel (2.5) in Vorbereitung auf die Textanalyse in Kapitel 4 eine Kategorisierung möglicher textueller Strategien, die ein «Stolpern» der RezipientInnen provozieren können, vorgenommen wird.

16 Vgl. Carsten Gansel/Norman Ächtler (Hg.): *Das «Prinzip Störung» in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin/Boston: De Gruyter 2013.

17 Vgl. Ludwig Jäger: *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004, S. 35–73.

In Kapitel 3 werden Haroldo de Campos' eigene (textuelle) Reiserouten, Begegnungen und ‹Stolper-Momente› im Rahmen einer historisch-biografischen Einordnung der *Galáxias* nachvollzogen. Bei der Nachzeichnung der Reiserouten von 1959 (Kapitel 3.1 und 3.2) und 1964 (Kapitel 3.3) dienen neben verschiedenen Interviews die Korrespondenzen zwischen Haroldo de Campos und Max Bense und Elisabeth Walther, Octavio Paz, Ezra Pound sowie die Memoiren der tschechischen DichterInnen und ÜbersetzerInnen Bohumila Grögerová und Josef Hiršal als Grundlage. Hinzugezogen wird außerdem die einzige von Haroldo de Campos autorisierte Biografie, *Sob o signo dos signos: Uma biografia de Haroldo de Campos* (2005), von Thelma Médice Nóbrega. Den zentralen Schwerpunkt stellt das Kapitel zu Ezra Pound dar (3.2), in dem zunächst die Rolle des US-amerikanischen Dichters im europäischen Faschismus – verbunden mit seinen antisemitischen und antiamerikanischen Deklarationen – dargelegt wird. In diesem Kontext muss auch die Beziehung der konkreten Dichter zu Pound erläutert und entsprechend problematisiert werden, bevor in einem letzten Schritt die persönliche Begegnung zwischen diesem und Haroldo de Campos 1959 eingehend betrachtet wird. Meiner Hypothese zufolge führte das Treffen der beiden Dichter zu einem Moment des ‹mentalsten Stolperns› bei letzterem, einem Moment der Erkenntnis des eigenen ‹Weg-Sehens›, die sich meiner Auffassung nach in den *Galáxias* niederschlägt. Zudem soll in diesem Zusammenhang auch die Bedeutung von Pounds *Cantos*, neben Homers *Odysee*, Dantes *Divina Commedia*, Joyces *Ulysses* und *Finnegans Wake*, aber auch Sousândres *O Guesa Erante* einer der wichtigen ‹Welttexte›, in deren Tradition die *Galáxias* treten, erörtert werden. Auf eine Nachzeichnung weiterer Reisen z. B. durch Nordamerika ab Mitte der sechziger Jahre wird aufgrund des Umfangs der Untersuchung verzichtet, zumal der hier vertretenen Hypothese zufolge den ersten beiden Europareisen bei der Konzeption des Werks eine entscheidendere Rolle zukommt. Die jeweiligen Bezüge werden aber in den einzelnen Fragment-Analysen in ausreichender Form hergestellt. In einem zusätzlichen Unterkapitel (3.4) zum zeitgeschichtlichen Kontext werden unter Rückgriff auf Hans Ulrich Gumbrechts – ebenfalls auf einer autobiografischen Konstellation fußenden – Studie *After 1945: Latency As Origin of the Present* (2013) die spezifischen Eigenheiten der (deutschen) Nachkriegszeit verdeutlicht, bevor die persönlichen Beziehungen zwischen Haroldo de Campos und Gegnern bzw. Opfern des nationalsozialistischen Regimes wie Max Bense, Karlheinz Stockhausen und Henri Chopin sowie Anatol Rosenfeld und Vilém Flusser, die er in seiner Heimatstadt São Paulo kennenlernte, herausgestellt und eingeordnet werden. Bezug genommen wird in diesem Kontext auch auf den befreundeten João Guimarães Rosa, der während des Zweiten Weltkrieges als Vizekonsul in Hamburg wirkte. Auch in diesem Fall wird aus oben genannten Gründen auf eine Nachzeichnung der (hochkomplexen und vielge-

staltigen) Entwicklungen und Auswirkungen des Kalten Krieges oder der brasilianischen Militärdiktatur verzichtet; die relevanten Bezüge werden später in den jeweiligen Fragment-Analysen (Kapitel 4.4) punktgenau nachgeliefert. Schließlich erfolgt in Kapitel 3 noch erstmalig eine Kontextualisierung der *Galáxias* in Haroldo de Campos' Gesamtwerk, es wird also seinen eigenen Textrouthen nachgegangen (3.5). Hierbei wird eine graduelle Hinwendung zu (politischen) Kontexten und eine Distanzierung zumindest von der orthodoxen Phase der konkreten Poesie aufgezeigt, wobei die *Galáxias* in dieser Hinsicht als Wendepunkt gelten können. Unter anderem wird hier auch dargelegt, welche Relevanz der benjaminianische Geschichtsbegriff für de Campos' Werk hat. Zudem werden zwei bisher kaum besprochene Gedichte aus der späten Schaffensphase des Dichters analysiert, in denen Haroldo de Campos sich ganz explizit mit der Shoah auseinandersetzt (vgl. 3.5.5).

In Kapitel 4 werden schließlich die «textuellen Stolpersteine» in den «galaktischen Fragmenten» nachgewiesen. Um der hochkomplexen Komposition des Werks gerecht zu werden, wird hierzu einleitend in drei Schritten auf Auffälligkeiten bei der Textgenese (4.1), auf die Textarchitektur und die neobarocke Sprache (4.2) sowie die einzelnen kompositionellen Elemente eingegangen (4.3). Im dritten Unterkapitel sollen neben letzteren auch noch ein literarisches Verfahren, das ich als «poetisches *mapping*»¹⁸ bezeichne, sowie die spezielle Erzählsituation in den *Galáxias* thematisiert werden. Die Fragment-Analysen (4.4) gliedern sich sodann in drei Teile, wobei der Schwerpunkt auf dem ersten Unterkapitel (4.4.1) liegt: hier werden beispielhaft neun der Fragmente, in denen in unterschiedlicher Weise auf den europäischen Faschismus rekurriert wird, ausführlich mittels eines *close-reading*-Verfahrens analysiert und anhand der zuvor identifizierten Kompositionselemente demontiert, wobei die jeweiligen «Stolpersteine» und deren Funktion und Wirkung herausgearbeitet werden. Dabei wird immer wieder auch aufgezeigt, auf welche Weise die textuellen Stolpersteine einzelne Fragmente zueinander in Beziehung setzen. In den anderen beiden Unterkapiteln (4.4.2 u. 4.4.3) wird in analoger Weise verfahren, wobei jeweils zwei Fragmente, die die Reaktionen auf den Vietnamkrieg in Nordamerika widerspiegeln, und zwei weitere Fragmente, die die Umstände des Militärputsches in Brasilien thematisieren, analysiert werden. Der zentrale Fokus des

18 Der Begriff «*poetic mapping*» wird im Englischen häufig in literatur- und kulturwissenschaftlichen Studien gebraucht, ohne dass das Verfahren näher bestimmt oder kategorisiert wurde bzw. im Fokus einer Analyse stand. Dies ist auch in der vorliegenden Untersuchung nicht der Fall, das Konzept dient lediglich zur Beschreibung der sehr spezifischen Vorgehensweise in den *Galáxias*, wo verschiedene Chronotopoi poetisch einander überlagert werden.

Analyseteils liegt aber, wie bereits angemerkt, auf den «Europa-Fragmenten»,¹⁹ da ich die die beiden Reisen des Dichters 1959 und 1964, die im Übrigen beinahe die Hälfte der fünfzig Fragmente inspiriert haben, als zentrale Weichensteller für die Konzipierung des Werks erachte.

Abschließend wird in der Schlussbetrachtung – neben einer Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse – eine Reflexion bezüglich der Dialektik einer «Poetik des Stolperns» auf der einen Seite und «stolpernder Poeten» auf der anderen Seite angestellt. Hierbei soll abgewägt werden, inwieweit die betreffenden Textstellen von Haroldo de Campos intentionell sicht- und erfahrbar gemacht wurden und inwiefern sie womöglich eigenen «Stolper-Momenten» zugrunde liegen. In diesem Zusammenhang wird auch in Betracht gezogen, welche Position der Dichter in seiner «postgalaktischen» Schaffensphase bezüglich politisch inspirierter – niemals instrumentalisierte – Dichtung einnimmt und inwieweit die *Galáxias* allein durch ihre poetologische Form ein Gegenkonzept zu totalitären Regimes darstellen.

1.3 Stand der Forschung

Zu Haroldo de Campos' Werk existiert eine umfangreiche Forschungsliteratur²⁰ in portugiesischer, aber auch in englischer und spanischer Sprache, wobei insgesamt nur wenige Monographien erschienen sind.²¹ Im Fall der *Galáxias* liegt

19 Dieser Bezeichnung hätte sich Haroldo de Campos, dessen Poetik sich durch ein transnationales und synchrones Literaturverständnis auszeichnete (vgl. Kapitel 3.2.2 und 3.5), ganz sicher verwehrt. Sie erleichtert in der vorliegenden Untersuchung aber die Einordnung der zu besprechenden Texte entsprechend ihres Entstehungskontextes und wird auch nur in diesem Zusammenhang gebraucht.

20 Im Folgenden beziehe ich mich ausschließlich auf die Forschungsliteratur zu Haroldo de Campos. Auf Untersuchungen und Studien, die sich der Idee eines «produktiven» oder «memorialen» Stolperns oder Stotterns nähern, wird bei der Auslotung einer entsprechenden Konzept-Metapher in Kapitel 2 der vorliegenden Untersuchung verwiesen.

21 An dieser Stelle seien die bisher veröffentlichten Sammelbände aufgelistet, die viele der zentralen Texte zu Haroldo de Campos und den *Galáxias* enthalten. Auf einzelne Beiträge werde ich mich in der Untersuchung immer wieder beziehen. Ein Jahr nach dem Tod des Dichters wurde der von Lisa Block de Behar herausgegebene Band *Haroldo de Campos, Don de poesia* (2004) publiziert. Die Beiträge basieren auf einer Veranstaltung zu Ehren Haroldo de Campos', die 1991 in Salto Oriental, Uruguay stattfand. Der Band wurde 2009 neu herausgegeben, vgl. Lisa Block de Behar (Hg.): *Haroldo de Campos, Don de poesia: Ensayos críticos sobre su obra*. Montevideo: Linardi y Risso 2009. In den folgenden Jahren erschienen insgesamt vier Sammelbände: Leda Tenório da Motta (Hg.): *Céu acima: para um «tombeau» de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva 2005; K. David Jackson (Hg.): *Haroldo de Campos: A Dialogue*

bisher nur eine in Buchform publizierte Masterarbeit vor, die sich vor allem auf Interviews mit Haroldo de Campos stützt.²² Die restlichen existierenden Monographien, in denen Haroldo de Campos' Hauptwerk im Fokus steht und bei denen es sich um Masterarbeiten und Dissertationsschriften handelt, sind online verfügbar.²³ Insgesamt setzt sich der Hauptteil der Sekundärliteratur zu Haroldo de Campos mit der Bewegung der konkreten Poesie auseinander, über die auch viele der spezieller die *Galáxias* betreffenden Studien geeicht sind. Meist wird – aus naheliegenden Gründen – ein sprachlicher bzw. sprachtheoretischer Zugang gewählt, das Werk wird dabei entweder im bereits erwähnten Kontext der konkreten Poesie oder aber im Kontext des lateinamerikanischen Neobarock besprochen. Da diese Untersuchung eine Neulektüre der *Galáxias* anstrebt, sollen hier einerseits eine Auswahl an grundlegenden Beiträgen zu dem Werk erwähnt werden sowie Arbeiten, die es in einem ähnlichen kontextuellen Zusammenhang interpretieren wie die vorliegende Studie. Diese sind überwiegend während der letzten Jahre entstanden und belegen die Notwendigkeit, die *Galáxias* eben nicht nur als «konkrete Prosa» (d. h. als Auswuchs oder Variante der konkreten Poesie) bzw. als brasilianische Spielart des (vor allem kubanisch geprägten) Neobarock zu lesen – auch wenn diese Strömungen durch die postulierte Absage an feste semantische Beziehungen auch eine gesellschaftskritische Dimension haben, ein Aspekt, der ebenfalls mitgedacht wird.

Eine Pionierarbeit hat Kenneth David Jackson mit seinem auf Portugiesisch und Englisch erschienenem «Reiseführer»-Beitrag «Viajando pelas *Galáxias*: guia e notas de orientação» geleistet, in dem er die *Galáxias* – in Anklang an Homer und

with the *Brazilian Concrete Poet*. Oxford: Centre for Brazilian Studies/Oxford University 2005; Bernard McGuirk/Else R.P. Vieira (Hg.): *Haroldo de Campos in Conversation. In Memoriam 1929–2003*. London: Zolius Press 2009; André Dick (Hg.): *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco 2010. Im August 2018 erschien außerdem ein von mir organisierter Sammelband, in dem ebenfalls verschiedene Beiträge zu den *Galáxias* enthalten sind, vgl. Jasmin Wrobel (Hg.): *Roteiros de palavras, sons, imagens: Os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*. Frankfurt am Main: TFM 2018.

22 Vgl. Sílvia Ferreira Lima: *Galáxias: O Processo Criativo de Haroldo de Campos*. São Paulo: Edição do Autor 2011.

23 Neben zwei Dissertationsschriften, auf die im Folgenden noch genauer eingegangen wird, wären hier die Doktorarbeiten von Cristina Monteiro de Castro Pereira (*Estrelas Dantescas nas galáxias [sic] de Haroldo de Campos*; UERJ 2007) und Alessandra Ferreira Ignez (*A expressividade das criações lexicais em Galáxias, de Haroldo de Campos*; USP 2012) sowie die Masterarbeiten von Maraíza Labanca Correia (*Multilivro: A dinâmica dos sentidos em Galáxias*; UFMG 2009) und Gustavo Alves de Aguiar (*Espaços: «Galáxias»*; UFMG 2010) zu nennen (vgl. Bibliografie, Internetquellen).

Joyce – als postmoderne Odyssee bzw. als «neobarockes Drama» liest.²⁴ Dabei versteht Jackson gerade Joyces *Ulysses* (1922) aufgrund seiner narrativen Techniken und Strategien als Schlüssellektüre für die *Galáxias*. Inspiriert durch das «Gilbert-Schema», das Joyce anfertigte, um seinem Freund Stuart Gilbert die Lektüre des *Ulysses* zu erleichtern,²⁵ fertigte Jackson selbst zwei Schemata an. Der sogenannte «guia» (1) enthält dabei die Kategorien «título», «área/espaco» und «referência literária-estética». In dem zweiten Schema (2) werden poetologische und narrative Kategorien analysiert: «ritmo», «técnica», «cena» und «símbolo». Beide Raster basieren auf Seminarsitzungen an der UFSC (Florianópolis) und UFRN (Natal) 1991, die die *Galáxias* zum Untersuchungsgegenstand hatten, und auf Interviews mit Haroldo de Campos.²⁶ Jacksons «Reiseführer» enthält entscheidende Hinweise zur Orientierung in den «haroldianischen Galaxien», allerdings beschränken sich die Angaben auf kurze Stichwörter, wobei in einigen Fällen wichtige Bezüge übersehen werden. Dennoch sind die von Jackson vorgenommenen Kategorisierungen für eine erste Orientierung in den *Galáxias* insgesamt sehr hilfreich. Der in dieser Untersuchung unternommene Versuch, einzelne referentielle Kompositionselemente in den *Galáxias* zu identifizieren (vgl. Kapitel 4.3), kann als Ergänzung und Weiterführung der von Jackson angefertigten Schemata verstanden werden, zudem werden auch die außerliterarischen Kontexte genauer in den Blick genommen.

Neben wichtigen Arbeiten zur konkreten Poesie hat Marjorie Perloff als eine der ersten die Beziehung der brasilianischen Noigandres-Gruppe zu Ezra Pound beleuchtet und problematisiert. Besonders hervorgehoben seien in diesem Zusammenhang ein Interview, das die Autorin 1994 mit Augusto und Haroldo de Campos führte und in dem sie die beiden Dichter unter anderem direkt auf die Verstrickung Ezra Pounds in den europäischen Faschismus anspricht,²⁷

24 K. David Jackson: *Viajando pelas Galáxias: guia e notas orientação*. In: Leda Tenório da Motta (Hg.): *Céu acima*, S. 39–53; hier S. 44. Der Beitrag ist in einer englischen Fassung («Traveling in Haroldo de Campos' *Galáxias: A Guide and Notes for the Reader*») unter folgendem Link verfügbar: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/jackson.htm> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

25 Jackson irrt hier, wenn er Stuart Gilbert selbst als Autor und Initiator des Schemas angibt; vgl. ders.: *Viajando pelas Galáxias*, S. 41 u. 44. Es wurde allerdings von Gilbert 1930 in dem Band *James Joyce's «Ulysses»: A Study* veröffentlicht. Folgende Kategorien werden hier aufgelistet: «title», «scene», «hour», «organ», «art», «colour», «symbol» und «technic». Vgl. Stuart Gilbert: *James Joyce's «Ulysses»: a study*. New York: Vintage 1952, S. 30.

26 Vgl. K. David Jackson: *Viajando pelas Galáxias*, S. 42.

27 Vgl. Marjorie Perloff: *Brazilian concrete poetry: how it looks today*. Haroldo and Augusto de Campos interviewed by Marjorie Perloff. In: K. David Jackson (Hg.): *Haroldo de Campos*, S. 165–179; hier S. 176–177.

sowie ein 2017 erschienener Artikel, in dem sie die poetologische Bedeutung Pounds für die Noigandres-Gruppe hervorhebt und außerdem die Korrespondenz-Beziehung zwischen den Brasilianern und dem US-Amerikaner thematisiert.²⁸ Verwiesen sei außerdem auf ihren Artikel «Concrete prose in the nineties: Haroldo de Campos's *Galáxias* and after», in dem sie u. a. die Bedeutung von James Joyce für das Werk diskutiert.²⁹ Eine vergleichende Arbeit zu Ezra Pounds und Haroldo de Campos' Übersetzungspoetiken hat kürzlich José Luis Molina Robles vorgelegt, allerdings werden der politische Kontext und auch die Begegnung und Korrespondenzen zwischen den Dichtern hier eher ausgeblendet.³⁰

Bezüglich der Rolle von Sprache, Polyphonie und Übersetzung in den *Galáxias* sei insbesondere auf die wegweisenden Arbeiten von Inês Oseki-Dépré,³¹ die das Werk auch ins Französische übertrug, und K. Alfons Knauth verwiesen, wobei letzterer in seinen Beiträgen auch das Zusammenspiel von Polyphonie und intertextuellen und intermedialen Spielweisen aufzeigt.³² Im

28 Vgl. Marjorie Perloff: «Aumentando a temperatura referencial»: reverberações poundianas na poesia concreta brasileira. In: *Circuladô. Revista de Estética e Literatura do Centro Referencial Haroldo de Campos*. Ano III, N° 3, 2017, S. 79–93.

29 Vgl. Marjorie Perloff: Concrete prose in the nineties: Haroldo de Campos's *Galáxias* and after. In: K. David Jackson (Hg.): *Haroldo de Campos*, S. 139–161.

30 Vgl. José Luis Molina Robles: *Poetics in Translation: «Make it New!» by Ezra Pound and «Transcreation» by Haroldo de Campos*. Tübingen: Universität Tübingen 2019. Dissertationschrift. Verfügbar unter: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/86518> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

31 Vgl. Inês Oseki-Dépré: Lecture finie du texte infini: *Galaxies* de Haroldo de Campos. In: *TTR: traduction, terminologie, rédaction: Études sur le texte et ses transformations*. Québec, 12.1, 1999, S. 131–154; dies.: Translation as creation and criticism: *Galáxias* as text and theory of translation. In: K. David Jackson (Hg.): *Haroldo de Campos*, S. 107–118; dies.: Make it new. In: Leda Tenório da Motta (Hg.): *Céu acima*, S. 213–220.

32 Vgl. K. Alfons Knauth: Palabrás: The Haroldic Emblem. In: K. David Jackson u. a. (Hg.): *Experimental, visual, concrete: avant-garde poetry since the 1960s*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1996, S. 157–172; ders.: Haroldo de Campos en el contexto de la poesía políglota. In: Lisa Block de Behar (Hg.): *Haroldo de Campos, Don de poesía*, S. 123–170; ders.: Tradução e plurilingüismo na obra de Haroldo de Campos. In: Eduardo Coutinho (Hg.): *Discontinuities and displacements: studies in comparative literature*. Rio de Janeiro: Aeroplano 2009, S. 464–473; ders.: Translatio studii and cross-cultural movements or Weltverkehr. In: Lisa Block de Behar u. a. (Hg.): *Comparative literature: sharing knowledges for preserving cultural diversity*. Oxford: EOLSS 2009, S. 250–267; ders.: Le pourtour de Babel: esquisse du babélisme littéraire en Amérique latine. In: Marc Maufort (Hg.): *Old margins and new centers. The European literary heritage in an age of globalization*. Brüssel: P.I. E. Lang 2011, S. 167–183; ders.: LogoDendro. Nella selva delle lingue. In: Hans-Georg Grüning (Hg.): *L'albero come simbolo e come elemento strutturale nella letteratura e nell'arte*. München: Iudicium 2012, S. 118–134; ders.: Metempsicosi,

Kontext des lateinamerikanischen *neobarroco* wurden die *Galáxias* u. a. von Severo Sarduy,³³ Andrés Sánchez Robayna,³⁴ Roberto Echavarrén³⁵ und Rodrigo Guimarães³⁶ prominent besprochen.

In Bezug auf die historischen Referenzen in den *Galáxias*, denen in der vorliegenden Untersuchung das Hauptinteresse gilt, sei zunächst das Kapitel «Arabescos de um arabista: *Galáxias* de Haroldo de Campos» aus Luiz Costa Lima Studie *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa* (1989) genannt.³⁷ In diesem bespricht Costa Lima unter besonderer Berücksichtigung des Motivs der Reise die narrativen Strategien in den *Galáxias*. Bezüglich der rekurrenten Figur des/der Alten, auf die in verschiedener Art und Weise in den Fragmenten immer wieder rekurriert wird, hebt der Autor hervor, diese könne auf eine ästhetische sowie auf eine politische Dimension zurückgeführt werden. Die Antipathie der Sprechinstanz der *Galáxias* richte sich sowohl gegen den künstlerischen als auch gegen den politischen Konservatismus. Als Beispiel führt er hierzu eine Textpassage aus dem Fragment «e brancusi» an, in dem u. a. auf den Militärputsch in Brasilien im Frühjahr 1964 und die *Marcha(s) da Família com Deus pela Liberdade*³⁸ Bezug genommen wird. Erwähnt wird außerdem das Fragment «reza calla y trabaja», in dem der Autor eine Auseinandersetzung

evoluzione e metabolismo multilíngue. In: Graciela N. Ricci (Hg.): *Simboli e metafore di trasformazione nella dimensione pluriculturale delle lingue, delle lettere, delle arti*. Macerata: EUM 2013, S. 27–55; ders.: La Tour de Babel comme figure réversible: ruine et chantier du multilinguisme. In: K. Alfons Knauth/Hans-Georg Grüning (Hg.): *Imaginaire et idéologie du plurilinguisme littéraire et numérique. Imaginario e ideologia del plurilinguismo letterario e digitale*. Berlin: LIT 2014, 113–137; ders.: The OdySea of Polyglossy. In: K. Alfons Knauth/Ping-hui Liao (Hg.): *Migrancy and Multilingualism in World Literature*. Wien u. a.: LIT 2016, S. 207–256; ders.: Figuras intra e interlingüísticas en la poesía de Haroldo de Campos. In: Jasmin Wrobel (Hg.): *Roteiros de palavras, sons, imagens*, S. 133–158.

33 Vgl. Severo Sarduy: Rumo à concretude. In: Haroldo de Campos: *Signantia: quasi coelum/Signância: quase céu*. São Paulo: Perspectiva 1979, S. 117–125.

34 Vgl. Andrés Sánchez Robayna: Lectura de *Galáxias*, de Haroldo de Campos. In: *Diario 16*, n° 20, Madrid 25.08.1985, o. S.

35 Vgl. Roberto Echavarrén: *Galáxias*, work in progress, barroco. In: Lisa Block de Behar (Hg.): *Haroldo de Campos, Don de poesía*, S. 287–296.

36 Vgl. Rodrigo Guimarães: A estética neobarroca do poema *Galáxias* de Haroldo de Campos. In: *AISTHE*. N° 4, 2009, S. 90–103.

37 Vgl. Luiz Costa Lima: *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco 1989, hier: S. 321–359.

38 Hierbei handelte es sich um eine Reihe öffentlicher Demonstrationen, die zwischen dem 19. März und dem 8. Juni 1964 stattfanden. Der damalige Präsident, João Goulart (1961–1964), hatte am 13. März u. a. eine Agrarreform und die Enteignung von Raffinerien angekündigt. Die Opposition mobilisierte in der Folge konservative Gruppen gegen den drohenden «Linksruck» und es kam am 19. März zu einer ersten großen Gegendemonstration in São Paulo, an der etwa

mit dem franquistischen Spanien erkennt (vgl. hierzu die Kapitel 4.4.1.1 und 4.4.3.1 der vorliegenden Untersuchung).

In Gonzalo Aguilers groß angelegter Studie zur brasilianischen konkreten Poesie (*Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, 2005) wird den *Galáxias* ein kurzes Unterkapitel gewidmet, in dem die Wirkungskraft der galaktischen Texte auf deren Öffnung «à contingência, à história, às mudanças políticas e pessoais» zurückgeführt wird.³⁹

Ana Lúcia M. de Oliveira setzt sich in ihrem Artikel «Os fragmentos do real em *Galáxias*, de Haroldo de Campos» von 2011 ausschließlich mit dem Fragment «na coroa de arestas» auseinander, in dem die Morde an Che Guevara und John F. Kennedy sowie der Tod von Marilyn Monroe thematisiert werden. Hierbei zeigt die Autorin in ihrer Textanalyse auf, dass die Repräsentation des «Realen» in diesem Fall über eine Mediation anderer (künstlerischer) Ausdrucksmittel (Malerei – insb. Warhol –, Videos, Tagebuch, Fotografien, Zeitungen), auf die im Fragment rekurriert wird, erfolgt.⁴⁰

Der erste Beitrag, der die expliziten Bezüge auf die Shoah in den Fragmenten «ach lass sie quatschen» und «hier liegt» thematisiert, ist ein Artikel von Márcio Seligmann-Silva («*Alles ist Samenkorn / Tudo é semente*: O germanista Haroldo de Campos», 2013), in dem der Autor synthetisch Haroldo de Campos' Rezeption deutschsprachiger Poesie nachvollzieht (vgl. hierzu die Kapitel 4.4.1.2 und 4.4.1.8 der vorliegenden Untersuchung).⁴¹

In einer 2014 verteidigten und online publizierten Dissertation⁴² setzt sich Gustavo Scudeller komparatistisch mit der Funktion des Epischen in Gerardo Mello Mourãos *Invenção do Mar* und Haroldo de Campos' *Galáxias* auseinander. Dabei werden in Kapitel 4 von Scudellers Untersuchung, «Guerra e Contemporaneidade», in zwei Unterkapiteln Fragmente bezüglich ihrer zeitgeschichtlichen Referenzen genauer untersucht, wobei für den hier diskutierten Kontext vor

eine halbe Mio. Menschen teilnahm. Vgl. Stefan Rinke/Frederik Schulze: *Kleine Geschichte Brasiliens*. München: Beck 2013, S. 166–167.

³⁹ Vgl. Gonzalo Aguilar: *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo 2005, S. 319–324, hier: S. 322.

⁴⁰ Vgl. Ana Lúcia M. de Oliveira: Os fragmentos do real em *Galáxias*, de Haroldo de Campos. In: *Revista Letras*. N. 84, jul./dez. 2011. Curitiba: Editora UFPR 2011, S. 47–57, hier: S. 56.

⁴¹ Vgl. Márcio Seligmann-Silva: *Alles ist Samenkorn / Tudo é semente*. O germanista Haroldo de Campos. In: *Transluminura. Revista de Estética e Literatura*. 1. *Haroldo e outros*. Ed. Simone Homem de Mello, 2013, S. 139–158.

⁴² Vgl. Gustavo Scudeller: *O épico em Invenção do Mar, de Gerardo Mello Mourão, e Galáxias, de Haroldo de Campos*. Campinas, São Paulo 2014. Dissertationsschrift. Verfügbar unter: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269902/1/Scudeller_Gustavo_D.pdf (letzter Zugriff: 27.04.2020).

allem das etwa acht Seiten lange Unterkapitel «Guerras de conquista e ofensivas do império» relevant ist.⁴³ Hier werden, insbesondere vor dem Hintergrund des Kalten Krieges, die Fragmente «ach lass sie quatschen», «como quem escreve», «mármore ístrio», «sob o chapéu» und «uma volta inteira» analysiert, wobei jeweils nur einzelne Textpassagen besprochen werden. Wie sich diese Passagen in der Gesamtkomposition des jeweiligen Fragments anordnen und vor diesem Hintergrund «funktionieren», wird hier nicht thematisiert, ein Aspekt, der mir aber wesentlich erscheint. Eine ausführlichere Auseinandersetzung findet bei Scudeller mit dem Fragment «sob o chapéu» statt (vgl. Kapitel 4.4.2.2 der vorliegenden Untersuchung).

Eine weitere Dissertation, die sich mit historischen Referenzen in den *Galáxias* auseinandersetzt, liegt mit der ebenfalls online publizierte und 2016 verteidigten Studie *Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias* von Lucius Provase vor.⁴⁴ Hierin schlägt der Autor – basierend auf der Hypothese eines «Verlusts des diskursiven Ballasts» in den letzten Jahren und Jahrzehnten – einen neuen Begriff zur Bezeichnung der Beziehung zwischen Literatur und Geschichte vor, den der «verzerrten Historizitäten», in denen geschichtliche Ebenen sich überkreuzen und miteinander in Dialog treten.⁴⁵ Dieses Konzept sieht Provase insbesondere in Haroldo de Campos' *Galáxias* realisiert, wobei er seine Konzeptentwicklung, die quantitativ das Hauptgewicht seiner Untersuchung ausmacht, insbesondere auf Henri Meschonnic, Reinhart Koselleck und François Hartog stützt. Tatsächlich analysiert werden dann nur zwei der (in den siebziger Jahren verfassten) galaktischen Fragmente, «calças cor de abóbora» sowie «mais uma vez».⁴⁶ Inwieweit die Etablierung des neuen Konzepts gelingt, bleibt offen, eine Schlussbesprechung fehlt in der Studie.

Abschließend soll noch auf die 2017 vorgelegte Studie von Adam Joseph Shellhorse verwiesen werden: *Anti-literature: the politics and limits of representation in modern Brazil and Argentina*.⁴⁷ Unter dem von ihm entwickelten

⁴³ Vgl. ebda., S. 299–307.

⁴⁴ Vgl. Lucius Provase: *Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*. São Paulo: Universidade de São Paulo 2016. Dissertationsschrift. Verfügbar unter: https://datospdf.com/download/lastro-rastro-e-historicidades-distorcidas_5a4ce230b7d7bcb74f08325b_pdf (letzter Zugriff: 27.04.2020).

⁴⁵ Vgl. ebda., S. 6.

⁴⁶ Vgl. ebda., S. 76–82 bzw. S. 95–99.

⁴⁷ In der Untersuchung sind insgesamt vier Kapitel Haroldo de Campos (und Noigandres) gewidmet: «Subversions of the sensible: the poetics of antropofagia in Brazilian concrete poetry», «The untimely matter of anti-literature: the politics of representation in Haroldo de Campos's *Galáxias* (1963–1976)», «The antinomies of anti-literature: The politics of the baroque in Haroldo de Campos and Osman Lins» und «Writing subaltern redemption and insurgency:

Konzept der «Anti-Literatur» versteht Shellhorse Mechanismen weiblichen, subalternen und multimedialen Schreibens in «posthegemonialen Zeiten», wobei er die These vertritt, dass die moderne lateinamerikanische Literatur sich nicht länger durch die Idee von Literatur als Form eines individuellen Ausdrucks und als der «high culture» zugehörig charakterisiere, sondern durch «neue Ideen», die im Speziellen marginalisierte AutorInnen, Gruppen oder Medien – Elemente einer «low culture» – betreffen.⁴⁸ Bezüglich der *Galáxias* beginnt er seine Überlegungen ausgehend von der politischen Konstellation in der ersten Hälfte der sechziger Jahre in Brasilien, wobei hier unbeachtet bleibt, dass Haroldo de Campos die ersten Fragmente noch vor dem Militärputsch am 31. März/1. April 1964 schrieb.⁴⁹ Die Reisen des Dichters und der historische Kontext außerhalb Brasiliens bleiben in Shellhorses Analysen außen vor. Bezüglich ihrer subversiven (inter)textuellen Strategien und der Stimme des Subalternen untersucht werden von ihm insbesondere die Fragmente «no jornalário», «circuladô de fulô» und «fecho encerro».

Durch das Aufzeigen der gegenwärtigen Forschungslage bezüglich Haroldo de Campos' *Galáxias* wurde deutlich, dass die Tendenz einer Hinwendung zu den außerliterarischen Kontexten in den fünfzig polyphonen Fragmenten besteht. Die vorliegende Studie setzt sich von den oben skizzierten Ansätzen aber dahingehend ab, dass sie a) die ersten beiden Europareisen des Dichters 1959 und 1964 konsequent als konzeptuellen und inhaltlichen Ausgangspunkt für die *Galáxias* interpretiert, wobei die Begegnung mit Ezra Pound im August 1959 als impulsgebend für Haroldo de Campos' spätere Auseinandersetzungen mit der Shoah gesehen wird. Dementsprechend wird in der Untersuchung b) der Frage nachgegangen, auf welche Art und Weise sich die zeitgeschichtlichen Bezüge in den Fragmenten verankern und wie sie sich auf den Rezeptionsvorgang auswirken. In diesem Zusammenhang wird anhand einer Neulektüre des Werks die memoriale «Poetik des Stolperns» in den *Galáxias* – und damit eine Route durch die hochhermetischen Texte – offengelegt.

Haroldo de Campos's 'The Left-Winged Angel of History'. Vgl. Adam Joseph Shellhorse: *Anti-literature: the politics and limits of representation in modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press 2017.

48 Vgl. ebda., S. 3–4.

49 Vgl. ebda., S. 98.

2 (Textuelle) Stolpersteine: Annäherungen an eine ‹Poetik des Stolperns›

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

Carlos Drummond de Andrade: ‹No meio do caminho›, *Alguma poesia*, 1930

la terre est pavée d'abîmes
Honoré de Balzac: *Théorie de la démarche*, 1833

noch einmal über Worte fallen wie damals über Steine
Max Bense: *Entwurf einer Rheinlandschaft*, 1962

Im folgenden Kapitel wird anhand der Begriffe ‹stolpern› bzw. ‹Stolperstein› eine neue Konzept-Metapher für die Analyse literarischer Texte ausgelotet und etabliert. Dabei steht die figurative Bedeutung beider Begriffe im Vordergrund: bei den ‹Stolper-Momenten› in der Literatur handelt es sich um ein ‹mentales Stolpern›, ein Konzept, das sich insbesondere von den STOLPERSTEINEN des Kölner Künstlers Gunter Demnig herleitet. Demnigs dezentrales Mahnmahl liegt der vorliegenden Untersuchung daher als primäres Referenzmodell zugrunde und wird in besonderem Maße in die theoretischen Überlegungen miteinbezogen.

Das erste Unterkapitel (2.1) dient einer phänomenologischen Annäherung an den Vorgang des Stolperns. Hierzu werden in einem ersten Schritt wörtliche und bildliche Bedeutungen der Begriffe sowie Synonyme, assoziative Verknüpfungen und Redewendungen erörtert. Unmittelbar in Bezug dazu wird in einem weiteren Schritt die Frage nach den räumlichen und situativen Voraussetzungen, die ein Stolpern begünstigen, sowie nach konkreten Hindernissen (‹Stolperfallen›) und deren Symbolgehalten gestellt. Daran anschließend soll es um das ‹sprachliche Stolpern› gehen bzw. um Störungen des Redeflusses wie das Stottern, das Stammeln, aber auch um andere sprachliche Barrieren und Hindernisse, die zur Unverständlichkeit, also zu einem Scheitern des Kommunikationsprozesses beitragen.

Sowohl das Stolpern als auch das Stottern oder Stammeln durchbrechen den Geh- bzw. Sprechfluss und fügen der bestehenden Ordnung damit Risse zu, ja heben sie mitunter ganz auf. Es wird daher in einem weiteren Unterkapitel (2.2) erläutert, inwieweit die Phänomene des Stolperns und Stotterns über ein ‹Störpotenzial› verfügen bzw. Ausdrucksmittel von Störimpulsen sein können. Hierzu wird insbesondere auf die Arbeiten von Carsten Gansel und Norman Ächtler zu Störungen in den Geistes- und Sozialwissenschaften¹ zurückgegriffen sowie auf die von Ludwig Jäger definierten Aggregatzustände der Kommunikation, die Gansel für literaturwissenschaftliche Untersuchungen fruchtbar macht: den der ‹Ungestörtheit› oder medialen Transparenz, den Jäger als Moment des *looking through* bezeichnet, und den der Unterbrechung der Transparenz, der ein Moment des *looking at* produziert.²

Im darauffolgenden Unterkapitel (2.3) wird dann die Beziehung des ‹Stolperns› bzw. der ‹Stolpersteine› zu Erinnerung und Gedenkkultur in künstlerischen Interventionen beleuchtet, wobei neben den paradigmatischen und den Begriff neu prägenden STOLPERSTEINEN von Gunter Demnig auch Mahnmale und Installationen von Jochen Gerz, Christian Boltanski, Thomas Kilpper, Hans Haacke, Micha Ullman und Peter Eisenman in die Überlegungen miteinbezogen werden. Hierbei wird aufgezeigt, auf welche Weise die Mahnmale durch ihre materielle Beschaffenheit und ihre besondere Verortung ein ‹mentales› oder auch tatsächliches Stolpern hervorrufen können.

Im letzten Unterkapitel (2.4) wird schließlich die Tauglichkeit und der Nutzen einer Konzept-Metapher des ‹Stolperns› in der Literatur ausgelotet. Dabei werden zunächst Analogien zwischen Gehen, Reisen, Schreiben und Lesen im literarischen Raum aufgezeigt, bevor nach Formen des Stolperns bzw. Stotterns in der konkreten Poesie gefragt wird. Auch James Joyces *Finnegans Wake* soll in diesem Zusammenhang betrachtet werden, wobei hier die Frage gestellt wird, ob und inwiefern in einem Fall, in dem konstant auf die eigene Sprachlichkeit verwiesen wird, überhaupt von einem ‹ästhetischen Stottern› die Rede sein kann. Zuletzt werden Beispiele aus der (Forschungs)literatur erörtert, in denen ‹Stolpersteine› explizit oder implizit und in Anlehnung an Demnigs dezentrales Mahnmal eine Rolle spielen.

1 Vgl. insgesamt Carsten Gansel/Norman Ächtler (Hg.): *Das ‹Prinzip Störung›*.

2 Vgl. Ludwig Jäger: *Störung und Transparenz*.

2.1 Gedanken zu einer Phänomenologie des ‹Stolperns›

2.1.1 ‹stolpern, stocken, straucheln›: eine semantisch-definitiorische Annäherung

Etymologisch handelt es sich beim ‹Stolpern›, so kann man es dem Duden entnehmen, um eine Iterativbildung zum älteren Verb ‹stolpen› oder ‹stölpen›, eigentlich ‹steif sein›, ‹steif gehen›. Die Bedeutungen von ‹stolpern› werden folgendermaßen angegeben:

1. a. beim Gehen, Laufen mit dem Fuß an eine Unebenheit, ein Hindernis stoßen, dadurch den festen Halt verlieren und zu fallen drohen
b. sich stolpernd, ungeschickt, mit ungleichmäßigen Schritten irgendwohin bewegen
2. a. über jemanden, etwas zu Fall kommen; an jemandem, etwas scheitern
b. etwas nicht verstehen und deshalb länger als beabsichtigt dabei verweilen; an etwas Anstoß nehmen
c. (umgangssprachlich) jemandem unvermutet begegnen, auf jemanden stoßen

Die Synonyme, die ‹stolpern› zugeordnet werden, sind die folgenden:

- hängen bleiben, straucheln, taumeln
- keinen Erfolg haben, scheitern, sein Ziel nicht erreichen, straucheln, versagen, zu Fall kommen; (gehoben) stranden; (salopp) auf die Schnauze fallen, baden gehen, einbrechen.³

³ Vgl. *Duden online*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/stolpern> (letzter Zugriff: 27.04.2020). Da der Vorgang des ‹Stolperns› und insbesondere der Begriff des ‹Stolpersteins› im deutschen Sprachraum durch das dezentrale Mahnmalprojekt von Gunter Demnig (vgl. Kapitel 2.3.1) spezifisch in Bezug auf die Holocaust-Gedenkkultur geprägt ist, beschränke ich mich auf eine genauere semantische Annäherung an die deutschen Begrifflichkeiten. Trotzdem sei hervorgehoben, dass das Verb ‹stolpern› in diversen anderen Sprachen ähnlich konnotiert ist. Als Beispiel sei das portugiesische *tropeçar* genannt, dem neben der wörtlichen Auslegung (‹Pôr um pé no chão numa posição errada ou bater com um pé em algum obstáculo, durante uma caminhada ou uma corrida, de modo a perder o equilíbrio e quase cair; dar um tropeção›) ähnliche figurative Bedeutungen zugewiesen werden können: ‹Cair em erro, não acertar›, ‹Encontrar uma dificuldade ou um obstáculo inesperado durante determinada acção›; ‹Ficar, de repente ou inesperadamente, numa situação indesejável›; ‹Cometer um erro de pronúncia ou hesitar enquanto se lê ou se fala›; ‹Fazer uma pausa ou uma paragem antes ou durante determinada acção, por não ter a certeza ou por estar inseguro›; ‹Encontrar-se, de repente ou inesperadamente, frente a frente ou diante de alguém ou de alguma coisa›. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. II, Volume G-Z. Lisboa: Verbo 2001, S. 3649.

Explizit stolpern (1) kann also eine Person, die zu Fuß geht und dabei mit diesem an ein Hindernis stößt und ins Straucheln gerät, eventuell auch zu Fall kommt. Potenzielle Stolperfallen können beispielsweise Steine oder hervorstehende Äste sein, die uns ‹im Weg liegen›, aber auch die eigenen Füße, wenn man sich selbst das Hindernis ist. Wer körperlich oder mental geschwächt ist, verliert häufig den sicheren Gang bzw. sprichwörtlich den ‹Boden unter den Füßen› und gerät ins Taumeln. Im übertragenden Sinn (2) können wir über eine Bemerkung oder Bekannte, die man zufällig auf der Straße trifft, ‹stolpern› – aber auch über die Spuren eines Verbrechens oder ein Problem (und mitunter an diesem scheitern).

In beiden Fällen relevant ist die plötzliche Begegnung mit etwas Unvorhergesehenem, einer ‹Un-Ebenheit› auf unserem Weg, die uns aufmerken lässt und die wir zuvor nicht in dieser Form wahrgenommen haben. Sie kann uns ins Stocken oder Taumeln geraten lassen und wer strauchelt, kommt nicht selten zu Fall. Das auslösende Moment des Stolperns führt zu einem unsicheren Gang und kann – vor allem in figurativer Hinsicht – durch ein traumatisches Erlebnis ausgelöst werden, das uns fassungslos macht und paralyisiert. Einmal ins Stolpern geraten, werden wir uns unserer gegenwärtigen Situation bewusst (vielleicht waren wir zuvor in Gedanken, unaufmerksam) und auf das Hier und Jetzt, auf die Außenwelt, zurückgeworfen. Die ‹Stolperfalle›, die in irgendeiner Form ‹herausragt›, kann dabei auf etwas Verborgenes hinweisen, etwas, das bis tief in den Grund ragt, eventuell auch etwas Ruinenhaftes, Spuren der Vergangenheit.

Sprichwörtlich stolpert eine Person, die ihren Platz nicht findet bzw. keinen festen Bestimmungsort hat, ‹planlos› oder ‹ohne Verstand durch die Welt›, mitunter auch ‹blind durchs eigene Leben› oder, wenn zu der eigenen Planlosigkeit noch Pech hinzukommt, ‹von einem Unglück ins nächste›. Schon in diesen Wendungen lassen sich Beziehungen zu literarischen Figuren wie z. B. dem Schelm herstellen.

Das Stolpern im übertragenden Sinn ergibt sich häufig durch ein Problem oder einen Konflikt, auf den wir unverhofft stoßen und der uns stocken lässt bzw. am einfachen Weitergehen hindert: häufig bleibt man an der Stolperfalle hängen. Vielleicht führt das Problem, über das man stolpert, dazu, dass man mit seinem Vorhaben scheitert. In jedem Fall erzwingt es ein selbstreflexives Innehalten, eine Revision des bisherigen Weges und ein Nachdenken darüber, ob und wie es weitergeht. Das Moment des Stolperns markiert eine Zäsur zwischen Stabilität und Instabilität, es löst die bestehenden Ordnungen auf und verfügt damit über Veränderungspotenzial, wobei der Augenblick des erlebten

Ungleichgewichts auch als ‹produktive Orientierungslosigkeit›⁴ gewertet werden kann, die mitunter zu der Etablierung einer neuen Ordnung führt. Ein Beispiel, in dem das Stolpern (eines anderen) auslösendes Moment für das kritische Hinterfragen einer bestehenden Ordnung (nämlich der des aufrechten Gangs)⁵ und damit zur Idee für eine Studie wird, ist Honoré de Balzacs *Théorie de la démarche* von 1833. Balzac schildert seine Beobachtung eines Mannes, der bei dem Versuch, einem vermeintlichen Freund von hinten auf die Schulter zu klopfen, ins Leere greift (und tritt), weil letzterer genau in diesem Moment ein paar Schritte zur Seite geht. Der Stolperer muss sich an einer Wand abstützen, die Idee zur ‹Theorie des Gehens› ist geboren:

En cette conjoncture, par une de ces détermination qui restent un secret entre l'homme et Dieu, cet ami du voyageur fit un ou deux pas. Mon faubourien tomba, la main en avant, jusqu'au mur, sur lequel il s'appuya ; mais, après avoir parcouru toute la distance qui se trouvait entre le mur et la hauteur à laquelle arrivait sa tête quand il était debout, espace que je représenterais scientifiquement par un angle de quatre-vingt-dix degrés, l'ouvrier, emporté par le poids de sa main, s'était plié, pour ainsi dire, en deux. Il se releva la face turgide et rougie, moins par la colère que par un effort inattendu. – Voici, me dis-je, un phénomène auquel personne ne pense, et qui ferait bouquer deux savants.⁶

Ein kreativ-kritisches Potenzial schreibt Andrew Hewitt – unter Verweis auf Balzac – dem Moment des Stolperns zu. In seiner Studie *Social choreography. Ideology as performance in dance and everyday movement* (2005), in der er sich mit dem Verhältnis von Ästhetik und sozialer Ordnung beschäftigt, indem er Bewegungsformen in Tanz und Performance in Beziehung setzt zu alltäglichen und unbewussten Bewegungen, formuliert er:

We might see in this stumbling a new and important critical methodology that takes the pathological and aberrant, the unbalanced, into the very act of critique, making parapraxis the very measure of praxis. By parodying the taxonomic vigor of the encyclopédistes, Balzac demonstrates how critical thought will constantly stumble rather than promenade across a terrain of leveled categories.⁷

⁴ Gerald Siegmund: Die verfehlt Anrufung. Der ver stolperte Auftritt in Peter Steins *Torquato Tasso*. In: Annemarie Matzke u. a. (Hg.): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Schriftenreihe Theater 58. Bielefeld: transcript 2015, S. 121–139; hier: S. 129.

⁵ Vgl. ebda., S. 124.

⁶ Honoré de Balzac: *Traité de la vie élégante. Suivi de la Théorie de la démarche*. Introd. et notes de Claude Varèze. Paris: Bossard 1922 [1833], S. 131–132.

⁷ Andrew Hewitt: *Social choreography. Ideology as performance in dance and everyday movement*. Durham/London: Duke University Press 2005, S. 88.

Auch die Philosophin Karen Joisten verweist in ihrem Buch *Aufbruch. Ein Weg in die Philosophie* (2007) auf das «stolpernde Gehen» als Voraussetzung für kritisches Denken und selbstreflexives Innehalten:

Der Mensch, der mit diesem Gespür für das Eingerissensein seiner selbst unterwegs ist, vermag sein Gehen als ein Stolpern zu realisieren. Für ihn ist das Selbstverständliche fragwürdig geworden und irritiert und von ständig neuen Zweifeln durchdrungen, gelingt es ihm nicht mehr mit den Bewegungs-, sprich Handlungsvollzügen seiner Mitmenschen fraglos mitzugehen.⁸

Dabei identifiziert Joisten das Stolpern und das «Eingerissensein» als Grundhaltungen für die von ihr vorgenommene Erfassung des Menschen als «Heimweg», der sich durch die Doppelstruktur «Wohnen» und «Gehen» auszeichnet. Die Haltung des Stolperns könne der Mensch demnach einnehmen, weil er «zunächst und zuvor weghaft» sei,⁹ wobei sie sich hier mit dem «Stolpern» auf eine «anthropo-ontologische Kant[e]» bezieht, in der sie wiederum den «Zusammenhang zwischen dem Menschen und der Welt» sieht, «auf die hin er schöpferisch unterwegs sein kann».¹⁰ Auch Joisten ordnet dem Stolpern ein Markierungspotenzial zu: es kennzeichnet eine Differenz «zum Gängigen und Geläufigen der Sitte und Moral».¹¹ Sie hebt hierbei acht Bestimmungsmerkmale des Stolperns hervor: das konkrete Stolpern ist (1) an eine leibliche Eigenbewegung gebunden, es gibt (2) eine scheinbar unbegrenzte Anzahl an Stolpersteinen und das Stolpern wird (3) durch ein Übersehen des sinnlich Naheliegenden provoziert. Die von außen betrachtete Unachtsamkeit deutet Joisten (4) als Achtsamkeit gegenüber etwas, das nicht direkt vor Augen liegt, und als ein Sich-Absetzen von diesem. In diesem Zusammenhang betont sie (5) die geistige Dimension des Stolperns, das zudem (6) als Erfahrung an einen Einzelnen gebunden ist. Es wird (7) nicht durch eine konkrete Entscheidung ausgelöst, sondern führt vielmehr zu einer Situation der Auslieferung. Als letzten Punkt (8) nennt Joisten das Lachen als häufigste Reaktion auf das Stolpern eines anderen.¹² Die Tatsache, dass hier die Rede von einer «scheinbar unbegrenzten Anzahl an Stolpersteinen» die Rede ist (es gibt nichts, worüber der Mensch nicht stolpern kann), bedingt sich dadurch, dass Joisten ihre Überlegungen in Hinblick auf die Tätigkeit des philosophierenden Denkens formuliert, bei dem das ›Stolpern‹ als Reaktion (Irritation, Verwunderung,

⁸ Karen Joisten: *Aufbruch. Ein Weg in die Philosophie*. Berlin: Parerga 2007, hier: S. 111.

⁹ Ebda., S. 104.

¹⁰ Ebda., S. 105.

¹¹ Ebda., S. 106.

¹² Vgl. ebda., S. 119–124.

Staunen, etc.) auf Unerwartetes bzw. zunächst Unverständliches definiert wird und sich damit in Verstehens- und Denkprozessen häufig ereignet. Im Kontext der vorliegenden Untersuchung soll der Vorgang des ‹(mental)en Stolperns› als ‹memoriale Praxis› allerdings enger gefasst und als Moment der (Auf)störung begriffen werden (vgl. Kapitel 2.2).

Auch wenn die Begriffe ‹stolpern› und ‹Stolperstein› in aller Regel einem unerfreulichen Anlass bzw. Kontext zugeordnet werden, muss der Vorgang des Stolperns im übertragenden Sinn, wie auch bei Joisten bereits anklingt, nicht zwangsläufig negativ konnotiert sein (z. B. dann, wenn wir unerwartet ‹über alte Bekannte stolpern›). Als ein Moment der Epiphanie erlebt Proust sein Stolpern über zwei Pflastersteine im letzten Band seines siebenteiligen Romans *À la recherche du temps perdu* (*Le temps retrouvé*, 1927): mit dem sicheren Wiederaufsetzen des Fußes schießen ihm zahlreiche Erinnerungen in den Kopf, die ihm ‹à diverses époques de ma vie› Glück bereitet haben und alle Zweifel an der eigenen Existenz als Künstler sind auf einmal beseitigt.¹³ Bezüglich des Zusammenhangs zwischen Kinästhetik und Erinnerung fasst Harald Weinrich hierzu treffend zusammen:

Bekanntes Beispiel für diesen Sinn [gemeint ist der kinästhetische Sinn] ist in Prousts Roman diejenige bewegungswahnehmende Sinneserfahrung, die für einen Gehenden dann entsteht, wenn dieser mit seinen beiden Beinen über ungleich hohe Platten eines Steinbodens geht. So geschieht es auf der ungleichen Pflasterung des Anwesens von Guermantes, was auf der Stelle eine unwillkürliche Erinnerung an die ebenfalls ungleiche Pflasterung des Baptisteriums von San Marco in Venedig auslöst. Das alles fügt sich bei Proust zwanglos zusammen zu einem weit in die Vergangenheit zurückreichenden ‹Gedächtnis des Leibes› (*mémoire du corps*), in dem unbewußt für den Geist alles das aufgehoben ist, was nur noch von den besonders körpernahen, ‹niederer› Sinnen erreicht werden kann, weil diese weiter als der allzu geistnahe Gesichtssinn in das Innere der Menschennatur hineinreichen. Diese ‹tiefer› angesiedelten Sinne sind daher auch die poetischeren Sinne.¹⁴

Dass das Stolpern von anderen außerdem Anlass zum Lachen geben kann, bezeugt u. a. Henri Bergson in seinem *Le rire* (1900).¹⁵ Die Betroffenen werden

¹³ Vgl. Marcel Proust: *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*. Paris: Flammarion 1986, S. 256.

¹⁴ Harald Weinrich: *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck 1997, hier: S. 191.

¹⁵ Ausgelöst wird das Lachen der PassantInnen über den Stolperer durch die Unfreiwilligkeit des Vorgangs und die Unbeholfenheit des Mannes: ‹Un homme, qui courait dans la rue, trébuché et tombe : les passants rient. On ne rirait pas de lui, je pense, si l'on pouvait supposer que la fantaisie lui est venue tout à coup de s'asseoir par terre. On rit de ce qu'il s'est assis involontairement. Ce n'est donc pas son changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a d'invo-

durch die eigene Ungeschicklichkeit für einen Moment ihrer Würde beraubt und fallen aus der bestehenden Ordnung heraus. Die Tölpelhaftigkeit (manchmal noch intensiviert durch einen gewissen Grad an Trunkenheit) von Stolpernden wird daher besonders häufig in theatralischen Inszenierungen dargestellt, wie z. B. in dem 18-minütigen Sketch *Dinner for One* (gespielt von Freddie Frinton und May Warden, 1963), der wohl als Paradebeispiel für die Figur des betrunkenen Stolperers gelten darf. Denken kann man in diesem Zusammenhang auch an diverse Clownfiguren, die über ihre übergroßen Schuhe stolpern. In beiden Fällen verliert sich das Moment der Überraschung, auch wenn mit der Erwartungshaltung der ZuschauerInnen gespielt wird: hin und wieder gelingt es den AkteurInnen durch Vermeidungsstrategien, die Stolperfallen zu umgehen oder zu überspringen, nur, um im nächsten Moment wieder über sie zu stolpern.

Wichtig ist dennoch festzuhalten, dass es sich beim Stolpern im eigentlichen Sinne um einen nicht intentionierten, also akzidentellen Vorgang handelt. Die für die vorliegende Untersuchung relevante Frage ist daher, inwieweit ein ‹inszeniertes Stolpern› bzw. bewusst gesetzte ‹textuelle Stolpersteine› ein adäquates künstlerisches Mittel in literarischen Texten darstellen können, um die Aufmerksamkeit der RezipientInnen auf bestimmte Textstellen oder Sachverhalte zu richten.

2.1.2 Stolperfallen: Situationen und Hindernisse

Der motorische Prozess des Gehens in all seinen Variationen (Laufen, Rennen, Treppensteigen, etc.) ist ein gleichmäßiger, fließender Vorgang, der keiner bewussten Steuerung des Bewegungsapparats bedarf und über den folglich nicht nachgedacht werden muss.¹⁶ Er entzieht sich unserer Wahrnehmung und unserem

lontaire dans le changement, c'est la maladresse. Une pierre était peut-être sur le chemin. Il aurait fallu changer d'allure ou tourner l'obstacle. Mais par manque de souplesse, par distraction ou obstination du corps, *par un effet de raideur ou de vitesse acquise*, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose. C'est pourquoi l'homme est tombé, et c'est de quoi les passants rient.» Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France 1983, S. 7. Hervorh. im Original. Andrew Hewitt verweist in der bereits angesprochenen Studie darauf, dass sich das Stolpern im Lachen der Vorübergehenden fortsetzt: «There is something mechanistic and reiterative in the very enunciation of a laughter that Bergson would like to present as a sort of somatic common-sense : ha ha ha. Laughter is a form of sonic stumble.» Andrew Hewitt: *Social choreography*, S. 99. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Henri Bergson: *Le rire*, S. 4–5.

¹⁶ Dass die Automatik des Gehvorgangs für den Bewegungsablauf sogar grundlegend und notwendig ist, mögen die ‹Instrucciones para subir una escalera› von Julio Cortázar illustrieren, in denen der argentinische Autor die Gattung der Gebrauchsanweisung *ad absurdum*

Bewusstsein. Die ‹Beinschwingungen›, die bei dem Bewegungsablauf entstehen, wurden von den Brüdern Wilhelm und Eduard Weber in ihrer Untersuchung *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge* von 1836 mit den regelmäßigen Bewegungen eines Pendels verglichen. Der Rhythmus der Beinbewegungen entspräche demnach einer Taktvorgabe, die den Menschen beim Gehen im Gleichgewicht hält.¹⁷ Stößt man dabei mit dem Fuß an ein unerwartetes Hindernis, wird dieser Rhythmus unterbrochen: man gerät ins Stolpern, knickt um oder rutscht aus. Im Moment des Stolperns wird die bestehende Ordnung aufgehoben bzw. durchbrochen, die oder der Stolpernde verliert kurzzeitig die Orientierung und nimmt in der Folge sich und die Umwelt wieder bewusst wahr.¹⁸ Das Hindernis muss, wie

führt. Wie in den anderen Erzählungen des ‹Manual de instrucciones› wird eine Alltagshandlung, in diesem Fall das Treppensteigen, in ihren Vorgängen und Abläufen so minutiös beschrieben, dass diese einer kaum zu bewältigenden Herausforderung gleichkommt. Vgl. Julio Cortázar: *Historia de Cronopios y de Famas*. Barcelona: Edhasa 1970 [1962], S. 21–22.

17 Vgl. hierzu auch Daniela Hahn: *Epistemologien des Flüchtigen. Bewegungsexperimente in Kunst und Wissenschaft um 1900*. Freiburg u. a.: Rombach 2015. In ihrer Studie geht die Theater- und Kulturwissenschaftlerin der Frage nach den Ausdrucksformen des Flüchtigen in Wissenschaft und Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Bewegungsformen des Gehens, Schreibens und Schwebens nach. Im ersten Kapitel zu Vorgängen und Grenzgängen des ‹Gehens› setzt sie sich u. a. mit den frühen Werken der Gehforschung und, unter Rückbezug auf den Medienwissenschaftler Christian Kassung, mit den ‹Pendelbewegungen des Gehens› auseinander: ‹Das Pendel als Modell eines rhythmischen, scheinbar von selbst ablaufenden Prozesses fungiert somit als ein Gangregler, der dem menschlichen Körper nicht äußerlich, sondern aufgrund anatomisch-mechanischer Dispositionen im Körper lokalisiert ist: als ‹diskreter Takt des Menschen›. Das Unbewusste der Gehbewegungen stellt gleichsam eine Funktion der Pendelmechanik der Beine dar, die den Fortgang der Bewegung ohne das Zutun willentlicher Muskelanstrengung reguliert und die Wiederholung des singulären Schritts ohne Differenz sicherstellt. Auf diese Weise sorgt die Isochronie des Pendels – die Tatsache also, dass die Schwingungen zweier Pendel trotz unterschiedlicher Schwingungsamplituden in der gleichen Zeit erfolgen und nicht aus dem Takt kommen – für eine bemerkenswerte Regelmäßigkeit, mit der die Bewegungen bei unterschiedlichen Individuen ablaufen.› Ebda., S. 39–40. Vgl. in diesem Zusammenhang außerdem Kassung, der ‹Zeit als einen rhythmischen Prozeß [begriff], der im Medium des Menschen stattfindet bzw. in dem der menschliche Körper selbst zu einem Medium wird.› Christian Kassung: Der diskrete Takt des Menschen. In: Gert Theile (Hg.): *Anthropometrie. Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*. München: Fink 2005, S. 257–275; hier: S. 261.

18 Vgl. hierzu Gerald Siegmund: ‹Das Stolpern ist, soviel lässt sich hier zu Beginn sagen, eine merkwürdige Angelegenheit. Ein Körper, aufgespannt zwischen Himmel und Erde, zwischen Hinfallen und Weitergehen, zu Boden gezogen und doch nach vorne beschleunigt, in der Luft mit den Armen rudernd und mit der Balance ringend, sich versteifend und verbiegend, um Stabilität in der Instabilität zu gewinnen, in äußerster Wachsamkeit gefangen im Niemandsland zwischen Abbruch und Neuanfang, schlingernd in der Unterbrechung der normativen Ordnung des aufrechten Gangs und dem Versuch, diese irgendwie aufrechtzuerhalten, um das Schlimmste, den Sturz, zu verhindern.› Gerald Siegmund: Die verfehltete Anrufung, S. 124.

im vorigen Kapitel bereits angedeutet, nicht zwingend physischer Natur sein, es kann sich dabei auch um ein unerwartet eintretendes Ereignis oder eine plötzliche Erkenntnis handeln, die uns aus dem Gleichgewicht bringt. Doch welche situativen Konstellationen und räumlichen Gegebenheiten begünstigen bzw. erzwingen unser Stolpern?

Explizit stolpern können wir naturgemäß nur, wenn wir zu Fuß unterwegs sind (als SpaziergängerInnen, PassantInnen, TouristInnen, etc.), wobei verschiedene Faktoren einen unsicheren Gang begünstigen können: eingeschränkte Sichtverhältnisse, körperliche Schwäche, aber auch bewusst gesetzte Stolperfallen oder ein gestelltes Bein. Die Verunsicherung, die mit dem Stolpern und dem darauf folgenden Straucheln einher- bzw. ihm vorausgeht, ist mitunter am größtem bei Menschen, die sich auf unbekanntes Terrain begeben und so häufig mit unvorhergesehenen Situationen und fremden räumlichen Gegebenheiten konfrontiert werden. Dies trifft in besonderem Maße auf die Reisenden sowie – auf figurativer Ebene – auf die Denkenden, die PhilosophInnen, zu.¹⁹

Ein Faktor, der die Sicherheit des Gangs beeinflusst, ist ganz unmittelbar die Struktur des Bodens. Ist diese durchbrochen oder uneben, ist die Gefahr erhöht, ins Straucheln zu geraten. Potenzielle Stolperfallen in Gebäuden sind Treppenstufen oder Türschwellen, wobei der ‹Übertritt› in einen anderen Raum uns ebenfalls ins Stocken geraten lassen kann, je nachdem, wer oder was uns dort erwartet. Objekte, die auf dem Boden und damit ‹im Weg› liegen, können

Noch etwas weiter geht Andrew Hewitt, wenn er das Stolpern nicht mehr als ‹loss of footing but rather as a finding of one's feet› versteht: ‹it is the act in which the body rights itself by retraction and the mind becomes aware of the operation of measure and balance– ‹a secret force› –operating in and through the body.› Andrew Hewitt: *Social choreography*, S. 89.

¹⁹ Vgl. Karen Joisten, die das Verlassen konkreter und vor allem gedanklicher ‹Hauptstraßen› als Voraussetzung für das ‹Stolpern› und ‹Einreißen› des Menschen interpretiert: ‹So bewegt sich der Mensch mit all seinem Denken, Wollen und Fühlen entlang etablierter Hauptstrassen [sic], er weicht hier und da auf Seitenstrassen [sic] aus, bisweilen bemüht er sich auch darum, auf selten betretenen Pfaden voranzukommen, oder auch sich im Dickicht des Unbetretenen zu behaupten und bei seinem Gehen eine kleine neue Schneise zu schlagen.› Und weiter: ‹Das Stolpern und Einreißen gerät schärfer in den Blick, wenn man die Hauptstraße des instrumentell-technischen Denkens verlässt. Bewegt man sich nämlich auf dieser Hauptstrasse [sic] vermeintlich exakten Wissens, wird man rasch von Tatsache zu Tatsache, von Ergebnis zu Ergebnis, von Fortschritt zu Fortschritt mitgezogen, wodurch die Einsicht in das wissende Nichtwissen und das mit diesem verbundene Stolpern und Einreißen kaum vollzogen werden kann. Denn im Sog dieser Art des geistigen Voranschreitens hat man weniger ein Gefühl für die ‹Undurchdringlichkeit› und prinzipielle Unsicherheit der Welt und des Menschen, geht man doch eher mit den Dingen und Objekten mit, statt sich staunend, kritisch, fragend oder suchend auf sie einzulassen.› Karen Joisten: *Aufbruch*, S. 104 u. 107.

zusätzliche Hindernisse sein. Handelt es sich um einen vertrauten Ort, liegt die Stolpergefahr insbesondere in nicht bewusst wahrgenommenen Veränderungen, d. h., wenn die Dinge nicht an ihrem vorgesehenen Platz liegen oder, im wörtlichen und übertragenden Sinne, wenn etwas ‹unter den Teppich gekehrt wurde›. Dunkle Lichtverhältnisse erhöhen zusätzlich die Stolpergefahr, weil man nicht genau sieht, wohin man tritt. In der Natur, auf Waldwegen oder Wanderpfaden, sind es Steine oder Wurzeln, die den Weg holprig machen und gedankenversunkene Wandernde ins Stolpern geraten lassen oder gar zu Fall bringen können. Aber auch ein schneebedeckter Boden birgt seine Tücken, denn hier bleibt verborgen, worauf man eigentlich tritt.

Als prädestinierter ‹Stolperort›, an dem der Gehfluss häufiger unterbrochen wird als andernorts und der aufgrund von schnelllebigem Transformationsprozessen besonders unübersichtlich ist, darf wohl der Stadtraum gelten, insbesondere die Großstadt. Neben Bordsteinkanten oder auf dem Boden liegendem Unrat bzw. ‹Weggeworfenem› (man mag vor allem an den Slapstick-Klassiker ‹Bananenschale› denken) sind es hier vor allem die plötzlich auftauchenden Hindernisse, die PassantInnen ins Stocken geraten lassen. Zu diesen beweglichen Hindernissen zählen der unüberschaubare Straßenverkehr und die Menschenmassen, die uns im Vorbeigehen streifen oder anrempeleln und damit aus dem Gleichgewicht bringen. Auch dem eigentlichen ‹Stolperstein› als wohl paradigmatischster Stolperfalle begegnen wir in der Stadt.

Bezieht sich der Begriff dem wörtlichen Sinn nach auf einen herausragenden Pflasterstein bzw. einen auf dem Gehweg liegenden Stein, wird er besonders häufig in seiner figurativen Bedeutung verwendet: ‹Schwierigkeit, an der etwas, jemand leicht scheitern kann›.²⁰ Damit öffnet sich, wie bereits in Bezug auf Joistens Ausführungen angemerkt, ein sehr breites Anwendungsspektrum für den Begriff – Schwierigkeiten, die uns in irgendeiner Form zum Scheitern bringen, begegnen uns schließlich kontinuierlich, in allen Lebensbereichen. So wird der sprichwörtliche ‹Stolperstein› häufig für die Bezeichnung von unüberwindbaren Problemen z. B. in politischen Debatten gebraucht oder als Ursache beim Scheitern von Projekten oder persönlichen Beziehungen angeführt.

Das Bild des ‹Steins des Anstoßes› bzw. ‹Stolpersteins› reicht zurück bis in die Heilige Schrift und wird dort mit den Worten *miḵšôl* / *šûr miḵšôl* oder auch *'eben negep* (AT) bzw. *skándalon* oder *próskomma* (NT) verknüpft,²¹ die in den

²⁰ Duden online: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Stolperstein> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

²¹ Vgl. den Eintrag in *The International Standard Bible Encyclopedia*, hg. von Geoffrey W. Bromiley. Grand Rapids: Eerdmans 1991, S. 641–642 (alle Hervorh. im Original): «**STUMBLING BLOCK** [Heb. *miḵšôl* < *kāšal*- ‹stumble›; Gk. *skándalon*, *próskomma*]; AV also CAUSE TO FALL; NEB OBSTACLE, CAUSE OF DOWNFALL etc.; **STUMBLING STONE** [Gk. *líthos tou próskómματος*] (Rom. 9:32); NEB STONE. Something

deutschsprachigen Übersetzungen meist mit «Anstoß» oder «Hindernis» bzw. «Ärgernis» übertragen werden. In Verbindung mit der Shoah gesetzt wird der (neutestamentliche) Stolperstein bereits von Hannah Arendt, die sich in ihren 1965 an der New School for Social Research in New York gehaltenen Vorlesungen zu «Some Questions of Moral Philosophy», in der sie den Wandel ihres Konzepts des «radikal Bösen» (*Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, 1955) hin zu der in ihrem Eichmann-Buch (*Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, 1963) dargelegten «Banalität des Bösen» begründet, auf Matthäus 18,6²² bezieht und in diesem Kontext bemerkt:

Das Böse wird, nach Jesus, als «Stolperstein», als «skandalon», definiert, den menschliche Kraft nicht entfernen kann, so daß der wirkliche Übeltäter als der Mensch erscheint, der nie-

that causes one to stumble or fall. The concept of a stumbling block was especially appropriate to a rocky land like Palestine, where stones and pebbles are plentiful on all the unpaved roads [...]. The term occurs literally in Lev. 19:14, which forbids placing stumbling blocks in the way of blind persons to make cruel sport of their helplessness. But generally the term is used figuratively of anything that causes someone to fall into unbelief or immorality. In Jer. 6:21 the Lord indicates that He will place stumbling blocks before the wilfully disobedient and impenitent people of Israel, that they may fall over them to their ruin. Similarly, in Ezk. 3:20 He states that He will lay a stumbling block before the erstwhile righteous man who has fallen into apostasy [...]. Isaiah 8:14 warns that the Lord will become a «stone of offense» (Heb. *'ēben negep*; AV «stone of stumbling») and a «rock of stumbling» (*šūr miššōl*; AV «rock of offence») to both houses in Israel. Here God Himself is the obstacle over which people fall to calamitous ruin because of their unbelief and unfaithfulness. The root of *negep* is *nagap*, «strike against»; it refers here to striking the foot against a hindering stone. Greek *skándalon* originally meant «trap» (cf. LXX Josh. 23:13; Ps. 140:9 [MT, RSV, 141:9]; 1 Macc. 5:4 [RSV «snare»]; cf. also Rom. 11:9 [«pitfall»]). From this was derived the meaning «cause of ruin», especially in the sense of a temptation to sin. Sir. 31:7 describes gold as a *skándalon* that brings many to ruin (cf. v. 6). In Rev. 2:14 the term refers to a temptation to commit apostasy and immorality. Paul states in 1 Cor. 1:23 that the crucified Christ is Himself a stumbling block to the Jews, who are offended that one who died such an accursed death should be called Lord and Christ. In Gal. 5:11 Paul warns against compromising the *skándalon* of the cross by insisting on the necessity of circumcision. The noun *próskomma* is derived from *proskóptō* («strike against», «stumble against»; cf. Heb. *negep* < *nāgap*) and, like *skándalon*, can denote a «cause of ruin» in the sense of an obstacle to faith or a temptation to sin. Sometimes *próskomma* and *skándalon* are used together as synonyms. Rom. 9:33 and 1 Pet. 2:8, quoting loosely from Isa. 8:14, refer to Christ Himself as a *lithos próskóm-matos* (RSV «stone that will make them fall») to the unbelieving Jews. In Rom. 14:13, however, Paul warns Christians against putting an unnecessary *próskomma* (RSV «stumbling block») or *skándalon* (RSV «hindrance») in the way of other believers. In 1 Cor. 8:9, likewise, he uses *próskomma* to denote the obstacle to faith presented by Christians who insist on eating meat offered to idols without regard for how their actions may offend other believers.»

22 «Wer aber einen dieser Kleinen, die an mich glauben, zum Bösen verführt, für den wäre es besser, dass ein Mühlstein um seinen Hals gehängt und er ersäuft würde im Meer, wo es am tiefsten ist.» (Mt, 18,6, LUT).

mals hätte geboren werden dürfen – es wäre besser für ihn, «daß ein Mühlstein an seinen Hals gehängt und er ersäuft würde im Meer.» [...] Das ‹skandalon› ist das, was – durch Vergeben oder Bestrafen – wiedergutzumachen nicht in unserer Macht steht und was deshalb ein Hindernis für alle weiteren Leistungen und Taten bleibt. [...] Jesus hat nie gesagt, was dieses Böse ist, das von Menschen oder von Gott nicht vergeben werden kann, und die Interpretation, daß das ‹skandalon›, der Stolperstein, die Sünde gegen den Heiligen Geist sei, sagt uns auch nicht viel mehr darüber – außer daß es sich dabei um ein Böses handelt, dem ich mit vollem Herzen zustimme, das ich bewußt tue.²³

Das ‹wirklich Böse›, hatte Arendt am Ende ihrer ersten Vorlesung formuliert, sei das, ‹was bei uns sprachloses Entsetzen verursacht, wenn wir nichts mehr sagen können als: Dies hätte nie geschehen dürfen›.²⁴ Ihre vierte und letzte Vorlesung endet bezeichnenderweise mit der Erkenntnis, die ‹wirklichen Stolpersteine› oder ‹skandala› entstünden aus der Indifferenz und dem Unwillen sowie der Unfähigkeit von Menschen, Urteile zu fällen und über diese ‹zu Anderen in Beziehung zu treten›. Darin, also im Wegschauen oder Mitmachen, läge der ‹Horror des Bösen und zugleich seine Banalität›.²⁵

Mit dem Beginn des STOLPERSTEINE-Projekts von Gunter Demnig Mitte der 1990er Jahre erhält der Begriff im deutschen Sprachraum eine spezifische, wenn auch nicht ausschließliche Konnotation, die ihn in starkem Maße in Bezug zur Erinnerung an die Opfer der Verbrechen des Nationalsozialismus setzt (vgl. Kapitel 2.3.1). Der Zusammenhang zwischen dem Stolpern und traumatischen Ereignissen wird hierbei nicht erst bei Demnig hergestellt, sondern reicht, abgesehen von den bereits angesprochenen biblischen Referenzen, mindestens bis zu Sigmund Freud zurück, der in der Fehlleistung einen Hinweis auf ein verdrängtes Problem bzw. einen inneren Konflikt erkannte.²⁶ Dass das Stolpern als performativer Akt über Markierungspotenzial verfügt, wird insbesondere in der Kunstproduktion und Erinnerungskultur deutlich (vgl. Kapitel 2.3.1 u. 2.3.2). Die Stolperfälle selbst hat dabei nicht selten einen symbolischen Verweischarakter – das Tigerfell in dem bereits erwähnten Sketch *Dinner for One* kann z. B. als Fingerzeig auf die Kolonialherrschaft

²³ Hannah Arendt: *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*. München/Zürich: Piper 2013, S. 121–122.

²⁴ Ebda., S. 45.

²⁵ Ebda., S. 150.

²⁶ Vgl. Sigmund Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*. Frankfurt a.M.: Fischer 2009, S. 218, 246 u. 323.

Großbritanniens interpretiert werden.²⁷ Auf diese wird nicht nur durch den Tigerkopf verwiesen, über den James trotz Vermeidungsversuchen immer wieder stolpert, sondern auch durch die Speisen, die Miss Sophie «auf der anderen Seite» serviert werden. Der Tigerkopf fungiert hier gleichzeitig als Stolperfalle und als Schwelle, wobei das Stolpern des Dieners die künstlich aufrecht erhaltene Scheinwelt eines längst vergangenen Glanzes entlarvt.

2.1.3 Sprachliches Stolpern: «stottern, stammeln, Sprechblockaden»

Ein «sprachliches Stolpern» erleben wir im Phänomen des Stotterns²⁸ (*Balbuties*), bei dem der Redefluss durch häufige Unterbrechungen und eine krampfartige Wiederholung von Lauten, Silben oder ganzen Wörtern gestört wird und so ins Stocken gerät. Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über einige Aspekte der pathologischen Sprachstörung gegeben. Im Anschluss daran soll aber vor allem nach dem Bedeutungspotenzial des «Stotterns» und «Stammeln» gefragt und mit dem des «Stolperns» abgeglichen werden. Dabei wird das Stottern als «sprachliches Stolpern» der Konzept-Metapher des Stolperns bzw. des Stolpersteins untergeordnet.

Die Abstimmung von Atmung, Kehlkopf und Artikulationsbewegungen (mit Lippen oder Zunge) funktioniert normalerweise unbewusst. Ist diese Koordination gestört, kommt es zum Stottern, wobei sich Atem-, Kehlkopf- und Sprechmuskulatur verkrampfen. Unterschieden werden muss zwischen dem sogenannten Entwicklungsstottern, das meist nach dem 5. bzw. 6. Lebensjahr wieder abklingt, und den zwei chronischen Formen der Sprachstörung: dem idiopathischen Stottern, dessen Ursache ungeklärt ist, und dem posttraumatischen bzw. psychogenen Stottern, das seinen Ausgangspunkt in einem schwerwiegenden Lebensereignis hat. Bezüglich der Symptome unterscheidet man sogenannte Kern- und Begleitsymptome, die sich gegenseitig

²⁷ Vgl. hierzu Siegmund: «Inhaltlich kann man diese Unebenheit des Bodens, diesen Stolperstein, ohne Schwierigkeit als Naht zum Verdrängten, Ausgeschlossenen verstehen. So ist das Tigerfell in *DINNER FOR ONE* selbstredend die Markierung der alten Kolonialmacht Großbritannien, die ebenso wie die mit aristokratisch klassenbewussten Attributen ausgestattete Miss Sophie längst in die Jahre gekommen ist und deren mörderische Ordnung nur noch durch Blindheit aufrecht zu erhalten ist.» Gerald Siegmund: *Die verfehlt Anrufung*, S. 122.

²⁸ Aus dem Niederdeutschen «stoter(e)n», Iterativbildung zu stöten («stoßen», «wiederholt mit der Zunge beim Sprechen anstoßen»). *Duden online*: <http://www.duden.de/rechtschreibung/stottern> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

beeinflussen.²⁹ Zu den Kernsymptomen gehören, wie bereits angemerkt, rasche Wiederholungen von Lauten, Silben oder ganzen Wörtern (klonisches Stottern), die Dehnung von Lauten, stumme oder hörbare Blockaden und wiederholte, zwischengeschobene Laute (Interjektionen), die länger als zwei Sekunden andauern (tonisches Stottern). Mit den Begleitsymptomen ist das Vermeidungsverhalten gemeint, d. h. die Vermeidung von bestimmten Lauten oder Sprechsituationen, um den oben beschriebenen Kernsymptomen im Voraus auszuweichen; dazu gehört z. B. die Ersetzung von schwierigen Wörtern durch Synonyme oder die Umstrukturierung von Sätzen. Ein weiteres Begleitsymptom ist das Fluchtverhalten, das auf die Überwindung der Kernsymptome abzielt. Dazu wird die Sprechmuskulatur angespannt, es kommt zu Grimassen oder ruckartigen Bewegungen. Auch auf der emotionalen Ebene kommt es zu Reaktionen, die meist Angst-, Scham- oder Minderwertigkeitsgefühle bei den Betroffenen umfassen. Das Auftreten der Symptomatik ist in der Regel situationsabhängig, wobei Symptomfreiheit im Wechsel mit starkem Stottern steht. Häufig wird ein verstärktes Stottern ausgelöst durch Gefühle wie Aufregung, Verlegenheit oder Unsicherheit, aber auch eine unerwartete Situation, die Angst macht und so die bestehende Ordnung aufhebt oder ihr zumindest zeitweilig einen Riss zufügt, kann jemanden zum Stammeln bringen – und dies gilt auch für nicht pathologisch Stotternde: die Auflösung der Ordnung schlägt sich mitunter auf den Sprachapparat nieder. Dabei wird die Sprache beim Stottern atomisiert und in einzelne Sprachfragmente (Phoneme, Silben) zerlegt. Jede ‹Stotterweise› ist daher individuell, es formt sich eine vollkommen subjektive Sprachart, die den oder die Stotternde(n) – wie beim Stolpern – auf sich selbst zurückwirft, wie die österreichische Schriftstellerin und Dramatikerin Kathrin Röggla betont:

Nicht zu sehr soll gestolpert werden, und Stottern, jene eigentlich typisch authentische Geste, geht schon mal gar nicht: Bitte hier nicht in Selbstbezüglichkeiten ausbrechen!, ist die Devise. Und was ist Stottern anderes, als seiner Selbst gewahr werden [sic] in einer öffentlichen Situation, wenn auch auf peinigende Weise? Der Sprecher fällt aus seiner Rolle, und er thematisiert gleichzeitig sich innerhalb des Situationsrahmens.³⁰

Stottern verweist also auch auf die Redesituation und öffnet damit «den Blick auf das Außen der Sprache». Gemeint ist in diesem Fall offensichtlich nicht das pathologische Stottern, sondern vielmehr ein Gegensatz zu der von Röggla problematisierten «sprachliche[n] Glätte»: ein «System der sprachlichen Defekte»,

²⁹ Vgl. hierzu Iris Middelhove: Redefluss-Störungen. In: Marita Pabst-Weinschenk (Hg.): *Grundlagen der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung*. München: Ernst Reinhardt 2011, S. 221–228; hier: S. 224–225.

³⁰ Kathrin Röggla: *besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S. 322.

ein Stottern, Stammeln, Murmeln, das als Gegengewicht zur *personal effectiveness* gelten kann, gegen die sich die Autorin ausspricht.³¹ Dabei betrachtet sie das Stottern als einen notwendigen Störsender, der Unstimmigkeiten und Konflikte in den dem Sprechen vorausgegangenen Denkprozessen sichtbar macht. Dies gelte vor allem für die politische Rede: «Man möchte den Politikern zurufen: Stottert mal ein bisschen mehr! Vielleicht würden sie dann gewisse Dinge anders begreifen?»³² Insbesondere in der Politik, das klingt bei Röggl nach, birgt die strategisch erzeugte sprachliche Glätte Gefahren. Hinsichtlich des literarischen Referenzrahmens sei an dieser Stelle daran erinnert, dass Gedichte und Lieder, auswendig gelernte Texte mit Reim und Rhythmus (d. h. eine rhetorisierte, ‹glatte› Sprache, über die man nicht nachdenken muss), auch von pathologisch Stotternden aufgesagt werden können, ohne ins ‹sprachliche Stolpern› zu geraten: wer singt, stottert nicht – auch dies soll für die spätere Analyse im Hinterkopf behalten werden.

Es bestehen demnach einige Analogien zum Stolpern:³³ der ‹Stein des Anstoßes›, der die betroffenen SprecherInnen zum Stottern bringt, ist meist eine plötzlich eintretende und als unangenehm empfundene Situation, wobei das eigentliche Hindernis hier die eigene Zunge ist.³⁴ Es entsteht eine ‹Barriere

31 Vgl. ebda., S. 323 und Kathrin Röggl: Ästhetik des Stotterns. Wenn die Sprache ins Schlingern gerät. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.09.2016. Verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/schlingernde-sprache-zur-aesthetik-des-stotterns-14417719.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

32 Ebda.

33 Vgl. hierzu auch Siegmund, der darauf verweist, dass es jemanden im Moment des Stolperns auch die Sprache verschlägt: «Das Stolpern setzt eine Ordnung oder, allgemeiner formuliert, den Anspruch eines Anderen, voraus, aus dem man herausfallen kann. Stolpern impliziert Ungehorsam. Der Körper gehorcht nicht. Er hört und ge-hört mir nicht. Gleichzeitig unterbricht das Stolpern diese Ordnung, es suspendiert sie, um sie aus dem Stolpern heraus neu und vielleicht anders zu etablieren. Ein Teil dieser Ordnung ist das Gehen, das einen geregelten Umgang der Menschen miteinander und im Verhältnis zum Raum, den sie einnehmen, ermöglicht. Ein anderer zentraler Teil dieser Ordnung ist das Sprechen, das im Stolpern ausgesetzt wird. Sowohl dem Stolpernden als auch dem Zuschauenden verschlägt es die Sprache.» Gerald Siegmund: *Die verfehlt Anrufung*, S. 124.

34 Nicht als Hindernis, sondern vielmehr als Hilfsmittel dienten Kieselsteine indes dem berühmten griechischen Redner Demosthenes (384–322 v. Chr.). Er therapierte sein Stottern, indem er immer wieder lange Texte mit den Steinen im Mund las. Ein Spezialfall sind außerdem die sogenannten ‹Zungenbrecher›, die das Versprechen durch Alliterationen, eine ungewöhnliche Syntax oder durch die vielfache Wiederholung von phonetisch ähnlichen Wörtern, die sich nur silbenweise unterscheiden, provozieren. Die Zunge/Sprache wird ‹gebrochen› und damit ‹gebremst› (vgl. die Bezeichnung ‹trava-linguas› im Portugiesischen, dt. ‹Zungenbremser›). Neben dem Aspekt der Belustigung und des Sprachspiels dienen auch sie, wie Demosthenes' Kieselsteine, dem Trainieren der Artikulation.

zwischen Denken und Mitteilen». ³⁵ Die Ursache für das sogenannte psychogene (erworbene) Stottern kann ein in der Vergangenheit liegendes, traumatisches Erlebnis sein, das die Koordination der Sprachabfolge langfristig oder dauerhaft beeinträchtigt. Kommt es in irgendeiner Form zu Rückbezügen auf das schwerwiegende Lebensereignis, gerät die Sprache ins ‹Schlingern› (Röggla nach Deleuze, ‹C'est comme si la langue tout entière se mettait à rouler, à droite à gauche›). ³⁶ In der Psychoanalyse wird das Stottern zu den sogenannten Fehlleistungen gezählt und kann genau wie das Stolpern auf ein verborgenes, tiefergehendes Problem, auf einen aufstörenden inneren Konflikt ³⁷ hinweisen, denn: ‹es ist [die] Sprache, die das Unbewusste zu verbergen sucht und es immer auch gleichzeitig enthüllt›. ³⁸ Dies gilt auch für andere Arten von Sprachstörungen oder Versprechern mit ihren – häufig onomatopoetischen – Bezeichnungen wie dem Stammeln, Murmeln, Stocken, sich Verhaspeln, oder, wenn es einem die Sprache komplett verschlägt, den Aussetzern bzw. Blockaden. In allen Fällen wird die Kommunikation zwischen SprecherIn und ZuhörerIn gestört, es kommt zu Miss-Verständnissen, wobei die Sichtbarmachung der ‹allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden› (Kleist 1805) ³⁹ die Aufmerksamkeit der Zuhörenden auf sonst verborgen gebliebene Zusammenhänge lenken kann. Zu ‹Stolpersteinen› der Kommunikation können darüber hinaus auch fremde bzw. nicht beherrschte

35 Hildegard Kaulen: Stottern. Barriere zwischen Denken und Sprechen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.10.2007. Verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/wissen/leben-gene/stottern-barriere-zwischen-denken-und-sprechen-1488625/konzentration-wenn-die-worte-1507774.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

36 Vgl. Kathrin Röggla: Ästhetik des Stotterns (o.S.) und Gilles Deleuze: *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit 1993, S. 139.

37 Vgl. dazu Freud: ‹Man gelangt von hier aus zu jenen Redestörungen, die nicht mehr als Versprechen beschrieben werden, weil sie nicht das einzelne Wort, sondern Rhythmus und Ausführung der ganzen Rede beeinträchtigen, wie z. B. das Stammeln und Stottern der Verlegenheit. Aber hier wie dort ist es der innere Konflikt, der uns durch die Störung der Rede ver-raten wird.› Sigmund Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, S. 162. Hierbei sei darauf hingewiesen, dass Freud die Psychoanalyse nicht als geeignete Therapieform für das pathologische Phänomen betrachtete. Tatsächlich ist pathologisches Stottern genetisch bedingt und ursächlich nicht mit Traumata zu begründen, auch wenn herausfordernde Lebensereignisse die Manifestation bzw. das Zutagetreten der Sprachstörung fördern können.

38 Annegret Mahler-Bungers: Über das Lachen in *Der zerbrochene Krug* von Heinrich v. Kleist. In: Wolfram Mauser u. a. (Hg.): *Lachen*. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Band 25. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 119–132; hier: S. 125.

39 Vgl. Heinrich von Kleist: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Köln: Informedia-Verlag 1988 [1805].

Sprachen werden: das griechische Wort *βάρβαρος*, Barbar, bedeutet dem Sinn nach ‹Stammler› oder ‹Stotterer› (wörtlich: ‹br-br-Sager›) und wurde von den Griechen als Bezeichnung für nicht (gut) Griechisch sprechende Fremde verwendet.⁴⁰ Eine Verbindung gibt es auch zu dem Sanskrit-Wort *barbarāh* (‹Stammler›, ‹Laller›), das ebenfalls der Bezeichnung fremder Völker diene.

Im übertragenden Sinn verweisen Stottern wie Stolpern auf etwas, das nicht seinen gewohnten Gang geht, nicht richtig funktioniert oder immer wieder aussetzt, z. B. wenn ein Motor oder gar das eigene Herz ‹stottert›. Beide Vorgänge lösen ein ‹sich-gewahr-Werden› aus, das Gehen wie die Stimme ‹only become aware of themselves insofar as they stumble or stotter in performance›.⁴¹ Zudem kann man sprichwörtlich etwas ‹auf Stottern› kaufen bzw. ‹abstottern›: immer wieder wird hier auf fragmentierte Bewegungs- oder Handlungsabläufe verwiesen. In dieser Fragmentierung liegt allerdings auch das schöpferische Potenzial des (ästhetischen) Stotterns: die bestehende Ordnung wird durch eine kreative Neuzusammensetzung von Phonemen, Silben und Wörtern durchbrochen, die *parole* wird polysemantisch. Bezogen auf die Literatur muss Sprache, so formuliert es Deleuze in seinem kurzen Aufsatz ‹Bégaya-t-il ...›, aus dem Gleichgewicht geraten, damit sie vorankommt: ‹peut-on progresser si l'on n'entre pas dans des régions loin de l'équilibre?›.⁴² Dabei unterscheidet er bezüglich eines ‹literarischen Stotterns› drei verschiedene Möglichkeiten: 1) gestotterte Rede kann direkt in den Text transkribiert werden (*le faire*); 2) das Stottern kann beschrieben werden, ohne dass es eigentlich ‹gezeigt› wird (*le dire sans le faire*). Im zuletzt genannten Fall 3) lässt die Autorin/der Autor die Sprache (*langue*) selbst ins Stottern geraten, ohne dass sich dieses Stottern in der im Text wiedergegebenen Rede (*parole*) der Figuren äußern muss.⁴³ Dieser Prozess eines ‹bégalement créateur›,⁴⁴ bei dem Sprache durch bestimmte Kombinationsstrategien in ein andauerndes Ungleichgewicht (‹perpétuel déséquilibre›)⁴⁵ gebracht wird, wird

40 Karen Joisten bemerkt hierzu: ‹Bekanntlich bezeichneten die Griechen den Nicht-Griechen, insbesondere den Orientalen, als Barbaren. Der Barbar, der des Griechischen nicht mächtig ist, zeichnet sich aus ihrer Sicht nämlich durch ein Krächzen, ein Stottern, eben ein Stammeln aus. Auch wenn hier das Stammeln zunächst zur Ab- und Ausgrenzung der Ausländer und später all derjenigen dient, die nicht zum griechisch-römischen Kulturkreis gehörten, bringt es doch den unhintergehbaren Bezug, der zwischen dem Eigenen, sprich dem Griechischen, und dem Fremden, sprich dem Nicht-Griechischen besteht, zum Vorschein.› Karen Joisten: *Aufbruch*, S. 222–223.

41 Andrew Hewitt: *Social choreography*, S. 94.

42 Gilles Deleuze: *Critique et clinique*, S. 137.

43 Vgl. ebda., S. 135.

44 Ebda., S. 140.

45 Ebda., S. 136.

von Deleuze in seinem Aufsatz u. a. anhand der Beispiele von Gherasim Luca, Samuel Beckett, Charles Péguy, Herman Melville, Franz Kafka und Antonin Artaud aufgezeigt und erläutert.

2.2 Stolpern und Stottern als Ausdrucksmittel von ‹Störimpulsen› zwischen *looking at* und *looking through*

In den vorausgehenden Unterkapiteln war u. a. die Rede von der ‹aufstörenden Wirkung› des Stolperns und Stotterns bzw. von einem auf- oder verstörenden Moment, das beiden Fehlleistungen vorausgeht. Im Folgenden soll daher ausgelotet werden, inwieweit die Kategorie der Störung, wie sie in den Geistes- und Sozialwissenschaften in den letzten Jahren interdisziplinär diskutiert wird,⁴⁶ in Zusammenhang mit beiden Vorgängen gebracht werden kann bzw. inwieweit diese über Störwirkung und Störpotenzial verfügen. Dabei wird Störung, wie von Carsten Gansel und Norman Ächtler in einer semantischen Ausweitung der Begriffskonnotation vorgeschlagen, ‹nicht mehr nur als mediale Dysfunktion, als Hindernis oder Unfall *für* und *im* Zeichentransfer gefasst›, sondern als Kategorie verstanden, die auch eine produktive und stabilisierende Wirkung haben kann.⁴⁷ Ächtler führt hierzu genauer aus:

In Bezug auf Phänomene der Kategorie ‹Störung› zeichnet sich in den Geistes- und Sozialwissenschaften seit einiger Zeit eine Perspektivenverschiebung ab. Diese besteht darin, dass Störungen nicht mehr so sehr als ein destruktives Element (technischer) Kommunikation gewertet, auf ihre Ursachen bzw. Quellen und hinsichtlich der Möglichkeiten ihrer Behebung untersucht werden, wie es das Anliegen der kybernetischen Tradition seit Shannon und Weaver über Michel Serres bis hin zu Friedrich Kittler gewesen war. Vielmehr geraten derartige Phänomene inzwischen verstärkt als Impulsgeneratoren für die

⁴⁶ Vgl. hierzu Carsten Gansel/Norman Ächtler (Hg.): *Das ‹Prinzip Störung›*. In diversen Beiträgen des Tagungsbandes wird die Kategorie der Störung insbesondere in ihren literarischen Darstellungsweisen und als künstlerisches Mittel erörtert. Für eine (weiter gefasste) Definition von Störung wird in der vorliegenden Untersuchung insbesondere Carsten Gansels Beitrag ‹Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‹Störung› – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur› (S. 31–56) herangezogen. Vgl. außerdem Carsten Gansel/Paweł Zimniak (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Heidelberg: Winter 2012. In dem Band wird das wechselseitige Verhältnis von Raum und Störung in der Literatur aus verschiedenen Perspektiven betrachtet. Zur Medientheorie der Störung bzw. Störungstheorie der Medien vgl. Albert Kümmel/Erhard Schüttelpelz (Hg.): *Signale der Störung*. München: Fink 2003.

⁴⁷ Carsten Gansel/Norman Ächtler: Das ‹Prinzip Störung› in den Geistes- und Sozialwissenschaften – Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Das ‹Prinzip Störung›*, S. 7–13; hier: S. 13. Hervorh. im Original.

«Entstehung neuer Ordnung», insbesondere für evolutive Prozesse semiologischer, kommunikativer oder epistemologischer Art in den Blick.⁴⁸

Störungen⁴⁹ liegen dann vor, wenn etwas aus dem Gleichgewicht gerät, gegen die Norm verstößt und damit unlesbar oder unverständlich wird. Der Begriff ist damit zunächst *per definitionem* negativ besetzt. Abhängig von ihrer Intensität können Störungen «behindernd, aufstörend oder gar zerstörend wirken», mitunter hinterlassen sie nach ihrer Beseitigung Spuren «in Form von nicht kaschierbaren Brüchen, Rissen oder irreversiblen Folgen».⁵⁰ Das mit der Störung einhergehende Bedürfnis, möglichst rasch wieder einen Zustand des Gleichgewichts herzustellen, belegt das Veränderungspotenzial, das Störvorgängen innewohnt: sie können als Fingerzeig auf Probleme und Konflikte und in dieser Hinsicht auch als Auslöser von (notwendigen) Wandlungsprozessen

48 Norman Ächtler: «Entstörung» und Dispositiv – Diskursanalytische Überlegungen zum Darstellungstabu von Kriegsverbrechen im Literatursystem der frühen Bundesrepublik. In: Carsten Gansel/Norman Ächtler (Hg.): *Das «Prinzip Störung»*, S. 57–82; hier: S. 57.

49 In den Untersuchungen der Begründer der Informationstheorie, Claude E. Shannon und Warren Weaver (1949), wird Störung als *noise* im Sinne von (Hintergrund)rauschen verstanden und darüber hinaus als «nicht-intentionales, akzidentelles Hindernis für einen ungestörten Informationstransfer zwischen Sender und Empfänger, das seinen Ort üblicherweise im Übertragungskanal hat, seinen Ursprung jedoch auch im Adressanten und/oder im Adressaten haben kann». Carsten Gansel/Norman Ächtler: Einleitung, S. 7. Der Sprach- und Medienwissenschaftler Ludwig Jäger unterscheidet auf kommunikationstheoretischer Ebene zwei Formen von Störung, Störung^{u(nfall)} und Störung^{t(ranskriptiv)}. Störung^u bezieht sich nach Jäger (1) auf den Fall, «dass der Sprecher nicht in der Lage ist zu sagen, was er meint bzw. offensichtlich nicht meint, was er sagt» oder (2) auf eine Situation, in der «der Rezipient nicht versteht, was der Sprecher sagt, oder nicht versteht, was der Sprecher mit dem, was er sagt, meint etc.» Ludwig Jäger: *Störung und Transparenz*, S. 42. In beiden Fällen wird der Austausch von Informationen gestört: es kommt zu kommunikativen Defekten (*miscommunications*; z. B. Versprecher, ungeeignete Formulierungen, etc.). Um diese zu beseitigen, müssen Maßnahmen (*Repairs*, Korrekturen) ergriffen werden, die es «den Interaktanten erlauben, in den ungestörten Status quo ante zurückzukehren» (ebda., S. 43). Störung^t bezeichnet andererseits eine Störung, die weder einen kommunikativen Defekt noch eine Abweichung von der ursprünglichen Redeintention signalisiert, sondern als «Auslöser der Bearbeitung von Redesequenzen im Interesse der Klärung der Redeintention» fungiert. Dazu werden Unterbrechungen (*Time-out-Phasen*) generiert, «in denen die klärende Ausarbeitung der Redeintention vorangetrieben werden kann». Sie «etablieren [...] eine *semantische Aushandlungsbühne* für die sprachliche Sinnkonstitution» (ebda., S. 46), sowohl für den Sprecher (*Selbstinterventionen*) als auch für den Interaktanten (*Außeninterventionen*). Damit wird die Störung^t zu einem «Produktivitäts-Prinzip sprachlicher Sinngenesen» (ebda., S. 41). Hervorh. jeweils im Original.

50 Carsten Gansel: *Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie «Störung»*, S. 31.

dienen. Sie fordern eine Auseinandersetzung mit sich selbst und eine Überprüfung bestehender gesellschaftlicher Normen und kultureller Muster.⁵¹ Damit werden sie, in der Definition Gansels und Ächtlers, gar zu einem unerlässlichen Element demokratischer Gesellschaftsstrukturen, die immer wieder neu bewertet und angeglichen werden müssen:

Konsens besteht zum einen darin, dass überindividuell wirksame Einschnitte wie Skandale, Revolutionen, oder Katastrophen – aber auch anthropologische ‹Grenzsituationen› (Karl Jaspers) wie der Tod [...] – kollektive normalisierende Aushandlungsprozesse anstoßen und zu strategischen Passungsleistungen führen können. Daraus ergibt sich zum anderen die Erkenntnis, dass Störungen folglich mit ein Grund dafür sind, dass stabile Gemeingefüge wie die westlichen Demokratien keine statischen Gebilde darstellen, sondern eine dynamische, akkomodable Stabilität ausprägen.⁵²

Im Rahmen des Versuchs einer Neudefinition der Kategorie ‹Störung› für die Geistes- und Sozialwissenschaften stellt Gansel die Fragen nach a) den unterschiedlichen Intensitätsgraden von Störung, b) dem Ort der auftretenden Störung und c) der Temporalität von Störung.⁵³ Zu a) definiert Gansel eine aufsteigende Skala mit drei Stufen:

- a) ‹Aufstörung› im Sinne von Aufmerksamkeit erregen, integrierbar/restitutiv
- b) ‹Verstörung› im Sinne einer tiefgreifenden Irritation, reparierbar/regenerativ
- c) ‹Zerstörung› im Sinne nachhaltiger Umwälzung, nicht integrierbar/irreversibel⁵⁴

Die Auswirkungen einer Störung können also tolerierbar (d. h. in die bestehende Ordnung integrierbar), behebbar (wenn die vor der Störung bestehende Ordnung wiederhergestellt werden kann) oder nicht mehr umkehrbar sein (wenn die vor

⁵¹ Vgl. ebda., S. 31–32.

⁵² Carsten Gansel/Norman Ächtler: Einleitung, S. 9. Vgl. dazu auch Jäger: ‹Erst ‹Normenwechsel›, also Effekte von Störungen, erst die Erosion habitualisierter Bezugsrahmen, lassen die mediale Relativität des Realen und damit das symbolische Repräsentationssystem selbst als ‹Weise der Welterzeugung› wieder sichtbar werden. Natürlich sind Krisen dieser Art, als Störungen des semantischen Gleichgewichts, nicht nur *epochale Ereignisse*, von denen kulturelle Sehweisen und Weltbilder von Zeit zu Zeit heimgesucht werden; sie sind vielmehr vor allem auch geläufige *Durchgangsstadien*, die kommunikative Prozesse nach der ihnen eigenen Logik der Transkriptivität allenthalben durchlaufen und die sie auch wieder verlassen mit dem Wiedereintritt der Kommunikation in Phasen der Transparenz.› Ludwig Jäger: Störung und Transparenz, S. 61–62. Hervorh. im Original.

⁵³ Vgl. Carsten Gansel: Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‹Störung›, S. 35–37.

⁵⁴ Ebda., S. 35.

der Störung bestehende Ordnung nicht wiederhergestellt werden kann). Als Ort, an dem es besonders häufig zu Störungen kommt, nennt Gansel die Grenze bzw. Schwelle zwischen zwei (Teil)Systemen, wenn diese kollidieren. Der Überlappungsraum zwischen diesen (Teil)Systemen wird als *in-between space* besonders häufig Austragungsort von Konflikten, er wird zum «Raum der Störung». ⁵⁵ Dies gilt in besonderem Maße für kulturelle Zwischenräume. Diese sind «der bevorzugte Ort, in dem Störungen offenbar und gegebenenfalls symbolisch ausgehandelt werden», wobei Kunst, Musik und Literatur als Medien der symbolischen Aushandlung prädestiniert sind. ⁵⁶ In Bezug auf die Temporalität von Störungen ist festzuhalten, dass diese nicht nur den Zeitpunkt des Auftretens und den Verlauf einer Störung umfasst, sondern darüber hinaus auch zeitliche Unterbrechungen des Störvorgangs. In diesem Zusammenhang spielen auch Antizipierbarkeit und retrospektive Auseinandersetzung von bzw. mit Störungen eine bedeutende Rolle, wobei bei letzterer in besonderem Maße die Bedeutung von «auf- bis zerstörenden Traumata in den Blick gerät». ⁵⁷

Unter Rückbezug auf Ludwig Jägers kommunikationstheoretische Überlegungen zur Störung belegt Gansel das produktive Wirkungspotenzial derselben. Jäger unterscheidet sämtliche «Prozesse medialer Sinn-Inszenierung» in zwei Aggregatzustände der Kommunikation: (1) den der *Ungestörtheit*, in der ein unmittelbares *looking through* «auf die Semantik des Kommunizierten» besteht («Zustand medialer *Transparenz*»), und (2) den «Zustand der *Unterbrechung* des *Transparenz-Modus*» durch den Redner oder Interaktanten, der ein «*looking at* auf bestimmte thematisierte Ausschnitte der Rede in ihrer materialen Präsenz [erzeugt], weil diese aus dem kommunikativen Verlauf gelöst und

55 Ebda. In den Vorbemerkungen zu dem Sammelband *Störungen im Raum – Raum der Störungen* bemerkt Gansel hierzu: «Störungen entstehen dabei vor allem dann, wenn es um Auseinandersetzungen oder das Überschreiten der Raumgrenzen geht. Grenzüberschreitungen als «bedeutsame Abweichungen von der Norm» (J. M. Lotman) oder «Denormalisierung» (J. Link) setzen Reflexions- und Handlungsprozesse überhaupt erst in Gang. Michail M. Bachtin hat auch darum am Beispiel der Texte von Dostojewski den raumsemantischen Eigenwert literarisch inszenierter Schwellenbereiche als Orte, an denen es zu Krisen [...], zum Fiasko und zur Auferstehung, zur Erneuerung» kommt, herausgestellt. Die auslösenden wie markierenden Faktoren von Prozessen der Grenzziehung lassen sich nun mit der elementaren Kategorie der «Störung» fassen.» Carsten Gansel: *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Vorbemerkungen, in: Carsten Gansel/Paweł Zimniak (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, S. 9–13; hier: S. 11.

56 Carsten Gansel: Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie «Störung», S. 36.

57 Ebda., S. 37.

Gegenstand transkriptiver Bearbeitung werden.»⁵⁸ Diesen kommunikativen Zustand bezeichnet Jäger als Störung^{t(ranskriptiv)}.⁵⁹

Störung soll also – wie die bisherige Skizze gezeigt hat – jeder Zustand im Verlauf einer Kommunikation heißen, der bewirkt, dass ein Medium (operativ) seine Transparenz verliert und in seiner Materialität wahrgenommen wird, und Transparenz jeder Zustand, in dem die Kommunikation nicht ‹gestört› ist, also das Medium als Medium nicht im Fokus der Aufmerksamkeit steht, etwa in dem Sinne, in dem Luhmann davon ausgeht, dass im interdependenten Verhältnis von Medium und Form die Form sichtbar ist und das Medium unsichtbar bleibt.⁶⁰

Das Wechselspiel zwischen beiden Aggregatzuständen (Transparenz und Störung) wirkt demnach kommunikationsanregend und schafft darüber hinaus noch eine selbstreflexive und metakommunikative Ebene.⁶¹

In Bezug auf das Handlungs- und Symbolsystem Literatur, wobei das Handlungssystem Literatur-Produktion, Literatur-Vermittlung, Literatur-Rezeption und Literatur-Verarbeitung mit ihren entsprechenden Institutionen umfasst, während unter dem Begriff Symbolsystem die ‹Texte selbst mit ihren Stoffen, Themen, Darstellungsweisen, Gattungen› verstanden werden,⁶² hält Gansel fest, dass Störungen synchron wie diachron in beiden (Teil)Systemen stattfinden können. Im Analyseteil gibt er dafür zwei Beispiele: Christa Wolfs Erzählung *Störfall. Nachrichten eines Tages* (1987) und den dritten Teil von Erwin Strittmatters Roman-Trilogie *Der Wundertäter* (1980). Während letzterer aufgrund der aufstörenden Wirkung der sogenannten Risse-Geschichte⁶³ mo-

⁵⁸ Ludwig Jäger: Störung und Transparenz, S. 60. Hervorh. im Original.

⁵⁹ ‹Während Störung^t als Ausgangspunkt das transkriptive Verfahren der Remediation in Gang setzt und das Zeichen/Medium als (gestörter) Operator von Sinn in den Fokus der Aufmerksamkeit tritt, lässt sich Transparenz als der Zustand im Prozess medialer Performanz ansehen, an dem das jeweilige Zeichen/Medium mit Bezug auf den Gehalt, den es mediatisiert (distribuiert, archiviert, konstituiert), *verschwindet*, transparent wird. Störung^t und Transparenz markieren also *zwei Modi der Sichtbarkeit*, die sich in der Regel wechselseitig ausschließen: die Sichtbarkeit des Mediums und die des Mediatisierten. Die *Unsichtbarkeit* (Transparenz) des Zeichens/Mediums ermöglicht, da in diesem Aggregatzustand seine Iterationsbedingungen nicht thematisch sind, den ungestörten ‹Realismus› des Mediatisierten, während das *Sichtbarwerden* des Mediums, d. h. die Irritation der habitualisierten Gebrauchskontexte, die heraufziehende Krise des ontologischen Scheins indiziert, der dann an den mediatisierten Objekten schwindet.› Ebda., S. 61. Hervorh. im Original.

⁶⁰ Ebda., S. 62.

⁶¹ Vgl. Carsten Gansel/Norman Ächtler: Einleitung, S. 8.

⁶² Carsten Gansel: Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‹Störung›, S. 42.

⁶³ Die Risse-Geschichte, in der die Vergewaltigung von Risses Tochter durch sowjetische Soldaten geschildert wird, wurde für Strittmatter selbst zum ‹Stolperstein›: sie war der entscheidende Angriffspunkt für die Zensur.

natelang um die Druckgenehmigung für seinen Roman ringen musste (die Störung schlägt sich hier also im Handlungssystem Literatur nieder),⁶⁴ so zeigt sich die (Zer)störung in Wolfs Erzählung *Störfall*, in der die Autorin die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl verarbeitet, vor allem im ‹Was› und ‹Wie› der literarischen Darstellung, insbesondere in der Materialität der Sprache, die ‹im Sinne Jägers [...] ihre mediale Transparenz [verliert]›⁶⁵ und damit nicht nur Mittel, sondern auch Gegenstand der Darstellung ist.⁶⁶

‹Stolpern›, ‹Störung› und Erinnerung werden von der Kunsthistorikerin Silke Tammen bereits in Verbindung gebracht. Tammen beschäftigt sich in ihrem Beitrag ‹Stolpersteine – Bodenbilder: Wahrnehmungs- und Erinnerungsverstörungen›⁶⁷ in Gansels und Ächtlers Band mit dem Zusammenhang von Bodenbildern und Geschichtserinnerung, wobei es ihr insbesondere um zwei monumentale Arbeiten des deutschen Installationskünstlers Thomas Kilpper geht (vgl. Kapitel 2.3.2).⁶⁸ Dabei definiert Tammen das Stolpern als ‹eindrückliche[n] Un-Fall innerhalb einer breiten Skala von Phänomenen, die gemeinhin als Störung bezeichnet werden›. ‹Störungsquelle› und (mentale) ‹Stolperfälle› werden dabei ineinsgesetzt; sie erzeugen eine Wahrnehmungsänderung, justieren die Aufmerksamkeit ‹auf das ‹Naheliegende› hin› und bieten Anlass zu Denkanstößen.⁶⁹ Der Störungs begriff wird von Tammen in

⁶⁴ Vgl. ebda., S. 49–56.

⁶⁵ Ebda., S. 46.

⁶⁶ Vgl. ebda., S. 43–49. Dazu, dass sowohl Wolf als auch Strittmatter DDR-AutorInnen waren, bemerkt Gansel: ‹Die Tatsache, dass in diesem Fall auf Beispiele aus dem Literatur- und Gesellschaftssystem der DDR abgehoben wurde, bedeutet keineswegs, dass literarische Texte einzig in ‹geschlossenen Gesellschaften› in der Lage sind, Störungen auszulösen.› Ebda., S. 56.

⁶⁷ Silke Tammen: *Stolpersteine – Bodenbilder: Wahrnehmungs- und Erinnerungsverstörungen*. In: Carsten Gansel/Norman Ächtler: *Das ‹Prinzip Störung›*, S. 235–258.

⁶⁸ An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich eines von Kilppers jüngeren Projekten, *don't think about the crisis – fight!* (2016), mit dem Amtsenthebungsverfahren gegen die ehemalige brasilianische Präsidentin Dilma Rousseff (2011–2016) und den daraus resultierenden Konsequenzen für die brasilianische Politik und Gesellschaft auseinandersetzt. Dazu wurde einer der Holzböden des Künstlerhauses Vila Flores in Porto Alegre umgestaltet. Kilpper bemerkt hierzu auf seinem Blog: ‹The focus is established in the context from May 2016, after the start of the impeachment process. Composed of graphic pieces and literary and dramatic features, the project emerged from discussions on the World Social Forum as a utopian model of political representation and continuity / discontinuity of this model today. The initial Forum's slogan – ‹Another world is possible› – is here transformed into ambiguous [sic] title of the project, which clamps arguments on both sides of the current ‹state of emergency› for which Brazil seems to be heading.› Verfügbar unter: <http://www.kilpper-projects.net/blog/?p=992> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

⁶⁹ Silke Tammen: *Stolpersteine – Bodenbilder*, S. 235.

diesem Fall (aus der Perspektive der Kunstwissenschaft) positiv besetzt, die Störung als intentional inszeniert und reflexiv wirkend verstanden.⁷⁰ In der Tat verfügen Bodenbilder bzw. künstlerische Interventionen in Bodennähe über ein besonders hohes Potenzial, ihre BetrachterInnen und BegeherInnen gedanklich wie wörtlich zum Stolpern zu bringen, wie im folgenden Kapitel erörtert werden soll.

Insgesamt können ‹Stolpern› und ‹Stottern› als spezifische – zum Teil ursächliche – Ausdrucksmittel von Störimpulsen verstanden werden. Beide Vorgänge bringen eine bestehende Ordnung durcheinander, fügen ihr Risse und Brüche zu oder lösen sie mitunter ganz auf. In beiden Fällen wird das Weitergehen bzw. Weitersprechen durch ein Hindernis, einen ‹Stein des Anstoßes› oder eine Blockade erschwert oder sogar verhindert. Erzwungen wird damit eine reflexive Auseinandersetzung mit der Stolperfalle und der eigenen Körperlichkeit bzw. Sprache, die sonst als Medium unbeachtet bleiben. So können Stolpern und Stottern gewissermaßen als Fingerzeig, als Sichtbarmachung des Zeichens (als *looking at* im Sinne Jägers), das seine Transparenz verliert, fungieren. Hierin liegt auch ihr Potenzial: sie lenken die Aufmerksamkeit auf ein plötzlich auftauchendes Problem oder einen (inneren) Konflikt, der zuvor im Verborgenen lag oder ignoriert wurde, wobei auch hier unterschiedliche Intensitätsgrade geltend gemacht werden können: vom leichten Anstoßen des Zehs bis zum Sturz. Durch die Auseinandersetzung mit dem ‹Stein des Anstoßes› besteht nun die Möglichkeit, die alte Ordnung wiederherzustellen oder eine neue Ordnung zu errichten. Spuren des Anstoßes oder Sturzes bleiben aber als Risse oder Narben mitunter erhalten. Wie steht es nun aber in diesem Zusammenhang um literarische Texte wie die *Galáxias*, in denen durch verschiedene ästhetisch-poetologische Strategien auf den ersten Blick ein konstantes *looking at* – d. h. eine konstante Sichtbarmachung der Materialität der Sprache – provoziert wird? Dass in diesem Fall gerade die Stellen im Text eine aufstörende Wirkung haben, an denen Momente der Transparenz – also Momente eines *looking through* – produziert werden, wird im Analysekapitel (4.4) zu zeigen sein. Der in dieser Untersuchung vertretenen Hypothese zufolge ‹stolpern› die RezipientInnen im Text nämlich gerade über die Sequenzen und Passagen, in denen es zu einem ‹Ver-Stehen› kommt.

Bevor die Eignung der Konzept-Metapher des ‹Stolperns› bzw. ‹Stolpersteins› für den Symbolraum Literatur diskutiert wird, soll im nächsten Kapitel zunächst das Repräsentationspotenzial des Stolperns in Verbindung mit Formen des geschichtlichen Erinnerns und Gedenkens in künstlerischen Interventionen veranschaulicht werden.

⁷⁰ Vgl. ebda., S. 239.

2.3 ‹Stolpern› und ‹Stolpersteine› in der Erinnerungskultur

Im Zuge der Erarbeitung und Konzipierung von Mahnmalen, die sich speziell mit der NS-Zeit und der Shoah auseinandersetzen, mussten angesichts der Unsäglichkeit der Verbrechen neue Ausdrucks- und Repräsentationsformen gefunden werden.⁷¹ Dabei wurde sich einerseits besonders um die Sichtbarmachung und Markierung von Spuren und Schauplätzen der Menschheitsverbrechen bemüht; auf der anderen Seite werden viele der Mahnmale von den BetrachterInnen als Orte der Trauer und des Gedenkens angenommen: sie übernehmen hier die Funktion von Gräbern oder Grabsteinen.⁷² Auffällig ist, wie viele der KünstlerInnen ‹begehbare› Mahnmale entwerfen und die Struktur des Bodens als gestaltendes Mittel integrieren, das nicht selten zu einem unsicheren Gang bei den RezipientInnen führt und somit das eigentliche Störpotenzial des Kunstwerks körperlich erfahrbar macht: die so provozierten Momente menta-

71 Vgl. hierzu insgesamt Brinda Sommer: *Gesellschaftliches Erinnern an den Nationalsozialismus: Stolpersteine wider das Vergessen*. Berlin: Institut für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz 2007. In ihrer Studie bespricht Sommer unter Rückbezug auf die erinnerungstheoretischen Konzepte von Maurice Halbwachs und Jan und Aleida Assmann Denkmale an der Schnittstelle zwischen traditionellen Denk- und Mahnmalen und der Kunst im öffentlichen Raum. Der Fokus im Analyseteil liegt hierbei auf Demnigs STOLPERSTEINEN, die exemplarisch für die ‹neue Denkmalkunst› untersucht werden.

72 Zur Abgrenzung des Mahnmals als Sonderform des Denkmals bemerkt Brinda Sommer: ‹Das Mahnmal steht in der Tradition des Kriegerdenkmals, welches die Form des Denkmals mit der Tradition des Grabmales verbindet. Während das Kriegerdenkmal dem Tod der Gefallenen jedoch nachträglich Sinn verleiht, verweigert das Mahnmal diesen Appell. Nach dem Zweiten Weltkrieg veränderten sich in Deutschland die Erwartungen, die an ein Denkmal gestellt wurden. Angesichts der beispiellosen Verbrechen trat Trauer um die Opfer an die Stelle von Sinnstiftung. Ein Mahnmal mahnt, Gewalt nicht zu vergessen, es erinnert an die Opfer und ihr Leid und verpflichtet die Überlebenden, die Ereignisse als Mahnung für die Gegenwart zu begreifen. [...] Die Darstellung von Trauer und Schuld in einem Medium, welches traditionell der Legimitation- und Identitätsstiftung dient, erscheint paradox. Andreas Huyssen schlägt daher vor, ‹das Mahnmal als eine Art Anti-Denkmal zu betrachten› [...]› Brinda Sommer: *Stolpersteine wider das Vergessen*, S. 35. Knapper formuliert Jochen Gerz: ‹Ich würde sagen: Denkmal = positive Vergangenheit, Mahnmal = negative Vergangenheit. Das eine geht in die Richtung des Gedenkens, des ‹Schönen›. Das andere hat eine *störende Qualität*, die auch Häßlichkeit nicht ausschließt. Die negative Vergangenheit, deren Folge das Mahnmal zu sein scheint, ist ein starker Vektor.› In Jacqueline Lichtenstein/Gérard Wajzman: Interview mit Jochen Gerz. In: Jochen Gerz (Hg.): *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*. Stuttgart: Hatje 1993, S. 6–14; hier S. 8 (Hervorh. d. Verfasserin).

len (und physischen) Stolperns resultieren hier aus einem «Kurzschluss zwischen kulturellem Gedächtnis und individueller Erfahrung.»⁷³

Im folgenden Kapitel werden Mahnmale und künstlerische Interventionen vorgestellt und diskutiert, die bei ihren BetrachterInnen und ‹BegeherInnen› auf verschiedene Art und Weise ein mentales wie physisches Stolpern auslösen (können). Hierbei liegt der Fokus auf dem STOLPERSTEINE-Projekt von Gunter Demnig, das der vorliegenden Untersuchung als konzeptuelles Modell für die Etablierung einer Konzept-Metapher des ‹Stolperns› bzw. ‹textueller Stolpersteine› in literarischen Analysen zugrunde liegt. Ein besonderes Augenmerk verdienen in diesem Kontext aber auch die Mahnmalprojekte von Jochen Gerz, von denen zwei exemplarisch besprochen werden. Außerdem werden Mahnmale und Installationen von Christian Boltanski, Thomas Kilpper, Hans Haacke, Micha Ullman und Peter Eisenman bezüglich ihres Stolper- und Störpotenzials diskutiert.

2.3.1 Gunter Demnigs STOLPERSTEINE

Das zweifellos bekannteste Kunst- bzw. Mahnmalprojekt, dem die Idee des Stolperns zugrunde liegt, sind die STOLPERSTEINE des Kölner Künstlers Gunter Demnig (*1947), wobei der vorher meist im übertragenden Sinn gebrauchte Begriff des ‹Stolpersteins› durch die Intervention im öffentlichen Raum eine neue Bedeutungsebene und –schwere erhält. Die Neubedeutung des Begriffs ist u. a. in dem von Doris Steffens und Doris al-Wadi herausgegebenen Wörterbuch *Neologismen im Deutschen 2001–2010* wie folgt belegt:

Pflasterstein mit einer Messingplakette, der zum Gedenken an einen während der Zeit des Nationalsozialismus meist ermordeten jüdischen Mitbürger vor dessen früherem Wohnhaus in den Gehweg eingelassen und mit den Daten des Opfers versehen ist.⁷⁴

Zudem wird die semantische Beziehung zum ursprünglichen ‹Stolperstein› angegeben:

Die Bezeichnung *Stolperstein* in der hier gemeinten Bedeutung greift die bildhafte Bedeutung von *Stolperstein* ‹Schwierigkeit, Hürde› auf und reaktiviert quasi die wörtliche Bedeu-

⁷³ Alfrun Kliems: Wenn die Reise über Leichen geht (und zu Tarantino führt). Jáchym Topols *Die Schwester* und der Holocaust. In: Ilse Nagelschmidt u. a. (Hg.): *Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart*. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 209–224; hier: S. 213.

⁷⁴ Doris Steffens/Doris al-Wadi: *Neuer Wortschatz. Neologismen im Deutschen 2001–2010*. Band 2: kiten-Z. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache 2013, hier: S. 429–430.

tion des Grundwortes *Stein*, während das Bestimmungswort *stolpern* seine übertragene Bedeutung behält. Der Stein lässt den Fußgänger nicht im eigentlichen Sinne stolpern, fordert aber zum Innehalten auf.⁷⁵

Die STOLPERSTEINE sind dabei nicht Demnigs erste Auseinandersetzung mit der Shoah. Vielmehr ist zu beobachten, dass frühere Projekte, deren Fokus auch schon die Sichtbarmachung von historischen Spuren im alltäglichen Umfeld war, immer wieder neue Fragen bei dem Künstler aufgeworfen haben, die ihn letztendlich auf die Idee des dezentralen Mahnmalsprojekts brachten. Im Folgenden werden einige der den STOLPERSTEINEN vorausgehenden Arbeiten, bei denen das Legen bzw. Sichtbarmachen von Spuren in Verbindung mit Erinnerung bereits eine zentrale Rolle spielt, aufgezeigt und eingeordnet. Daran anschließend wird ein Überblick über das theoretische Konzept, das den Steinen zugrunde liegt, und dessen konkrete Durchführung gegeben. In einem letzten Schritt werden Wirkung und Störpotenzial der STOLPERSTEINE diskutiert, wobei die Frage nach dem ‹Wie› und ‹Worüber› des Stolperns im Zentrum steht.

2.3.1.1 Frühere Arbeiten zu Spuren, Schrift und Erinnerung

Demnig wurde in den 1980er Jahren als ‹Spurenleger› und ‹Lauf-Künstler› bekannt. Immer wieder legte er mit diversen selbstgebauten Druckrädern⁷⁶ kilometerlange Strecken zurück. Viele dieser Interventionen wurden zwischen 1980 und 1985 realisiert, während Demnigs Zeit als künstlerisch-wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Kassel; aus diesem Grund ist die documenta-Stadt der Ausgangsort der meisten Kunstprojekte dieses Zeitraums. Ende 1980 brachte er beispielsweise einen Fußweg von ca. 800 Kilometern hinter sich, von Kassel nach Paris, um beide Städte durch das längste Kunstwerk der Welt

⁷⁵ Ebda., S. 430. Hervorh. im Original.

⁷⁶ In einem Interview mit der Koordinatorin des STOLPERSTEINE-Projekts Uta Franke bemerkt Demnig zu seinen Arbeitsgeräten: ‹Die Maschinen, mit denen ich die Spuren auf die Straßen gelegt habe, sind gleichzeitig auch Mobile Skulpturen [...]› In Uta Franke: *Stolpersteine. Idee, Vorgeschichte und Entwicklung eines Kunstprojektes*. In: *Stolpersteine in Elmshorn – gegen das Vergessen. Eine Kunstaktion von Gunter Demnig mit der Arbeitsgemeinschaft Stolpersteine für Elmshorn*. Kiel: Landeszentrale für politische Bildung 2008, S. 66–79; hier: S. 66. Tatsächlich wurden einige der Druckräder später Museen zur Verfügung gestellt; die Maschine, mit der die BLUTSPUR gedruckt wurde, wurde anschließend beispielweise in die Sammlung der Tate Gallery aufgenommen. Vgl. Harry Kramer: *Blutspur Kassel-London 1982*. Verfügbar unter <http://www.gunterdemnig.de/#index.php?id=46> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

zu verbinden. Mit einer selbstgebauten Farbwalze druckte Demnig entlang der gesamten Strecke die Wörter DUFTMARKEN – KASSEL – PARIS – DEMNIG auf seine Gehlinie. Hintergrund für das Projekt war eine Kritik an der Rekordhascherei im Kunstbetrieb. Ein Jahr später folgte die BLUTSPUR, die der Künstler auf seinem Weg von Kassel nach London wiederum mit einem selbstgebauten Druckrad hinterließ und für die insgesamt 250 Liter Tierblut aus Schlachthöfen verwendet wurden; 1982 dann der ca. 1000 km lange ARIADNE-FADEN, den Demnig auf seinem Weg von Kassel nach Venedig abspulte. In dem Projekt KASSEL 22. Oktober – ZEHNTAUSEND TOTE von 1983 grenzte er die am 22. Oktober 1943 von alliierten Bombern gezielt zerstörte Innenstadt von Kassel mit einer Kreidespur ein, eine erste konkrete Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg. Das physische Abschreiten von Wegstrecken und das Hinterlassen oder Sichtbarmachen von Spuren nehmen in Demnigs Werk also eine sehr zentrale Rolle ein.⁷⁷ Die STOLPERSTEINE sind dabei nicht die erste Auseinandersetzung des Künstlers mit der Aufarbeitung der Shoah: im Mai 1990 inszenierte Demnig die Kölner Straßen und Passagen aktiv als Erinnerungsräume, indem er den Deportationsweg der dem Nazi-Regime zum Opfer gefallenen Sinti und Roma quer durch Köln nachzeichnete. Hierzu verwendete er ein selbstgebautes Druckrad und weiße Farbe, mit der er das Zwangslager, die ehemaligen Wohnhäuser und die an der Verfolgung beteiligten Institutionen markierte.⁷⁸ Mit der Walze druckte er auf der Strecke zwischen dem ehemaligen «Schwarz-Weiß-Platz» («Zigeunerlager Köln-Bickendorf»), dem Messegelände und dem Deutzer Bahnhof die Lettern MAI 1940–1000 ROMA UND SINTI auf seine Gehlinie. Fünfzig Jahre zuvor, am 16. Mai 1940, waren alle LagerbewohnerInnen unter einem Vorwand in ein Sammellager in der Kölner Messe gebracht worden, wo ihnen sämtliche Wertsachen abgenommen wurden. Fünf Tage später, am 21. Mai 1940, wurden die insgesamt ca. 1000 Menschen von dort in Viehwaggons Richtung Osten deportiert. Demnig weist in diesem Zusammenhang darauf hin,

dass die Deportationen 1940 so etwas wie die Generalprobe für die späteren Judentransporte waren. Der ganze technische Ablauf wurde geprobt, mit der Auflösung der Wohnungen und dem Abtransport durch die Deutsche Reichsbahn. Später sollte ja möglichst alles perfekt und reibungslos ablaufen und in gewisser Weise auch ganz «normal» wirken.⁷⁹

77 Für einen vollständigen Überblick über Demnigs Interventionen vgl. die Webseite des Künstlers, verfügbar unter: <http://www.gunterdemnig.de/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

78 Vgl. NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine: Gunter Demnig und sein Projekt*. Red. Karola Fings. Köln: Emons 2007, S. 17.

79 In Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 68.

Zu erwähnen wäre in diesem Kontext auch das Projekt LEMNISKATE BR 53. Nach dem Verlegen der Kreidespur für die Sinti und Roma drängte sich Demnig die Frage nach dem weiteren Verlauf des Deportationsweges und der Rolle der Reichsbahn bei den Deportationen auf. Durch seine Recherchen erfuhr der Künstler, dass das Maschinenbau-Unternehmen Borsig während der Kriegsjahre eine Lok («Baureihe 53») entwickelt hatte, die Züge mit 2000 Menschen ziehen konnte. Der entsetzliche Hintergrund: «Als die Vernichtungsmaschinerie in Auschwitz auf Hochtouren lief, beklagte sich die SS, dass die Öfen nicht ausgelastet seien und die Züge jeweils nur 1000 Menschen transportieren konnten».⁸⁰ Prototypen der Lok wurden während der Bombenangriffe auf Berlin zerstört, aber der Modelleisenbahnhersteller Märklin gab die Baureihe 53 dennoch als Spielzeuglokomotive heraus, ohne über ihren Sinn und Zweck zu informieren.⁸¹ Demnig verwendete eines der Modelle für eine Installation, bei der er die Lok auf Schienen in Form einer liegenden Acht bzw. eines Unendlichkeitszeichens (7,5 Meter lang und 1,75 Meter hoch) setzte. Die Anlage, die einer harmlosen Spielzeugeisenbahn ähnelte, musste dabei mittels Knopfdrucks durch die BetrachterInnen selbst in Betrieb gesetzt werden. Während die Lok ihre Kreise zog, drangen gleichzeitig detaillierte Informationen zu den Hintergründen aus Lautsprechern. Der abgespielte Text endet mit den Worten der Schriftstellerin Roswitha Haring: «Die Unendlichkeit als Ermahnung».⁸² Mit der Gedenkinstallation DIE SCHWELLE (2006), einer Aktion der Kölner Bürgerinitiative «Die Bahn erinnern», an der sich auch Demnig beteiligte, wurde am 28. Januar, einen Tag nach dem offiziellen Gedenktag an die Befreiung von Auschwitz, die Deutsche Bundesbahn dazu aufgefordert, sich ihrer historischen Verantwortung in Bezug auf die Deportationen zu stellen.⁸³

Eine weitere Konstante in Demnigs Werk ist neben dem Sichtbarmachen von Spuren und dem Setzen von Markierungen auch der Einsatz von Schrift als künstlerischem Ausdrucksmittel. In das Kunstobjekt seines Projekts FRIEDENSROLLE (1985–1986), eine zwölf Meter lange Rolle aus Dachdeckerblei, schlug Demnig ca. 1200 Friedens- und Freundschaftsverträge von 2260 v. Chr. bis zum 20. Jahrhundert. 1986 begann die Arbeit an der GESETZESROLLE, für die er die ersten 19 Artikel des deutschen Grundgesetzes in ASCII-Verschlüsselung in Bleiblech schlug, «Abstraktion – als Mahnung und Erinnerung», wie der Künstler

80 Ebda.

81 Vgl. NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine*, S. 95.

82 Vgl. Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 68–69.

83 Vgl. NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine*, S. 30–32. Vgl. außerdem Wolfgang Richter: Gedenkinstallation am Hauptbahnhof. In: *Neue Rheinische Zeitung*, 14.02.2006. Verfügbar unter: <http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=1289> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

selbst betont.⁸⁴ Aus dem letzten Projekt gingen in der Folge noch die GESETZES-TAFELN (1989–1990) hervor, Tontafeln, auf denen Demnig den ersten Artikel der UNO-Menschenrechtskonvention von 1948 in ca. 120 Sprachen abdruckte.⁸⁵ Die Texte wurden dazu in die internationale phonetische Lautsprache transkribiert, mit dem Effekt, dass die Texte zwar für LeserInnen, die die Lautsprache beherrschen, les- bzw. artikulierbar, aber nicht verständlich sind. Der künstlerisch-theoretische Ansatz für das Projekt ist laut Demnig die babylonische Sprachverwirrung.⁸⁶

2.3.1.2 Theoretisches Konzept und Durchführung des STOLPERSTEINE-Projekts

Dass die ersten gelegten STOLPERSTEINE Menschen aus der Opfergruppe der Sinti und Roma gewidmet wurden, ist durch die vorherige Zusammenarbeit mit dem ROM e.V. begründet, von dem Demnig schnell stichhaltige Informationen zu einigen Opfern erhielt. Der allererste Stein hatte allerdings einen sehr konkreten Anlass: als 1992 über eine mögliche Abschiebung der aus dem ehemaligen Jugoslawien nach Köln geflohenen Roma diskutiert wurde, stanzte Demnig die ersten Worte des Erlasses von 1942 zur Deportation der Sinti und Roma nach Auschwitz in die Messingplatte des ersten Betonquaders, in dessen Hohlraum der gesamte Text enthalten ist, und versenkte ihn vor dem Historischen Rathaus in Köln.⁸⁷ Die Grundidee zum Projekt umfasste jedoch von Beginn an alle Opfergruppen und wurde von Demnig als pure Konzeptarbeit begonnen. Der Anlass dafür war eine Buchidee von Karlheinz Schmid 1993: *Größenwahn – Kunstprojekte für Europa*. Die Legung von sechs Millionen Steinen in ganz Europa, einen für jedes Opfer, wobei sich Demnig an der geschätzten Gesamtopferzahl jüdischer Menschen orientierte, ist offensichtlich nicht realisierbar; trotzdem begann der Künstler, konkrete Überlegungen anzustellen, wie die Verlegung von möglichst vielen Steinen logistisch und organisatorisch umgesetzt werden könnte:

Anfangs war die Idee des Gedenkens der Opfer für mich ein theoretisches Konzept – 6 Millionen STOLPERSTEINE für Europa zu realisieren eher eine absurde Idee. Dann ist die Idee im selben Jahr [1993] bei Lindinger & Schmid in dem Buch «GRÖßENWAHN – Kunstprojekte

⁸⁴ In Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 67.

⁸⁵ «Alle Menschen sind frei und gleich an Würde und Rechten geboren. Sie sind mit Vernunft und Gewissen begabt und sollen einander im Geiste der Brüderlichkeit begegnen.» *Allgemeine Erklärung der Menschenrechte*, Artikel 1. Verfügbar unter: <http://www.un.org/depts/german/menschenrechte/aemr.pdf> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

⁸⁶ Vgl. Jürgen Raap: *Gespräche mit Künstlern. Gunter Demnig. Dezentrales Mahnmahl*. Verfügbar unter: <http://alt.stolpersteine-muenchen.de/Archiv/Presse/04kunstforum.htm> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

⁸⁷ Vgl. NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine*, S. 23–25.

für Europa» [sic] publiziert worden. Das Zusammentreffen war zufällig. Daraufhin habe ich aber schon mit konkreten Überlegungen begonnen, das Ganze möglicherweise auch in die Realität umzusetzen. Es war dann der Pfarrer Kurt Pick von der Antoniter-Gemeinde in Köln, der die Sache ins Rollen brachte: «Na ja, 6 Millionen Steine kannst Du nicht schaffen; aber um ein Zeichen zu setzen, könntest Du ja klein anfangen.» 1994 ist aus dieser Bemerkung eine kleine Ausstellung in der Antoniterkirche mit den ersten 250 STOLPERSTEINEN entstanden und später wurden diese Steine auch verlegt.⁸⁸

Nach der Verlegung der 250 ersten Steine 1995 in Köln folgte Demnig ein Jahr später der Einladung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) nach Berlin. In der Ausstellung «Künstler forschen nach Auschwitz», an der auch Reinhard Matz, Beate Passow, Pam Skelton und Art Spiegelman teilnahmen, präsentierte Demnig seine Installation LEMNISKATE BR 53. Außerdem verlegte er im Rahmen der Ausstellung die ersten 51 Berliner STOLPERSTEINE in der Oranienstraße und der Dresdener Straße. Die Genehmigung dazu wurde ihm erst im Nachhinein vom Kreuzberger Tiefbauamt erteilt.⁸⁹ In Berlin wurde das Projekt danach erst im Juli 2000 wieder aufgenommen:⁹⁰ der jüdische Südafrikaner Steven Robins war bei seinen Recherchen über den Wohnort seiner im Zuge der Shoah ermordeten Familienangehörigen in Kreuzberg über die Steine «gestolpert» und wandte sich mit dem Wunsch nach ähnlichen Gedenksteinen an das Kreuzberg Museum (heute Friedrichshain-Kreuzberg Museum). Robins Interesse war der Anstoß, das Projekt wiederaufzunehmen und weiterzuführen.⁹¹

Bei den STOLPERSTEINEN, von denen europaweit mittlerweile ca. 75.000 Exemplare in fast 2000 Kommunen verlegt wurden,⁹² handelt es sich um 9,6 x 9,6 x 10 cm große, mit Messing beschlagene Betonquader, die eben in den Boden eingelassen werden. Die Verlegung der Steine im öffentlichen Straßenraum hat dabei einen rechtlichen Vorteil: die Genehmigungen können direkt bei der Gemeinde oder Stadt beantragt werden. Einmal genehmigt, spricht wenig gegen die Setzung der STOLPERSTEINE, selbst wenn die BesitzerInnen des Hauses, vor dem die Steine verlegt werden, damit nicht einverstanden sind. Die Schriftzüge, die

⁸⁸ In Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 69.

⁸⁹ Vgl. Brinda Sommer: *Stolpersteine wider das Vergessen*, S. 74.

⁹⁰ Auch das Antragsverfahren in Köln zur Genehmigung des Projekts in größerem Rahmen zog sich bis April 2000. Vgl. Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 71.

⁹¹ Vgl. Brinda Sommer: *Stolpersteine wider das Vergessen*, S. 75.

⁹² STOLPERSTEINE wurden bisher in Belgien, Dänemark, Deutschland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Italien, Kroatien, Lettland, Litauen, Luxemburg, den Niederlanden, Norwegen, Österreich, Polen, der Republik Moldau, Rumänien, Russland, Schweden, der Schweiz, der Slowakei, Slowenien, Spanien, Tschechien, der Ukraine und Ungarn verlegt. Für 2021 ist zudem die Verlegung der ersten Steine in Serbien vorgesehen. Vgl. die Webseite des Projekts: <http://www.stolpersteine.eu/technik/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

mit Schlagbuchstaben in ein 1 mm starkes Messingblech gestanzt werden, beinhalten, mit kleineren Abweichungen, immer die folgenden Elemente: HIER WOHNTE (bzw. HIER LERNT/HIER ARBEITETE usw.) – Name der Erinnerten – Geburtsjahr – Deportationsjahr und -ort – Schicksalsangabe (z. B. ERMORDET IN/FLUCHT IN DEN TOD/SCHICKSAL UNBEKANNT).⁹³ Zudem wurden mittlerweile an bisher 25 Orten, an denen viele Menschen gleichzeitig deportiert wurden oder die eine zentrale Rolle bei der Planung und Durchführung der Nazi-Verbrechen spielten, sogenannte STOLPERSCHWELLEN im Format 100 x 9,6 x 9,6 cm verlegt.⁹⁴

Das Einschlagen der Lettern in die Messingplatte, das Ausheben der Mulde und schließlich die Setzung des STOLPERSTEINS werden zu einem performativen Akt, der auch bei dem Künstler ein inneres Schmerzgefühl auslöst:

Für mich ist es immer noch eine große Erschütterung, jedes Mal, wenn ich Buchstabe für Buchstabe einzeln einschlage. Das gehört aber für mich mit zu dem Projekt, weil ich mir so immer wieder darüber bewusst werde, dass es sich um einen Menschen, einen einzigartigen Menschen handelt, um den es geht. Das waren Kinder, das waren Männer, Frauen, Nachbarn, Schulkameraden, Freundinnen, Kollegen ... Und bei jedem Namen entsteht so eine Vorstellung in mir. Und dann gehe ich auch an den Ort, in die Straße, vor das Haus. Da rückt es noch einmal näher an einen heran. Es ist schmerzhaft, den Stolperstein zu legen, aber es ist auch gut, weil da etwas zurückkehrt ... wenigstens die Erinnerung.⁹⁵

93 Vgl. hierzu das Merblatt zu der Verlegung von STOLPERSTEINEN: http://www.stolpersteine.eu/fileadmin/pdfs/ErsteSchritte_Stolpersteine_2020.pdf (letzter Zugriff: 27.04.2020).

94 Am 30. Oktober 2017 wurde z. B. eine STOLPERSCHWELLE vor einer Schule in Buenos Aires verlegt, mit der an die Kinder erinnert werden soll, die zwischen 1933 und 1945 aus Europa fliehen mussten. Initiiert wurde diese Verlegung von einer ehemaligen Schülerin der Pestalozzi-Schule in Buenos Aires, Margot Aberle Strauss, die selbst schon einmal der Setzung von STOLPERSTEINEN für ihre verfolgten Familienangehörigen in Konstanz beigewohnt hatte (vgl. <http://www.stolpersteine.eu/aktuell/>; letzter Zugriff: 27.04.2020). Die mit ihrem Namen unterzeichnete Inschrift lautet: «Die Schule hat mir ein Gefühl der Geborgenheit gegeben und das Trauma der Emigration erleichtert. / En honor a las pedagogas y los pedagogos y a los hijos de las familias inmigrantes, desplazados de Alemania, que a partir de 1934 encontraron en el Colegio Pestalozzi libertad, amparo y un camino hacia la vida.» Bei der STOLPERSCHWELLE handelt es sich um den ersten und bisher einzigen außerhalb Europas verlegten Gedenkstein. Durch dessen Verlegung öffnet sich, über die Emigrationsgeschichten der Verfolgten, die u. a. nach Südamerika führen, ein memorialer «Schwellenraum», eine Dimension bzw. ein Konzept, das Demnig in dieser Form vermutlich gar nicht bewusst mitgedacht hat (vgl. Homi Bhabha: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge 1994, S. 4).

95 In NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine*, S. 37. Aufgrund der großen Nachfrage arbeitet Gunter Demnig mittlerweile allerdings mit einem Team zusammen. Seit Januar 2015 werden die STOLPERSTEINE/STOLPERSCHWELLEN operativ und organisatorisch von der «Stiftung – Spuren – Gunter Demnig» geführt (vgl. <http://www.stolpersteine.eu/technik/>; letzter Zugriff: 27.04.2020). Das Einschlagen der Buchstaben wird von dem Bildhauer Michael Friedrichs-Friedlaender übernommen, wobei Demnig immer noch fast alle Steine selbst verlegt. Auf der

Mit den Steinen werden den Opfern, die in den Konzentrationslagern entmenslicht und auf eine Nummer reduziert werden sollten, ihre Namen zurückgegeben und es wird auf den Ausgangspunkt ihrer individuellen Leidenswege verwiesen. Gleichzeitig rekurriert jeder individuelle Stein symbolisch auf die Gesamtheit der Opfer. Den BewohnerInnen des Viertels, den NachbarInnen und HauseigentümerInnen, unabhängig davon, ob sie selbst die Zeit des Nationalsozialismus erlebt haben oder ob sie der Kinder- oder Enkelgeneration angehören, werden die unaussprechlichen Verbrechen direkt vor Augen geführt und damit konkreter: sie geschahen in ihrer Straße, in ihren Häusern oder in den Häusern der NachbarInnen, Verwandten oder FreundInnen. Als dezentrales Mahnmahl, das an die Orte des Geschehens heranrückt und dem man unverhofft begegnet, ermöglichen, ja erzwingen sie so ein Gefühl der persönlichen Betroffenheit – auch wenn dies bei den HauseigentümerInnen und NachbarInnen nicht immer erwünscht ist.

Die ursprüngliche Intention von Demnig war es, mit den STOLPERSTEINEN ein dezentrales, begehbare Mahnmahl zu schaffen: durch das Betreten der Steine sollten die kleinen Messingplatten immer wieder blank poliert und die Erinnerung damit ‹neu aufgefrischt› werden. Tatsächlich meiden die PassantInnen gerade in kleineren Straßen aber den Tritt auf die Steine, weil sie diese mit Grabsteinen assoziieren, wie der Künstler vermutet.⁹⁶ Diese Assoziation war von Demnig nicht intendiert, auch wenn sie mehr als nachvollziehbar ist: die große Mehrheit der Opfer des Nationalsozialismus wurde direkt am Ort ihrer Ermordung in unmarkierte Massengräber geworfen oder in den Krematorien der Konzentrationslager verbrannt – der STOLPERSTEIN ist oft der einzige individualisierte Andachtsort für Hinterbliebene. Mit dem Verlegen des Steins findet ein tragisches Kapitel einen gewissen Abschluss.⁹⁷ Demnig sieht dabei in dem Betreten der Steine

Webseite der STOLPERSTEINE heißt es hierzu: «Gunter Demnig hat sich bewusst für dieses Konzept entschieden und wir möchten dies auch in Zukunft so beibehalten. Die Nationalsozialisten haben Menschen in Masse ermordet. Die Steine sollen die Namen zurückbringen und an jedes einzelne Schicksal erinnern. Jeder Stein soll per Hand gefertigt und per Hand verlegt werden. Die Verlegungen sind keine Routine; jedes Schicksal bewegt uns und soll bewegen. Wir möchten bewusst keine Massenverlegungen, um der damaligen Massenvernichtung etwas entgegenzusetzen.» (<http://www.stolpersteine.eu/aktuell/>; letzter Zugriff: 27.04.2020).

⁹⁶ Vgl. Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 70.

⁹⁷ In diesem Zusammenhang zitiert Demnig in einem Interview einen englischen Überlebenden, der ihm erzählte, was er als Zwölfjähriger erlebte: «Ich durfte allein nach England fahren, das war ein Abenteuer für mich». Warum Mutter und Großmutter heulten, das begriff er erst später. Und er hat dann etwas Wichtiges gesagt: ‹Diese zwei Stolpersteine sind keine Grabsteine, sie können es gar nicht sein. Die beiden sind in Auschwitz in Rauch aufgelöst. Aber für mich sind es Schlusssteine. Ich kann nach Hause fahren und ich kann wieder nach Deutsch-

durch PassantInnen im Gegensatz zu einigen KritikerInnen (vgl. Kapitel 2.3.1.3) kein Problem:

Zu dem Aspekt des ‹Betreten› eines Stolpersteines habe ich erfahren, dass es in der jüdischen Philosophie durchaus eine direkte Verbindung zwischen Begehen und Lesen gibt; darüber schreibt Jacques Derrida in einem Aufsatz über Edmund Jabès [sic] in: Die Schrift und die Differenz.⁹⁸

Trotzdem vergewisserte sich der Künstler auch bei der Jüdischen Gemeinde in Köln: ‹man sagte mir, dass es für mein Vorhaben vom Talmud her überhaupt kein Problem gibt, es sei ja kein Grabstein. ‹Aber machen müsst ihr das›, sagten sie mir.›⁹⁹ Vielleicht können Demnigs STOLPERSTEINE in dieser Hinsicht auch als eine Weiterführung der Memorbücher (*Yizkor Bikher*) begriffen werden, die nach der Zeit des Nationalsozialismus zum ersten Raum des Gedenkens, aber auch der Dokumentation der Opfer wurden.

Die STOLPERSTEINE sollen als ‹Denkmal von unten› verstanden werden: die Initiative, Recherche und Finanzierung für die Legung der Steine wird einerseits von Privatpersonen geleistet – Angehörigen, NachbarInnen, ehemaligen SchulkameradInnen –, aber auch von Schulklassen oder Vereinen. Die Patinnen und Paten, die die Steine auch finanzieren, sind bei deren Verlegung meist anwesend; die STOLPERSTEINE selbst gehen danach als Schenkung in den Besitz der Stadt bzw. der Gemeinde über.¹⁰⁰

land zurückkommen.» In Angelika Schindler: ‹Mit Kopf und Herz stolpern›. Interview mit dem Künstler Gunter Demnig über seine Aktion ‹Stolpersteine›. Januar 2008. Verfügbar unter: <http://www.stolpersteine-baden-baden.de/gunter-demnig> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

98 In Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 70. Derrida bezieht sich in seinem Aufsatz ‹Edmond Jabès et la question du livre› (1964) u. a. auf die Vorstellung des Wüstenbuchs bzw. der Wüste als Schrift bei Jabès; der Jude, der bei Jabès mit dem Dichter identifiziert wird, durchwandert als Nomade die Wüste der Schriftzeichen: ‹Rien ne fleurit dans le sable ou entre les pavés, sinon des mots. [...] La demeure que bâtit le poète avec ses *poignards volés à l'ange* est une tente légère, faite de mots dans le désert où le Juif nomade est frappé d'infini et de lettre. Brisé par la Loi brisée. [...] Le poète – ou le Juif – protège le désert qui protège sa parole qui ne peut parler que dans le désert; qui protège son écriture qui ne peut sillonner que le désert. C'est-à-dire en inventant, seule, un chemin introuvable et inassigné dont aucune *résolution* cartésienne ne peut nous assurer la droite ligne et l'issue. [...] Sans le savoir, l'écriture dessine à la fois et reconnaît, dans le désert, un labyrinthe invisible, une ville dans le sable.› Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil 1967, S. 105. Hervorh. im Original.

99 In Angelika Schindler: ‹Mit Kopf und Herz stolpern›, o.S.

100 Vgl. NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine*, S. 38.

2.3.1.3 «Mentales Stolpern»: Wirkung, Rezeption und Störpotenzial der STOLPERSTEINE

Die Idee, STOLPERSTEINE systematisch als mahnende Markierungen im öffentlichen Straßenraum zu verlegen, entstand 1993 während der Setzung der Messingschriftzüge des Projekts MAI 1940–1000 ROMA UND SINTI durch einen eigenen «Stolper-Moment». Demnig bemerkt in dem bereits mehrfach zitierten Interview mit Uta Franke hierzu:

Die Kreidespur, mit der besten Fassadenfarbe gezogen, war natürlich trotzdem irgendwann weggewaschen. Deshalb überlegten wir, wie die Spur wenigstens an einigen Stellen symbolisch konserviert werden könnte. So ist der Messingschriftzug, der jetzt an 21 Stellen [sic]¹⁰¹ im Kölner Stadtgebiet verlegt ist, entstanden. Die Idee für die STOLPERSTEINE wurde beim Verlegen des Metallschriftzuges geboren. Es war in der Südstadt, am Großen Griechenmarkt, als eine Zeitzeugin mich ansprach: «Ist ja ganz schön, was Sie hier machen, aber in unserem Viertel haben doch nie Zigeuner gewohnt.» Sie können sich vorstellen, die Worte verwirrten mich. Aber ganz offensichtlich hatte die Frau es wirklich nicht gewusst. Langsam begriff ich: Die Menschen in dem Viertel lebten ganz normal, nachbarschaftlich zusammen. Zigeuner waren wie alle anderen gemeinschaftlich eingebunden, mit den jüdischen Mitbürgern muss es ähnlich gewesen sein. Es interessierte nicht, ob jemand vielleicht fremd oder anders aussah, etwas anderes glaubte oder einer anderen Volksgruppe angehörte. Und trotzdem wurden diese Menschen später deportiert, ohne nennenswerten Widerstand ihrer Nachbarn. Auschwitz war der Ziel- und Endpunkt, aber in den Wohnungen und Häusern begann das Unfassbare, das Grauen.¹⁰²

Die Reaktion der Zeitzeugin irritierte Demnig und führte zu einer bestürzenden Erkenntnis: die späteren Opfer des Nationalsozialismus lebten in ihrer Nachbarschaft «integriert», ihre Deportation konnte demnach nicht unbemerkt geblieben sein. Mit den STOLPERSTEINEN geht es dem Künstler daher ganz explizit um eine Sichtbarmachung der räumlichen Nähe, in der die Shoah ihren Anfang nahm: die Zivilbevölkerung machte sich durch ein bewusstes «Weg-Sehen» (denn die Deportationen in unmittelbarer Nachbarschaft konnten nicht «übersehen» werden) zu MittäterInnen.¹⁰³ Mit den STOLPERSTEINEN nimmt Demnig,

101 Sowohl in dem vom NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln herausgegebenen Band zu Demnigs STOLPERSTEINEN als auch auf der Internetseite des Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma ist von insgesamt 22 Stellen die Rede. Vgl. NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine*, S. 18. Vgl. außerdem: <http://gedenkorte.sintiundroma.de/index.php?ortID=46> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

102 In Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 68.

103 Das Wegsehen der deutschen Zivilbevölkerung wird auch in der Holocaust-Literatur immer wieder thematisiert und angeklagt. Als Beispiel sei hier Primo Levi zitiert: «Eppure c'è chi davanti alla colpa altrui, o alla propria, volge le spalle, così da non vederla e non sentirsene toccato: così hanno fatto la maggior parte dei tedeschi nei dodici anni hitleriani, nell'illusione che il non vedere fosse un non sapere, e che il non sapere li alleviasse dalla loro quota

wie in der Projektbeschreibung des NS-Dokumentationszentrums Köln formuliert, eine «Gedächtniskorrektur» vor:

Zu den gängigen Entlastungsstrategien der deutschen Nachkriegsgesellschaft zählte die Behauptung, die Menschen aus der Nachbarschaft seien «plötzlich» und «einfach so» verschwunden. Auch habe man nichts Genaues gewusst über deren weiteres Schicksal; vielleicht sind sie ja «freiwillig ausgewandert» und haben überlebt? Viele solcher Kommentare machen Passantinnen oder Passanten, die zufällig eine Stolpersteinverlegung erleben. Manche sagen auch, in ihrer Nachbarschaft hätten während der NS-Zeit keine Juden oder Sinti und Roma gelebt. STOLPERSTEINE korrigieren solche Erzählungen, sie setzen der Verschleierung Fakten entgegen.¹⁰⁴

Werner Jung, Leiter des Dokumentationszentrums, spricht in diesem Zusammenhang von einer «doppelten Konkretisierung»:

Das Historische wird nachvollziehbar als Geschehen in der Nachbarschaft; Verfolgung und Mord als das Schicksal eines einzelnen Menschen begreifbar. Auschwitz hingegen – der Name steht stellvertretend für die Gräueltaten des «Massenmordes» in der NS-Zeit – entzieht sich zu einem gewissen Teil dem Verstehen und der Kommunikation angesichts des Monströsen und Gigantischen dieses Verbrechens.¹⁰⁵

Durch das konkrete Aufzeigen der Schicksale der Opfer in der eigenen Nachbarschaft, an ihren letzten selbstgewählten Wohn- oder Arbeitsplätzen, wird die Entschuldigung vieler ZeitzeugInnen, nichts von den Verbrechen gewusst zu haben, als fadenscheinig entlarvt. «Auschwitz» als Gemeinplatz für die Verbrechen gegen die Menschheit ermöglicht keine persönliche Auseinandersetzung, kein persönliches Gedenken an die Opfer, genauso wenig wie zentrale Mahnmale, die meist nur einer spezifischen Opfergruppe gewidmet sind und die man, wie Demnig es ausdrückt, «sehr schnell links liegen lassen kann.»¹⁰⁶

di complicità o di connivenza. Ma a noi lo schermo dell'ignoranza voluta, il «partial shelter» di T.S. Eliot, è stato negato: non abbiamo potuto non vedere.» Primo Levi: *I sommersi e i salvati*. Turin: Einaudi 1986, S. 66. Außerdem sei in diesem Zusammenhang noch einmal auf Hannah Arendt verwiesen, die ihre Vorlesungen zu «Some Questions of Moral Philosophy» mit der Erkenntnis endet, aus der Indifferenz und «dem Unwillen und der Unfähigkeit, seine Beispiele und seinen Umgang zu wählen, und dem Unwillen und der Unfähigkeit, durch Urteil zu Anderen in Beziehung zu treten, entstehen die wirklichen «skandala», die wirklichen Stolpersteine, welche menschliche Macht nicht beseitigen kann, weil sie nicht von menschlichen oder menschlich verständlichen Motiven verursacht wurden. Darin liegt der Horror des Bösen und zugleich seine Banalität.» Hannah Arendt: *Über das Böse*, S. 178–179.

104 NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine*, S. 46.

105 Werner Jung: Vorwort. In: NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine*, S. 4–7; hier: S. 4.

106 In Amin Farzenafar: Erinnerung blankpolieren. In: *taz*, 24.11.2001. Verfügbar unter: <https://taz.de/!1139271/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

Zentrale Mahnmale oder auch Gedenkstätten werden meist bewusst aufgesucht und können gleichzeitig leicht umgangen werden. Mit den STOLPERSTEINEN verhält es sich anders:

Stolpersteine sind klein und unauffällig. Sie können im Vorübergehen leicht übersehen werden. Sie drängen sich im Straßenbild nicht auf. Und doch kann der flüchtige Blick auf etwas haften bleiben und die Einladung auffangen, zu verweilen. Nüchterne Fakten werden wahrgenommen: ein Name, ein Geburtsjahr, ein Todesjahr, ein Todesort. Und plötzlich nimmt etwas Unerwartetes und Ungeheuerliches zugleich im Alltag Gestalt an. Der Text ist eindeutig und unverrückbar – doch was der Passant oder die Passantin mit diesem zufälligen Einbruch in den Alltag macht, ist nicht vorherbestimmt.¹⁰⁷

Die Steine weisen also ein wesentlich höheres Störpotenzial auf als zentrale Mahnmale, die häufig auf Karten verzeichnet oder durch ihre Größe schon aus der Distanz erkennbar sind – man rechnet mit ihnen. Die STOLPERSTEINE lösen, wenn sie in unser Blickfeld geraten, eine plötzliche und unvorhergesehene Begegnung mit der Vergangenheit aus, man kann ihnen nicht aus dem Weg gehen, weil man sie erst im Vorübergehen bemerkt. Dabei zeichnen sie die «Topographie der Vernichtung» in unserer alltäglichen Umgebung nach: «Verdrängte Geschichte wird ausgegraben und neu sichtbar gemacht. Hierin liegt das für die Tätergesellschaft beunruhigende Potenzial der Stolpersteine.»¹⁰⁸

Da die Steine eben im Boden versenkt sind, kann man im eigentlichen Sinne nicht über sie «stolpern», es geht vielmehr um ein «mentales» und, in der bezeichnenden Definition eines von Demnig häufig zitierten Schülers, auch um ein «emotionales Stolpern»:

Vielleicht eine der schönsten Definitionen für Stolpersteine kommt von einem Hauptschüler, der nach einer Veranstaltung von einem Reporter gefragt wurde: «Ja aber sag mal, ist

107 NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine*, S. 51.

108 Ebda., S. 57. In diesem Zusammenhang sei auch an das Berliner Mahnmal «*Orte des Erinnerns im Bayrischen Viertel: Ausgrenzung und Entrechtung, Vertreibung, Deportation und Ermordung von Berliner Juden in den Jahren 1933 bis 1945*» erinnert, das von Renata Stih und Frieder Schnock konzipiert und 1993 eingeweiht wurde. Auf insgesamt 80 doppelseitigen Schildern, die wie Straßenschilder an den Masten der Straßenbeleuchtung befestigt sind, wird auf antisemitische Gesetze und Verordnungen verwiesen, die den schleichenden Prozess der «Arisierung» des Viertels, in dem viele jüdische Bürgerinnen und Bürger lebten, bis hin zur Deportation und Ermordung seiner BewohnerInnen dokumentieren. So trägt ein Schild beispielsweise die Aufschriften «Jüdische Kinder dürfen keine öffentlichen Schulen mehr besuchen. / 15.11.1938 / Verbot jeglichen Schulbesuchs. / 20.6.1942.», auf der Rückseite ist eine Handtafel abgebildet. Vgl. die Webseite der KünstlerInnen, verfügbar unter: <http://www.stih-schnock.de/remembrance.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

das nicht gefährlich, Stolpersteine, da fällt man doch hin? Da antwortete er: «Nein, nein [sic] man stolpert nicht und fällt hin, man stolpert mit dem Kopf und mit dem Herzen».¹⁰⁹

Wenn eine der goldenen Messingplatten plötzlich in unser Blickfeld gerät, geraten wir ins Stocken, halten inne und lesen, leicht nach vorne gebeugt (und damit in symbolischer Verbeugung vor den Opfern), die Inschriften – so ist es von Demnig angedacht. Dass die Gedenksteine sich dabei im Boden, also zu unseren Füßen befinden, kann aber tatsächlich zu einem unsicheren Gang und zum Stolpern führen, z. B. dann, wenn man vermeiden will, auf die plötzlich bemerkten Steine zu treten (obwohl dies von Demnig eigentlich intendiert ist). Wir sind an andere Formen des Gedenkens gewohnt, z. B. an Gedenktafeln, die in respektvoller Höhe an den Außenfassaden von Gebäuden hängen – und dort übersehen werden, wie Demnig vermutet.¹¹⁰ Dadurch, dass an die Namen der Ermordeten auf dem Gehweg erinnert wird und damit gleichzeitig eine Mitverantwortung aufgezeigt wird, wird der Boden – und mit ihm die für solide gehaltene moralische Grund-Lage – ‹brüchig› gemacht. Dabei kann das ‹Stolpern›, also die Reaktion der PassantInnen beim Bemerkten der STOLPERSTEINE, sehr unterschiedlich ausfallen. Die Steine können

1. übersehen werden und in diesem Fall keine Reaktion auslösen (man stolpert nicht)
2. gesehen werden und Neugier und Nachfragen auslösen, wenn das Projekt nicht bekannt bzw. kein Vorwissen vorhanden ist (z. B. im Fall von TouristInnen)

109 In Angelika Schindler: ‹Mit Kopf und Herz stolpern›, o.S.

110 Vgl. Uta Franke: Stolpersteine, S. 71. Vgl. hierzu auch Robert Musils Reflexionen über Denkmale und Gedenktafeln: «[...] das Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, daß man sie nicht bemerkt. Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler. Sie werden doch zweifellos aufgestellt, um gesehen zu werden, ja geradezu, um die Aufmerksamkeit zu erregen; aber gleichzeitig sind sie durch irgend etwas gegen Aufmerksamkeit imprägniert, und diese rinnt Wassertropfen-auf-Ölbezug-artig an ihnen ab, ohne auch nur einen Augenblick stehenzubleiben. Man kann monatelang eine Straße gehen, man wird jede Hausnummer, jede Auslagenscheibe, jeden Schutzmann am Weg kennen, und es wird einem nicht entgehen, wenn ein Zehnpfennigstück auf dem Gehsteig liegt; aber man ist bestimmt sehr überrascht, wenn man eines Tages nach einem hübschen Stubenmädchen ins erste Stockwerk schielt und dabei eine metallene, gar nicht kleine, Tafel entdeckt, auf der in unauslöschlichen Lettern eingegraben steht, daß an dieser Stelle von achtzehnhundertsoundsoviel bis achtzehnhundertundeinigmehr der unvergeßliche Soodernichtso gelebt und geschaffen hat.» Robert Musil: *Gesammelte Werke 7. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1978, S. 506.

3. gesehen und als STOLPERSTEINE erkannt werden; in diesem Fall können sie entweder
 - a) betroffenes Interesse hervorrufen: sie werden betrachtet und die Angaben zu den Opfern werden gelesen, evtl. kommt es zu einem Moment der ‹Innehaltung›
 - b) umgangen bzw. ignoriert werden, wenn keine Auseinandersetzung gewünscht ist (‹gestolpert› ist man dann trotzdem) oder wenn man an die Präsenz der Steine (z. B. auf bekannten Routen) gewöhnt ist und sich dadurch ihr Stör- und Stolperpotenzial verringert

Die Reaktionen 2. und 3. a) können, wie im Fall des Südafrikaners Steven Robins, wiederum Recherchen und die Verlegung von neuen Steinen anstoßen. In Bezug auf die Verringerung des Störpotenzials spricht Silke Tammen von einer Erwartbarkeit der Steine, die ihren Überraschungseffekt, der sie zu ‹Stolpersteinen› macht, längst eingebüßt hätten:

Die ‹Stolpersteine› sollen Seh- und Geh-Routinen unterbrechen und damit zu einem mentalen Stolpern und aktiven Gedenken anleiten, das den alltäglich-gegenwärtigen Gehweg punktuell und imaginativ auf einen Erinnerungsraum hin öffnet. Seitdem sich in Europa die gleichförmigen Steine mit ihren beschrifteten Messingoberflächen verbreiten, ist diese Form der sanften Störung der Gehwege allerdings so erwartbar geworden, dass echte Überraschungen wohl kaum noch eintreten [...].¹¹¹

Auch wenn es richtig ist, dass die STOLPERSTEINE zumindest in Deutschland für den Großteil der Bevölkerung zuordnungsbar geworden sind (d. h. als STOLPERSTEINE erkannt werden),¹¹² so kann gerade dieser Wiedererkennungswert auch störungsverstärkend wirken, verweist er doch auf die Vielzahl der Opfer und die Allgegenwärtigkeit der ‹Tat-Orte› in unserem direkten Umfeld. Auch wenn die STOLPERSTEINE in direkter Nachbarschaft irgendwann zum festen Straßenbild gehören, so bleibt die in ihnen verkörperte mahnende Erinnerung an die früheren HausbewohnerInnen doch fest im Boden verankert und damit präsent.

111 Silke Tammen: Stolpersteine – Bodenbilder, S. 235–236.

112 Mittlerweile werden in vielen Städten für Interessierte, Schulklassen oder TouristInnen auch Rundgänge oder sogenannte ‹Kiezspaziergänge› angeboten, bei denen speziell über die Auswirkungen des Nationalsozialismus auf spezifische Viertel und ihre BewohnerInnen informiert wird. Zudem wird auf diversen Webseiten und in verschiedenen Publikationen über bereits verlegte STOLPERSTEINE Auskunft erteilt. Die Funktion der Steine ist nicht nur auf eine plötzliche Konfrontation mit (verdrängter) Vergangenheit beschränkt; sie sollen auch informieren und die PassantInnen dazu bringen, sich über das ‹Stolpern› hinaus noch mit dem Thema auseinanderzusetzen.

Zumal kommt es bei den Verlegungen der Steine laut Demnig immer wieder zu teilweise kontroversen Diskussionen mit den PassantInnen:

Es ist schon ganz unterschiedlich – manchmal bleibe ich allein, aber oftmals beginnen sehr interessante Gespräche innerhalb des Publikums. Durchaus kontroverse Diskussionen werden geführt: Als zum Beispiel ein Passant meinte, dass ja die Angehörigen der Opfer heute die Millionen abkassieren würden, gab es ein spontanes und heftiges Streitgespräch. Und wie zu erwarten, werden auch schon mal die Opfer der alliierten Luftangriffe auf Deutschland mit den Opfern des Holocaust aufgerechnet – jedoch sind das Ausnahmen.¹¹³

Dass die STOLPERSTEINE Anlass zu Diskussionen und Streitgesprächen bieten und teilweise auch auf Kritik und Ablehnung stoßen,¹¹⁴ ist von Demnig durchaus vorgesehen: «Es war von vorneherein klar, dass dieses Projekt Irritationen hervorrufen würde – das soll es ja auch.»¹¹⁵ Ihre Wirkung ist in mehrfacher Hinsicht aufstörend: das Gedenken an die Opfer wird auf den Boden und dazu an einen konkreten Ort verlagert, dem plötzlich, für alle sichtbar, seine Geschichtlichkeit anhaftet. Die EigentümerInnen der Häuser, vor denen die Steine verlegt werden, fühlen sich daher zum Teil stigmatisiert und befürchten Anfeindungen seitens der Bevölkerung.¹¹⁶ Hierin liegt auch das Potenzial der STOLPERSTEINE,

113 In Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 74.

114 Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kann nicht auf alle kritischen Stimmen zu den STOLPERSTEINEN eingegangen werden; es soll vielmehr darum gehen, das Störpotenzial der Steine im Symbol- und Handlungsraum (Gansel) Kunst sowie in der Gedenkkultur aufzuzeigen. Für eine detaillierte Übersicht über Vorbehalte und Kritik an den STOLPERSTEINEN vgl. Petra T. Fritsche: *Stolpersteine. Das Gedächtnis einer StraÙe*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2014, S. 315–331.

115 In Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 76.

116 Vgl. NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine*, S. 55. Vgl. außerdem Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 70. Vgl. weiter die Aussage eines Teilnehmers während einer Gesprächsrunde zu den STOLPERSTEINEN in Stuttgart: «Daraufhin habe ich das Tiefbauamt angeschrieben und darum gebeten, die Steine wieder zu entfernen, weil ich sie wie eine Stigmatisierung betrachte – jetzt wird mir der Judenstern angeheftet und das will ich nicht. Die Leute, die dort vorbeigehen und den Stolperstein sehen, denken vielleicht, dass meine Eltern ungerechterweise günstig an ein Haus gekommen sind, weil die Leute, denen es früher gehört hat, Juden waren.» In Wolf Ritscher: *Stolpersteine stoßen an. Ein öffentlicher Dialog*. In: Harald Stingele/Die AnStifter (Hg.): *Stuttgarter Stolpersteine. Spuren vergessener Nachbarn. Ein Kunstprojekt füllt Gedächtnislücken*. Filderstadt: Markstein-Verlag 2007, S. 24–41; hier S. 28. Ein Hausbesitzer in Köln klagte sogar vor dem Landgericht wegen der Verlegung von zwei STOLPERSTEINEN vor seinem Haus, weil sich hierdurch dessen Wert um 100.000 Euro gemindert hätte. In ihrer Studie weist Petra T. Fritsche auf der anderen Seite darauf hin, dass sich HausbesitzerInnen in Berlin schon öfter nach der Möglichkeit der Verlegung von Steinen vor ihren Häusern erkundigt hätten, da jene den Wert des Hauses steigern würden – so oder so ein perfider Zugang zu dem Thema. Vgl. Petra T. Fritsche: *Stolpersteine*, S. 315–316.

Tieferliegendes sichtbar zu machen: in Krefeld, heißt es, hätte ein der Politik nahestehender Hausbesitzer, vor dessen Eingang Steine verlegt werden sollten, um seinen Ruf gebangt – durch die STOLPERSTEINE wird ja implizit auch auf Fälle von ‹Arisierungen› aufmerksam gemacht.¹¹⁷ In anderen Fällen herrscht Furcht vor den Reaktionen rechtsextremer Gruppen. Tatsächlich kommt es hin und wieder zu Vandalismus an den Steinen: sie werden gewaltsam aus dem Pflaster herausgerissen, zerschlagen oder beschmiert, in einschlägigen Internetforen wird gegen den Künstler und sein Projekt gehetzt. Die Steine werden aber immer wieder ersetzt bzw. gereinigt, mehr Probleme bereiten Demnig nach eigenen Angaben die ‹politisch Gemäßigten›, die versuchen, das Verlegen der STOLPERSTEINE mit fadenscheinigen Argumenten zu verhindern: ‹Ich denke, da wird oft was konstruiert, um bloß nicht erinnert zu werden.›¹¹⁸ Deswegen gehört es auch zu seiner Aktion, die Verlegung der Steine nicht vorher anzukündigen; zudem wurde, wie ein Teilnehmer einer Gesprächsrunde zu den STOLPERSTEINEN in Stuttgart Demnig zitiert, auch ‹bei den Deportationen [...] nicht vorher gefragt, ob man das möchte, ob man das darf, sondern es passierte. Die Menschen wurden abgeholt; es war ein Überfall, es war plötzlich.›¹¹⁹

Widerstand gibt es auch von offizieller Seite, wobei hier das ‹Wie› des Erinnerns eine zentrale Rolle spielt. Die Kritik, die immer wieder an den STOLPERSTEINEN geübt wird, bezieht sich auf die Positionierung der Gedenksteine auf dem Trottoir.¹²⁰ Das Andenken an die Opfer werde ‹mit Füßen getreten›, die Steine lägen ‹im Straßenschmutz›: dies sind die wiederholt vorgebrachten Argumente gegen Demnigs Projekt-Konzept.¹²¹ Die prominenteste Kritikerin der Steine ist sicherlich Charlotte Knobloch, Präsidentin der Israelitischen Kultus-

117 Vgl. Lutz Debus: Steine des Anstoßes. Mit seinen ‹Stolpersteinen› sorgt Gunter Demnig in ganz Europa für Diskussionen. In: *Jüdische Zeitung*, Okt. 2007. Verfügbar unter: <http://www.imdialog.org/md2008/01/08.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

118 In Uta Franke: Stolpersteine, S. 76. Vgl. außerdem ebda., S. 74–76 und Brinda Sommer: *Stolpersteine wider das Vergessen*, S. 90.

119 In Wolf Ritscher: *Stolpersteine stoßen an*, S. 29.

120 Bezogen auf die Assoziation der Stolpersteine mit Grabsteinen bemerkt Silke Tammen: ‹Letztlich stehen alle ‹Stolpersteine› als Namen, Daten und Orte nennende epitaphienartige Memorialmedien in der Tradition der Bodengräber. Während in der Gegenwart Unsicherheit über die Angemessenheit eines Gedenkens mit den Füßen besteht, war das Betreten von Grabplatten im Mittelalter zum Zeichen der humilitas des Verstorbenen geradezu erwünscht.› Silke Tammen: *Stolpersteine – Bodenbilder*, S. 236.

121 Vgl. NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine*, S. 58. Demnig merkt zu der Problematik des Erinnerns zu den Füßen der PassantInnen an: ‹Auch der Name auf der Erde hat speziell den Roma und Sinti Probleme bereitet, obwohl fast alle katholisch sind und man in den Kirchen über richtige Grabplatten läuft. Ablehnung erfuhr ich zum Beispiel von der Stadt Leipzig: Sie wollen das Projekt nicht übernehmen, u. a. mit der Begründung, dass die Stolper-

gemeinde München und Oberbayern und ehemalige Präsidentin des Zentralrats der Juden in Deutschland (2006–2010).¹²² Ihre vehemente Ablehnung der Steine begründet sich ebenfalls durch die Befürchtung, die Opfer würden durch das Darüberlaufen entehrt; die Vorstellung, dass möglicherweise auch Neonazis mit ihren Springerstiefeln die Gedenksteine mit Füßen treten, sei ihr «unerträglich».¹²³ Dabei griff Knobloch teilweise zu radikalen Worten, bezeichnete die STOLPERSTEIN-BefürworterInnen u. a. als «Gedenk-Täter», eine Äußerung, die auf viel Kritik stieß.¹²⁴ In München ist das Verlegen der STOLPERSTEINE, gegen das sich auch der ehemalige Oberbürgermeister Christian Ude (SPD) mehrmals ausgesprochen hatte, derweil immer noch untersagt. Es liegen allerdings einige Steine auf Privatgrundstücken; zudem setzt sich die Initiative *Stolpersteine für München e.V.* trotz zahlreicher Rückschläge weiterhin tatkräftig für eine Genehmigung ein. Die Kontroverse um Demnigs KunstDenkmal hat diesem in jedem Fall viel zusätzliche Aufmerksamkeit verschafft. Eine differenzierte kritische Betrachtung stellt Ulrike Schrader, Leiterin der Begegnungsstätte *Alte Synagoge Wuppertal e.V.*, in ihrem Aufsatz ‹Die ‚Stolpersteine‘ oder Von der Leichtigkeit des Gedenkens› (2006) an. Dabei unterstellt sie Demnigs Projekt gerade aufgrund seiner in den 2000er Jahren rasch gewachsenen «Popularität», es handele sich hierbei um eine Art «Gedenk-Mainstream» bzw. Mitmach- und Wohlfühl-Gedenken,¹²⁵ wobei sie insbesondere die unternehmensähnlichen Strukturen und die

steine formal und inhaltlich Ähnlichkeit hätten mit dem Hollywood Boulevard in L.A.» In Uta Franke: *Stolpersteine*, S. 74.

122 Knobloch war zudem von 2005 bis 2013 Vizepräsidentin des Jüdischen Weltkongresses (WJC) und von 2003 bis 2010 Vizepräsidentin des Europäischen Jüdischen Kongresses (EJC).

123 In Brinda Sommer: *Stolpersteine wider das Vergessen*, S. 91.

124 Vgl. Anne Goebel: *Sensibles Thema, scharfer Ton. Stolpersteine: Knobloch nennt Befürworter ‹Gedenk-Täter›*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.12.2004. Verfügbar unter: <http://alt.stolpersteine-muenchen.de/Archiv/Presse/041223SZ.htm> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

125 Vgl. Ulrike Schrader: *Die ‹Stolpersteine› oder Von der Leichtigkeit des Gedenkens. Einige kritische Anmerkungen*. In: *Geschichte im Westen*, Jahrgang 21, 2006, S. 173–181; hier: S. 174 u. 178. Schrader bezieht sich in ihren Ausführungen auch auf eine unveröffentlichte Stellungnahme Edna Brockes ihr gegenüber (vgl. ebda., S. 176). Brocke, eine Großnichte von Hannah Arendt und zudem ehemalige Leiterin der Begegnungsstätte *Alte Synagoge Essen*, bemerkte an anderer Stelle bezüglich einer Erinnerung der «Gutmenschen»: «Die Eroberung des Alltags geht – mit dem erhobenen Zeigefinger – munter weiter. In Bürgersteige eingelassene ‹Gedenksteine› sollen die Menschen ‹stolpern› lassen. Es wäre ja auch schlimm, würde man sie auf dem Weg zum Friseur oder zum nächsten Kiosk sich selbst überlassen. [...] Wäre es abwegig zu meinen, dass die Heerscharen von Gutmenschen in solchen Aktionen vor allem sich selbst erleben wollen? Sich selbst ihre eigenen Denkmäler setzen möchten? Wo sind diese Heerscharen im Einsatz etwa zur Beendigung des Völkermords im Sudan? Ist es nicht viel schöner, sich bei einem Völkermord der Vergangenheit gegenseitig immer wieder

Selbstreferentialität des Projekts kritisiert. Durch die Produktion und Verlegung der Steine nach dem «Prinzip der Serie» («Wiedererkennbarkeit durch Markencharakter») büßen diese in Schraders Sicht ihre Überzeugungs- und Symbolkraft ein. Mit anderen Worten: die Steine verweisen vor allem auf sich selbst («Ach, da ist ja wieder einer!»), dazu indexikalisch in knapper Form auf die Namen, das Schicksal und durch ihre lokale Verortung auf den ehemaligen Wohnort der Opfer.¹²⁶ Darüber hinaus hätten die Steine aber laut Schrader keine symbolische Verweiskfunktion, ein Punkt, der wiederum zu der Kritik, die Erinnerung an die Opfer werde ›mit Füßen getreten‹, in Widerspruch steht. Und auch wenn die Fragen, die Schrader in Bezug auf eine nicht ungefährliche ›Leichtigkeit des Gedenkens‹¹²⁷ an das Projekt und Demnig stellt, wichtig und vor allem berechtigt sind, so sorgen die STOLPERSTEINE doch auch in diesem Fall für eine vielstimmige Beschäftigung mit dem Thema Erinnerungsarbeit, indem man sich in verschiedener Hinsicht an ihnen ›stößt‹. Schraders Argument, die biografische Auseinandersetzung mit den Opfern könne problemlos ohne die Verlegung von STOLPERSTEINEN stattfinden, dürfte leicht zu entkräften sein, denn es ist ja erst die plötzliche Begegnung mit den Steinen im öffentlichen Raum und, dies ist tatsächlich nicht von der Hand zu weisen, der ›Erfolg‹ des Projekts selbst, die die Fragen nach den Opfern anstoßen.

Ein weiterer Kritikpunkt, der kurz angesprochen werden soll, betrifft die Verbindung von Erinnerung und Sprache. An den STOLPERSTEINEN wurde mehrfach kritisiert, dass sie in ihren kurz gefassten Beschriftungen den ›NS-Jargon‹ wieder aufnahmen. Dabei geht es insbesondere um die ›Urteile‹, die zur Deportation der Opfer führten und die Demnig, falls sie bekannt sind, in Anführungszeichen mit auf die Steine setzt. Er verteidigt die Inschriften als

zu versichern ›Wir haben aus der Geschichte gelernt!‹? Durch diese Veralltäglicung der Erinnerung gerät die politische Verantwortung für die Zukunft zu einer banalen Reise in die Vergangenheit nach dem Motto: ›Heute noch nicht an den Holocaust gedacht?‹ In Petra T. Fritsche: *Stolpersteine*, S. 325. Ein ähnlicher Eindruck wird in Iris Hanikas Roman *Das Eigentliche* (2010) vermittelt, in dem u. a. die deutsche Wohlfühlkultur des Gedenkens und dessen Degradierung zu einem ›Shoah-Business‹ thematisiert und problematisiert wird: der Protagonist Hans Frambach arbeitet als Archivar am ›Institut für Vergangenheitsbewirtschaftung‹. Vgl. Iris Hanika: *Das Eigentliche*. München: btb Verlag 2011, S. 123; speziell zu den STOLPERSTEINEN vgl. S. 58–60.

126 Vgl. Ulrike Schrader: Die ›Stolpersteine‹ oder Von der Leichtigkeit des Gedenkens, S. 178–179.

127 Silke Tammen weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass Demnigs Idee – teilweise auf geschmacklose Art – mehrfach kopiert wurde: u. a. wurden 2008 auf eine Initiative des Festkomitees Leichlinger Karneval sogenannte ›Schmunzelsteine‹ für verstorbene Karnevalisten verlegt, die den STOLPERSTEINEN auch optisch sehr ähneln und daher auf große Enttäuschung stießen. Vgl. Silke Tammen: *Stolpersteine – Bodenbilder*, S. 236.

Mittel, «um das Unrecht der Nazis darzustellen.»¹²⁸ Begriffe wie «Gewohnheitsverbrecherin» oder «Rassenschande» irritieren aber verständlicherweise vor allem die Angehörigen der Ermordeten, können sie doch für Unverständige ein völlig falsches Licht auf die Zusammenhänge von Verhaftung und Deportation werfen. Zudem schmerzt es, diese Begriffe, und mit ihnen die Sprache der Nazis, unter den Namen der unschuldig ermordeten Familienangehörigen und FreundInnen zu lesen – auf den Steinen, die ihrem Gedenken gewidmet sind. Auch die Idee des ‹Stolperns› ist in Zusammenhang mit den Gedenksteinen nicht unproblematisch, denkt man an eine in Vergessenheit geratene und höchst antisemitische Redewendung. Der Pädagoge Fritz Bärmann merkt dazu in seinen *Aufzeichnungen in schulpädagogischer Absicht* an: «Und was wird aus diesen Stolpersteinen? Wer das wüßte!? – Aus meiner hessen-nassauischen Heimat erinnere ich mich: Wenn jemand über irgendetwas stolpert, hieß es: ‹Do leit en doode Judd begrowe ...›».¹²⁹ Unter Rückbezug auf die früher in Deutschland und Österreich gängige Redewendung lehnte auch die FDP-Politikerin Heidelinde Heller die Verlegung von STOLPERSTEINEN in ihrer Heimatstadt Moers ab.¹³⁰

Die STOLPERSTEINE sind immer noch Steine des Anstoßes¹³¹ und werden aus verschiedenen Gründen teilweise auch von den Nachkommen der Opfer abge-

128 In Philipp Woldin: Gravierender Vorwurf. Stolpersteine gedenken der Nazi-Opfer. Warum sind sie dann mit NS-Jargon beschriftet? In: *Zeit Online*, 13.11.2014. Verfügbar unter: <https://www.zeit.de/2014/47/stolpersteine-beschriftung-ns-verbrechen> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

129 Fritz Bärmann: *Gedächtnis, Kulturgedächtnis, Gedächtniskultur: Aufzeichnungen in schulpädagogischer Absicht*. Paderborn u. a.: Schöningh 2011, S. 598.

130 Vgl. Christian Schroeder: Stolpersteine vorerst gestoppt. In: *Rheinische Post Online*, 26.09.2011. Verfügbar unter: https://rp-online.de/nrw/staedte/moers/stolpersteine-vorerst-gestoppt_aid-13161529 (letzter Zugriff: 27.04.2020). Vgl. hierzu außerdem den österreichischen Journalisten Martin Pollack: «Der Glaube, dass auf einem Boden, wo Juden begraben liegen, nichts wächst, ist auch hierzulande bekannt. Auf dem Land sagte man früher, wenn ein Acker eine kahle oder nur spärlich bewachsene Stelle aufwies, da liegt ein Jud' begraben. In Wien und anderen Städten kannte man diese Redewendung in einem anderen Zusammenhang: Wenn jemand auf der Straße ins Stolpern geriet, etwa über eine Unebenheit im Boden, sagte er: Da liegt ein buckliger Jud' begraben.» Martin Pollack: *Kontaminierte Landschaften*. St. Pölten u. a.: Residenz Verlag 2014, S. 96.

131 Dass die Diskussion in den letzten Jahren kaum an Brisanz eingebüßt hat, zeigt beispielsweise die von der Körber-Stiftung organisierte Debatte *Streit um Stolpersteine* vom 08.09.2015, in der alle besprochenen Punkte aufgegriffen wurden. Eingeladen waren der Publizist und Autor Micha Brumlik, der Journalist und entschiedene STOLPERSTEIN-Gegner Daniel Killy und Peter Hess, Projektkoordinator der STOLPERSTEINE in Hamburg. Die Debatte ist medial verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=XR5mUoBT_No (letzter Zugriff: 27.04.2020). Am 21. und 22. Februar 2019 fand in der Gedenkstätte Deutscher Widerstand in Berlin eine Konferenz zum Thema *Steine des Anstoßes oder normiertes Ritual? Zur Rolle des Stolpersteine-Projekts in*

lehnt. Dennoch: für die meisten bedeutet die für jeden sichtbare Erinnerung an Familienmitglieder, FreundInnen, ArbeitskollegInnen oder NachbarInnen an dem Ort, an dem die Opfer zuletzt gelebt oder gewirkt haben und an dem gleichzeitig ihr Leidensweg begann, eine gewisse Erleichterung – ihre Namen wurden dem Vergessen entzogen. Zudem wird das Markierungspotenzial der Stolpersteine von einigen als ‹Gegensymbol› zu den Markierungen der Häuser durch die Nazis gewertet:

Ein Überlebender schrieb uns, seine Familie sei abgeholt worden und die Gestapo habe die Häuser mit roter Farbe markiert, damit klar war, aus welchen sie die jüdischen Menschen herausholen sollte. Ihn würde es besonders freuen, dass jetzt die Erinnerung im öffentlichen Raum mit einem Gegensymbol zur roten Farbe stattfindet – mit einem Stein, der auf den jüdischen Gräbern als Symbol der Erinnerung eine besondere Rolle hat. Und zugleich werde dadurch ein Ort für Menschen geschaffen, die keinen Ort haben, um ihre Angehörigen zu betrauern.¹³²

Das Projekt, das als ‹Denkmal von unten› konzipiert ist, lebt von der aktiven Partizipation der BürgerInnen und spannt ein Netz der Erinnerung nicht nur zwischen den einzelnen Steinen, die mittlerweile in zahlreichen verschiedenen Ländern verlegt sind, sondern auch zwischen den Nachkommen der Opfer und der TäterInnen. Als *work in progress*, das stetig wächst, hat es inzwischen zahlreiche konzeptionell ähnliche Projekte inspiriert und angestoßen, die sich mit der Erinnerung an die Opfer der Shoah beschäftigen. Kurz angeführt werden sollen hier nur zwei Projekte, die mit ‹virtuellen Stolpersteinen› arbeiten: auf der einen Seite ein Kunstprojekt der beiden Villinger Schü-

den Erinnerungskonflikten der Gegenwart statt, organisiert von der Koordinationsstelle Stolpersteine Berlin und dem Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam. Die Veranstaltungsbeschreibung ist hier verfügbar: <https://www.hsozkult.de/event/id/termine-37817> (27.04.2020). Der geplante Tagungsband erscheint voraussichtlich im Herbst 2020 (Stand Mai 2020).

132 In Wolf Ritscher: *Stolpersteine stoßen an*, S. 32. Vgl. hierzu auch den Brief eines Überlebenden aus Kfar-Vradim, Israel: ‹Die Erinnerung, wie mein Vater vor fast genau 65 Jahren, am 11. November 1938, um 5h früh [...] von 2 Gestapobeamten verhaftet wurde, ist noch hellwach. Dieses Datum war das Ende meiner Kindheit. Wie wir spaeter feststellten, war am Randstein vor dem Eingang in das Haus ein roter Streifen aufgemalt, wie meistenorts, wo juedische Mitbuerger wohnten, um der Gestapo das Auffinden der Haeuser zu vereinfachen. Fuer mich schliesst sich hier ein Kreis, wenn auf demselben Buergersteig, der damals zwecks Verhaftung von Juden mit einem Zeichen versehen wurde, nun von einer Gedenktafel geziert wird [sic], die dieser Opfer gedenkt.› In Harald Stingeles: *Wie die Stolpersteine nach Stuttgart kamen – Eine Chronologie*. In: Harald Stingeles/Die AnStifter (Hg.): *Stuttgarter Stolpersteine*, S. 19–23; hier: S. 21–22.

ler Felix Flaig und Johannes Hebsacker, die Aufkleber mit verschiedenen QR-Codes an Häusern anbrachten, in denen vor ihrer Deportation jüdische BürgerInnen gewohnt hatten. Die Codes, die mit dem Smartphone eingescannt werden können, leiten die UserInnen zu den Informationen über die jüdischen Familien auf der Webseite der beiden Schüler weiter.¹³³ Auch in München wurde auf den virtuellen Raum ausgewichen: zwei Firmen konzipierten die sogenannte ‹Stolpersteine München App›, ein kostenloses Programm, das den UserInnen biografische Informationen und Fotografien von Opfern der Shoah zukommen lässt, wenn sie sich in der Nähe eines betroffenen Hauses befinden.¹³⁴

2.3.2 Weitere Kunst- und Mahnmalprojekte, die ‹Stolper-Momente› provozieren

Wie bereits erwähnt, sind Demnigs STOLPERSTEINE nicht die einzige künstlerische Intervention, die bei den RezipientInnen durch eine Veränderung der Struktur des Bodens und eine Sichtbarmachung von Spuren auf selbigem Verunsicherung auslöst. Ein unsicherer Gang und ‹Stolper-Momente› werden auch in verschiedenen anderen Kunst- und Mahnmalprojekten erzeugt, die in Beziehung zu der Aufarbeitung der NS-Vergangenheit stehen. Im Folgenden sollen daher Jochen Gerz' *Mahnmal gegen den Faschismus in Hamburg-Harburg* (1986/1993) und *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus in Saarbrücken* (1993), Christian Boltanskis *Réserves: La Fête de Pourim* (1989), das Bodenbild *don't look back* von Thomas Kilpper (1998), Hans Haackes *Bodenlos* (1993), Micha Ullmans *Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung* (1995) und Peter Eisenmans *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* (2005) bezüglich ihres ‹Stör- und Stolperpotenzials› kurz skizziert werden.

Das Moment der Verdrängung, auf das durch die Präsenz der STOLPERSTEINE in unmittelbarer Nachbarschaft verwiesen wird, spielt auch in den Arbeiten des deutschen Konzeptkünstlers Jochen Gerz¹³⁵ eine zentrale Rolle.

¹³³ *Virtuelle Stolpersteine. Zum Gedenken an die Villingener Opfer des Holocaust* (2014). Verfügbar unter: <https://virtuellestolpersteine.wordpress.com/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

¹³⁴ Jakob Wetzel: *Virtuelle Stolpersteine*. In: *Süddeutsche Zeitung Online*, 22.10.2013. Verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/app-erinnert-an-muenchner-ns-opfer-virtuelle-stolpersteine-1.1800184> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

¹³⁵ An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Gerz auch konkrete bzw. visuelle Poesie geschrieben hat: «Falls es nützlich ist, sich einzuordnen, würde ich mich als Schriftsteller bezeichnen. Erst lineare Texte, dann begann ich, die Buchstaben und Wörter zu stören, sie von ihrem ange-

Im Rahmen seines Projekts *Mahnmal gegen den Faschismus in Hamburg-Harburg*, das er 1986 zusammen mit Esther Shalev-Gerz konzipierte und umsetzte, wurde eine zwölf Meter hohe Säule mit quadratischem Querschnitt (1 x 1 m) mit einer Bleischicht ummantelt und in Hamburg-Harburg errichtet. Die PassantInnen wurden auf einer Hinweistafel dazu aufgefordert, die Säule mit einem Griffel zu signieren und so ihre Namen zu hinterlassen. Dabei wurde die Bleisäule zwischen 1986 und 1993 in sieben Schritten sukzessive im Boden versenkt, jedes Mal, wenn die für die PassantInnen erreichbare Stelle vollends signiert war. Auf einer Tafel in Nähe der Säule ist in sieben Sprachen (Deutsch, Hebräisch, Englisch, Französisch, Russisch, Türkisch, Arabisch)¹³⁶ zu lesen:

Wir laden die Bürger von Harburg und die Besucher der Stadt ein, ihren Namen hier unseren eigenen anzufügen. Es soll uns verpflichten, wachsam zu sein und zu bleiben. Je mehr Unterschriften der zwölf Meter hohe Stab aus Blei trägt, um so [sic] mehr von ihm wird in den Boden eingelassen. Solange, bis er nach unbestimmter Zeit restlos versenkt und die Stelle des Harburger Mahnmals gegen den Faschismus leer sein wird. Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen Unrecht erheben.

Das Signieren des Bleimantels der Säule bedeutet einerseits eine Identifikation mit der Projektaussage; zudem evoziert es den Abschluss eines Vertrags. Die aktive Partizipation der Passantinnen und Passanten verlief allerdings teilweise ganz anders als von den beiden KünstlerInnen erwartet, wie Gerz in einem Interview berichtet:

Die Heftigkeit des Publikums hat uns überrascht. Alle Unterschriften wurden sofort verkratzt und mit Schimpfwörtern unkenntlich gemacht. Leute haben auf dieses Mahnmal geschossen, andere haben Sägen oder Messer mitgebracht. [...] Im Blei kann man nur aus-

stammten Platz zu drängen, eben weil sie mich störten. Ich machte das, was man visuelle Poesie nennt. Später merkte ich, daß nicht allein die Buchstaben mich störten, beengten, sondern das Papier, auf dem die Buchstaben standen; das Papier und das Buch als Medium, dessen tautologische Struktur immer wieder dazu einlud, das gleiche zu tun.» In Christiane Dierks: *Spielarten sozialer Kunst: Jochen Gerz – Pino Poggi*. Oldenburg: BIS-Verlag 2006, S. 5.

136 Dazu Gerz: «Die sieben Sprachen sind Deutsch, Englisch, Französisch, Russisch, Türkisch, Arabisch, Hebräisch. Da kann man auch dran denken, daß es Gastarbeiter gibt. Und man kann auch dran denken, daß Rassismus eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist.» In Esther Gerz/Jochen Gerz: *Das Harburger Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*. In: Detlef Hoffmann (Hg.): *Kunst und Holocaust: bildliche Zeugen vom Ende der westlichen Kultur*. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum 1990, S. 201–212; hier: S. 207.

löschen, indem man etwas hinzufügt, selbst wenn man hineinschießt. Man kann in Wirklichkeit nur etwas auslöschen, wenn man etwas anderes an die Stelle setzt.¹³⁷

Auch die Bleisäule wirkt hier also als ‹Stein des Anstoßes› und die Akte rüder Gewalt schreiben sich, für alle sichtbar, in ihr ein. Auch diese Spuren, die Verkratzungen, Einschussmale und Hakenkreuze, die ihr eingeprägt wurden, versinken zusammen mit den Signaturen in die Erde und belegen die Notwendigkeit ihrer Existenz: die Säule wird zu ihrer eigenen Rechtfertigung als Mahnmal. Durch die sukzessive Versenkung in den Boden wird sie einem Dorn oder Stachel¹³⁸ gleich in die Erde geschoben und Stück für Stück ‹un-sichtbar›. Auf der Erhebung, wo sie versenkt wurde, ist heute nur noch die oben abschließende Bleiplatte auf dem Gehweg zu sehen; unterhalb der Erhebung kann man durch

137 In Jacqueline Lichtenstein/Gérard Wajcman: Interview mit Jochen Gerz. In: Jochen Gerz (Hg.): *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*. Stuttgart: Hatje 1993, S. 6–14; hier: S. 6–7. Vor diesem Hintergrund bemerkt er an anderer Stelle: ‹Mit dem Griffel kann man den [sic] Bleimantel den Namen einkratzen. Das heißt auch, was immer danach mit dem Namen passiert, er ist da. Man kann ihn nicht waschen oder putzen oder wegnehmen, man kann ihn nur überkritzeln. Das ist wie ein Palimpsest. Unsere Vorstellung von Unterschriften ist auch eine Reduktion, das haben wir selbst gemerkt. Man muß sich davor hüten, daß man nicht anfängt in liebe und unliebe Unterschriften zu unterteilen.› In Esther Gerz/Jochen Gerz: *Das Harburger Mahnmal*, S. 210.

138 Tammen bezeichnet die versenkte Bleisäule auch als ‹Pfahl im Fleische politisch ‹korrekten› Gedenkens›. Silke Tammen: *Stolpersteine – Bodenbilder*, S. 253. Vgl. hierzu auch James E. Young: ‹From the beginning, the artists had intended this monument to torment – not reassurance – its neighbors. They have likened it, for example, to a great black knife in the back of Germany, slowly being plunged in, each thrust solemnly commemorated by the community, a self-mutilation, a kind of topographical harakiri.› James E. Young: *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven u. a.: Yale University Press 1993, S. 34. Diese Deutung der KünstlerInnen wird von Young in einer Anmerkung noch eingeordnet: ‹[...] Jochen Gerz was making an obvious, if ironic, allusion to the Nazis' own notoriously literal-minded reference to being ‹stabbed in the back› by enemies internal, external, and imagined. Appropriating the Nazis' language in this way was clearly intended both as a provocation and as an ironic self-identification by the Gerzes as ‹enemies of the Reich.› Ebd., S. 354. Vgl. hierzu außerdem Jochen Gerz' Ausführungen auf einer Tagung der Evangelischen Akademie Loccum 1989: ‹Wenn die Kunst eine Verhinderung dieser Erinnerung sein soll, dann muß sie das Messer in der Wunde, die nicht heilen soll, sein. [...] An einem ansonsten recht gesunden Körper, der dazu noch materiell relativ versorgt ist und sein Leben damit verbringt, dieser materiellen Versorgung gerecht zu werden, da könnte man sich schon eine Wunde vorstellen. Die Wunde im gesunden Körper wird natürlich immer versuchen, gesund zu werden, wie der Rest des Körpers. Da könnte man sich weiterhin vorstellen, daß es ein Messer gibt, das diese Wunde unterhält, genauso wie man ein Blumenbeet unterhalten kann. Kultur = Unterhalten. Kultus, die Pflege, die Pflege der Wunde: damit sie nicht heilt.› In Esther Gerz/Jochen Gerz: *Das Harburger Mahnmal*, S. 202.

ein schmales Fenster sehen, wie tief der ›Stachel‹ sitzt. Gleichzeitig verweist die versenkte Säule als Leerstelle auf die Dringlichkeit, immer neue Formen des Erinnerns zu finden, um Verdrängung und Verleugnung unmöglich zu machen. Dem Mahnmal, von Gerz auch als ›Gegendenkmal‹ bzw. ›Anti-Monument‹ bezeichnet,¹³⁹ werden diesbezüglich von dem US-amerikanischen Sprachwissenschaftler und Judaisten James E. Young folgende Eigenschaften zugesprochen:

[...] its aim is not to console but to provoke; not to remain fixed but to change; not to be everlasting but to disappear; not to be ignored by passersby but to demand interaction; not to remain pristine but to invite its own violation and desanctification; not to accept graciously the burden of memory but to throw it back at the town's feet. By defining itself in opposition to the traditional memorial's task, the countermonument illustrates concisely the possibilities and limitations of all memorials everywhere. In this way, it functions as a valuable ›counterindex‹ to the ways time, memory, and current history intersect at any memorial site.¹⁴⁰

Ein weiteres Projekt, in dem Gerz Spuren ›un-sichtbar‹ macht und durch Abwesenheit Verdrängung problematisiert, ist das Mahnmal *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken* (1993). Ausgangspunkt war Gerz' Gastprofessur an der Hochschule für Bildende Künste Saar 1990, in deren Rahmen er seinen Studierenden u. a. die Aufgabe stellte, ein Mahnmal gegen Rassismus zu konzipieren. Es kam die Idee auf, die Namen der bis 1933 vorhandenen jüdischen Friedhöfe zusammenzutragen und damit das dichte Netz jüdischer Gemeinden in Deutschland vor der NS-Zeit sichtbar zu machen. Die Friedhofsnamen, von denen bis 1993 insgesamt 2146 ermittelt werden konnten, sollten auf Pflastersteinen eingemeißelt und die Steine dann rücklings, mit der Beschriftung nach

139 Vgl. James E Young: The counter-monument: memory against itself in Germany today. In: *Critical Inquiry*, 18, Winter 1992, S. 267–299; hier: S. 274. Die Begriffe ›Gegendenkmal‹ bzw. ›Anti-Monument‹ werden in der Forschungsliteratur zum Teil für sehr unterschiedliche Ausformungen von Mahnmalen verwendet, die Quentin Stevens, Karen A. Franck und Ruth Frazier grob in zwei Typen unterschieden haben: ›those that adopt anti-monumental strategies, counter to traditional monument principles, and those that are designed to counter a specific existing monument and the values it represents.‹ Quentin Stevens u. a.: Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic. In: *The Journal of Architecture*, Vol. 17, Num. 6, 2012, S. 951–972; hier: S. 951. Zur Abgrenzung dieser verschiedenen Ausformungen verwenden die AutorInnen die Bezeichnungen ›anti-monumental‹ und ›dialogic‹ (vgl. ebda., S. 952). Als anti-monumentales Mahnmal werden hier u. a. auch Demnigs STOLPERSTEINE besprochen, insbesondere in Bezug auf ihre Einbettung in den alltäglichen urbanen Raum: ›Not only are these brass plaques widely dispersed, but being embedded in the pavements that people walk across everyday, they may go unnoticed. These memorials thus presume no focused, idealised viewing position.‹ Ebda., S. 960.

140 James E. Young: *The texture of memory*, S. 30.

unten, wieder eingesetzt werden. Dabei geriet der Vorplatz des Saarbrücker Schlosses, der aus ca. 8000 Pflastersteinen besteht, als prädestinierter Ausführungsort in den Fokus: im Nordflügel des Schlosses hatte die Gestapo nach der Rückgliederung des Saarlands 1935 eine ihrer Leitstellen und im Schlosskeller wurden die politisch Verfolgten gefangen gehalten und gefoltert. In der Reichspogromnacht des 9. Novembers 1938 wurden die Saarbrücker Jüdinnen und Juden bis zum Schlossplatz getrieben; später, am 22. Oktober 1940, wurden die noch verbliebenen Menschen von dort nach Gurs in Südfrankreich deportiert. Die Gestapo-Zelle im Schlosskeller wurde erst 1975 bei Renovierungsarbeiten wiederentdeckt. Die zahlreichen Inschriften und Markierungen der Inhaftierten an der Zellwand riefen bei Gerz Assoziationen zu seinem Hamburger Mahnmal hervor.¹⁴¹

Die Arbeit am *2146 Steine*-Projekt, an dem sich neben Gerz acht seiner Studierenden beteiligten, begann in der Illegalität; die Steine konnten nur nachts entfernt werden, was die Arbeit extrem verzögerte: jede Nacht konnten nur ca. zwölf bis sechzehn Steine ausgegraben werden, zudem war Vorsicht geboten, da das Schloss von einer Polizeiwache geschützt wurde. Zusätzlich wurden PassantInnen auf die locker sitzenden Ersatzsteine, die kurzzeitig als ‹Platzhalter› für die zu markierenden Pflastersteine eingesetzt wurden, aufmerksam, wie Gerz bemerkt: «Die Placebos, die die Steine ersetzten, waren weniger gut eingepaßt, sie konnten Unfälle hervorrufen, und im Schloß begann man, von ‹gefährlichen Steinen› zu sprechen.»¹⁴² Die ‹Placebo-Steine› (und damit die zunächst im Verborgenen laufende Erinnerungsarbeit) wurden so zu tatsächlichen ‹Stolpersteinen› für die SchlossbesucherInnen. 1991 wurde das Projekt legalisiert, kritische Stimmen blieben aber auch dann nicht aus und reichten von Unverständnis über die Unsichtbarkeit des Mahnmals bis zu dem Widerwillen, die Steine zu betreten. Gerz berichtet:

Ein konservativer Abgeordneter sagte mir: «Sie sind unmenschlich, jeden Tag muß ich da drauftreten.» Das ist ein zweideutiger Satz, denn es gibt im Deutschen einen Ausdruck – «mit den Füßen treten», darauf herumtreten – der bedeutet, Verachtung zu zeigen. Das, woran gemahnt, erinnert werden soll, kann sich nicht unten befinden. Die Kultur ist gegen die Horizontalität. Andere sagten: Der Schloßplatz ist nicht nur der bedeutungsträchtigste Ort der Stadt, er wird auch bei Volksfesten benutzt. Es wird Bier getrunken, man pißt auf den Boden! Ich sagte darauf: Unsere Füße berühren den Boden, daran gibt es nichts auszusetzen.¹⁴³

141 Vgl. Lieselotte Kugler: Menschen verstummen, Steine reden immer... In: Jochen Gerz (Hg.): *2146 Steine*, S. 168–179; hier: S. 175–176.

142 In Jacqueline Lichtenstein/Gérard Wajcman: Interview mit Jochen Gerz, S. 10.

143 In ebda., S. 11. Lieselotte Kugler entgegnet hier: «Kritik, die sich auf den Ort des Mahnmals bezog, an welchem viele Feste gefeiert würden, die die ‹Ruhe› der Begräbnisstätten störten, konnte entkräftet werden, weil im jüdischen Glauben kein Widerspruch zwischen Alltagsleben und Erinnerung an die Toten besteht. Gerade der jüdische Glaube pflegt die le-

Das Betreten des Platzes löst, ähnlich wie Demnigs STOLPERSTEINE, ein ungutes Gefühl bei den PassantInnen aus, allerdings kann man den Steinen hier nicht aus dem Weg gehen, weil die eingravierten Namen verdeckt bleiben – sie sitzen direkt unter der Oberfläche. Den BegeherInnen des Platzes, der 1993 in *Platz des Unsichtbaren Mahnmals* unbenannt wurde, ist dies bewusst, wobei das Wissen um den Standort bei gleichzeitiger Unsichtbarkeit des Mahnmals das Gefühl der Unsicherheit und des Unbehagens noch steigert.

Auch der französische Installationskünstler Christian Boltanski hat sich in seinen Werken immer wieder mit der Shoah auseinandergesetzt,¹⁴⁴ wobei es ihm häufig, insbesondere in seinen Fotografie-Projekten, um eine Sichtbarmachung vermeintlich biografischer Spuren geht. Eine Arbeit, die in Bezug auf die Erzeugung eines «mental» wie physischen Stolperns höchst relevant ist, ist die 1989 im Museum für Gegenwartskunst Basel ausgestellte Installation *Réserves: La Fête de Pourim*. Sie steht im Kontext der *Réserve*-Arbeiten Boltanskis, die er 1988 begann und für die er überwiegend Altkleider und Beleuchtungselemente verwendete. Der Begriff *réserve* bezieht sich dabei nicht nur auf das Bedeutungsfeld Vorrat/Lager, sondern spezifischer auch auf das Museumsdepot, in dem nicht ausgestellte Bestände verwahrt werden.¹⁴⁵ Für die oben genannte Installation wurden gereinigte, bunte Altkleider von Männern, Frauen und Kindern auf dem Boden des Ausstellungsraums des Basler Museums für Gegenwartskunst verteilt. Die Besucherinnen und Besucher der Installation waren dazu angehalten, über die Kleider zu schreiten. Das Gefühl, das die weichen Textilstoffe unter den Füßen erzeugten und überhaupt der Anblick der übereinander geschichteten Kleidungsstücke riefen bei vielen die Assoziation hervor, «über Leichen zu gehen». Die aus den Konzentrationslagern bekannten Fotografien von Kleiderbergen und übereinander gestapelten ausgemergelten Körpern, tief in das kollektive

bendige Erinnerung an die Toten. Im übrigen [sic] handelt es sich ja nicht um einen Friedhof, sondern um ein Kunstwerk, das sich des Materials bedient, das dort schon früher existierte. Die Unsichtbarkeit des Mahnmals ist, [sic] mit dem jüdischen Glauben gut zu vereinbaren, denn die Bildlosigkeit und die geistige Botschaft des Erinnerns sind wichtige Elemente jüdischer Religion.» Lieselotte Kugler: Menschen verstummen, S. 177.

144 Für einen ausführlichen Überblick über den Zusammenhang zwischen Boltanskis Werk und der Thematik der Shoah vgl. Heidi Brunnschweilers Studie *Christian Boltanski und die Shoah. Im langen Schatten des Bösen*. München: Verlag Silke Schreiber 2014.

145 Vgl. ebda., S. 64.

Gedächtnis eingegrabene Bilder,¹⁴⁶ werden in Boltanskis Installation auf einer anderen Sinnesebene anzitiert. Hinzu kommt das verstörende Gefühl, selbst zum Täter bzw. zur Täterin zu werden, wie Boltanski betont:

Die Leute mußten [die Kleidungsstücke] überqueren, was eine sehr schmerzliche Angelegenheit war, da man darin versank und das Gefühl hatte, über Leichen zu gehen. So machte ich sie alle zu Mördern. Natürlich war das Gehen über die Kleider auch mit einem gewissen Lustgefühl verbunden, was sie spürten und damit ganz in die Sache verstrickt waren. Sie waren Mörder.¹⁴⁷

Dass diese Erfahrung an einen spezifischen kulturellen Raum gebunden ist, zeigt die Tatsache, dass eine sehr ähnliche Installation in Japan (*Réserves: Lac des morts*, 1990), bei der ein Steg über die Kleider gelegt wurde, keine Assoziationen mit der Shoah auslöste.¹⁴⁸ Die Basler Installation verweist zudem durch den Bezug auf das Purimfest im Titel auf einen jüdischen Kontext. Implizit auf den Kontext der Shoah referiert wird auch in einem anderen *Réserve*-Werk, der Kleiderinstallation *Réserve: Canada*, die 1991 in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt wurde. In diesem Fall wurden die Kleidungsstücke an die Wand gehängt. Der Zusatz *Canada* bezieht sich einerseits auf das Land, in dem die erste der *Réserve*-Installationen gezeigt wurde; darüber hinaus verweist der Zusatz aber auch auf die von den jüdischen Sonderkommandos mit «Kanada» bezeichneten Effektenlager in Auschwitz-Birkenau, in denen die Güter der Ermordeten gesammelt wurden.¹⁴⁹ Die Frage nach den BesitzerInnen der abgelegten Kleidungsstücke, die bei allen *Réserve*-Arbeiten im Raum steht, verweist hier auf eine Leerstelle, die wiederum assoziativ in den Kontext der Shoah gestellt wird. Monika Flacke bespricht in Zusammenhang mit Boltanskis Kleider-Installationen und Jochen Gerz' *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus* auch Timm Ulrichs' *Kopf-Stein-Pflaster* (1980/1994) in Hannover.¹⁵⁰ Dabei handelt es sich um

146 Das höchst verstörende Gefühl, über Tote steigen zu müssen, wird auch in den Berichten von Überlebenden der Shoah häufig erwähnt. Als Beispiel sei hier die Schilderung Vladek Spiegelmans in Art Spiegelmans *Maus. A survivor's tale* (1986/1991) zitiert: «[Vladek:] At night I had to go to the toilet down. It was always full, the whole corridor, with the dead people piled there. You couldn't go through ... / You had to go on their heads, and this was terrible, because it was so slippery, the skin, you thought you are falling. And this was every night. / So now I had typhus, and I had to go to the toilet down, and I said, «Now it's **my** time. Now I will be laying like this ones and somebody will step on me!» [sic]». Art Spiegelman: *The complete Maus*. London u. a.: Penguin Books 2003, S. 255. Hervorh. im Original.

147 In Alfrun Kliems: Wenn die Reise über Leichen geht, S. 213.

148 Vgl. Monika Flacke: Das Konzept Geschichte in der zeitgenössischen Kunst. In: *Kritische Berichte*, 02/1992, S. 36–46; hier: S. 39.

149 Vgl. Heidi Brunnschweiler: *Christian Boltanski und die Shoah*, S. 84.

150 Vgl. Monika Flacke: Das Konzept Geschichte in der zeitgenössischen Kunst, S. 41.

nach dem Modell von Ulrichs' Kopf gestaltete Steinköpfe, die der Künstler anstelle von Pflastersteinen am Schiffsraben neben dem Niedersächsischen Finanzministerium in den Boden ließ. Die Köpfe, die alle in verschiedene Richtungen blicken und so eine sehr unregelmäßige Bodenfläche bilden, haben ebenfalls eine zutiefst aufstörende Wirkung auf die BetrachterInnen. Begangen wird das *Kopf-Stein-Pflaster* an der Stelle, an der es ausliegt, allerdings eher nicht. In diesem Kontext zu nennen wäre außerdem die Installation *Schalechet – Gefallenes Laub* von Menashe Kadishman, die sich in einem der fünf Leerräume (‹Voids›) des von Daniel Libeskind konzipierten Neubaus des Jüdischen Museums in Berlin befindet. Die Installation besteht aus einer unzähligen Menge an lose übereinanderliegenden und unterschiedlich großen Metallplatten, in die die Form eines schreienden Gesichts gestanzt wurde. Betritt man die Installation, so erinnert das metallische Klicken der sich bewegenden Gesichtsplatten an das Geräusch beim Gehen auf herabgefallenem Herbstlaub. Auch hier hat man das ungute Gefühl, über Leichen zu gehen, auch hier macht man sich als BegeherIn gefühlsmäßig des Verbrechens mitschuldig. Da die Platten nicht befestigt sind, besteht hier eine tatsächliche Stolpergefahr.

Die schon in Kapitel 2.2 angesprochenen Bodenbilder des deutschen Installationskünstlers Thomas Kilpper zeichnen sich ebenfalls durch ein Zusammenspiel zwischen Erinnerung und aufgebrochenen Bodenstrukturen aus.¹⁵¹ In verschiedenen Projekten gräbt und fräst er seine Visionen in die Fußböden leerstehender Gebäude ein, denen häufig selbst eine sehr spezielle Geschichtlichkeit anhaftet. In *don't look back* (1998), das uns hier als Beispiel dienen soll,¹⁵² gestaltete der Künstler den Parkettboden einer ehemaligen und indes für den Abriss freigegebenen Basketballhalle eines US Army Camps in Oberursel um und machte dabei die Spuren ihres ‹Vorlebens› sichtbar:

Bei **don't look back** stand ich einem riesigen Raum und einer monströsen Geschichte gegenüber: das Camp King bei Frankfurt/Main wurde nach 1945 vom US-Geheimdienst zu Verhören von Nazi-Größen genutzt, hier wurde ausgesiebt, wer vor Gericht gestellt oder in amerikanische Dienste integriert wird. Im 2. Weltkrieg war der Ort das zentrale Gefangenenlager der NS-Luftwaffe, wo sämtliche abgeschossenen alliierten Piloten verhört wurden. In der ehemaligen Basketballhalle habe ich 300qm Parkett zerschnitten und umgewandelt in einen Druckstock. Mittels Holzschnitt, [sic] habe ich mich in diesen Ort eingeschrieben und ihn quasi besetzt, um mich so seiner Geschichte anzunähern und in den

¹⁵¹ Im Folgenden beziehe ich mich insbesondere auf den bereits erwähnten Aufsatz der Kunsthistorikerin Silke Tammen, in dem sie das Störpotenzial der Kilpper'schen Bodenbilder in Zusammenhang mit deren ‹Stolper-Potenzial› bespricht. Vgl. Silke Tammen: *Stolpersteine – Bodenbilder*, S. 235–258.

¹⁵² Ähnlich konzipierte Projekte sind *the ring* (2000) oder *State of Control* (2009).

Prozeß seiner Transformation – von militärischer Nutzung, Leerstand, zu Abriss, Neubau und ziviler Nutzung – zu intervenieren.¹⁵³

Ab 1945 wurde das Gefangenenlager dann als ‹Interrogation Center› der US-Armee genutzt; unter anderem wurde Albert Speer in Vorbereitung auf die Nürnberger Prozesse dort vernommen.¹⁵⁴ Die Bilder, die Kilpper durch nahezu gewaltsames Einwirken in den Boden fräst,¹⁵⁵ nehmen auf die verschiedenen Vergangenheitsebenen des Ortes Bezug, machen sie wieder sichtbar. Dabei wird die Halle für ihren eigentlichen Nutzen unbrauchbar gemacht, der Boden wird auf verschiedene Stufen reliefiert, so dass man sich beim Darübergehen einer tatsächlichen Stolpergefahr ausgesetzt sieht. Verbunden wird diese physische Stolper-Erfahrung mit Bildreferenzen auf die unterschiedlichen Vergangenheits- und Nutzungsebenen des Raums, in die sich auch biografische Bezüge des Künstlers mischen: in der komplexen Bild-Text-Collage,¹⁵⁶ in der neben Verweisen auf den Zweiten Weltkrieg auch Vietnamkrieg und RAF-Terror anzitiert werden, wird zweimal Kilppers Vater gezeigt, der selbst Angehöriger der Wehrmacht war. Die Arbeit dokumentiert demnach auch eine schmerzvolle Auseinandersetzung mit der eigenen Vaterfigur.¹⁵⁷ Die aufstörenden Bild- und Textelemente werden von den RezipientInnen, die auch in diesem Fall gleichzeitig ‹BegeherInnen› sind, aus der Nahsicht betrachtet. Das gesamte Bodenbild ist nur aus der Höhe oder auf einem Druck erkennbar, hier fehlt dann allerdings die dreidimensionale Tiefe, die ein physisches

153 Verfügbar unter: <http://www.kilpper-projects.net/dont-look-back/de/beschreibung.htm> (letzter Zugriff: 27.04.2020). Hervorh. im Original.

154 Vgl. Silke Tammen: *Stolpersteine – Bodenbilder*, S. 243.

155 Kilpper bemerkt in einem Interview mit Clemens Krümmel zu dem körperlichen Aufwand und dem Einsatz von Gewalt bei der Umsetzung seiner Bodenarbeiten: «Dann habe ich recherchiert, was alles in diesem Ort steckte – und das war genau das, was auch meine Politisierung ausgemacht hatte, dass in Camp King die Vorläuferorganisation des Bundesnachrichtendienstes, die ‹Organisation Gehlen›, 1946 gegründet worden war, mit Reinhard Gehlen als Chef, der schon unter Hitler Geheimdienstchef war. Das konnte ich gegen den Widerstand des Holzes sozusagen einstemmen. Ich hatte das deutliche Gefühl, dass ich an diesem geschichtlich kontaminierten Ort das vorgefundene Material brechen muss, damit ich sprechen kann. [...] Natürlich geht das nicht gegen den Boden, sondern gegen das, was darauf organisiert wurde: Faschismus, Krieg und Zerstörung. Das haue ich in den Boden ein.» In Clemens Krümmel: *Handlungsräume. Ein Interview mit Thomas Kilpper von Clemens Krümmel*. In: Thomas Kilpper: *Thomas Kilpper. State of Control*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2009, S. 77–84; hier: S. 82.

156 Vgl. hierzu Tammens detaillierte und weitgehend aufschlüsselnde Bildlektüre: Silke Tammen: *Stolpersteine – Bodenbilder*, S. 245–250.

157 Vgl. ebda., S. 248.

Stolpern provozieren könnte. In Bezug auf das Zusammenwirken von (individueller) Erinnerung und Begehung bzw. haptischer Wahrnehmung erinnert Tammen an Prousts Stolper-Erlebnis in *À la recherche du temps perdu*:

Die in der «Suche nach der verlorenen Zeit» aktivierte «*mémoire du corps*», die nur durch die «niedereren» Sinne aktiviert werden kann, dieses Körpergedächtnis eines jeden Begehers des Bilderbodens ist ein jeweils individuelles, teilt mit Kilpper nur einige gemeinsame Referenzpunkte in den vielproduzierten Medienbildern. Jeder ging auf diesem nicht mehr existenten Boden einen anderen Weg, wobei sich an Bilder, die das Lebensgefühl unterschiedlicher Jahrzehnte prägten, unwillkürlich ganz eigene Erinnerungsfragmente heften, das Bodenerlebnis der Basketball-Halle die Erinnerung an andere Räume und Böden auflösen konnte.¹⁵⁸

Zu Momenten des Stolperns kommt es also nicht nur durch die physisch erfahrbare Relieferung, sondern vor allem durch das Zusammenwirken von individuellen Erinnerungsfragmenten und der eigenen *mémoire du corps*, den Erinnerungen des Künstlers sowie Referenzpunkten des kollektiven Gedächtnisses.

Die Basketball-Halle wurde wie geplant ein Jahr später abgerissen. Um den Parkettboden zu erhalten, wurde er in 120 Einzelteile zerlegt und es wurden Feinbetonabdrücke der einzelnen Bodenfragmente erstellt. In der Nähe der Halle wurden sie 2002 vor einem Kinderhaus wieder zusammengesetzt. Tammen kommentiert dazu treffend:

Eine neue Generation wird zum Spielen einer schnelleren und «härteren» Variante des Basketballs auf ein Geschichtsfeld geschickt, in dem sich viel Unverständliches, Fernes, auch Obszönes und Gewaltames findet. Keinen scheint das mehr zu stören – solange sich kein Kind beim Spiel das Knie an der Geschichte der Älteren blutig stößt.¹⁵⁹

Ein anders geartetes «zertrümmertes Geschichtsfeld», auf das hier nur kurz verwiesen werden soll, schuf der Deutsche Konzeptkünstler Hans Haacke 1993 für den Deutschen Pavillon der 45. Biennale d'Arte di Venezia. Seine Installation *Bodenlos* präsentierte sich den BesucherInnen im Hauptsaal des – 1938 von den Nazis monumental umgestalteten – Pavillons als Scherbenmeer der deutschen Geschichte: über dem Eingang prangte (statt des vorher dort angebrachten Reichsadlers) ein überdimensionales 1 DM-Stück aus dem Jahr der Wiedervereinigung, beim Hochsteigen der Treppen wurden die BesucherInnen dann von einer vergrößerten Fotografie Adolf Hitlers vor rotem Hintergrund empfangen, die diesen bei seinem Besuch der Biennale 1934 zeigt. Hinter der roten Stellwand dann: ein Trümmerhaufen. Haacke hatte den Marmorboden

¹⁵⁸ Ebda., S. 250.

¹⁵⁹ Ebda., S. 251.

des Gebäudes aufgebrochen und die Scherben übereinander geschichtet, es entstand ein ruinenhaftes Bild. Auf der rückseitigen Apsiswand prangte, in Kapitalen, das Wort GERMANIA. Die Erfahrung der Begehung schilderte Petra Kipphoff im Feuilleton der *Zeit* damals wie folgt:

Hans Haacke hat der deutschen Geschichte den Boden unter den Füßen weggezogen, er hat ihn zerstört, die Marmorplatten herausbrechen lassen, und nun stehen wir auf den Trümmern. Kein guter Standort. Wackelig. Unsicher. Jeder Schritt kann ein Ausrutscher werden. Jeder Schritt ist begleitet von dumpfem Geklapper. Und wenn mehrere Menschen durch den Raum gehen oder ein paar Kinder über die zerborstenen Platten springen, dann schwillt das Geräusch an zum steinernen Gewitter. Und alle bleiben erschrocken stehen.¹⁶⁰

Haackes provokante künstlerische Auseinandersetzung stieß auf viel Lob und brachte ihm u. a. die Auszeichnung mit dem Goldenen Löwen ein, den er sich mit Nam June Paik teilte. Von einigen KunstjournalistInnen, die sich von Haackes Deutschlandbild irritiert fühlten, wurde die Installation aber auch als ›Stein des Anstoßes‹ empfunden.¹⁶¹

Das von dem israelischen Künstler Micha Ullman gestaltete *Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung* erinnert mahnend an die Bücherverbrennung durch nationalsozialistische Studierende auf dem ehemaligen Kaiser-Franz-Josef-Platz (damals umgangssprachlich Opernplatz; heute Bebelplatz) am 10. Mai 1933 in Berlin. Anlass war die Kampagne «Aktion wider den undeutschen Geist!», die von der dem Nationalsozialistischen Deutschen Studentenverbund nahestehenden Deutschen Studentenschaft (DSt) organisiert wurde. Die Ziele und Positionen der Aktion wurden in «12 Thesen wider den undeutschen Geist» formuliert, die an deutschen Hochschulen ausgehängen und teilweise auch von Zeitungen gedruckt wurden und die sich insbesondere gegen den ›jüdischen Intellektualismus‹, aber auch gegen sozialdemokratische und liberale Ideen richteten. Die Bücherverbrennung am 10. Mai, die gleichzeitig als

160 Petra Kipphoff: Bodenlos in den Gärten der Kunst. In: *Zeit*, Nr. 25/1993. Verfügbar unter: <https://www.zeit.de/1993/25/bodenlos-in-den-gaerten-der-kunst> (letzter Zugriff: 27.04.2020). Zur Rezeptionserfahrung vgl. auch Florian Matzner: «Jeder Schritt im Pavillon geriet zur Tortur, verursachten die lose liegenden Platten doch mal dumpfes, mal schrilles Schlagen und Klappern, so daß der Besucher entweder den Ort des Schreckens sofort wieder verließ oder unwillkürlich innehielt, um nicht noch mehr Krach und Scherben zu verursachen [...]» Florian Matzner: Hans Haacke – Ein Künstler im öffentlichen Dienst. In: *Kritische Berichte*, 3/1994, S. 22–29; hier: S. 23. Zum Hintergrund für Haackes Installation vgl. dessen Ausführungen in Hans Haacke: *Gondola! Gondola!* In: Pierre Bourdieu/Hans Haacke: *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press 1995, S. 125–144. Vgl., in derselben Publikation, außerdem Pierre Bourdieus Kommentar zu Haackes Werk im Kontext der 45. Biennale: *To Good to Be True*, S. 113–116.

161 Vgl. hierzu Florian Matzner: Hans Haacke, S. 22.

‹Höhepunkt› und als Abschluss der Aktion galt, fand zeitgleich in 22 deutschen Hochschulstädten statt.

Das Mahnmal, das sich an authentischer Stelle befindet, besteht aus einem 5 x 5 x 5 Meter großen, im Untergrund liegenden, gänzlich weißen Raum, auf den man durch eine transparente, quadratische Glasscheibe hinabsehen kann, die eben in den Boden eingelassen ist. Alle vier Wände des Raums sind mit gleichförmigen, leeren Regalen ausgestattet, die Platz für die etwa 20.000 Bücher bieten würde, die 1933 auf dem Bebelplatz verbrannt wurden. Auch hier wird Abwesenheit inszeniert. Zudem bleibt das Mahnmal selbst tagsüber oft unbemerkt, da man über es ‹hinwegsehen› kann; dass hier die Struktur des Bodens aufgebrochen ist, bemerkt man erst, wenn man sich wenige Meter entfernt befindet. Der sich plötzlich öffnende, weiße Raum im Untergrund kann Verunsicherung und die Assoziation mit einer (leeren) Katakombe hervorrufen, besonders dann, wenn das Mahnmal vorher unbemerkt geblieben ist und man plötzlich auf die Glasscheibe tritt.¹⁶² Beugt man sich über die Glasscheibe (wie bei den STOLPERSTEINEN mag man die natürliche Geste mit der symbolischen eines respektvollen Verbeugens assoziieren), sieht man bei Tageslicht je nach Perspektive mitunter Spiegelungen der Juristischen Fakultät der Humboldt-Universität, der Staatsoper und der St. Hedwigs-Kathedrale,¹⁶³ von denen auf diese Weise als Vertreterinnen von Recht, Kunst und Religion Verantwortung eingefordert wird. Im Dunkeln öffnet sich der unterirdische Raum deutlich sichtbar als ein leuchtendes Auge auf dem Platz und stellt so, beinahe an der gleichen Stelle wie der Scheiterhaufen 1933, ein symbolisches Gegenlicht der Erinnerung und der Mahnung dar. Ergänzt wird dieser Eindruck durch Heinrich Heines berühmte Verse aus *Almansor* (1821), die sich auf grausame Weise bewahrheiten sollten: ‹Das war ein Vorspiel nur, dort / wo man Bücher verbrennt, / verbrennt man am Ende auch Menschen.› Auch Heines Bücher wurden 1933 den Flammen übergeben; sie waren nicht auszulöschen – auch daran erinnert das *Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung*.

162 Dass dies nicht selten geschieht, belegt die Tatsache, dass die Glasscheibe, die durch die Fußtritte immer wieder verkratzt wird, etwa alle drei Monate ausgewechselt werden muss.

163 Vgl. dazu Waltraud Schwab: ‹Manchmal steht ein alter Mann ein paar Stunden auf dem Platz in der Nähe des Denkmals. Auch er will seinen Namen nicht nennen. Ein Freund der Familie Ullman sei er. Alte Wunden. Als Antifaschist wollte er aufklären. ‹Die jungen Leute wissen ja gar nicht, um was es geht.› Mit Engelsgeduld zeigt er, dass mehr zu sehen ist als eine leere Bibliothek. ‹Bücken Sie sich, dann erkennen Sie, dass sich die Oper, die Kathedrale, die Fakultät im Glas spiegeln.› Ullman habe das so gewollt. Die Freiheit der Kunst, der Wissenschaft, der Religion sei nichts Flüchtigtes. ‹Sie muss verteidigt werden.›› Waltraud Schwab: Berlin Bebelplatz: Der leere Platz. In: *taz*, 10.05.2003. Verfügbar unter: <https://taz.de/!778424/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

Das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* wurde im Rahmen eines von der Publizistin Lea Rosh initiierten Wettbewerbs konzipiert, der 1994 ausgeschrieben wurde. Bauherren waren in diesem Fall ein von Rosh gegründeter Förderkreis, die Bundesregierung und das Land Berlin. Der (erste) Gewinner-Entwurf von Christine Jakob-Marks bestand aus einer 100 mal 100 Meter großen, durch einen Sockel auf elf Meter ansteigenden Betonplatte, versehen mit 18 Gesteinsbrocken und ca. 4,2 Millionen Namen der Opfer, die sie selbst als *Stolperstein der Geschichte* bezeichnete.¹⁶⁴ Der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl lehnte den Entwurf allerdings ab. 1997 wurden erneut Entwürfe eingeholt, diesmal gewann der Vorschlag des New Yorker Architekten Peter Eisenman und des New Yorker Bildhauers Richard Serra. Serra zog sich allerdings von dem Projekt zurück, weil er mit Änderungsvorgaben zum ursprünglichen Entwurf nicht einverstanden war. Die endgültige Version des Entwurfs («Eisenman II») wurde im Juni 1999 beschlossen, der Bau an dem Projekt begann im April 2003; im Mai 2005 wurde das Mahnmal eröffnet. Als zentrale Holocaustgedenkstätte Deutschlands hat es zahlreiche kontroverse Diskussionen ausgelöst, die nicht nur Eisenmans Vision betreffen, sondern vor allem auch die Frage nach Sinn, Nutzen und Erwünschtheit eines zentralen und dermaßen monumentalen Denkmals.¹⁶⁵

Der (realisierte) Projektentwurf sieht ein Stelenfeld mit 2711 Betonquadern vor, die bei identischem Grundriss (2,38 m x 0,95 m) und einer Neigung zwischen 0,5° und 2,0° in parallelen Reihen angeordnet sind. Die Höhen der Stelen variieren zwischen 0,2 m und bis zu 4,7 m. Zusätzlich sind in den Randbereichen des Stelenfelds und auf dem angrenzenden öffentlichen Gehweg 112 ebenerdige Stelen verlegt. Das ca. 19.000m² umfassende und mit Betonsteinen gepflasterte Gelände, auf dem die Stelen angebracht sind, hat eine wellenförmige Struktur und senkt sich unregelmäßig ab.¹⁶⁶ Das Mahnmal, das von allen vier Seiten betreten werden kann, öffnet sich für verschiedene Interpretationen wie auch von Eisenman angedacht. Der Architekt selbst hat das

164 Vgl. Petra Kipphoff: Stolperstein im Kiefernwald. In: *Zeit*, Nr. 33/1995. Verfügbar unter: https://www.zeit.de/1995/33/Stolperstein_im_Kiefernwald (letzter Zugriff: 27.04.2020).

165 Die gesamte Debatte um das Holocaust-Mahnmal wurde in einem von Ute Heimrod, Günter Schlusche und Horst Seferens herausgegebenen Band ausführlich dokumentiert: *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das «Denkmal für die ermordeten Juden Europas»*. Berlin: Philo 1999. Vgl. außerdem Claus Leggewie/Eric Meyer: «Ein Ort an den man gerne geht»: *Das Holocaust-Mahnmal und die deutsche Geschichtspolitik nach 1989*. München u. a.: Hanser 2005.

166 Vgl. die Webseite der *Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas*: <https://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas-mit-ausstellung-im-ort-der-information/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

Stelenfeld wiederholt mit einem wogenden Weizenfeld verglichen, eine Assoziation, die erstens den Blick aus der Höhe voraussetzt und mit der er zweitens auf vehemente Kritik stieß, u. a. vonseiten des deutschen Kunsthistorikers Hans-Ernst Mittig, der in diesem Zusammenhang zu Recht auf die Nazi-Motivik von Saat und Ernte (z. B. in den Filmen von Leni Riefenstahl) und wogenden Menschenmengen hinwies.¹⁶⁷ Häufig wird das Stelenfeld auch mit Kriegerdenkmalen assoziiert, wobei die Betonquader als Grabsteine interpretiert werden; die gesamte Fläche ähnelt, von außen betrachtet, tatsächlich einem Friedhof.¹⁶⁸ Unter dem Mahnmal befindet sich der ‹Ort der Information›, an dem in verschiedenen Ausstellungsräumen über die Dimension der Shoah und bekannte Opferschicksale informiert wird.

Im Kontext der vorliegenden Untersuchung ist vor allem die Wirkung beim Betreten und Durchgehen des Mahnmals relevant. Betrachtet man das Feld von außen, so sind zwar die leicht wellenförmigen Höhenvariationen der Stelen erkennbar, nicht aber die unterschiedlich hohen Terrassen, auf denen die Stelen montiert sind. Die BegeherInnen des Mahnmals geraten so nach und nach in vorher ungeahnte Tiefen, während die Stelen, die sie umgeben, immer höher werden; die Sicht wird durch die Betonquader behindert, der Blick auf die ‹Außenwelt› verwehrt. Auch die Lichtverhältnisse sind eingeschränkt. Unvorhersehbare Begegnungen mit anderen Personen, insbesondere, wenn man das Mahnmal allein betreten hat, können neben dem unebenen Boden und den unterschiedlich geneigten Stelen zusätzlich Verunsicherung auslösen. Auch wenn das Mahnmal nicht im eigentlichen Sinne labyrinthisch ist (theoretisch kann man den geradlinigen Stelengängen folgen und kommt so am gegenüberliegenden Ende des Feldes wieder heraus), so löst das Zusammenwirken des unregelmäßig gewellten Untergrundes, auf dem man geht, und den gleichförmig grauen, aber in Höhe und Neigung variierenden Betonquadern doch Desorientierung aus. Beim Betreten des Mahnmals werden so Gefühle der Beklommenheit und Betroffenheit provoziert. Mit einiger Vorsicht ließe sich über die Erfahrung der sich steigernden Unübersichtlichkeit und Desorientierung bei der Begehung des Mahnmals auch eine Analogie zu dem Verlauf der nationalsozialistischen Bedrohung sehen, deren wahre Gefahren und Absichten, deren grausame Tiefe, sich nach der Machtübernahme 1933 graduell offenbarten.

Das Mahnmal entzieht sich allerdings, wie bereits angedeutet, einer eindeutigen Lesbarkeit (und Begehbarkeit). Dies führt nicht zuletzt dazu, dass es

¹⁶⁷ Vgl. Hermann Sturm: *Denkmal & Nachbild. Zur Kultur des Erinnerns*. Essen: Klartext-Verlag 2009, S. 46.

¹⁶⁸ Vgl. ebda.

von Personen mit einem weniger stark ausgeprägten Geschichtsbewusstsein anders angenommen und genutzt wird. Besonders Kinder und Jugendliche vergnügen sich zuweilen durch das Springen von Stele zu Stele und TouristInnen fotografieren sich vor den Betonquadern, auf die man sich zum Ausruhen auch mal setzt und auf denen sich im Sommer gar gesonnt wird.¹⁶⁹ Zudem wird das Mahnmal genau wie Demnigs STOLPERSTEINE oder Gerz' Bleisäule immer wieder auch Träger von Spuren neonazistischen Gedankenguts; so stößt man sich beim Begehen des Stelenfeldes hin und wieder auch an ‹Stolpersteinen› in Form von Hakenkreuzen.¹⁷⁰

2.4 ‹Stolpern› und ‹Stolpersteine› als Konzept-Metaphern in der Literatur

Im folgenden Unterkapitel wird nun der Frage nachgegangen, ob und auf welche Weise sich ‹Stolpern› und ‹Stottern› in literarischen Texten darstellen lassen bzw. auf textueller Ebene inszeniert werden können. In diesem Zusammenhang soll der Gehalt einer Konzept-Metapher des ‹Stolperns› bzw. ‹Stolpersteins› für den

169 Vgl. hierzu das im Januar 2017 gestartete Online-Projekt «YOLOCAUST» (YOLO steht als Akronym für «you only live once») des israelisch-deutschen Satirikers und Autors Shahak Shapira. Diesem waren die zahlreichen in den sozialen Medien kursierenden TouristInnenfotos und Selfies am Holocaust-Mahnmal aufgefallen, die ihre ProtagonistInnen dabei zeigen, wie sie fröhlich über die Stelen springen oder sich darauf räkelten. Shapira bearbeitete die Bilder so, dass, wenn man mit der Maus darüberfährt, ein Schwarz-Weiß-Foto erscheint, das die Abgebildeten nicht mehr mit dem Denkmal im Hintergrund zeigt, sondern z. B. vor den ausgemergelten Körpern der KZ-Inhaftierten. Mittlerweile hat Shapira die Fotomontagen wieder von der Seite heruntergenommen, alle der auf den Bildern gezeigten Personen haben ihn kontaktiert und sich für ihr Verhalten entschuldigt. Vgl. <https://yolocaust.de/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

170 Im Rahmen dieser Untersuchung kann nicht auf sämtliche Mahnmale eingegangen werden, die mit einem ‹Aufbrechen› der Bodenstrukturen arbeiten. An dieser Stelle sei daher nur noch auf das von Margrit Kahl konzipierte Synagogenmonument auf dem Bornplatz des Hamburger Grindelviertel und auf das von Horst Hoheisel entworfene Aschrottbrunnen-Mahnmal verwiesen. Während bei Kahl der Grundriss und das Deckengewölbe der alten Bornplatzsynagoge durch unterschiedliche Steinarten im Mosaikpflaster rekonstruiert werden, handelt es sich bei Hoheisels Mahnmal um eine in die Erde eingelassene Negativ-Form des ursprünglichen Aschrottbrunnens. Beide Mahnmale sind für die PassantInnen begehbar. Der Aschrottbrunnen wurde gemeinsam mit Gerz' und Shalevs Harburger Mahnmal als Figuration des ‹Gedenkmals› bei Tomberger besprochen: Corinna Tomberger: *Das Gedenkmal. Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur*. Bielefeld: transcript 2007.

Symbolraum Literatur diskutiert und erörtert werden. Dabei stehen allerdings – mit einer Ausnahme – nicht etwa über innere Konflikte stolpernde oder stotternde ProtagonistInnen, wie sie beispielweise bei Kleist vorkommen,¹⁷¹ im Vordergrund, sondern vielmehr die Frage nach Textmechanismen, die ein Stolpern und Stottern in der Architektur des Textes hervorrufen, sowie die Frage nach deren Wirkung auf den Rezeptionsvorgang. Um den Fokus der Arbeit beizubehalten, werden in diesem Zusammenhang insbesondere Texte aus dem ‹Referenzbereich Haroldo de Campos› unter den genannten Gesichtspunkten betrachtet. Dabei sollen in einem ersten Schritt Analogien zwischen Gehen, Reisen, Schreiben und Lesen im literarischen Raum aufgezeigt werden, wobei hier nach einer kurzen Reflexion über die Flaneur-Literatur vor allem Walter Benjamins *Einbahnstraße* und Max Benses *Entwurf einer Rheinlandschaft* ins Zentrum der Betrachtung rücken. Daran anschließend wird nach Formen des sprachlichen Stolperns und Stotterns sowie nach dem Irritationspotenzial der deutschsprachigen und brasilianischen konkreten Poesie gefragt. In einem weiteren Schritt werden Reflexionen über die Darstellung und Ausführung eines ‹ästhetisierten Stotterns› in James Joyces *work in progress*-Roman *Finnegans Wake* angestellt, wobei in diesem Fall mit der Figur des Humphrey Chimpden Earwicker auch ein tatsächlicher Stotterer vorliegt. Abschließend erfolgt dann noch eine Bestandsaufnahme der (Forschungs)literatur, die implizit oder explizit Bezug auf Demnigs STOLPERSTEINE nimmt bzw. der die Verknüpfung des Begriffs mit den Konzepten Trauma und Memoria zugrunde liegt.

2.4.1 Formen von Bewegungen in literarischen Texten: Analogien zwischen Gehen, Reisen, Schreiben und Lesen

In den Kapiteln 2.1.1 und 2.1.2 wurde bereits in einigen Beispielen gezeigt, wie in der Literatur (aber auch in der Philosophie) auf ein mentales wie tatsächliches ‹Stolpern› als Voraussetzung für das kritische Hinterfragen bzw. den Aufbruch einer bestehenden Ordnung verwiesen wird. So findet Balzac über das

¹⁷¹ Als Beispiel sei hier lediglich der Dorfrichter Adam aus Kleists Komödie *Der zerbrochene Krug* (1808 uraufgeführt, Druckfassung 1811) angeführt, der vergebens darum bemüht ist, nicht als Täter eines Verbrechens entlarvt zu werden, über das er selbst Gericht sitzt. Dabei enthüllt die Sprache den inneren Konflikt, wie Annegret Mahler-Bungers treffend zusammenfasst: ‹Da sind zunächst die Brüche in der Rede, das Stocken, Stammeln, Haspeln und Stottern und die Leerstellen und Gedankenstriche in diesem Text, ‹Steine des Anstoßes› gleichsam, über die vor allem Adam immer wieder stolpern muss und mit ihm der Leser/Zuschauer.› Annegret Mahler-Bungers: Über das Lachen in *Der zerbrochene Krug*, S. 125.

Stolpern eines anderen zu seiner *Théorie de la démarche*, wobei seinen Reflexionen eine Analogie zwischen Gehen und Denken zugrunde liegt, die auch bei Karen Joisten wesentlich ist. Das Gehen wird von Balzac als Ausdruck der körperlichen, die Stimme als Ausdruck der geistigen Bewegung gefasst, wobei er das gesprochene Wort als Takt des Herzens und Gehirns versteht.¹⁷² Doch wie verhält es sich mit dem Gehen und Stolpern in Bezug auf die Verschriftlichung der eigenen Gedanken, wie auf den Lesevorgang? Balzacs Essay von 1833 fällt in eine Zeit, in der in Paris die Ladenpassagen entstehen, und mit ihnen eine neue Art des Gehens. In der Figur des (literarischen) Flaneurs fließen Denk- und Gehbewegung zusammen, der durch das Gehen gelenkte Wahrnehmungsprozess spiegelt sich auch in der Textproduktion und -struktur wider. Matthias Keidel, der in seiner (an Benjamins Hessel-Rezension anklingenden) Studie *Die Wiederkehr der Flaneure* (2006) auch von einem ‹flanierenden Denken› spricht, bemerkt hierzu:

Sobald aus dem Flanieren heraus Texte entstanden, begann auch die Geschichte der literarischen Flanterie; aus dem speziellen Blickwinkel des Flaneurs, als eines beweglichen Perspektivs, resultierte eine neuartige Struktur der Texte. Neuartig waren dabei nicht nur die zufällig durch die direkte Anschauung im Flanieren gewonnenen Sujets, sondern auch die Möglichkeit, den Prozeß [sic] der Textentstehung und die subjektive Wahrnehmung der Großstadtphänomene mit zu thematisieren.¹⁷³

Charles Baudelaire wählt und etabliert für die Verarbeitung der Großstadterfahrungen in *Le Spleen de Paris* bzw. *Petits poèmes en prose* (1869) die Gattung des Prosagedichts, wobei sich der Dichter insbesondere von Aloysius Bertrands *Gaspard de la Nuit* (1842) inspirieren ließ. Im Vorwort zu seinen ‹petits poèmes›, die zunächst in Feuilletons veröffentlicht wurden, erklärt er die Wahl dieser Form wie folgt:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.¹⁷⁴

172 Vgl. Honoré de Balzac: *Théorie de la démarche*, S. 137. Vgl. außerdem ebda.: ‹Pour moi, dès lors, le MOUVEMENT comprit la Pensée, action la plus pure de l'être humain; le Verbe, traduction de ses pensées; puis la Démarche et le Geste, accomplissement plus ou moins passionné du Verbe.› Hervorh. im Original.

173 Matthias Keidel: *Die Wiederkehr der Flaneure: literarische Flanterie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 15.

174 Charles Baudelaire: *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Ed. Garnier Frères 1980 [1869], S. 7.

Dass diese Reflexion auch von Relevanz für Haroldo de Campos' *Galáxias* ist, wird in Kapitel 4 gezeigt. Der Rausch von flüchtigen Sinneseindrücken äußert sich bei Baudelaire dabei auch durch eine Mischung verschiedener Schreibstile, die narrative, deskriptive, kommentierende und alltagssprachliche Elemente beinhalten. Die eigentliche Flanerie als Gehbewegung wird in den Texten allerdings ausgespart, es werden vielmehr «Gedanken-Gänge» verfolgt, die aber durch die Erfahrung der Großstadt angestoßen werden.¹⁷⁵

Rund sechzig Jahre später bekennt der Berliner Schriftsteller und Flaneur Franz Hessel in seinem Feuilleton-Buch *Spazieren in Berlin* (1929; 1984 neu herausgegeben als *Ein Flaneur in Berlin*):

Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben.¹⁷⁶

Die hier entworfene Analogie von Begehen und Lesen der Stadt wird auch von Hessels Freund und Wegbegleiter Walter Benjamin geltend gemacht, wobei sich die Beziehung zwischen *flânerie* und Lektüre in seiner *Einbahnstraße* kehrt: die 60 philosophischen Reflexionen, die 1928 in Form einer Broschüre veröffentlicht wurden, «sind nicht in erster Linie Stadtttexte», wie Keidel in Anknüpfung an Ernst Bloch formuliert, «sondern der Gesamttext bildet eine Art Textstraße, auf der auch die Leser metaphorisch flanieren.»¹⁷⁷ Dabei handelt es sich bei den «philosophierten Bruchstücken»¹⁷⁸ um fragmentartige kurze Texte oder Aphorismen, denen jeweils ein fett und in Majuskeln gedruckter Titel vorangestellt ist. Die Überschriften verweisen wie im Vorübergehen auf Geschäftsnamen, Schaufensterauslagen, Hausnummern, Hinweisschilder oder Denkmale und leiten jeweils ein neues, vom vorigen unabhängiges Denkbild ein. In den

175 Vgl. Harald Neumeyer: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 125–126 u. 129–130.

176 Franz Hessel: *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin: Das Arsenal 1984 [1929], S. 145.

177 Matthias Keidel: *Die Wiederkehr der Flaneure*, S. 45. Vgl. außerdem Ernst Bloch: «Die Schrift bedient sich höchst moderner Mittel, mit später Grazie, für oft abseitige oder verschollene Inhalte. Ihre Form ist die einer Straße, eines Nebeneinander von Häusern und Geschäften, worin Einfälle ausliegen. [...] Immer neue Ichs, sagten wir, sind hier zu sehen und löschen sich aus. Ja, gegenständlich geht überhaupt niemand recht auf der Straße, ihre Dinge scheinen mit sich allein. Was ahnungsvoll den Busen füllt, das spricht sich nur in äußeren Bruchstücken aus; diese formen sich zu Schildern und Auslagen. Eben zur Einbahnstraße: nicht als beliebigem Gebilde, als leerer Platzstraße, wie es deren in bloßen Träumen gibt, sondern als philosophischem *Leitfaden* und Bazar.» Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979 [1935], S. 368–369. Hervorh. im Original.

178 Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit*, S. 370.

teils surrealistischen Texten, die Asja Lācis gewidmet sind,¹⁷⁹ werden philosophische Reflexionen angestellt, persönliche Erinnerungen sowie Träume und Reiseerlebnisse referiert, wobei die Ich-Perspektiven, die in einigen der Fragmente eingenommen werden, nicht mit sich identisch erscheinen. Während die LeserInnen sich auf struktureller Ebene auf die ‹textuelle Einbahnstraße› begeben (Texte die linear gelesen werden, können nur in eine Richtung führen), so wird auf inhaltlicher Ebene umgekehrt auf die Stadt als zu lesendes Buch verwiesen, z. B. in ‹**STÜCKGUT: SPEDITION UND VERPACKUNG**›:

Ich fuhr früh morgens mit dem Auto durch Marseille zur Bahn, und wie mir unterwegs bekannte Stellen, dann neue, unbekanntere oder andere, die ich nur ungenau erinnern konnte, aufstießen, wurde die Stadt ein Buch in meinen Händen, in das ich schnell noch ein paar Blicke warf, bevor es in der Kiste auf dem Speicher mir auf wer weiß wie lange aus den Augen kommen sollte.¹⁸⁰

Einen Unterschied zwischen bloßem Lesen/Überfliegen und Abschreiben/Abschreiten einer (Text)straße stellt Benjamin in dem Abschnitt ‹**CHINAWAREN**› unter Rückbezug auf das chinesische Bücherkopieren heraus.¹⁸¹

Für seine *Einbahnstraße* wählt Benjamin die Form der Broschüre, womit er einer selbstgestellten Forderung nachkommt:

Die bedeutende literarische Wirksamkeit kann nur in strengem Wechsel von Tun und Schreiben zustande kommen; sie muß die unscheinbaren Formen, die ihrem Einfluß in tätigen Gemeinschaften besser entsprechen als die anspruchsvolle universale Geste des Buches in Flugblättern, Broschüren, Zeitschriftenartikeln und Plakaten ausbilden. Nur diese prompte Sprache zeigt sich dem Augenblick wirkend gewachsen.¹⁸²

Diese ‹prompte Sprache› manifestiert sich in ihrer Augenblicklichkeit in den Warnhinweisen und Informationsschildern, auf die LeserInnen in Benjamins *Einbahnstraße* stoßen und an denen man nicht nur durch ihre Schriftauszeichnung mit den Augen hängenbleibt: in ‹**ACHTUNG STUFEN!**› wird scheinbar vor einer Stolperfalle gewarnt,¹⁸³ über die patriotische Aufforderung ‹**DEUTSCHE**

179 ‹DIESE STRASSE HEISST / ASJA-LACIS-STRASSE / NACH DER DIE SIE / ALS INGENIEUR / IM AUTOR DURCHBROCHEN HAT.› Walter Benjamin: *Einbahnstraße*. Faks. der Erstausgabe. Berlin, Rowohlt, 1928. Berlin: Brinkmann & Bose 1983, S. 5.

180 Ebda., S. 65.

181 Vgl. ebda., S. 13.

182 Ebda., S. 7.

183 Eigentlich geht es in dem Text um die Arbeit an guter Prosa, die drei Stufen beinhaltet: ‹eine musikalische, auf der sie komponiert, eine architektonische, auf der sie gebaut, endlich eine textile, auf der sie gewoben [ist]› (ebda., S. 27). Die Definition der Stufen mag an die Forderung einer ‹verbivocovisuellen› Dimension von Dichtung der Noigandres-Gruppe erinnern, die Wortmaterial (‹verbi›), Musikalität bzw. Sonorität (‹voco›) und Bildlichkeit (‹visual›) in

TRINKT DEUTSCHES BIER stolpert man auf der Ebene des Geschichtsbewusstseins, mag sie einen doch an die Boykotte von jüdischen Geschäften erinnern, wie sie es in Deutschland bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts gab.¹⁸⁴ Wer die *Einbahnstraße* wie die meisten LeserInnen nach 1945 liest (der Band wurde erst 1955 posthum wieder publiziert), stolpert hier sicher etwas heftiger – auch Benjamins eigenes Schicksal mitdenkend. Der zugehörige Text muss nun mental abgeschritten werden, er beinhaltet eine Kritik an der Konsumkultur, die aber beinahe auch als Vorwegnahme der 30er und 40er Jahre gelesen werden kann.¹⁸⁵

In Benjamins *Einbahnstraße* klingen nicht nur die Verbindungen zwischen Leser, Autor und Flaneur an, sondern auch Analogien zum Reisenden. Die unter «REISEANDENKEN» aufgeführten Orte und Bauten, darunter die italienische Gemeinde Atrani, das Schloss Versailles, die Heidelberger Schlossruine, Sevillas Alcazar und das Freiburger Münster, hatte Benjamin überwiegend in den zwanziger Jahren besucht, also während er bereits an den Aphorismen für die *Einbahnstraße* schrieb – und an seinem *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, das ebenfalls 1928 veröffentlicht wurde. Das «hochbedeutende Fragment, das Bruchstück», das Benjamin in seinem *Trauerspiel* als «edelste Materie der barocken Schöpfung» bezeichnet,¹⁸⁶ prägt auch die Textarchitektur seiner *Einbahnstraße*.¹⁸⁷

ihren konkreten Gedichten zusammenführen. Der Begriff «verbivocovisual» geht hierbei auf James Joyce zurück. Vgl. James Joyce: *Finnegans Wake*. With an introduction by Seamus Deane. London: Penguin Books 1992, S. 341, Zeile 18 (im Folgenden im Fließtext der Konvention folgend angegeben als 341.18).

184 Vgl. hierzu den Kommentar in der kritischen Edition von Detlev Schöttker: «Die Formulierung stammt aus der zeitgenössischen Reklame. Erwähnt wird sie ebenfalls in Joseph Roths Artikel «Amerikanisiertes Kino», der am 4. Oktober 1924 in der «Frankfurter Zeitung» erschien. Hier heißt es zur Reklame am Anfang des Films: «Es beginnt mit den edelsten Likören und endet mit der patriotischen, alkoholbegeisterten Aufforderung: „Deutsche, trinkt deutsches Bier!“» In Walter Benjamin: *Einbahnstraße*. Hg. von Detlev Schöttker unter Mitarbeit v. Steffen Haug. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 363.

185 Vgl. Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 31.

186 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978 [1928], S. 156.

187 Haroldo de Campos' Benjamin-Rezeption setzt 1962 ein, zunächst über die übersetzungstheoretischen Schriften (vgl. Kapitel 3.5.2). In dem (überwiegend) in der Casa das Rosas archivierten Bibliotheksbestand des brasilianischen Dichters ist eine Suhrkamp-Ausgabe der *Einbahnstraße* von 1969 enthalten, zudem die Übersetzung (*Rua de mão única*, Brasiliense 1987) von Rubens Rodrigues Torres Filho und José Carlos Martins Barbosa. Das Epigraph einer der wichtigsten theoretischen Schriften von Haroldo de Campos ist Benjamins *Einbahnstraße* entnommen. So geht seinem erstmals 1981 publizierten programmatischen Text «Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira» die zehnte These aus «Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen» (aus der Sektion «ANKLEBEN VERBOTEN!») voraus: «Echte Polemik nimmt ein Buch sich so liebevoll vor, wie ein Kannibale sich einen Säugling zurüstet.» Walter

Ein weiterer autobiografischer Prosatext, in dem Reiseerinnerungen mit theoretischen Reflexionen verwoben werden, liegt mit Max Benses *Entwurf einer Rheinlandschaft* (1962) vor. Der Gesamttext setzt sich aus insgesamt 26 Textblöcken zusammen, die sich wohl am ehesten als konkrete Prosa definieren lassen. Bense begibt sich in den einzelnen mit römischen Ziffern nummerierten Abschnitten auf verschiedene (Text)straßen (ganz konkret z. B. auf die Bundesstraße 49),¹⁸⁸ die nicht nur durch das heimatliche Rheinland führen, sondern auch nach Frankreich, Italien oder Mexiko. Der letzte Textblock (XXVI) ist Brasilien und seinen KünstlerInnen gewidmet, die Bense größtenteils während seiner ersten Brasilienreise 1961 kennenlernte. Die Reise hatte sich durch seine Bekanntschaft mit den konkreten Dichtern Décio Pignatari (1956) und insbesondere Haroldo de Campos (1959) ergeben. Der Text wurde von Haroldo de Campos noch 1962 ins Portugiesische übertragen und in der von Noigandres herausgegebenen Zeitschrift *Invenção* veröffentlicht (vgl. Kapitel 3.1).

Im Vordergrund steht im *Entwurf einer Rheinlandschaft* sicherlich die Materialität der Sprache. Max Benses ästhetische Texttheorie bedient sich dabei zweier mathematischer Verfahren, der Statistik und der Topologie,¹⁸⁹ die auch in der *Rheinlandschaft* Anwendung finden: Bense erstellte für die Textproduktion verschiedene Teilwörterbücher aus Ponge, Sade, Kafka, Hausdorff, Sportberichten, Schachzeitungen und Werbungen und verwendete zudem Kaedings *Häufigkeitwörterbuch der deutschen Sprache* (1897/98), dem er sowohl Vokabular als auch dessen Frequenzen entnahm. Außerdem, so ist es ebenfalls seiner Schlussnotiz zu entnehmen, bettete er verschiedene Zitate aus Goethe, Hegel, Wittgenstein, Bloch, Brecht, Arno Schmidt, Nietzsches Briefen und Nagels

Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 35 (vgl. Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 231). Eine weitere These (II) aus derselben Sektion ist dem literaturtheoretischen Band *A operação do texto* (1976; 2013 in erweiterter Auflage als *A ReOperação do texto* erschienen) vorangestellt: «Wer nicht Partei ergreifen kann, der hat zu schweigen.» Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, S. 35 (vgl. Haroldo de Campos: *A ReOperação do texto*. Obra revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva 2013, S. 7). Erwähnt wird Benjamins *Einbahnstraße* zudem in dem erstmals 1982 publizierten Essay ‹Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos› (vgl. *Metalinguagem*, S. 230) und in seiner Abhandlung ‹Ideograma, Anagrama, Diagrama. Uma leitura de Fenollosa› (1977) wird ein Absatz aus ‹**Vereidigter Bücherrevisor**› zitiert. Vgl. Haroldo de Campos (Hg.): *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix 1977, S. 94.

188 Max Bense: *Entwurf einer Rheinlandschaft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1962, S. 18.

189 Vgl. hierzu Hans-Christian von Herrmann: Eine Topografie möglicher Worte und Sätze. Max Benses ‹Entwurf einer Rheinlandschaft›. In: Lorenz Engell u. a. (Hg.): *Stadt – Land – Fluss. Medienlandschaften*. Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität 2007, S. 154–159; hier: S. 154.

Deutschlandführer in den Textverlauf ein.¹⁹⁰ Durch die kombinatorische Textgenerierung werden auf der einen Seite reiche Vokabelfelder erzeugt, auf der anderen Seite aber auch hohe Vokabelfrequenzen geschaffen, es kommt zu einer Art kybernetischer Texterzeugung.¹⁹¹ Die referentiellen Beziehungen zwischen Signifikant und Signifikat sollen dabei möglichst weit aufgelöst werden, Sprache soll in Benses *Rheinlandschaft* vor allem auf die eigene Materialität verweisen. In dem auf Vorgaben von Bense basierenden Klappentext zum *Entwurf einer Rheinlandschaft* heißt es hierzu dann auch:

Die bewußte Verfolgung und Übertreibung solcher und ähnlicher Möglichkeiten der Sprache [gemeint sind Vokabular- und Frequenzstil] werden ausgeübt, um zu zeigen, wie ein bestimmtes persönliches Ich, das als sprachliches Ereignis besteht, eine bestimmte Landschaft seines körperlichen Lebens in Worten aufbaut und wieder verliert, indem es selbst seine ursprünglich adäquate Sprache einem Zerfall entgegenführt. Max Bense zögert nicht, von materialer Epik zu sprechen, um anzudeuten, daß alles, was passiert, so viele reale Sachverhalte auch beschrieben sein mögen, nicht der objektiven Außenwelt, sondern einer bewußten sprachlichen Eigenwelt angehört. Ganz bewußt werden syntaktische und grammatische Störungen der Sprache ausgenützt, um im Text zusätzliche ästhetische Struktur (Botschaft) zu gewinnen.¹⁹²

190 Vgl. Max Bense: *Entwurf einer Rheinlandschaft*, S. 119.

191 Vgl. Hans-Christian von Herrmann: Eine Topografie möglicher Worte und Sätze, S. 156.

192 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Max Bense: *Ausgewählte Schriften: in vier Bänden. Band 4. Poetische Texte*. Hg. u. m. Einleitung, Anmerkungen u. Register versehen v. Elisabeth Walther. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 531–532. Vgl. außerdem Hans-Christian von Herrmann: «Im *Entwurf einer Rheinlandschaft* liefern Statistik und Topologie als wichtigste Verfahren der materialen Texttheorie die Algorithmen einer kybernetischen Texterzeugung. Durch sie gelingt es, die Richtung des biografischen Verfahrens, in dessen Dienst sie hier treten, umzukehren und das Ich im Prozess des Schreibens auch für sich selbst unkenntlich zu machen. Diese Confessiones, in denen sich persönliche Erinnerungen und unterschiedlichste Exzerpte assoziativ verbinden und überlagern, sind nicht geschrieben, um die Seele ihres Verfassers aufzuschließen, sondern um eine Oberfläche ohne Tiefe zu entfalten, in der das Ich im Raum des Textes ‹zerrinnt›. Die poetische Sprache, die der *Entwurf einer Rheinlandschaft* dabei spricht, ist die ‹Sprache der Zerrissenheit›, und das heißt, dass in ihr ‹Subjekt und Prädikat ... einander nichts angehen›. Die Sprache rückt hier also vom Modus der logischen Aussage ab, um sich stattdessen einem Prinzip der selektierenden Verkettung zu überantworten. [...] Auch wenn ‹sich› im *Entwurf einer Rheinlandschaft* ein ‹Ich› autobiografisch ‹ausspricht›, so ‹tritt› es dabei doch ‹immer weiter zurück›. Nie vermag der Text es einzuholen oder auszuschöpfen. ‹Was aufgeschrieben wurde ist verlassen worden. Es ist ein zurückgelassenes Ich. Ich bin dieses Ich nicht mehr. Ich bin jetzt ein anderes.›» Hans-Christian von Herrmann: Eine Topografie möglicher Worte und Sätze, S. 156. Die Beobachtungen Herrmanns sind in Hinsicht auf das Bestreben Benses, syntaktische und semantische Beziehungen zwischen Wörtern in seinem Text aufzulösen, zu verorten. Dies ist aber nur bis zu einem bestimmten Grad möglich und verhindert vor allem nicht, dass auf der Rezeptionsebene Referenzen auf die außerliterarische Wirklichkeit eben doch als solche gelesen werden.

Die Textstraßen, auf denen sich Bense – und mit ihm die LeserInnen – bewegen, werden durch eine ‹Sprache der Zerrissenheit›¹⁹³ aufgebrochen. Sprache verliert hier ihre mediale Transparenz, wird selbst zum Gegenstand ihrer Darstellung und die einzelnen Worte dabei zu Stolpersteinen: ‹noch einmal über Worte fallen wie damals über Steine›.¹⁹⁴ Die oben erwähnten ‹syntaktischen und grammatischen Störungen› verhindern eine ‹fließende› Lektüre, die durch die von semantischen Beziehungen losgelöste Kombination der Zeichen holprig gemacht wird:

Ich bin der Kontext oder überhaupt nicht auffindbar auch nicht am Waldrand im Schattensatz der Katzenzungen. In allen in ihrem Körper aufbewahrten Stunden mit mir in den in denen dem zeigen sich die Lücken durch die wir wieder hinaustreten können. Wie sie wann ihre ob es einen Postdienst gibt der vermittelt diesem das von ist zudem nur ein Verhalten wie nicht wie ein Sein. Zwar um um mit der für die des nach oder auch kleiner werdend, dünner, ärmer, weißer, durchsichtiger, ungewisser, ferner, schneller, kein Geruch mehr, kein Duft, verschwindend jenseits drüben, ein Hier, das ein Hier anderer Hier.¹⁹⁵

Gleichzeitig wird die ‹Sprache der Zerrissenheit› aber auch als ‹vollkommene Sprache› deklariert,¹⁹⁶ die Auflösung bzw. Dekonstruktion bestehender Ordnung wird auch hier als Potenzial präsentiert.

Trotz der ästhetischen Annäherung an eine Aufhebung feststehender semantischer und syntaktischer Beziehungen gibt es im *Entwurf einer Rheinlandschaft* doch einige essentielle Referenzebenen, die auf die außerliterarische Wirklichkeit verweisen und bei denen sich die semantische Beziehung von Signifikat und Signifikant schlicht nicht auflösen lässt. Diese betreffen konkret Benses Biografie und Reisen, den Themenkreis von Erinnerung und Vergessen sowie die Auswirkungen des Nationalsozialismus.¹⁹⁷ Die ‹Sprache der Zerris-

193 Max Bense: *Entwurf einer Rheinlandschaft*, S. 9 u. 15.

194 Ebda., S. 22.

195 Ebda., S. 54.

196 Ebda., S. 9 u. 15.

197 Bense hat es während der NS-Zeit vermieden, sich in seinen philosophischen Texten explizit vom Nationalsozialismus zu distanzieren. Alexandra Skowronski zeigt in einem rezenten Artikel am Beispiel von Benses *Abendländischer Leidenschaft* (1938) aber, dass sich seine Nonkonformität durch eine ‹Rhetorik der strategischen Offenheit› im Sinne einer Praxis esoterischer Kommunikation ausgedrückt haben könnte, vgl. Alexandra Skowronski: Max Benses *Abendländische Leidenschaft* (1938) oder zum Verhältnis von Philosophie und Politik im Nationalsozialismus. In: Andrea Albrecht u. a. (Hg.): *Max Bense: Werk – Kontext – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 11–41. In Anmerkungen zu Benses Paul Wunderlich gewidmeten poetischen Text ‹Teile› erinnert Elisabeth Walther daran, dass Max Bense am 22. Februar 1944 ein NS-kritisches Flugblatt verfasste, in dem er sich u. a. explizit mit den Mitgliedern der Widerstandsgruppe *Weißer Rose* solidarisierte. Die Scholl-Geschwister und Christoph

senheit» der *Rheinlandschaft* bedingt sich auch, wenn nicht vor allem, durch die deutsche Geschichte und wer von Auschwitz schreibt, kann den referenziellen Rahmen, der dieses Wort umgibt, nicht auflösen. So beginnt der erste Textblock mit den Worten «Lehrsatz 1945», für den in der Folge Voraussetzung, Behauptung und Beweis angegeben werden, auch wenn die jeweiligen Textpassagen dieser formalisierten Struktur einer (mathematischen) Beweislegung nur teilweise entsprechen. Unter dem Stichwort «Beweis» folgt eine zweiwortige Assoziation (meist bestehend aus Adjektiv und Substantiv) auf die nächste, wobei einige dieser Kettenglieder ein «mentales Stolpern» erzeugen. Am Ende steht ein dann doch «viel-sagender» Metakommentar:

Beweis: Grausame Werbung. Schwarzer Wein. Ferner Reiß. Blaue Flocke. Dunkle Zahl. Unersättlicher Ton. Prüde Angst. Russischer Handschuh. Dumpfes Tier. Schütterer Spur. Schmalere Rauch. Gestohlenes Haar. Verdeckter Gedanke. Zerbröckeltes Wort. Verlaufener Satz. Vergessene Silbe. Vorletzter Laut. Schnelleres Gehen. Ergrautes Glied. Zersprungene Scham. Erdachte Wollust. Abstrakter Schlaf. Und manchmal. Nie mehr. Oder nicht. Ich war. Ist ist. Offenes Lagertor. Entladener Waggon. Frisches Material. Trockene Verwesung. Fünftausend Stück. Kein Mensch. Ewiges Auschwitz. Was zu beweisen war.

Ränder eines Kommentars: Da komme ich verspätet; verhältnislos im Verhältnis zu allem was nicht gesagt werden kann schreibe ich weiter aber gewisse Worte die ich be-

Probst waren auf den Tag genau ein Jahr zuvor exekutiert worden. Walther äußert sich in diesem Zusammenhang auch bezüglich der Positionierung Benses während der NS-Zeit: «M. B. hat nicht nur 1960 literarisch zum 20. Juli 1944 Stellung bezogen, sondern bereits am 22. Februar 1944 ein Flugblatt geschrieben, in dem seine ablehnende Haltung gegen das Hitler-Regime zum Ausdruck kommt. Ein Exemplar schenkte mir Herbert Franke, der es bei sich trug, bis er es in französischer Kriegsgefangenschaft 1945 vorzeigen konnte. Der hochbrisante Text hätte während des Krieges nicht nur für ihn, sondern auch für den Autor tödlich sein können. Es ist nicht bekannt, welche Freunde dieses Flugblatt erhielten und möglicherweise aufbewahrten. Es macht die politische Haltung von M.B. deutlich, die auch seinen Text «Teile» bestimmt [...]» In Max Bense: *Poetische Texte*, S. 527. In dem Flugblatt heißt es laut Walther u. a.: «Ein Freund der Freunde der weissen Rose, der / Marmorklippen und der Rheinischen Gruppe. / Wir anerkennen als Deutsche nur die, die sich distanzieren / können von der Gesetzlosigkeit und dem Verbrechen der / Weltanschauung. / Wir anerkennen die Berechtigung der Postulierung von / Kriegsverbrechern und ihrer Bestrafung. / Wir wollen uns als Deutsche und Europäer konstituieren / durch den Willen / unsere Kriegsverbrecher selbst zu bestrafen. / Wir wollen diese Bestrafung im Namen des liberalen, demokratischen, christlichen und humanistischen Rechts / vollziehen, um das Recht zu erwerben, die deutsche / Forschung, die deutsche Wissenschaft, die deutschen / Universitäten und Laboratorien nach politischer Reinigung / wieder aufzubauen und wirksam sein zu lassen für das / massgebende Weltbewusstsein des 20. Jahrhunderts. / Wir wollen diese Bestrafung durchführen, um zu zeigen, dass / wir uns vom falschen hinterweltlerischen Deutschtum / distanzieren». Für den gesamten Wortlaut vgl. ebda. S. 527–528.

nutze um mitzuteilen was mich betrifft bleiben dabei daß es die anderen sind von denen ich spreche.¹⁹⁸

Die Unzulänglichkeit der etablierten sprachlichen Mittel in Bezug auf die ‹Un-Säglichkeit› der Verbrechen der Nationalsozialisten zeigt sich in Benses ‹Sprache der Zerrissenheit›, die in ihrer Zerrissenheit vollkommen ‹und der wahre existierende Geist dieser ganzen Welt› ist.¹⁹⁹

2.4.2 Sprachliches ‹Stolpern› und ‹Stottern› in der konkreten Poesie

Im folgenden Kapitel wird das Störpotenzial konkreter Poesie genauer beleuchtet, mit Blicken vor allem in den deutschsprachigen Raum und nach Brasilien, und es wird in diesem Kontext aufgezeigt, auf welche Weise in dieser Art Dichtung ein ‹Stolpern› und ‹Stottern› der RezipientInnen ausgelöst werden kann.²⁰⁰

198 Max Bense: *Entwurf einer Rheinlandschaft*, S. 13–14.

199 Ebda., S. 9.

200 Eine umfassende Auseinandersetzung mit der Entstehungsgeschichte und den AkteurInnen der (internationalen) konkreten Poesie, einem sehr weiten Feld, kann in der vorliegenden Untersuchung nicht geleistet werden und sie wäre auch nicht zielführend. Daher sei in diesem Kontext einerseits auf die theoretischen Texte und Manifeste der Noigandres-Gruppe (Augusto de Campos u. a.: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial 2006 [1965/1975]), Eugen Gomringers (*Theorie der konkreten Poesie: Texte und Manifeste 1954–1997*. Wien: Splitter 1997) und Gerhard Rühms (*Aspekte einer erweiterten Poetik: Vorlesungen und Aufsätze*. Berlin: Matthes & Seitz 2008) verwiesen. In Bezug auf die Forschungsliteratur zur konkreten Poesie seien, als kleine Auswahl, die folgenden Bände und Arbeiten genannt: Kenneth David Jackson u. a. (Hg.): *Experimental, visual, concrete: avant-garde poetry since the 1960s*. Amsterdam u. a.: Rodopi 1996; Charles A. Perrone: *Seven Faces: Brazilian Poetry since Modernism*. Durham/London: Duke University Press 1996; Monika Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung*. München: Fink 1997; Gonzalo Aguilar: *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo 2005; Hans H. Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie: Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006; Andreas Hapke-meyer: *... und das soll Dichtung sein: Untersuchungen zur neuen Sprache in Lyrik und Kunst seit den 1950er Jahren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012. Folgende (kritische) Anthologien liegen vor: Emmett Williams (Hg.): *An anthology of concrete poetry*. New York u. a.: Something Else Press 1967; Mary Ellen Solt (Hg.): *Concrete poetry: a world view*. Bloomington/London: Indiana University Press 1971 [1968]; Eugen Gomringer (Hg.): *konkrete poesie. Deutschsprachige autoren. anthologie von eugen gomringer*. Stuttgart: Reclam 2009 [1972]. Die erste Begegnung zwischen Haroldo de Campos und Max Bense und die daraus resultierende Freundschafts- und Arbeitsbeziehung sowie die Bedeutung von Ezra Pound für die brasilianische konkrete Poesie werden in den Kapiteln 3.1, 3.2.2 und 3.3 in Zusammenhang mit Haroldo de Campos' Europareisen eingehender thematisiert.

Die Frage bzw. Forderung nach einer Erneuerung der (ästhetischen) Sprache in den Jahren nach Kriegsende hat, wie im letzten Kapitel schon angeklungen ist, in den deutschsprachigen Ländern verschiedene poetische Ansätze hervorgebracht, darunter die konkrete Poesie, mit der auch Max Benses Name eng verknüpft ist. Neben Benses Stuttgarter Schule, der u. a. Helmut Heißenbüttel, Reinhard Döhl und Franz Mon lose angehörten, dem bolivianisch-schweizerischen Dichter Eugen Gomringer und dem Darmstädter Kreis um Claus Bremer, Emmett Williams und Daniel Spoerri ist im deutschsprachigen Raum noch die Wiener Gruppe zu nennen, die sich 1954 um den Lyriker H.C. Artmann formierte. Der der letzteren angehörige Gerhard Rühm stellt in Bezug auf die Notwendigkeit einer Spracherneuerung durch die konkrete Poesie heraus:

die produktion elementarer konstellationen aus nur wenigen zueinander in beziehung gesetzten (konkreten) wörtern erschien mir, zumal nach der sprachschändung der nazibarbarei, als ein ästhetischer akt der reinigung und klärung. jedes wort erstrahlt hier in seiner vollen bedeutung, unverschattet von «lyrischen» floskeln und trüben symbolismen.²⁰¹ «konkrete poesie» operiert gewissermaßen mit universalien.²⁰²

In seinem kurzen theoretischen Text «vom vers zur konstellation» (1955),²⁰³ der als Gründungsmanifest der deutschsprachigen konkreten Poesie angesehen

201 Die Ablehnung der «lyrischen» floskeln und trüben symbolismen» betrifft derweil auch die Dichtung Paul Celans, die Rühm unter anderem als «symbolisch verpanschte[n] aufguss» (*Aspekte einer erweiterten Poetik*, S. 12) bezeichnet. Auch Gomringer kritisiert die Poesie der Nachkriegszeit: «dazu kommt, dass die lyrik, die mich in den nachkriegsjahren umgab und an der ich in meinem lyrischen vorleben selbst teilhatte, nur sehr erzählerisch, ja geradezu pathetisch war. sie wollte ich mit ihrem gegenteil, mit einer knapp gefassten lyrischen form, überwinden» (*Theorie der konkreten Poesie*, S. 47). Während Augusto de Campos sich von Celans Poesie ebenfalls wenig beeindruckt zeigt, erkennt Haroldo de Campos deren Bedeutung an und bezieht sich in einigen seiner theoretischen Texte auf Celan. In einem Interview mit Marjorie Perloff von 1994 merkt er hierzu an: «I like Celan very much, and I even helped to translate his poetry into Portuguese. When, for instance, you compare Celan to Rilke, it's manifest. He had an element of invention! He has the contemporaneity of concrete poetry. He was a poet who was at the same time influenced by the syntax of Hölderlin, by some devices of Traki [sic], but on the other side, there are visual elements in his poetry, there is a reduction and fragmentation of language typical of concrete poetry. All these elements are present in Celan. Considering the German poetry situation, he is a very important poet. He corresponds in age and generation to João Cabral de Melo Neto, who is, so to speak, our forerunner.» In Marjorie Perloff: *Brazilian concrete poetry: how it looks today*. Haroldo and Augusto de Campos interviewed by Marjorie Perloff. In: Kenneth D. Jackson (Hg.): *Haroldo de Campos*, S. 173.

202 Gerhard Rühm: *Aspekte einer erweiterten Poetik*, S. 37.

203 Als Publikationsjahr von «vom vers zur konstellation» wird von Eugen Gomringer in verschiedenen Veröffentlichungen das Jahr 1954 angegeben, Haroldo de Campos weist in seinem Aufsatz «Poesia de vanguarda brasileira e alemã» (1966) allerdings darauf hin, dass die Zeit-

wird, spricht auch Eugen Gomringer von einem ‹grossen läuterungsprozess›,²⁰⁴ der durch die bildende Kunst der zwanziger Jahre eingeleitet wurde und nun, nach der Verunglimpfung der Werke von Künstlern wie Paul Klee, Piet Mondrian oder Wassily Kandinsky als ‹entartete Kunst› während des Nationalsozialismus, durch die konkrete Poesie wieder aufgenommen und auf die Sprache konzentriert wurde. Deren ‹Konkretisierung› erfolgt durch die Annäherung von Form und Inhalt, die Divergenz zwischen Signifikant und Signifikat soll möglichst aufgelöst werden und damit die referentielle Beziehung zwischen Sprache und Welt: ‹[die konstellation] ist eine realität an sich und kein gedicht über ...›²⁰⁵ Dabei geht es allerdings nicht nur um eine Spracherneuerung, sondern vielmehr um die Kreation einer inter- bzw. in den Worten Gomringers ‹übernationalen› Form von Dichtung,²⁰⁶ die die audiovisuelle Dimension von Sprache stark in die Konzeption des Gedichts mit einbezieht. Gleichzeitig ist die konkrete Poesie als poetische Reaktion auf die neuen technischen Möglichkeiten und die Ausbreitung neuer Disziplinen wie der Kybernetik und der Informationstheorie zu lesen.²⁰⁷ Die Vorgehensweisen im dichterischen Prozess, wie die Kombinatorik, rücken sie zudem in die Nähe der Mathematik.²⁰⁸

In etwa zeitgleich zu der Entstehung der ersten ‹konstellationen› im deutschsprachigen Raum – Gomringer verfasste sein ‹avenidas› 1952 – findet in der brasilianischen Metropole São Paulo eine ähnliche Entwicklung statt. Nachdem sie sich 1951 vom neo-parnassianischen *Clube de Poesia* distanziert haben, gründen

schrift *Augenblick*, in der der Text erstmalig abgedruckt wurde, erst ab 1955 erschien. Vgl. Haroldo de Campos: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva 2010, S. 157.

204 Eugen Gomringer: *Theorie der konkreten Poesie*, S. 14.

205 Ebda., S. 17.

206 ‹die konstellation ist inter- und übernational. ein englisches wort mag sich zu einem spanischen fügen. wie gut passt die konstellation auf einen flughafen!› Vgl. weiter: ‹international-übernational: es ist bezeichnend für die konkrete dichtung, dass sie sich fast gleichzeitig in südamerika und in europa entwickelte, dass sich also die haltung, die konkrete dichtung entstehen und vertreten lässt, hier wie dort unabhängig durchzusetzen begann.› Außerdem: ‹es sind einsichten, die in den jahren nach dem zweiten weltkrieg an verschiedenen orten der welt gleichzeitig gewonnen wurden und die voraussetzung waren für ein neues kapitel in der geschichte der poesie und deren schriftbild – ein kapitel, das sich wohl zum ersten mal von anfang an und durch definition als international – besser: übernational – verstand. dadurch erklärt sich, weshalb ein grossteil dieser poesie sich auf das zeichenhafte in laut und bild abstützt. dabei lässt sich nicht klären, ob es in den frühen fünfziger jahren, den jahren des betonten visualisierens, um das visualisieren der sprache an sich ging oder ob die weltumspannende absicht dieser poesie, des angestrebten globalen verständnisses wegen, auf die verbildlichung nicht geradezu angewiesen war.› Ebda., S. 17; 24; 76.

207 Vgl. ebda., S. 76.

208 Vgl. ebda., S. 17.

die Brüder Haroldo und Augusto de Campos sowie Décio Pignatari ein Jahr später die literarische Gruppe Noigandres, zu der in den folgenden Jahren auch noch Ronaldo Azeredo und José Lino Grünewald hinzustoßen werden. Im Umfeld ihrer pulsierenden Heimatstadt und unter dem Eindruck der ersten Biennale von São Paulo (20. Oktober–23. Dezember 1951), an der u. a. auch Max Bill teilnahm und für seine Skulptur *Dreiteilige Einheit (Unidade Tripartida)* ausgezeichnet wurde, arbeiten die drei Paulistaner an einer neuen Form von Dichtung, in der der klassische Vers ebenfalls aufgelöst und dem Raum der weißen Seite als strukturellem Agens für die «verbivocovisuellen» Textgebilde große Bedeutung beigemessen wird. Wie bei den deutschsprachigen konkreten Dichtern geht es nicht darum, Ideen zu abstrahieren, vielmehr sollen Signifikant und Signifikat bzw. Form und Inhalt ikonisch einander angenähert werden. Dabei sind neben Mallarmé, Apollinaire, e. e. cummings, Pound, Joyce, Kurt Schwitters oder Arno Holz vor allem die konkrete Kunst und Musik sowie deren Wegbereiter als gemeinsame Referenzquellen zu nennen. Mit ihrem «plano-piloto para poesia concreta» (1958), in dem sie stichwortartig die Merkmale konkreter Poesie festhalten, entsprechen sie auch dem politisch-kulturellen Zeitgeist und dem von Präsident Juscelino Kubitschek (1956–1960) angestrebten Aktionsplan «Cinquenta anos em cinco», mit dem der Industrialisierungsprozess in Brasilien vorangetrieben werden sollte. Die Aufbruchsstimmung während der Regierungszeit Kubitscheks, die ihren Höhepunkt in dem Bau der Planhauptstadt Brasília fand, spiegelt sich auch in dem poetischen Projekt der Noigandres-Gruppe wider.²⁰⁹

Auf beiden Seiten des Atlantiks, sowohl in Europa als auch in Brasilien, führte die konkrete Poesie vielerorts zu Irritationen. Dass diese neue Art von Dichtung im konservativen und traditionsorientierten Österreich der Nachkriegsjahre in höchstem Maße provozierend und aufstörend wirkte, belegt eine Anekdote Rühms über eine 1959 stattgefundene Lesung aus der Anthologie konkreter «Dialektdichtung» *hosn ros n baa* im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses:

solange eybner die unverfänglicheren gedichte vortrug, ging noch alles gut, doch als die reihe an uns kam, entstand im publikum unruhe, die sich zu einem pfeifkonzert und rufen wie «kulturschande», «in die gaskammer» steigerte. einige besucher verliessen empört den entheiligten saal.²¹⁰

209 Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wird auf eine Skizzierung der Abspaltung des *neoconcretismo* um Ferreira Gullar verzichtet. Zur Kunst- und Lyrikproduktion der Bewegung vgl. Pauline Bachmann: *Pure Leiblichkeit. Brasiliens Neokonkretismus (1957–1967)*. Bern: Peter Lang 2019.

210 Gerhard Rühm: *Aspekte einer erweiterten Poetik*, S. 31.

Augusto de Campos wiederum sammelte die teilweise ebenfalls sehr radikal ausfallenden Kommentare aus Zeitungen zwischen 1957 und 1975 in einem pamphletartigen Text mit dem an James McNeill Whistler angelehnten Titel ‹The Gentle Art of Making Enemies›, der ebenfalls das Irritationspotenzial der konkreten Poesie aufzeigt. Neben infamen Äußerungen²¹¹ belegen die Kommentare vor allem das Unverständnis und die Ablehnung ihrer VerfasserInnen gegenüber einer neuen poetischen Sprache, die mit dem reinen Wortmaterial arbeitet und auf syntaktische Beziehungen weitgehend verzichtet:

A propósito da Exposição dos Poetas e Pintores Concretos (Ministério da Educação) disse, ontem, o poeta Carlos Drummond de Andrade: – Acho que estou ficando velho. Ainda uso as conjunções, admito a existência do ABC e obedeço à gramática.²¹²

211 ‹Isso é coisa de débeis mentais!›; ‹Os concretistas, êstes mozambos›; in Augusto de Campos: *À margem da margem*. São Paulo: Companhia de Letras 1989, S. 181.

212 *O Jornal*, 07.02.1957. In Augusto de Campos: *À margem da margem*, S. 182. An dieser Stelle darf nicht unerwähnt bleiben, dass Carlos Drummond de Andrade für die konkreten Dichter und gerade für Haroldo de Campos ein bedeutender Referenzpunkt war, dem letzterer nicht nur 1962 einen Aufsatz widmete (‹Drummond, Mestre de Coisas›, in *Metalinguagem*, S. 49–63), sondern dessen Langedicht ‹A Máquina do Mundo› (in *Claro enigma*, 1951) auch zu einem zentralen Intertext in Haroldo de Campos' letztem poetischen Werk wurde: *A Máquina do Mundo Repensada* (2000). Drummonds oben zitierte Reaktion auf die konkrete Poesie ist allerdings etwas überraschend, zumal, wenn man an die Rezeptionsgeschichte seines Gedichts ‹No meio do caminho› (*Alguma poesia*, 1930) denkt, das nicht selten stellvertretend für den gesamten *modernismo* diffamiert wurde. Den zahlreichen KritikerInnen, die das Gedicht isomorph tatsächlich zu einem ‹Stein im Weg› für Drummond werden ließen, widmete der Dichter 1967 mit *Uma pedra no meio do caminho: Biografia de um poema* ein ganzes Buch, in dem sämtliche Reaktionen auf das Gedicht (und seine Übersetzungen in zahlreiche Sprachen) zusammengetragen wurden. Vgl. Carlos Drummond de Andrade: *Uma pedra no meio do caminho: Biografia de um poema*. Seleção e montagem Carlos Drummond de Andrade. Edição ampliada Eucanaã Ferraz. 2a. edição. São Paulo: Instituto Moreira Salles 2010. Vgl. auch den ebda. enthaltenen Beitrag von Eucanaã Ferraz: Nota para um livro divertidíssimo, S. 9–23; hier: S. 12. Aufgeführt ist u. a. Haroldo de Campos' Kommentar aus dem bereits erwähnten Aufsatz, ‹Drummond, Mestre de Coisas›, der die Bedeutung des Gedichts für die konkreten Dichter belegt: ‹[...] foi a poesia concreta que assumiu as consequências de certa linha de poemática drummondiana (aquela que o crítico Oliveira Bastos rasteou, à maneira de um *continuum formal*, de Oswald a Drummond e deste a João Cabral, num artigo publicado no dealbar do movimento). De fato, para só citar uma amostra, um poema como ‹No meio do caminho›, do livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade [...], composição que se tornou emblemática não só de sua poesia, mas de toda uma fase heroica de nosso modernismo, pode ser visto – e é assim que o vêem os poetas concretos – como uma verdadeira ‹concreção› linguística, pois se utiliza de uma escandalosa técnica de repetições (e uma extrema redundância, como adverte Max Bense, já se pode constituir, por sua originalidade, em informação estética) para fazer dela o suporte autológico no qual se engasta, como uma pérola na sua madre-pérola, a emoção-surpresa (‹Nunca me esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas›).» In ebda.,

Eine erste detaillierte Auseinandersetzung mit der konkreten Poesie, die aber ebenfalls durch große (wenn auch respektvoll geäußerte) Skepsis an dieser neuen Form von Dichtung gekennzeichnet ist, liegt mit Antônio Houaiss' Aufsatz «Sobre poesia concreta» von 1957 vor, aufgenommen in dem Band *Seis poetas e um problema* (1960) – das «Problem» ist hier die konkrete Poesie.²¹³ Wesentlich schärfer kritisiert die Literaturwissenschaftlerin Nelly Novaes Coelho noch 1974 im *Diário de São Paulo*: «A poesia concreta pode ser colocada no mesmo plano da Bomba de Hiroshima».²¹⁴

Doch was genau wirkt(e) an der konkreten Poesie so aufstörend?²¹⁵ So unterschiedlich die Ausformungen der Gedichte bei Gomringer und den Brasília-

S. 126. Vgl. außerdem Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 50–51. Die «Biografie» des Gedichts belegt auch, wie Drummonds «pedra no (meio do) caminho» die Rolle des sprichwörtlichen Stolpersteins bzw. Steins des Anstoßes im brasilianisch-portugiesischen Sprachgebrauch übernimmt. Diese Rolle manifestiert sich auch in (welt)politischen Zusammenhängen: «Há uma pedra no caminho, é verdade, uma tremenda pedra muito mais incômoda que a dos pitorescos versinhos do sr. Carlos Drummond de Andrade – a Rússia soviética. Não uma pedra comum – é um pedregulho asperamente brutal». Aus einem Zeitungsartikel von James Priesti: O clima da onu e o seu conselho de segurança, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 23.02.1946. In Carlos Drummond de Andrade: *Uma pedra no meio do caminho*, S. 160. Vgl. ebda. insgesamt 160–178. **213** Vgl. Antônio Houaiss: *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Edição de Ouro 1967, S. 143–179.

214 In Augusto de Campos: *À margem da margem*, S. 183.

215 Ein aktuelles Beispiel für das Irritationspotenzial der konkreten Poesie, wenn auch in einem völlig anderen Kontext, betrifft ausgerechnet Gomringers bereits erwähnte erste Konstellation, «avenidas» (1952). Nachdem die Alice-Salomon-Hochschule Berlin den Alice-Salomon-Poetik-Preis 2011 an Eugen Gomringer vergeben hatte, wurde das Gedicht ihm zu Ehren an die Südfassade des Gebäudes angebracht. Das Studierendenparlament (StuPa) und der Allgemeine Studierenden-Ausschuss (AStA) kritisierten die prominente Anbringung des Gedichts, das ihrer Auffassung zufolge sexistische Inhalte aufweise: Frauen würden neben Alleen und Blumen durch den Blick eines flanierenden «Bewunderers» objektifiziert. Über diese Beurteilung entbrannte eine auch in den Medien ausgetragene Debatte über die Freiheit der Kunst und *political correctness*. In einem Online-Votum des Akademischen Senats wurde schließlich entschieden, das Gedicht zu übermalen (es blieb allerdings in dreisprachiger Version auf einer Tafel an der Wand erhalten). Stattdessen wurde im September 2018 ein Gedicht der 2017 ebenfalls mit dem Alice-Salomon-Poetik-Preis ausgezeichneten Lyrikerin Barbara Köhler an die Fassade angebracht. Die Gedichte sollen in Zukunft alle fünf Jahre ausgetauscht werden. Aus Protest gegen die Entscheidung, Gomringers «avenidas» zu entfernen, brachte die Stiftung Brandenburger Tor am 22.02.2018 für sechs Wochen ein Banner mit dem Gedicht an der Fassade des Max-Liebermann-Hauses am Pariser Platz an. Vgl. u. a. Kristin Haug: «Alleen, Blumen, Frauen»: Gomringer-Gedicht hängt jetzt neben Brandenburger Tor. In: *Spiegel Online*, 22.02.2018. Verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/lebenundlernen/uni/avenidas-gomringer-gedicht-wird-am-brandenburger-tor-gezeigt-a-1194819.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020); Tomasz Kurianowicz: Streit um Gedicht. Diese Kunst soll weg. In: *Zeit Online*, 24.01.2018. Ver-

nern (aber auch innerhalb der Noigandres-Gruppe) sind, so ist ihnen doch gemeinsam, dass der lineare Lektürevorgang aufgebrochen wird bzw. multiple Leseweisen angeboten werden. Eine semantische Auslegung wird durch die Auflösung syntaktischer Beziehungen erschwert oder unmöglich gemacht, das Wortmaterial verweist in erster Linie auf sich selbst, wobei die Leerstellen eine ebenso wichtige Rolle einnehmen. Sprache verliert in der konkreten Poesie daher ihre mediale Transparenz, vielmehr wird ein konstantes *looking at* erzeugt. Indem das Ordnungsprinzip der Syntax aufgehoben wird, werden Neu- und Umordnungen möglich, der konkreten Poesie kann in diesem Zusammenhang also durchaus ein Veränderungspotenzial zugesprochen werden. Der von Novaes Coelho aufgeworfene Bezug zur Hiroshima-Bombe, der in seiner historischen Realität völlig unangebracht ist, manifestiert sich in den theoretischen Schriften der konkreten Dichter in Hinblick auf die Aufhebung der Satzordnung und die Aufspaltung von Wortelementen zumindest ausdrucksweise. So hebt die Noigandres-Gruppe in ihrem ‹plano-piloto para poesia concreta› in Bezug auf e. e. cummings' Poetik die Bedeutung einer ‹atomização de palavras› für die konkrete Poesie hervor,²¹⁶ Gerhard Rühm spricht seinerseits von einer ‹atomzertrümmerung› des wortes in seine phonetischen bestandteile.²¹⁷ Dabei kann es auf verschiedene Art und Weise zu ‹Stolper-Momenten› oder Verhasplern kommen, je nachdem, wie die Texte strukturiert sind. In Gerhard Rühms Reihengedicht ‹zart› wird das Adjektiv insgesamt 42-mal wiederholt, wobei die Reihung an vorletzter Position einmal unterbrochen wird: hier wird das sich nur durch den ersten Buchstaben unterscheidende, aber semantisch oppositionelle Adjektiv ‹hart› eingefügt, das sich wie ein textueller Stolperstein in die gleichmäßige Wortreihung setzt und im (lauten) Lesevorgang zu einem Stocken oder kurzen Innehalten führen kann (wenn es nicht ‹über-lesen› und damit ‹über-gangen› wird). Phonetisch – und dies belegt, wie ernst das Wortmaterial in seinen verschiedenen Dimensionen genommen wird – handelt es sich aber bei diesem Einschub gerade nicht um einen ‹harten› Stolperstein: der affrikative Laut /ts/ in zart kommt wesentlich ‹härter› daher als der glottale Frikativ /h/ in hart. Die semantische Opposition ist bei dem Begriffspaar phonetisch in ihr Gegenteil verkehrt. Ein anderer Fall liegt mit den dominanten Leerstellen in konkreten Gedichten vor, bei denen die weiße Fläche als Grund bzw. ‹Nicht- oder Gegentext›²¹⁸ hervortritt und die Textstruktur(en) aufbricht. Monika

fügbar unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-01/gedicht-eugen-gomringer-berlin-sexismus-kommentar> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

216 In Augusto de Campos u. a.: *Teoria da poesia concreta*, S. 216.

217 Gerhard Rühm: *Aspekte einer erweiterten Poetik*, S. 38.

218 Monika Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung*, S. 202.

Schmitz-Emans unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen dem Umrissgedicht (1), Texten, die mit Aussparungen (2), Abständen (3) oder Risslinien (4) arbeiten, abrupt abbrechenden, gestammelten bzw. unvollständig wirkenden Texten (5) und dem verschwindenden Text (6).²¹⁹ Konkrete Dichtung, so betont Schmitz-Emans, charakterisiere sich gerade durch die Miteinbeziehung des Nichtgesagten. Eugen Gomringers Gedichte «silencio»/«schweigen» (1953) und «schwarzes geheimnis», nach Schmitz-Emans den Aussparungstexten (2) zuzuordnen, zeichnen sich beispielsweise durch eine unbeschrieben gebliebene, rechteckige weiße Fläche im Zentrum der Gedichte aus, wo sie visuell nicht nur als Leerstelle, sondern auch als «Ab-Grund» inszeniert und lesbar werden. In «schwarzes geheimnis» findet zusätzlich eine sinnhafte Umkehrung statt: der Text ist schwarz gedruckt, während die Aussparung in der Mitte, in der man das Geheimnis verortet, weiß bleibt. Ein anderer Fall liegt mit Ernst Jandls Sprechgedicht «schtzngrmm» (1957) vor, das sich den gestammelten Texten (5) zuordnen ließe. Ausgehend von dem Wort «Schützengraben», aus dem alle Vokale getilgt («der krieg singt nicht!»)²²⁰ und die letzten beiden Konsonanten b und n zu «mm» verschliffen werden, erfolgt eine Umordnung bzw. Isolierung einzelner Silben oder Buchstaben. Zisch- und Plosivlaute, Vibranten und Nasale werden in dem Laut- bzw. Sprechgedicht zu einer akustisch harten Geräuschkulisse kombiniert, die onomatopoeisch an Maschinengewehrsalven erinnert und das Gedicht klar im Kontext des Krieges verorten lassen. Sie erzwingen eine Art literarisches Stottern:

schtzngrmm
 schtzngrmm
 t-t-t-t
 t-t-t-t
 grrrrmmmm
 t-t-t-t
 s-----c-----h
 tzngrrmm
 tzngrrmm
 tzngrrmm
 grrrrmmmm
 schtzn
 schtzn

219 Vgl. ebda., S. 202–207. Als Beispiel für eine technische Realisierung des «verschwindenden» Textes führt Schmitz-Emans Jochen Gerz' Buchobjekt *Das Buch war weich und flexibel* (1969) an. Bei den Seiten des Buchobjekts handelt es sich um unbelichtetes Fotopapier, das in völliger Dunkelheit beschrieben wurde. Öffnete man das Buch, so würde die Schrift unweigerlich verblassen und damit unlesbar.

220 Ernst Jandel: *Für alle*. Darmstadt u. a.: Luchterhand 1984, S. 232.

denen, die es bemerken, als Gewinn, wenn nicht gar als eigentliche Intention konkreter Textgestaltung.²²²

Ein (mentales) Stolpern ergibt sich in diesem Gedicht nämlich nicht lediglich durch die Tilgung der Vokale und die Aneinanderreihung von Zisch- und Plosivlauten, sondern vor allem in der Erkenntnis, dass der Text seinen Inhalt phonetisch und visuell reproduziert: der ›Schützengraben‹ bleibt nicht nur erkennbar, die LeserInnen befinden sich vielmehr mitten in der Schusslinie. Auch wenn die Materialität der Sprache hier im Vordergrund steht, wird das eigentliche Stolpern durch ein Moment des Verstehens, ein *looking through*, provoziert. Auch in der brasilianischen Noigandres-Gruppe entstanden einige sozialkritische bzw. politische Gedichte, die ebenfalls die neuen Gestaltungsmethoden für den Transfer eines bestimmten Bedeutungsinhalts funktionalisieren. Zu denken wäre hier an Décio Pignataris ›beba coca cola‹ (1957), in dem die Aufforderung ›trink coca cola‹ in kombinatorischer und anagrammatischer Weise – den Referenzraum des ›Trinkens‹ auskostend – bis hin zu der buchstäblich in «coca cola» enthaltenen «cloaca» als Schlusswort führt und das so eine offensichtliche Kritik an der imperialistischen Konsumkultur beinhaltet.

2.4.3 Ästhetisiertes Stottern: ein Widerspruch? James Joyces *Finnegans Wake*

Zu den wichtigsten Referenzen für Haroldo de Campos' *Galáxias* gehört neben James Joyces *Ulysses* (1922) auch dessen *work in progress*-Roman *Finnegans Wake* (1939).²²³ Das Werk, das sich durch seine unnachahmliche Sprachlich-

²²² Monika Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung*, S. 179–180.

²²³ Joyce gehört bekanntlich fest ins ›Paideuma‹ der brasilianischen Noigandres-Gruppe (vgl. hierzu auch Kapitel 3.2.2). Zudem lieferten Augusto und Haroldo de Campos 1962 die erste Teilübersetzung des *Wake* ins Portugiesische; die vierte, erweiterte Edition wurde 2001 herausgegeben (eine integrale Übersetzung des Romans wurde in fünf Bänden – 1999–2003 – von Donaldo Schüler vorgelegt, wobei dieser sich bereits mit dem Titel an die Campos-Übersetzungen anlehnt: *Finnicius Revém*; der *Ulysses* wurde 1966 von Antônio Houaiss ins Portugiesische übertragen). In seinem Vorwort von 1962 (›Panorama em português‹) hebt Haroldo de Campos die eigenen irischen Wurzeln der Familie de Campos hervor, eine Beziehung zu Joyces Werk, auf die er auch in späteren Texten Bezug nehmen wird: «Assim, os tradutores, ao cabo desta sua tarefa tão imperfeita e falível, mas tão sinceramente animada de empenho e amor, sentem-se como que num retorno às raízes. E homenageando o maior prosador moderno, cultuam também a memória longínqua de um obscuro bisavô irlandês, Theobald Butler Browne, que lhes permite partilhar um pouco da herança comum dos personagens do *Finnegans* (‹... olmond bottler›, FW, 118; ›The Brownes de Browne – Browne of Castlehacknoland‹, FW, 303).» In Augusto de Campos/Haroldo de Campos: *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Per-

keit, das *Wake* oder *Wokean*, auszeichnet, wurde in der Forschung bereits mehrfach Untersuchungen bezüglich einer Form des ästhetisierten Stotterns unterzogen.²²⁴ Der Grund hierfür liegt auf der Hand: neben den zahlreichen Neologismen, Paronomasien, Portmanteau-Wörtern,²²⁵ den insgesamt zehn *thunderwords*, Onomatopoesien und den aus über 60 Sprachen²²⁶ zusammengesetzten multilingualen *puns*, die die sprachliche Struktur von *Finnegans Wake* dominieren, leiden die beiden ProtagonistInnen (wenn hiervon im *Wake* überhaupt die Rede sein kann) unter Sprachstörungen: Humphrey Chimpden Earwicker (HCE) stottert und Anna Livia Plurabelle (ALP) lispelt. Bevor wir auf die sprachliche Materialität des *Wake* insgesamt zurückkommen, soll ein kurzer Einblick in die Darstellungsmechanismen des pathologischen Stotterns gegeben werden, deren besondere Wirkungsweise u. a. Chris Eagle in seinen Ausführungen herausstellt. Entsprechend der Archetypisierung der Figuren (HCE = ‹Here Comes Everybody›) identifiziert Eagle die beiden Sprachfehler in seiner Studie als geschlechtsspezifisch:

HCE's stutter is described at various points as a ‹speech thicklish,› characterized by the harsh cacophony of his ‹masculine monosyllables› (190.35). In contrast to the ‹disemvowelled› nature of HCE's ‹thick spch spck› (515.12, 23.4), the speech of ALP is always delivered ‹with a softrolling lisp of a lapel to it› (404.23). It is characterized, in other words, by a softening or, to Joyce's mind, a feminizing of consonants.²²⁷

spectiva 2001 [1962], S. 32. Enthalten ist in der für die vorliegende Untersuchung herangezogenen vierten Edition auch Augusto de Campos' Übersetzung von Lewis Carrolls ‹Jabberwocky› (‹Jaguardate›; ebda., S. 144–145).

224 Vgl. David Spurr: *Stuttering Joyce*. In: Matthew Creasy (Hg.): *Errears and Erroriboose: Joyce and Error*. Amsterdam/New York: Rodopi 2011, S. 121–133. Vgl. außerdem Chris Eagle: *Literature, Speech Disorders and Disability*. Hoboken: Taylor and Francis 2013. Bezogen auf das Motiv des ‹Steins des Anstoßes› in *Finnegans Wake* vgl. Roy Benjamin: *The Stone of Stumbling in Finnegans Wake*. In: *Journal of Modern Literature*. Vol. 31, No. 2. Bloomington: Indiana University Press 2008, S. 66–78.

225 Das Portmanteau-Wort oder Kofferwort verdankt seine Bezeichnung der Figur des Humpty Dumpty aus Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass* (1871): ‹Well, ‹slithy› means ‹lithe and slimy›. ‹Lithe› is the same as ‹active›. You see it's like a portmanteau – there are two meanings packed up into one word.› Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass and what Alice found there*. London: Collector's Library 2004, S. 212. An dieser Stelle sei auch darauf verwiesen, dass Lewis Carroll neben dem irischen Politiker Charles Stewart Parnell vermutlich als Inspiration für Joyces Figur des HCE gedient hat. Sowohl Carroll als auch Parnell stotterten, zudem wurde beiden ein unsittliches Verhalten nachgesagt; Lewis Carroll wurden insbesondere wegen seiner Aktfotografien junger Mädchen pädophile Neigungen unterstellt. Vgl. Chris Eagle: *Literature, Speech Disorder and Disability*, S. 90–91.

226 Vgl. ebda., S. 82.

227 Ebda., S. 93–94.

Zwei Momente bzw. ›Trigger‹ lösen dabei bei HCE, der zu Beginn seines Auftretts im *Wake* in einen nicht völlig geklärten Vorfall mit zwei Mädchen in dem bei Joyce als Garten Eden inszenierten Phoenix Park²²⁸ verstrickt ist – ein ›Sündenfall‹, der mit dem ersten *thunderword* bzw. Finnegans Fall von der Leiter (vgl. 3.15–16) im ersten Kapitel verknüpft ist – ein besonders intensives Stottern aus. Bei seinem Aufeinandertreffen mit einem Pfeife rauchenden Mann, den er als ›Schuft‹ (›cad‹, 35.11) identifiziert und der ihn nach der Uhrzeit fragt, missversteht er dessen Intention und fühlt sich bedroht,²²⁹ was ihn zu einer nervösen Unschuldsbeteuerung verleitet:

Shsh shake, co-comeraid! Me only, them five ones, he is equal combat. I have won straight. Hency my nonation wide hotel and creamery establishments which for the honours of our mewmew mutual daughters, credit me, I am woowoo willing to take my stand, sir, upon the monument, that sign of our ruru redemption, any hygienic day to this hour and to make my hoath to my sinnfinners [...] that there is not one tittle of truth, allow me to tell you, in that purest of fibfib fabrications. (36.20–34)

Zu der zweiten Triggersituation, die wiederum eine gestotterte Selbsterklärung auslöst, kommt es im dritten Kapitel des dritten Buches (›Book of Shaun‹), in dem HCE sich vor den ›Four Old Men‹ rechtfertigen muss (›Inquest Scene‹):

Amtsadam, sir, to you! Eternest cittas, heil! Here we are again! I am bubub brought up under a camel act of dynasties log out of print, [...] I am known throughout the world [...] by saints and sinners eyeye alike as a cleanliving man and, as a matter of fict, by my halfwife, I think how our public at large appreciates it most highly from me that I am as cleanliving as could be and that my game was a fair average since I perpetually kept my ouija ouija wicket up. On my verawife I never was nor can afford to be guilty of crim crig con of malfesance trespass against parson with the person of a youthful gigirl frifrif friend [...]. (532.6–20)

228 Der Phoenix Park wird u. a. als ›Edenborough‹ (29.35–36) und ›a garthen of Odin and the los paladays when all the eddams ended with aves‹ (69.10–11) in Szene gesetzt.

229 Der ›cad with a pipe‹ nähert sich HCE ›to ask could he tell him how much a clock it was that the clock struck had he any idea by cock's luck as his watch was bradys.‹ (35.18–20). Sein Auftreten löst bei HCE einerseits die Furcht vor einem Überfall aus, andererseits fühlt er sich durch dessen Ausdrucksweise, ›by cock's luck‹, in sexueller Hinsicht bedroht. Eagle vergleicht die Szene mit einer aus dem 14. Kapitel von Herman Melvilles Roman *Billy Bud* (1924 posthum), in dem der ebenfalls stotternde Protagonist auf einen Seemann der Achterwache trifft. Dessen meuterische Anspielungen lösen bei Billy einen heftigen Stotteranfall aus. Vgl. Chris Eagle: *Literature, Speech Disorders and Disability*, S. 85.

Auffällig ist hier, wie Eagle hervorhebt, dass es sich bei den gestotterten Wörtern nicht um eine ‹phonologically accurate transcription but rather a more aesthetic intention on Joyce’s part to exploit the pathology’s potential for wordplay› handelt.²³⁰ So wird häufig nicht einfach die erste Silbe bzw. der erste Konsonant des betreffenden Wortes wiederholt, sondern vielmehr kleine morphologische Einheiten, die mit dem darauffolgenden Wort in Dialog treten, z. B. in ‹woowoo willing› (‹to woo sb.› = jdn. umwerben), ‹fibfib fabrications› (‹fib› = Schwindelei) oder ‹eyeye alike› (‹eye› = Auge). Dabei ist die Rede von Joyces Figuren insgesamt von Anomalien geprägt, wie David Spurr festhält:

In speaking, Joyce’s characters continually hesitate, stumble over their words, interrupt themselves, omit parts of speech or leave sentences unfinished, while bringing forth all sorts of linguistic deformations and involuntary sounds.²³¹

Mit dem bereits erwähnten ersten der insgesamt zehn *thunderwords* (‹bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnonnerronntuonnthunntrouarrhounawnskawntooohooordenenthurnuk!›, 3.15–17)²³² wird nicht nur onomatopoetisch auf den Fall Finnegans bzw. den ‹Sündenfall› HCEs verwiesen, sondern auch auf den Einsturz des Turms zu Babel, der bereits in den ersten Lettern anklingt. Das Wort setzt sich aus multilingualen Bezeichnungen für das Wort ‹thunder›/‹Donner› zusammen und spiegelt somit bereits die aus dem gescheiterten Turmbau resultierende Sprachverwirrung, die in ästhetischer Hinsicht Joyces gesamten Text durchzieht.²³³ Der Überschuss an Silben wird von David Spurr auch gelesen

230 Ebda., S. 86.

231 David Spurr: *Stuttering Joyce*, S. 121–122.

232 Neun der *thunderwords* bestehen aus 100 Buchstaben, das letzte (424.20–22) aus 101. Damit formieren sich die zehn Wörter insgesamt aus 1001 Buchstaben, eine Referenz auf die Erzählung *Tausendundeine Nacht* (vgl. hierzu Eric McLuhan: *The role of thunder in Finnegans Wake*. Toronto u. a.: University of Toronto Press 1997, S. 37). Die Bezeichnung ‹thunder› für die Wortungetüme geht auf Marshall McLuhan zurück: ‹There are ten thunders in the *Wake*. Each is a cryptogram or codified explanation of the thundering and reverberating consequences of the major technological changes in human history. When a tribal man hears thunder, he says, ‹What did he say that time?›, as automatically as we say, ‹Gesundheit.›› In Marshall McLuhan/Quentin Fiore: *War and peace in the global village: an inventory of some of the current spastic situations that could be eliminated by more feedforward*. Co-ordinated by Jerome Agel. New York u. a.: Bantam Books 1968, S. 5. Vgl. in diesem Kontext insgesamt Eric McLuhan wie oben angegeben.

233 Vgl. hierzu u. a. Monika Schmitz-Emans: *Die Sprache der modernen Dichtung*, S. 65–72 und Sibylle Kisro-Völker: *Die unverantwortete Sprache. Esoterische Literatur und atheoretische Philosophie als Grenzfälle medialer Selbstreflexionen. Eine Konfrontation von James Joyces ‹Finnegans Wake› und Ludwig Wittgensteins ‹Philosophische Untersuchungen›*. München: Fink 1981, S. 59–116.

als «vocal noise [...], a sort of interference in the smooth transmission of spoken language, like the static noise heard on the radio».²³⁴ Tatsächlich bildet das siebte *thunderword* onomatopoetisch das nach dem Einschalten des Radios entstehende Stammeln und Murmeln während der Suche nach der richtigen Frequenz ab: «Bothallchoractorschumminaroundsunsuminarumdrumstrumtruminahumptadumpwaultopoofoolooderamaunsturnup!» (314.8–9).²³⁵ Die Forschungsliteratur zum *Wake* verweist in Zusammenhang mit den ›Donnerwörtern‹ auf die Bedeutung von Giambattista Vicos Hauptwerk *Scienza Nuova* (1725), das Joyce liest, als er mit der Arbeit an seinem *work in progress* beginnt,²³⁶ und das bereits im ersten Satz anitiert wird: «riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a *commodius vicus of recirculation* back to Howth Castle and Environs» (Hervorh. d. Verfasserin; 3.1–3). Neben der zirkulären Grundstruktur, die dem *Wake* unterliegt,²³⁷ lässt sich durch das (ästhetische) Stottern HCEs und die sprachliche Materialität des Romans generell eine Verbindung zu Giambattista Vicos Theorie herstellen, dass Sprache sich aus einem primitiven Akt des onomatopoetischen Stammelns entwickelt habe.²³⁸ Mit der Rückkehr zum Brabbeln des Kleinkindes beginnt ein neuer historischer Zyklus. Doch wie verhält es sich mit dem ›Stottern‹ und ›Stolpern‹ im Rezeptionsvorgang? Bezeichnenderweise wird der *Wake* in dem bereits in Kapitel 2.1.3 erwähnten Essay von Deleuze, ›Bégaya-t-il ...‹, nicht als beispielhaftes Werk für ›kreatives Stottern‹ erwähnt, wie Eagle hervorhebt und weiter erläutert:

Deleuze's examples of [creative stuttering], for the most part, involve syntactic deformations that more subtly disrupt the equilibrium of the substrate language, producing what

234 David Spurr: *Stuttering Joyce*, S. 127.

235 Vgl. ebda.

236 Vgl. u.a. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 396.

237 Der letzte Satz des Romans schließt wieder an den ersten an bzw. leitet diesen erst ein: «A way a lone a last a loved a long the» (628.15–16) «riverrun, past Eve and Adam's, [...]» (3.1). Die vier Bücher des *Wake* entsprechen dabei den vier von Giambattista Vico unterschiedenen Zeitaltern des *Corso-Ricorso*: die immer wiederkehrende Abfolge des göttlichen, heroischen und menschlichen Zeitalters, auf das die Rückführung ins Chaos folgt. Vgl. u.a. Augusto de Campos/Haroldo de Campos: *Panorama do Finnegans Wake*, S. 109 u. 111 sowie Sibylle Kisrovölker: *Die unverantwortete Sprache*, S. 67.

238 Vgl. Chris Eagle: *Literature, Speech Disorder and Disability*, S. 84 u. 93. sowie Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 397.

he describes as a minor use of the major language. Ironically, from this vantage point, Joyce's elaborate project of combining approximately 60 different languages would appear to make the *Wake* less disruptive than the prose styles of a Kafka or a Celine [sic] or a Beckett, since the linguistic substrate of the *Wake* is arguably never stable enough in the first place to be destabilized.²³⁹

Die ständig ablaufende Destabilisierung von Sprache im *Wake* ist auch ein Grund dafür, warum die im Rahmen dieser Untersuchung entwickelte Konzept-Metapher des ‹Stolperns› bzw. ‹textueller Stolpersteine› hier nicht greifen kann. Auch wenn im Roman neben den zahlreichen intertextuellen Verweisen durchaus auch auf konkrete historische Ereignisse verwiesen wird (immerhin kann der *Wake* als Abriss der gesamten Weltgeschichte vom Chaos bis zu seinem Vollendungsjahr 1939 gelesen werden),²⁴⁰ so wird doch auf semantischer Ebene kein mentales Innehalten oder Hängenbleiben provoziert. Vielmehr wird auf der sprachlichen Ebene, die Haroldo de Campos wahlweise als ‹sanscreeed› oder ‹desesperanto› bezeichnet,²⁴¹ ein ständiges *looking at* erzeugt, der Rezeptionsvorgang ist einer beständigen Holprigkeit ausgesetzt, die ein eigentliches ‹Stolpern› unmöglich macht.²⁴² Ähnliches gilt im Übrigen auch für einen Großteil der selbstbezüglichen und ‹ludilingualen› Literatur des lateinamerikanischen Neobarocks. Dass Joyces Werke nicht nur bei Haroldo de Campos, sondern auch bei Autoren wie José Lezama Lima oder Guillermo Cabrera Infante auf großes Interesse stießen, verwundert hierbei nicht.²⁴³ Inwiefern die

239 Chris Eagle: *Literature, Speech Disorder and Disability*, S. 95.

240 Vgl. u. a. Sibylle Kisro-Völker: *Die unverantwortete Sprache*, S. 67.

241 In Augusto de Campos/Haroldo de Campos: *Panorama do Finnegans Wake*, S. 200.

242 An dieser Stelle sei auch darauf verwiesen, dass die sprachliche Dimension von *Finnegans Wake* nur durch das laute Vorlesen völlig wertgeschätzt werden kann. Vieler der einzelnen Elemente, aus denen sich die Sprache des *Wake* zusammensetzt, werden erst so erkennbar bzw. verständlich. Darauf, dass die konkreten Dichter das Konzept des ‹Verbivocovisuellen› Joyces Roman entnommen haben, wurde bereits hingewiesen (vgl. Anm. 183 in diesem Kapitel). Dass gerade die auditive Dimension für Joyce so wichtig wurde, lässt sich wohl nicht zuletzt auch auf seine schwindende Sehkraft zurückführen. Zu letzterem vgl. Catrin Siedenbiedel: *Metafikionalität in Finnegans Wake. Das Weibliche als Prinzip selbstreflexiven Erzählens bei James Joyce*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 27.

243 Zu den Korrelationen zwischen Joyce und dem lateinamerikanischen Neobarock vgl. die folgenden Beiträge: César Augusto Salgado: *Barroco Joyce: Jorge Luis Borges's and José Lezama Lima's antagonistic readings*. In: Karen R. Lawrence (Hg.): *Transcultural Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 63–93; ders.: *From modernism to neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Lewisburg: Bucknell University Press u. a. 2001; Michael Wood: Cabrera Infante: unruly pupil. In: Karen R. Lawrence (Hg.): *Transcultural Joyce*, S. 49–62.

Galáxias, eines der herausragenden Werke des *neobarroco*, in dem sich Haroldo de Campos in anthropophagischer Manier auch der Poetik des *Wake* annimmt, in dieser Hinsicht aber anders funktionieren, wird in Kapitel 4 der vorliegenden Untersuchung gezeigt.

2.4.4 ›Stolpersteine‹ in der (Forschungs)literatur: eine Bestandsaufnahme

In diesem Kapitel soll es einerseits darum gehen, den Blick auf literarische Werke zu richten, die implizit oder explizit mit dem Konzept von Demnigs STOLPERSTEINEN arbeiten, indem sie es in literarisierter Form umsetzen; andererseits soll eine kurze Bestandsaufnahme der Forschungsliteratur erfolgen, die sich ähnlicher Konzept-Metaphern bedient. In diesem Zusammenhang sind vor allem Arbeiten von Rogério Lima und, in geringerem Maße, Rike Bolte zu nennen.

Rogério Lima realisierte zwischen 2012 und 2013 ein von der CAPES gefördertes Postdoc-Projekt zum Thema «A transgressão das fronteiras e do território das formas narrativas contemporâneas na memorialística ficcional pós-ditadura na América Latina: Mercado, Fernandes, Manguel, Coelho».²⁴⁴ In dem Projekt geht es Lima um die Untersuchung der Beziehung zwischen Literatur, Memoria-Diskursen und postdiktatorialer Fiktion in Brasilien und Argentinien, wobei er insbesondere Werke der AutorInnen Ronaldo Costa Fernandes, Teixeira Coelho, Alberto Manguel und Tununa Mercado in diesem Zusammenhang bespricht. Von Relevanz für den Kontext der vorliegenden Untersuchung ist die Tatsache, dass er sich hierbei des Konzepts des ›Anti-Monuments‹ bzw. ›negativen Monuments‹ bedient und insbesondere auf die künstlerischen Installationen von Jochen Gerz verweist:

Na nossa pesquisa utilizamos para a obra literária de Teixeira Coelho, *História natural da ditadura*, —assim como para as outras obras ficcionais com as quais trabalhamos—, o conceito de anti-monumento ou monumento negativo, que tomamos emprestado da definição do trabalho artístico de Jochen Gerz, feita por Annette Becker e Octave Dubary. Na obra de

244 Die Recherchearbeit fand zwischen September 2012 und August 2013 am Département de Portugais der Université Rennes 2 statt, innerhalb der Forschungsgruppe *Equipe de Recherches Interlangues «Mémoires, Identités, Territoires»*. Vgl. Rogério Lima: *Memória, identidade, território: a ficção como monumento negativo*. In: *Guavira Letras*, N. 18, jan.-jul. 2014, S. 300–322; hier: S. 300.

Gerz a monumentalidade é «a existência desaparecida» quase uma inexistência [sic], é invisível. Gerz emprega seu tempo construindo «anti-monumentos», fazendo desaparecer os objetos, os memoriais, os nomes, as questões. Tudo o que as nossas sociedade [sic] pretendem reter do passado ou guardar na memória, cultivar como lembrança, tudo o que elas pensam nos mostrar através da atestação de uma presença material, Gerz interroga de maneira inversa numa função de remexer o passado, um passado considerado «sob vigilância».²⁴⁵

Dabei bezieht sich Lima insbesondere auf Gerz' Mahnmale *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken* und *Mahnmal gegen den Faschismus in Hamburg-Harburg* (vgl. Kapitel 2.3.2), wobei aus seinem Projektbericht (2014) nicht klar hervorgeht, inwieweit der Autor mit dem Konzept des Anti-Monuments bei der Analyse der Werke der genannten AutorInnen arbeitet. Lediglich in Bezug auf Teixeira Coelho's Romanessay *História natural da ditadura* (2006) hebt er die Rolle der Memorialkunst hervor: im ersten Kapitel (‹Portbou›) steht z. B. das von Dani Karavan konzipierte Walter-Benjamin-Denkmal *Passatges* (1994) in dessen katalanischen Sterbeort im Zentrum der Reflexionen. Der Erzähler schildert die Erfahrung des Denkmals, das wie die in Kapitel 2.3 besprochenen Denkmale und Installationen begangen werden muss, wie folgt:

Comentei com Alfons a força da experiência: um antimonumento, um monumento virado para baixo, um monumento enterrado, um monumento que desce às profundezas, um monumento à profundidade, um monumento à queda. Um monumento que não era uma exaltação à memória de quem morrera na cidade lá embaixo: um monumento que parecia um prolongamento daquela morte: nenhuma metáfora naquele monumento: metonímia, antes: o monumento *pegado* à morte de Walter Benjamin, um monumento que *era* a morte de Walter Benjamin, que era o prolongamento direto, físico, de sua morte.²⁴⁶

Im zweiten Kapitel, ‹Sur›, geht es um die Freundschaft zwischen dem Erzähler und dem argentinischen Künstler León Ferrari sowie um das Kunstprojekt *Nosotros no sabemos* (1976–2008), in dem Ferrari seit dem ersten Jahr der letzten argentinischen Militärdiktatur Zeitungsartikel sammelte, die über Geflüchtete, Vermisste und die nach und nach in verschiedenen Zonen von Buenos Aires und am Ufer des Río de la Plata auftauchenden Leichen berichteten. Mittels der dokumentarischen Sichtbarmachung der *desaparecidas* und *desaparecidos* widerlegt Ferrari die auch aus dem nationalsozialistischen Kontext bekannte Aussage,

²⁴⁵ Ebda., S. 307.

²⁴⁶ Teixeira Coelho: *História natural da ditadura*. São Paulo: Iluminuras 2006, S. 21–22. Hervorh. im Original.

«man hätte nichts gewusst».²⁴⁷ In direkte Beziehung zu Gerz' Mahnmalkunst setzt Lima dann den Gedichtband *Desapariencia no engaña* (2010) des argentinischen Dichters Néstor Ponce. Jedem der 37 Gedichte in *Desapariencia no engaña* ist ein Epigraph vorangestellt, das sich auf eine geheime Haftanstalt bezieht, in der während der Militärdiktatur in Argentinien ›Verdächtige‹ festgehalten, systematisch gefoltert und ermordet wurden. Diese Epigraphen formen nach Lima, zu einer einzigen Strophe zusammengestellt, ein weiteres, «verdecktes» Gedicht in dem Band, das eine «kartographische Erinnerung» und den Verlauf des Staatsterrors in Argentinien abbildet:²⁴⁸

Campo de concentración
Club Atlético, 1978, junio
Campo de concentración
Campo de mayo, 1979, septiembre
Campo de concentración
Campo de mayo, 1977, agosto
 [...] ²⁴⁹

In diesem Zusammenhang werden sie vom Autor als ›Anti-Monument‹ gelesen, das er mit Gerz' Mahnmal *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken* in Verbindung bringt:

As referências aos lugares de tortura e aprisionamento ilegal, as lembranças de histórias pessoais, são trabalhados por Néstor Ponce como foram trabalhadas as pedras da praça do parlamento em Sarrebruck por Jochen Gerz para construir seu *Monumento contra o racismo*, o monumento invisível. Se Gerz gravou o nome de cada um dos 2.146 cemitérios judeus existentes na Alemanha na base de 2.146 pedras do calçamento da praça do parlamento de Sarrebruck, Ponce inscreveu sobre cada um dos poemas de *Desapariencia no engaña* uma parte da história sombria da Argentina sob a ditadura da junta militar que a governou.²⁵⁰

Zusätzlich wird auch auf Analogien zwischen den Epigraphen und den Inschriften auf Gerz' Mahnmal *gegen den Faschismus in Hamburg-Harburg*, die zusammen mit der Säule nach und nach in den Boden versanken und damit unsichtbar wurden, hingewiesen, wobei die Verhältnisse von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Erinnern und Vergessen in beiden Fällen nicht genauer erläu-

²⁴⁷ Die Zeitungsartikel können auf der Homepage des Künstlers eingesehen werden: <http://www.leonferrari.com.ar/index.php?/series/nosotros-no-sabiamos/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

²⁴⁸ Vgl. Rogério Lima: *Memória, identidade, território*, S. 312–313 sowie ders.: *O livro do poeta: memórias e experiências pessoais de um período desleal*. In: *Amerika*, 9/2013, o.S. Verfügbar unter: <https://journals.openedition.org/amerika/4171> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

²⁴⁹ Vgl. Rogério Lima: *Memória, identidade, território*, S. 310–312.

²⁵⁰ Ebda., S. 313.

tert werden.²⁵¹ In einem weiteren Aufsatz, der 2016 publiziert wurde, setzt sich Rogério Lima in ähnlicher Weise mit Bernardo Kucinskis familienbiographischen Roman *K.* (2011; *Expressão Popular*) auseinander, dem in der 2014 im Verlag Cosac Naify erschienenen Edition noch der Untertitel *Relato de uma busca* beigefügt wurde. Der Roman handelt von der Suche des Protagonisten ‹K.›, dessen Name einerseits auf den Familiennamen des Autors, aber auch auf den Protagonisten von Kafkas *Process* Josef K. verweist, nach seiner Tochter, die, wie der Vater im Romanverlauf rekonstruieren kann, im Widerstand gegen die brasilianische Militärdiktatur engagiert war und gemeinsam mit ihrem Mann von den Militärs entführt wurde. Die Romanhandlung entspricht dabei in großen Teilen der Familiengeschichte des Autors, dessen Schwester Ana Rosa Kucinski Silva, die wie ihr Mann der Widerstandsgruppe *Ação Libertadora Nacional* angehörte, im April 1974 festgenommen wurde und ‹verschwand›. Die Ermordung der jungen Frau durch die Militärs bestätigte sich erst durch den 2012 veröffentlichten Bericht des Ex-Militärs Cláudio Guerra, *Memórias de uma guerra suja*.²⁵² Für die aus Polen stammende Familie Kucinskis war dies nicht die erste traumatische Erfahrung: Kucinskis jüdische Eltern waren 1933 bzw. 1935 ins Exil nach São Paulo geflohen. Während der Familie des Vaters noch überwiegend die Flucht gelang, wurden die meisten Familienangehörigen der

251 In diesem Zusammenhang verweist Lima auch auf die 2013 erschienene Graphic Novel *Tout sera oublié* von Mathias Énard und Pierre Marquès, die die Jugoslawienkriege Ende des 20. Jahrhunderts thematisiert und in der es u. a. auch um die Etablierung eines Mahnmals mittels dessen Be-Schreibung geht, vgl. Mathias Énard/Pierre Marquès: *Tout sera oublié*. Arles: Actes Sud 2013, S. 100–105. Auch hier ist das Walter-Benjamin-Denkmal in Portbou Gegenstand der Reflexion (vgl. ebda., S. 109–113 u. Rogério Lima: *Memória, identidade, território*, S. 314–315). Analogien zwischen der argentinischen Militärdiktatur und dem NS-Regime werden überdies von Ponce selbst in den einzelnen Gedichten hergestellt, z. B. in dem Gedicht ‹Poemas del viejo Martín›: «[...] contra los estantes los pusieron / muertos de coraje / temblequeaban los versos / cayeron pesadamente / de los estantes / maltrechos y con menos octosílabos / los quemaban en Berlín / los ejecutaban en La Plata [...]»; Néstor Ponce: *Desapariencia no engaña*. Madrid: Del Centro 2013, S. 41.

252 «Eu me lembro muito bem de um casal, Ana Rosa Kucinski e Wilson Silva, por conta de um incidente no caminho entre a rua Barão de Mesquita e a usina. Eu e o sargento Levy, do DOI, fomos levar seus corpos. Os dois estavam completamente nus. A mulher apresentava muitas marcas de mordidas pelo corpo, talvez por ter sido violentada sexualmente. O jovem não tinha unhas da mão direita. Tudo levava a crer que tinham sido torturados. Não havia perfuração de bala neles. Quem morre de tiro não sofre. Morte por tortura é muito mais desumano.» Cláudio Guerra: *Memórias de uma guerra suja*. Em Depoimento a Marcelo Netto e Rogério Medeiros. Rio de Janeiro: Topbooks 2012, S. 55. Die Körper von Ana Rosa Kucinski und Wilson Silva wurden anschließend, in grausamer Analogie zu der Familiengeschichte Kucinskis, in einem Fabrikofen verbrannt.

Mutter in Konzentrationslagern ermordet. Auch diese Familiengeschichte spielt in Kucinskis Roman eine Rolle. Das komplexe Verhältnis zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird dabei schon ganz zu Beginn thematisiert, wenn der Autor sich noch vor dem ersten Kapitel an die LeserInnen richtet: «Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu. B. Kucinski».²⁵³ In seinem Artikel «K. A memória negativa e a vida necessária» geht es Rogério Lima um Darstellungspotenziale der Literatur, die er mit denen von negativen Monumenten oder «Anti-Monumenten» in Beziehung setzt. Zu dieser Art von Anti-Monumenten zählt er, neben dem von Margrit Kahl konzipierten Bodenmosaik zur Erinnerung an die Bornplatzsynagoge in Hamburg (1988), dem *Denkmal für die im Nationalsozialismus ermordeten Sinti und Roma Europas* (Dani Karavan, 2012), dem *Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung* (Micha Ullman, 1995), beide in Berlin, und der Installation *Autores ideológicos* einer argentinischen KünstlerInnengruppe²⁵⁴ (Buenos Aires, 2006), auch Demnigs STOLPERSTEINE. Hierbei bezieht er sich unerklärtermaßen speziell auf die «*Stolpersteine in Hamburg [Obstáculos/pedras de tropeço em Hamburgo]*».²⁵⁵ Die Steine werden von ihm, nicht ganz der Intention Demnigs, aber der Aufnahme vieler Angehöriger folgend, als «pequenas pedras tumulares»²⁵⁶ interpretiert, was er auch in Bezug zu Kucinskis Roman setzt: «Observando os *obstáculos/pedras do tropeço* de Gunter Demnig, é possível compreender o desejo e a necessidade de K. [...] de colocar no cemitério judaico uma pedra tumular para a sua filha desaparecida».²⁵⁷ In Bezug auf die Verortung der Stolpersteine auf den Gehwegen äußert Lima, der hier seine eigene Rezeptionserfahrung des dezentralen Mahnmals (deswegen vielleicht die Konzentration auf Hamburg) zum Ausdruck bringt, «certo desconcerto»: «localizada em calçada pública, em frente a prédios residenciais, elas entram forçosa-

253 Bernardo Kucinski: *K.: Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, S. 8.

254 Javier Bernasconi, Omar Estela, Marcelo Montanari, Marcela Oliva, Luciano Parodi und Margarita Rocha.

255 Rogério Lima: *K.: a memória negativa e a vida necessária*. In: Helena Bonito Pereira (Hg.): *Ficção brasileira no século XXI: história, memória e identidade*. São Paulo: Editora Mackenzie 2016, S. 126–163; hier: S. 129. Hervorh. im Original.

256 Ebda.

257 Ebda., S. 130. Hervorh. im Original. Damit bezieht sich Lima auf das Kapitel «A Matzeivá» des Romans, in dem K. sich um einen Grabstein, eine Mazewa bemüht, die normalerweise ein Jahr nach Bestattung der oder des Verstorbenen gesetzt wird. K. wird die Mazewa von dem Rabbiner, der die Zeremonie durchführen soll, aufgrund des fehlenden Körpers jedoch verweigert (vgl. Bernardo Kucinski: *K.: Relato de uma busca*, S. 77–83). Kucinskis Roman selbst kann vielleicht vor diesem Hintergrund als symbolischer Grabstein gelesen werden, da sich die traditionelle jüdische Memorialkultur, wie schon zuvor bemerkt, zunächst durch die Memorbücher (*Yizkor Bikher*) schriftlich, im Wort, manifestiert.

mente em um espaço de banalidade, de ‹insignificância›, invisibilidade e até mesmo de indiferença». ²⁵⁸ Abgesehen von dem etwa halbseitigen Absatz zu Demnigs STOLPERSTEINEN und den anderen genannten Mahnmalen, die ebenfalls nur kurz angesprochen werden, konzentriert sich Lima auch hier bei der Herausstellung konzeptueller Analogien zwischen den Repräsentationsstrategien von Mahnmalkunst und Literatur auf Gerz' Werk. Hierbei werden wiederum die Aspekte der ‹Un-Sichtbarkeit› und des ‹Verschwindens› hervorgehoben. In diesem Kontext stellt Lima zunächst das Faktum der ‹imperceptibilidade› des Romans selbst heraus; dieser würde von dem ‹leitor de massa› aufgrund des ‹negativen Narrativs› nicht wahrgenommen:

Diríamos que *K. Relato de uma busca* (2014) é uma experiência de *narrativa negativa*, cuja grandeza é difícil de mensurar, antimemorial, monumento negativo. E como monumento negativo, a obra passará despercebida para o leitor de massa. Pois este é o destino do antimemorial: a invisibilidade, devido ao fato de este tipo de obra artística não se integrar ao circuito econômico do entretenimento, dos produtos culturais de consumo de massa ou dos parques temáticos de diversão e museus do Estado. ²⁵⁹

Nach dem Abklingen der Präsenz von Bernardo Kucinski auf Literaturmessen, so Lima, würde dieser dann ganz dem Vergessen anheimfallen, eine Annahme, die er auch in Beziehung zu gegenwärtigen politischen Entwicklungen in Brasilien setzt. ²⁶⁰ Zudem seien die ersten beiden Editionen des Romans in einem wenig bekannten Verlag (Expressão Popular) erschienen. ²⁶¹ So, wie Gerz' *Mahnmal gegen Faschismus* in Hamburg-Harburg sukzessive in den Boden versank, verschwände auch Kucinskis Roman ‹silenciosamente› von der Bildfläche, getreu der Inschrift neben der Bleisäule: ‹Denn nichts kann auf Dauer an unserer Stelle sich gegen Unrecht erheben›, oder, wie Lima in Anlehnung an Gerz formuliert:

São monumentos, construções literárias, que tendem ao desaparecimento, pois de alguma forma integram a importância de representação da dor e do trauma, conscientes de

²⁵⁸ Rogério Lima: *K.*: a memória negativa e a vida necessária, S. 130.

²⁵⁹ Ebda., S. 149.

²⁶⁰ Vgl. ebda., S. 132–133. Limas Artikel wurde im Jahr der Amtsenthebung von Dilma Rousseff veröffentlicht.

²⁶¹ Hierzu muss allerdings angemerkt werden, dass der Roman mehrfach ausgezeichnet wurde und weltweite Beachtung erhielt. *K.* wurde 2012 ins Katalanische (*Les tres morts de K.*; Pere Comellas), 2013 ins Spanische (*Las tres muertes de K.*; Teresa Matarranz), Englische (*K.*; Sue Bradford) und Deutsche (*K. oder Die verschwundene Tochter*) übersetzt, die deutsche Übersetzung stammt von Sarita Brandt.

que ela só pode existir apenas momentaneamente, não lhe cabendo representar de forma perene as vozes que se levantam contra as desigualdades e injustiças.²⁶²

Das Moment des ›Verschwindens‹ bzw. der ›Un-Sichtbarkeit‹ bezieht Lima auch auf die jiddische Sprache, in der K. seine literarischen Texte schreibt und durch welche eine weitere Verbundstelle zwischen der Familie K. als Opfer der Shoah in den vierziger Jahren und als Opfer der brasilianischen Militärdiktatur in den siebziger Jahren aufgezeigt wird. Die jiddische Sprache, vor 1939 von etwas mehr als 10 Millionen Personen gesprochen, wird für K. zu einem kulturellen Anker, den er allerdings nicht an seine Kinder weitergibt. Außerdem glaubt er, die intensive Beschäftigung mit dem Jiddischen sei schuld daran, dass er die Veränderungen im Leben seiner Tochter nicht bemerkt habe.²⁶³ In seinen Ausführungen stützt Lima sich zudem auf den von Isaiah Berlin (neu) geprägten Begriff der ›positiven Freiheit‹, die es eigentlich nur erlaubt, eine vorgegebene Lebensform zu wählen. Er verbindet den Begriff mit der Haltung, die das Militärregime u. a. auch von dem Protagonisten K. fordert. Dieser soll die Suche nach seiner Tochter abbrechen und sein Leben wie gewohnt fortführen, die Vergangenheit ruhen lassen und ihr ›Verschwinden‹ akzeptieren, wozu er aber nicht bereit ist: er hält, nach Lima, an der ›liberdade negativa‹ als Verhaltensweise fest, indem er die Suche fortsetzt.²⁶⁴ Nach mehr als dreißig Jahre nach dem ›Verschwinden‹ der Tochter erhält K., wie er im ersten prologhaften Kapitel *As cartas à destinatária inexistente* schreibt, in dem er als autodiegetischer Erzähler auftritt, weiterhin Briefe von deren Bank, denn ihre Folterung und Ermordung durch das Militärregime sind im System natürlich nicht erfasst, ihr Tod ist zu diesem Zeitpunkt nicht offiziell. K. spricht in diesem Zusammenhang von einem *«mal de Alzheimer nacional»*,²⁶⁵ ein Ausdruck, den Lima wiederum auf aktuelle Tendenzen in der brasilianischen Politik und die *«totale Amnesie»* der brasilianischen Gesellschaft rückbezieht.²⁶⁶ Am Ende seines Aufsatzes hebt Lima dann mit einem erneuten kurzen Bezug auf Demnig hervor, dass auch Kucinskis Roman aufzeige, dass die Verbrechen der faschistischen Regimes nicht in den Lagern oder Folterkellern ihren Anfang nahmen, sondern in unmittelbarer Nachbarschaft.²⁶⁷

262 Rogério Lima: *K.: a memória negativa e a vida necessária*, S. 134.

263 Vgl. Bernardo Kucinski: *K.: Relato de uma busca*, S. 45 u. Rogério Lima: *K.: a memória negativa e a vida necessária*, S. 149–150.

264 Vgl. ebda., S. 153.

265 Bernardo Kucinski: *K.: Relato de uma busca*, S. 12. Hervorh. im Original.

266 Rogério Lima: *K.: a memória negativa e a vida necessária*, S. 143.

267 Vgl. ebda., S. 158.

Rike Bolte, die sich in ihrer Dissertation auch mit dem Thema der argentinischen Militärdiktatur befasst hat,²⁶⁸ betitelt einen 2010 erschienen kurzen Übersichtsartikel mit ‹Stolpersteine. Von der Spur des Verschwindens und dem Aufscheinen einer neuen Subjektivität. Zur *Nueva Literatura Argentina*›.²⁶⁹ Bolte stellt hier die wichtigsten VertreterInnen der ‹neuen argentinischen Literatur› vor, zu denen auch Félix Bruzzone zählt. Bruzzones Eltern, die der Revolutionären Volksarmee (*Ejército Revolucionario del Pueblo*, ERP) angehörten, zählen zu den ca. 30.000 *desaparecidas* und *desaparecidos*, die während der letzten Argentinischen Militärdiktatur entführt, gefoltert und ermordet wurden. In seiner Erzählung ‹2073›, so Bolte, hieße es, die Toten seien Stolpersteine im Bewusstsein einer Gesellschaft.²⁷⁰ Tatsächlich ist in der Science-Fiction-Kurzgeschichte, die erstmals 2007 in dem Erzählband 76 veröffentlicht wurde, nicht von Stolpersteinen bzw. *piedras de tropiezo/traspiés* die Rede, sondern von Schlag- bzw. Luftlöchern (*baches*):

Porque desde que es posible vivir tanto tiempo, y desde que la natalidad dejó de ser una mera urgencia tributaria, la muerte pasó a ser una especie de bache para la conciencia, una idea del pasado, como la idea de castigo divino y la idea de buena fortuna durante mi infancia.²⁷¹

Der Terminus ist in Beziehung auf das ‹Verschwinden› der Angehörigen, die eine Leerstelle hinterlassen, einleuchtend, auch wenn die oben zitierte Textpassage dem Science-Fiction-Kontext der Erzählung geschuldet ist, die dem Titel gemäß im Jahr 2073 spielt. Bruzzone bemerkt zu dem Konzept des *bache*

268 Rike Bolte: *Gegen(-) Abwesenheiten: Memoria-Generationen und mediale Verfahrensweisen kontra erzwungenes Verschwinden. (Argentinien 1976 – 1996 – 2006)*. Open-Access-Publikationsserver der Humboldt-Universität zu Berlin 2014. Verfügbar unter: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/17559;jsessionid=F1465DD62EE392123168337C4A3830C9> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

269 Rike Bolte: *Stolpersteine. Von der Spur des Verschwindens und dem Aufscheinen einer neuen Subjektivität. Zur Nueva Literatura Argentina*. In: *Ila*, Band 335, 2010, S. 36–38.

270 Ebda., S. 36.

271 Félix Bruzzone: *2073*. Montevideo: La Propia Cartonera 2011, S. 16. Vgl. auch Boltes Dissertationsschrift: ‹der Tod wird als Leerstelle im Bewusstsein beschrieben (la muerte es un bache para la conciencia)›. Utopisch wird der Text, als es heißt, in der Zukunft könne es womöglich keinen Tod mehr geben. Eine Vorstellung, die äußerst präsentisch und zugleich futuristisch auf die Abwesenheit reagiert. Der Ich-Erzähler ahnt, diese Phantasie könne etwas mit den gesellschaftlichen Idealen zu tun haben, um die es der Generation seines Vaters ging [...]. Als er in dem *Página/12*-Interview von dem Journalisten auf die Textstelle mit den ‹baches› angesprochen wird, dieser aber von Toten, und somit von Opfern redet und nicht von der mentalen Repräsentation [sic], besser: Depräsentation, um die es Bruzzone eigentlich geht, streicht der Schriftsteller noch einmal heraus: ‹Un bache implica una especie de vacío.› Rike Bolte: *Gegen(-) Abwesenheiten*, S. 282–283.

in einem Interview von 2009: «Un bache implica una especie de vacío. Donde algo está desordenado y roto, cabe la posibilidad de que alguien venga y lo ordene de muchas formas posibles». ²⁷² Auf das ›Stolpern‹ wird in Boltes Übersichtsartikel am Ende noch einmal Bezug genommen, allerdings in einem anderen Zusammenhang; ›stolpern‹ lässt sich der Autorin zufolge nämlich auch über die auf Stereotypen basierende Erwartungshaltung gegenüber den argentinischen Werken im Ausland, «gerade dann, wenn viele der Texte davon sprechen, dass noch lange nichts im Klaren ist.» ²⁷³

Ein poetisches Werk, das schon durch seinen zweisprachigen Titel auf Demnigs STOLPERSTEINE rekurriert, liegt mit dem 2008 unter dem Heteronym Sveta Aluna publizierten Gedichtband *Stolpersteine* (Poemas – Traspíés) des kolumbianischen Autors Selnich Vivas Hurtado vor. Vivas Hurtado, der Germanist ist und ebenfalls 2008 mit einer Arbeit zur Kafka-Rezeption in Kolumbien an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg dissertiert hat, vereint in dem Band insgesamt 87 kurze poetische Texte, wobei sich eine deutsche und eine spanische Fassung jeweils auf einer Doppelseite gegenüberstehen. Die Gedichte sind nicht an eine homogene Form gebunden, vielmehr bewegen sich die Verse frei über die Seiten und nehmen unterschiedliche Konstellationen ein. Dabei spiegeln sich die deutsch- und spanischsprachigen Texte: ist der deutsche Text in kursiver Schrift abgebildet, so ist die spanische Version normal gedruckt; ist der deutsche Text an der oberen linken Ecke der Einzelseite ausgerichtet, so befindet sich das spanische Pendant in der unteren rechten Ecke der anderen Seite, usw. Einzelne Wörter werden durch eine größere Druckweise in den Gedichten hervorgehoben, nicht immer sind es dieselben in der deutschen und spanischen Version. Auch handelt es sich bei den Gedichten nicht um Übersetzungen im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr um ein bi- bzw.- multilinguales Spiel (neben dem Deutschen und dem Kastilischen gibt es auch einige wenige Einsprengsel aus dem Englischen und aus indigenen Sprachen der Amazonas-Region), in dem syntaktische Strukturen in die jeweils andere Sprache, in der sie nicht funktionieren, mit übernommen werden. ²⁷⁴ Dies gilt auch für einzelne Nomen, bei denen beispielsweise das grammatische Geschlecht der jeweils anderen Sprache adaptiert wird, womit sich auch die Assoziation bestimmter allegori-

272 In Matías Córdoba: A 33 años del último Golpe de Estado. «Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos». In: *Página12*, 19.03.2009. Verfügbar unter: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3945-2009-03-19.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

273 Rike Bolte: *Stolpersteine*, S. 37.

274 Vgl. Susanne Klengel: *Reconquistando la cultura, recuperando la memoria: agendas latinoamericanas en la segunda posguerra y en la literatura contemporánea sobre la memoria del Holocausto*. Medellín: Universidad de Antioquia/Facultad de Comunicaciones 2016, S. 27.

scher Figuren mit in den deutschen bzw. spanischen Text überträgt. Der in den romanischen Sprachen feminine Tod, ‹la muerte›, wird bei Vivas Hurtado in den deutschen Gedichten z. B. mit ‹die Tödin› wiedergegeben.²⁷⁵ Neben der im Deutschen üblichen Zusammensetzung von Substantiven, die im Spanischen nachvollzogen wird (z. B. ‹Reisetagebucheintragung›/‹*Inscripciónenundiariodeviaje*›)²⁷⁶ werden auch Wortreihungen konstruiert, die in ihrem Umfang an Joyce erinnern: ‹einnachbebenbemächtigtichderluftaufderhöhedeswassers›/‹*Unaréplicaseapoderadelaireaunaalturadelagua*›.²⁷⁷ Hierbei handelt es sich allerdings nicht um Portmanteau-Wörter im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr um syntaktisch, aber nicht unbedingt semantisch funktionierende, zusammengezogene Sätze. Hinzu kommen einige Errata im Deutschen, wobei unklar bleibt, ob diese nicht sogar inszeniert sind. Im zweiten Gedicht des Bandes bezeichnet das lyrische Ich die eigene poetische Sprache als ein ‹sicheres Stottern›, als ein ‹*tartamudear con firmeza*›:

Was ich in keiner
Sprache nicht kann
sage ich in allen
aus den Abfällen
sauge ich meine Worte.
Sie lehren mir ein
sicheres **Stottern**,
mir zu liebe [sic]
Sprachen mías
restadas de restos
...

*Lo que no puedo
en ninguna lengua
lo digo en todas
desde mis despojos
succiono mis palabras.
Me enseñan a
tartamudear con firmeza
por amor a mí misma
meine lenguas
abgezogen von Resten
...*²⁷⁸

275 Sveta Aluna [Selnich Vivas Hurtado]: *Stolpersteine* (Poemas – Traspíés). Bogotá/Freiburg: El Astillero 2008, S. 39 u. 45.

276 Ebda., S. 56.

277 Ebda., S. 63.

278 Ebda., S. 2.

In diesem Fall sind die Worte «Stottern» und «*tartamudear*» durch einen größeren Schriftgrad herausgestellt und ragen so als Bausteine aus der Textarchitektur hervor, sodass man mit dem Blick daran haften bleibt – oder bei der Lektüre darüber stolpert. Dass die kurzen Gedichte, die sich auch auf inhaltlicher Ebene meist um die eigene Sprachlichkeit drehen, insgesamt als ›Stolpersteine‹ fungieren sollen, wird bereits in dem ersten Text, den Sveta Aluna an eine Leserin richtet, erläutert (ich gebe in diesem Fall nur die deutsche Version wieder):

Verehrteste,

Ich bitte dich dieses Gedicht mit großmuth zu lesen.

So wird dir es sicher nicht unfasslich,

noch weniger anstößig seyn.

Solltest Du aber dennoch mein Gedicht

zu wenig verdaulich finden,

so muss ich gestehn: ich kanns nicht anders.

Ich näh deine Sprach mit meiner Mördersprach zu.

Ich verrenke in zwey Sprachen das Gedicht.

Dann übersetze ich es ganz und gar falsch.

Schlussendlich wirds nur als Missgebildetes leserlich.

Das Gedicht muss ein Hinderniss,

*ein **Stolperstein** seyn.²⁷⁹*

Bei Sveta Aluna, dem von Vivas Hurtado gebrauchten Heteronym, handelt es sich um eine bildende Künstlerin, die ihrem Herausgeber und Freund Selnich Vivas Hurtado ihre Verse kurz vor ihrer Ermordung in Freiburg am 16. Januar 2008 überlassen hat,²⁸⁰ so kann man es dem Klappentext des Buchs entnehmen. Die «*Mördersprach*» bzw. «*lengua asesina*» lässt sich hier im Kontext der Shoah auf die deutsche Sprache beziehen, die in diesem ersten Gedicht in einer antiquierten Form verwendet wird, wie sie noch vor der Orthografischen Konferenz von 1901 gebraucht wurde. Dafür spräche auch, dass teilweise die deutschen syntaktischen Strukturen mit in die spanische Version der Gedichte übernommen werden («*Ich näh deine Sprach mit meiner Mördersprach zu*») und dass der deutsche Text dem spanischen immer voransteht. Allerdings entsteht

²⁷⁹ Ebda., S. 0.

²⁸⁰ Über die mysteriösen Umstände der Ermordung von Sveta Aluna, «indigenista y feminista», hat der Autor einen eigenen kurzen Roman verfasst: Selnich Vivas Hurtado: *Finales para Aluna*. Bogotá: Ediciones B. Colombia 2013 (hier: Klappentext).

durch die ‹Verrenkung› des Gedichts in zwei Sprachen und die ‹ganz und gar falsche› Übersetzung eine Art ‹missgebildete› neue Sprache, die außerdem auch noch Elemente aus dem Englischen und des *huitoto meneka* in sich aufnimmt.²⁸¹ So stößt man sich in dem Gedichtband neben den optisch hervorgehobenen ‹Stolper-Wörtern› auch an den sprachlichen Anomalien, was von Sveta Aluna auch so intentioniert ist (‹*Das Gedicht muss ein Hindernis, / ein Stolperstein seyn*›, s. o.). Andererseits gibt es in einigen der Gedichte, die sich thematisch den Themenkreisen von Sprachlichkeit, Tod, Erinnerung, Identität und Fragmentierung widmen, auch direkte Bezugnahmen auf Demnigs STOLPERSTEINE:²⁸²

Und sie brauchen Stolpersteine
und Beschriftungen aus Blei und Blut.
Schwer treten die Schritte
auf die **Namenlosen**.
Dein Geburtsname und
der Name deines Mörders
werden voneinander gelesen.
Du hörst ihnen zu.²⁸³

Mit den ‹Namenlosen› bezieht sich Vivas Hurtado meinem Verständnis nach aber nicht ausschließlich auf die Opfer des Nationalsozialismus, sondern auf die Opfer jeglicher Gewalt-Regime. Dabei ist der Gedichtband *Stolpersteine* (Poemas-Traspiés) nicht seine letzte poetische Auseinandersetzung mit der NS-Thematik. In *Déjanos encontrar las palabras* (2011) lässt sich der kolumbianische Germanist von der 2008 veröffentlichten Briefkorrespondenz zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan inspirieren.²⁸⁴

Bezeichnenderweise konnten Bezugnahmen auf Demnigs STOLPERSTEINE in der (Forschungs)literatur, wobei nicht ein einfacher Verweis auf das Mahnmalprojekt gemeint ist, sondern dessen symbolische Fruchtbarmachung für memoriale Diskurse und ästhetische Strategien, bis zum Abschluss der Untersuchung ausschließlich im südamerikanischen Literaturraum gefunden werden. Diese Bezugnahmen rekurrieren dabei, dem Konzept einer multidirektionalen Erinne-

281 Vgl. Susanne Klengel: *Reconquistando la cultura, recuperando la memoria*, S. 27. Klengel spricht in diesem Kontext auch von einem ‹interlenguaje›, einer ‹Zwischensprache›.

282 In Freiburg, wo Vivas Hurtado von 2004 bis 2008 seine Promotionszeit verbrachte, wurde der erste STOLPERSTEIN am 22. Oktober 2002 verlegt.

283 Sveta Aluna [Selnich Vivas Hurtado]: *Stolpersteine* (Poemas – Traspiés), S. 4.

284 Vgl. Susanne Klengel: *Reconquistando la cultura, recuperando la memoria*, S. 26–27.

rung folgend,²⁸⁵ einerseits auf den Nationalsozialismus und seine Opfer sowie andererseits auf die Verbrechen der Militärdiktaturen. Diese Auseinandersetzung findet teilweise in Anlehnung an diverse andere Mahnmalprojekte statt, in denen der Boden porös wird, entweder, weil er das Darunterliegende verbirgt, so wie Lima in Bezug auf Néstor Ponces Gedichtband *Desapariencia no engaña* in Anlehnung an Jochen Gerz' Anti-Monumente interpretiert, oder, weil sich mit dem ›Verschwinden‹ von Personen ein Abgrund bzw. Schlagloch (*bache*) auftut wie bei dem von Bolte besprochenen Bruzzone. Vivas Hurtado, der seinen polyphonen Gedichten ganz explizit den Titel «Stolpersteine» gibt, inszeniert das (nicht nur) sprachliche ›Stolpern‹ in seinen Gedichten auch visuell, wobei hier ein konkreter Bezug zu Demnigs STOLPERSTEINE-Mahnmal hergestellt wird.

2.5 Rückblick und Versuch einer Kategorisierung ›textueller Stolpersteine‹

Erklärtes Ziel dieses Kapitels war es, mittels der Auslotung der Begriffe ›stolpern‹ und ›Stolperstein‹ eine Konzept-Metapher für die Analyse literarischer Texte, in denen Erinnerungsdiskurse verhandelt werden, zu etablieren. Dazu wurde sich in einem ersten Schritt dem wörtlichen und bildlichen Bedeutungsspielraum der Begriffe genähert, wobei das ›Stottern‹ als Form eines ›sprachlichen Stolperns‹ behandelt wurde. Hierbei konnte gezeigt werden, dass beide Vorgänge, ›Stolpern‹ wie ›Stottern‹, ein Moment des Sich-selbst-gewahr-Werdens und des (erzwungenen) Innehaltens provozieren. Sie verfügen damit einerseits über Markierungspotenzial – gestolpert und gestottert wird, ›wo etwas nicht stimmt‹; auf der anderen Seite kann ihnen aber aufgrund des Bruchs, den sie der bestehenden Ordnung beifügen, auch Veränderungspotenzial zugesprochen werden. In Kapitel 2.2 konnte zudem unter Rückgriff auf die Arbeiten von Carsten Gansel und Norman Ächtler gezeigt werden, inwieweit die Kategorie der Störung mit beiden Vorgängen in Zusammenhang gebracht werden kann. Die Unterscheidung von Prozessen medialer Sinn-Inszenierung in zwei verschiedene Aggregatzustände der Kommunikation, einen der «Unge-störtheit», der ein *looking through* «auf die Semantik des Kommunizierten» ermöglicht, und einen der «Unterbrechung», der ein *looking at* auf die materiale

285 Vgl. insgesamt Michael Rothberg: *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Redwood City, CA: Stanford University Press 2009.

Präsenz der Rede erzeugt, entlehnen Gansel und Ächtler dabei den Arbeiten Ludwig Jägers.²⁸⁶

In einem weiteren Schritt (Kapitel 2.3) fand eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Moment des ‹Stolperns› in der zeitgenössischen Erinnerungskultur statt, wobei hier vor allem das Mahnmalprojekt STOLPERSTEINE von Gunter Demnig im Fokus stand, durch das das Stolpern erst als memoriale Praxis etabliert wurde. Hierbei konnte gezeigt werden, wie unterschiedlich die Begegnung mit den eben im Gehweg versenkten Gedenksteinen verlaufen kann: die Steine können über-sehen und damit über-gangen werden; geraten sie aber in unser Blickfeld, lösen sie – als ‹Kurzschluss zwischen kulturellem Gedächtnis und individueller Erfahrung›²⁸⁷ – ein mentales (und unter Umständen auch physisches) ‹Stolpern› aus. Besprochen wurden zudem noch weitere Mahnmalprojekte und künstlerische Interventionen, die die Struktur des zu begehenden Bodens durch unterschiedliche künstlerische Mittel symbolisch oder tatsächlich aufbrechen. Sie machen den Weg un-eben und schaffen unterhalb der Oberfläche Räume des Gedenkens, aber auch Räume der Leere, die das Gefühl erzeugen, dass der Boden, auf dem wir gehen und stehen, brüchig ist. Für alle Werke ist charakteristisch, dass man sie nicht ‹mit festem Schritt› betritt, sondern vorsichtig und zögerlich – im Falle der STOLPERSTEINE wird ein Betreten möglichst vermieden. Sie erzeugen einen unsicheren Gang und provozieren, symbolisch wie tatsächlich, ‹Momente des Stolperns›. Bei den besprochenen Projekten zeigt sich zudem, dass Erinnerungsarbeit ein höchst sensibles Thema ist, um das gerungen werden muss – beim Stolpern über die Vergangenheit wird nicht selten das Mahnmal selbst zu einem ‹Stolperstein›.

In Kapitel 2.4 wurde schließlich anhand von verschiedenen Beispielen gezeigt, auf welche Art und Weise sich ‹Stolpern› und ‹Stottern› in literarischen Texten manifestieren bzw. auf textueller Ebene inszeniert werden können. Dabei wurden zunächst Analogien zwischen den Vorgängen des Gehens, Reisens, Schreibens und Lesens aufgezeigt, wobei hier Autoren im Fokus standen, die eine gewisse (oder auch bedeutende) Relevanz für Haroldo de Campos' Werk aufweisen; über Charles Baudelaire und Walter Benjamin wurde dabei auch ein (kurzer) Blick auf die Flaneurliteratur geworfen, wobei gerade in Benjamins *Einbahnstraße* bereits Textmechanismen identifiziert werden konnten, die RezipientInnen zu einem ‹Hängenbleiben› mit den Augen oder zu einem ‹mentalen Stolpern› verleiten können. Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang auch Max Benses Experimentaltext *Entwurf einer Rheinland-*

²⁸⁶ Ludwig Jäger: Störung und Transparenz, S. 60.

²⁸⁷ Alfrun Kliems: Wenn die Reise über Leichen geht, S. 213.

schaft, der einige Analogien zu den *Galáxias* aufweist und in dem durch die sprachliche Materialität sowie über Bezugnahmen auf die NS-Zeit und Auschwitz, bei denen sich eine semantische Referentialität eben nicht – wie von der konkreten Poesie postuliert – aufheben lässt, ebenfalls ein (mentales) ›Stolpern‹ ausgelöst werden kann. Des Weiteren wurde noch das Irritationspotenzial der konkreten Poesie sowohl im deutschsprachigen Raum als auch in Brasilien besprochen, wobei die Konzept-Metapher des ›Stolperns‹ bzw. ›Stolpersteins‹ gerade für einige der deutschsprachigen Gedichte fruchtbar gemacht werden konnte. In James Joyces *Finnegans Wake*, in seiner sprachlichen Gestaltung einer der zentralen Modelltexte für die *Galáxias*, konnte unter Rückgriff auf die Forschungsliteratur eine Form des ›ästhetischen‹ oder ›ästhetisierten‹ Stotterns nachgewiesen werden. Allerdings stellt sich hier die Frage, ob sich bezüglich eines Textes, der konstant auf die eigene sprachliche Materialität verweist, in dem also ein konstantes *looking at* produziert wird, noch von einem ›Stottern‹ oder ›Stolpern‹ im eigentlichen Sinne sprechen lässt. Im letzten Unterkapitel wurden schließlich Texte vorgestellt, die sich in unterschiedlicher Form der Idee memorialer ›Stolpersteine‹ bedienen, wobei Rogério Lima sich in seinen Arbeiten eher noch Jochen Gerz' Konzept des ›Anti-Monuments‹ zuwendet, der Verweis auf Demnigs STOLPERSTEINE, die er auch als Anti-Monument versteht und ›liest‹, fällt eher knapp aus und wird in die textuelle Analyse kaum bzw. gar nicht einbezogen. Ähnlich ist der Fall bei Rike Bolte, die den Verweis auf die ›Stolpersteine‹ im Titel ihres Übersichtsartikels wie Lima in Zusammenhang mit den *desaparecidas* und *desaparecidos* der argentinischen Militärdiktatur bringt – Lima bezieht sich hierbei sowohl auf argentinische als auch auf brasilianische Werke. Zum Schluss wurde mit Sveta Alunas/Selnich Vivas Hurtados Gedichtband *Stolpersteine* (Poemas – Traspíés) ein Werk besprochen, das explizit auf ›Stolpern‹, ›Stolperstein‹ und ›Stottern‹ rekurriert, diese Vorgänge aber gleichzeitig durch textuelle und typografische Mechanismen auch auf der Rezeptionsebene provoziert.

Zum Ende des Kapitels soll nun in Vorbereitung auf das Analysekapitel (4.4) eine Kategorisierung textueller Strategien vorgeschlagen werden. Ausgehend von der Hypothese, dass die Passagen in den *Galáxias*, die sich auf traumatische zeitgeschichtliche Ereignisse beziehen, als ›Stolpersteine‹ in der Textarchitektur verankert sind bzw. durch diese eingeleitet werden, und unter Rückbezug auf die in diesem Kapitel herausgearbeiteten Charakteristika, sollen hier drei mögliche Fälle ›textuellen Stolperns‹ in knapper Form skizziert werden:

- a) der ›textuelle Stolperstein‹ manifestiert sich als sichtbare ›Un-ebenheit‹ im Text, die den Lesevorgang aufbricht. Hierbei kann an ein bestimmtes Schlagwort, Konzept oder auch ein bekanntes Zitat oder einen Ausspruch gedacht

werden, das/der eine bestimmte Referentialität unmittelbar aufdrängt und unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht; er ragt kantig aus der Textoberfläche hervor. Durch das plötzliche Auftreten und den damit provozierten direkten und sichtbaren Bruch bleibt der/die RezipientIn hier mit dem Blick haften. Da es sich bei den *Galáxias* um ein Werk handelt, in dem durch die sprachliche Gestaltung ähnlich wie im *Finnegans Wake* ein konstantes *looking at* produziert wird, liegt das Irritations- oder Störpotenzial des ‹Stolpersteins› hier gerade in einem plötzlich deutlich werdenden referentiellen Zusammenhang, in einem ‹Ver-Stehen›, das ein Innehalten provoziert. Der Stolpermoment liegt, so die Hypothese, eher in einem Moment des *looking through*, d. h. wenn der neobarocke Sprachfluss des Werks durch eine referentielle Passage oder ein klar referentiell markiertes Wort unterbrochen wird. Hierdurch kann sich auch eine Neuordnung im Sinne eines Neuverständnisses des gesamten Textes ergeben.

- b) der ‹textuelle Stolperstein› ist wie Demnigs STOLPERSTEINE eben im ‹Lese-Weg› versenkt, d. h., er wird nur von aufmerksamen LeserInnen bzw. LeserInnen, die über ein bestimmtes Vorwissen verfügen, bemerkt und als solcher wahrgenommen. Dies bedeutet gleichzeitig, dass er auch ‹überlesen› und damit ‹über-gangen› werden kann, wobei hierdurch eine dem jeweiligen Fragment unterliegende referentielle Dimension, die der Stolperstein markiert, ‹über-sehen› wird. Für die ‹stolpernden› Lesenden kommt es aber auch in diesem Fall zu einem ‹Ver-Stehen›, einem Moment des *looking through*. Denkbar sind hier in den Textfluss integrierte Zitate, die als solche erkannt – oder eben nicht erkannt – werden.
- c) dem jeweiligen Fragment unterliegt – wie in Gerz' Saarbrücker Mahnmal 2146 *Steine – Mahnmal gegen Rassismus* – eine auf den ersten Blick nicht sichtbare ‹Kehrseite›, in der durch eine starke metaphorische Aufladung an der Textoberfläche der eigentliche Untergrund verdeckt bleibt. Werden diese Metaphorisierungsmechanismen von den LeserInnen verstanden, erzeugt dies wiederum ein ‹mentales Stolpern›, die Oberfläche des Textes wird brüchig und die ihm ‹unter-liegende› Referenzebene wird sichtbar – es kommt auch hier zu einem Moment des *looking through*.

Der in der Untersuchung vertretenen These liegt damit ein Aspekt zugrunde, der in der Haroldo de Campos-Forschung bisher vernachlässigt wurde: in den *Galáxias*, die in dieser Studie auch als poetologischer Wendepunkt im Gesamtwerk des Dichters identifiziert werden (vgl. Kapitel 3.5.1), ist eben nicht nur ein rein (oder überwiegend) selbstbezüglicher, neobarocker Text zu sehen – im poststrukturalistischen Sinn eine (textuelle) Oberfläche ohne Tiefe –; vielmehr unterliegen den fünfzig polyphonen Fragmenten referentielle Schichten, die auch als solche

herausgearbeitet werden können. Die hermetische Dunkelheit der Texte wird durch Momente einer medialen Transparenz (*looking through*) unterbrochen, die ich gemäß der in diesem Kapitel erarbeiteten Konzept-Metapher als ›textuelle Stolpersteine‹ interpretiere und denen verbunden mit ihrer historischen Referentialität eine auf- und teilweise verstörende Wirkung zugrunde liegt. Durch sie wird für die ›stolpernden‹ RezipientInnen eine (nicht minder mühsame) Entzifferungsarbeit angestoßen, die ich in Kapitel 4.4 für ausgewählte Fragmente leiste, wobei das komplexe Zusammenspiel des Schwierigen, Opaken und Momenten der Transparenz entschlüsselt wird.

3 (Textuelle) Reiserouten, Begegnungen, «Stolpersteine»: eine historisch-biografische Einordnung der *Galáxias*

Many errors, / a little rightness, / to excuse his hell / and my paradiso. / And as to why they go wrong, / thinking of rightness / And as to who will copy this palimpsest?

Ezra Pound, *The Cantos*, CXVI

ohne lebenslauf keine konstellationen

Eugen Gomringer, «gelebte konstellationen», 1971

vejo tudo e traduzo em escritura

Haroldo de Campos, «eu sei que este papel», *Galáxias*, 1984

Nachdem im vorangehenden Kapitel erläutert und aufgezeigt wurde, welche Rolle die Kategorien des «Stolperns» und des «Stotterns» (als sprachliche Form des Stolperns) in der Gedenkkultur spielen und inwiefern diese als Konzept-Metaphern für die Literatur fruchtbar gemacht werden können, soll es in dem folgenden Kapitel darum gehen, die (textuellen) Reiserouten von Haroldo de Campos in der Entstehungszeit der *Galáxias* nachzuvollziehen (1959–1976). Dabei werden spezifische persönliche und zeitgeschichtliche Momente lokalisiert, die einen direkten und entscheidenden Einfluss auf die Entstehung und Konzeption des Werks hatten. Im Zentrum stehen insbesondere die beiden Europareisen, die den Dichter und Übersetzer 1959 und 1964 für mehrere Monate durch verschiedene Länder führten und die insgesamt etwa die Hälfte der Fragmente inspirierten.¹ Dazu werden neben der Biografie *Sob o signo dos signos: uma biografia de Haroldo de Campos* (2005) von Thelma Médice Nóbrega² diverse Interviews mit Haroldo de Campos sowie seine Korrespondenzen mit Max

1 An dieser Stelle sei noch einmal betont, dass es sich bei den fünfzig multilingualen Texten keineswegs um rein autobiografische, poetisierte Memoiren handelt. Jedes Fragment setzt sich aus einem hochgradig komplexen Netzwerk aus intertextuellen Referenzen, autoreferentiellen Passagen, eigenen Aufzeichnungen (insbesondere der eigenen Reiseerfahrungen) und Bezügen auf Zeitgeschichte zusammen. Für eine genaue Übersicht über das Kompositionsprinzip der *Galáxias* vgl. Kapitel 4.3.

2 Vgl. Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos: uma biografia de Haroldo de Campos*. Dissertationsschrift, PUC São Paulo 2005. Es handelt sich hierbei um die Doktorarbeit der Autorin, in der sie eine umfassende, literarische Biografie von Haroldo de Campos anfertigt, in der die Konvergenzen zwischen Leben und Werk eine bedeutende Rolle spielen. Im Rahmen ihrer Forschung interviewte Médice Nóbrega den Dichter wenige Monate vor seinem Tod am 16. Mai 2003; die Transkription des Interviews wurde in dem von ihrer Betreuerin Leda Tenório da Motta herausgegebenen Gedenkband *Céu acima. Para um «tombeau» de Haroldo de Campos*

Bense, Elisabeth Walther³ und Ezra Pound⁴ herangezogen. Außerdem werden in der Haroldo de Campos-Forschung erstmalig die autobiografischen Aufzeichnungen der tschechischen DichterInnen und ÜbersetzerInnen Bohumila Grögerová und Josef Hiršal miteinbezogen, die seit 1963 in Kontakt zu den brasilianischen konkreten Dichtern und insbesondere Haroldo de Campos standen. Ihre Memoiren wurden in drei Bänden (*Let Let*, 1–3) veröffentlicht, die die Jahre von 1952–1968 umfassen und mit dem Prager Frühling enden.⁵

Neben dem Verfolgen der Reiserouten (Kapitel 3.1–3.3) von Haroldo de Campos wird in diesem Zusammenhang auch die Frage nach eigenen ‹Stolpermomenten› gestellt: de Campos kam in einer sehr spezifischen Zeit nach Europa, in der in der Kunst nach neuen Ausdrucksformen gesucht wurde und in der gleichzeitig die juristische, intellektuelle wie emotionale Auseinandersetzung mit den verheerenden Folgen des Zweiten Weltkriegs einsetzte. Besonders Augenmerk verdient dabei im Kontext der ersten Reise 1959 das Treffen mit Ezra Pound in Rapallo (Kapitel 3.2). Pound war eine entscheidende Schlüsselfigur für die konkreten Dichter und gerade die *Galáxias* weisen auffällige konzeptionelle und inhaltliche Parallelen zu Pounds *Cantos* auf. Die persönliche

veröffentlicht. Die Schreibweise des Namens der Autorin variiert in beiden Publikationen leicht (Médice/Médici) und wird entsprechend der jeweiligen Referenz wiedergegeben. Vgl. Thelma Médici Nóbrega: Entrevista com Haroldo de Campos. In: Leda Tenório da Motta (Hg.): *Céu acima*, S. 343–366.

3 Im Rahmen meiner Rechercharbeiten im Archiv Sohm in Stuttgart (Dez. 2014) erhielt ich die Gelegenheit zu einem persönlichen Gespräch mit Elisabeth Walther, die mir Kopien der Korrespondenz zwischen ihr, Max Bense und Haroldo de Campos sowie von Fotografien von Haroldo de Campos' zweitem Aufenthalt in Stuttgart (1964) zur Verfügung stellte. Die Gesamtkorrespondenz von Bense und de Campos befindet sich seit 2013 im *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo, wo sie seit Ende 2014 eingesehen werden kann. Im September 2015 hatte ich auch dort dazu die Gelegenheit.

4 Einige der Briefe und Karten von Ezra Pound an die brasilianische Noigandres-Gruppe sind in dem Übersetzungsband *Ezra Pound: poesia* von 1985 abgedruckt und ins Portugiesische übersetzt. Der Band enthält neben Übersetzungen von Augusto u. Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J.L. Grünwald und Mário Faustino außerdem einen Essay von Haroldo de Campos über seine Begegnung mit Pound im August 1959 (‹Ezra Pound: I Puntis Luminosi›) und Texte der Brüder de Campos über ihre Besuche an Pounds Grab (‹Veneza, 1972: Ezra Pound revisitado›, von H. de Campos und ‹Reveneza, 1976›, von A. de Campos). Vgl. insgesamt Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia*. Segunda edição. São Paulo: Editora Hucitec 1985, S. 223–255.

5 Für die vorliegende Untersuchung wird die deutsche Übersetzung von Johanna Posset von 1994 verwendet. Für den Literaturhinweis danke ich Alice Stašková. Vgl. Bohumila Grögerová/Josef Hiršal: *Let let: im Flug der Jahre*. Graz/Wien: Droschl 1994.

Begegnung mit dem körperlich wie mental geschwächten US-amerikanischen Dichter zum Ende der ersten, fünfmonatigen Reise hat, wie in den folgenden Ausführungen gezeigt werden soll, entscheidende Spuren in Haroldo de Campos' Werk hinterlassen. Das Unterkapitel zu Pound stellt daher ein zentrales Schlüsselkapitel in der vorliegenden Untersuchung dar. Daran anschließend wird ein Überblick über die zweite Reise nach Europa 1964 gegeben, wobei neben der Begegnung mit dem französischen Dichter Henri Chopin und Haroldo de Campos' brieflich festgehaltener Reaktion auf den Militärputsch in Brasilien vor allem der Prag-Aufenthalt des Dichters im März hervorgehoben wird.

Nach einigen Reflexionen bezüglich des zeitgeschichtlichen Kontexts (Kapitel 3.4), innerhalb derer auch Hans Ulrich Gumbrechts Studie *After 1945: Latency As Origin of the Present* (2013) in die Überlegungen miteinbezogen wird, sollen abschließend noch Haroldo de Campos' «eigene Texttrouten» aufgezeigt und die *Galáxias* in seinem Gesamtwerk kontextualisiert werden (Kapitel 3.5). Dies ist wichtig, da sich bereits kurz vor Beginn der Arbeit an den Fragmenten einige neue Tendenzen in Haroldo de Campos' Poesie, aber auch in seinem theoretischen Werk abzeichnen, Tendenzen, die in den *Galáxias* potenziert werden. In diesem Zusammenhang wird nachgewiesen, dass das Werk einen Wendepunkt in Haroldo de Campos' Schaffen darstellt und es soll ferner gezeigt werden, in welcher Form auch nach der Arbeit daran poetische Auseinandersetzungen mit der Shoah und anderen katastrophalen und traumatischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts stattgefunden haben.

3.1 Die erste Europareise (April – August 1959)

Haroldo de Campos schrieb das erste Fragment der *Galáxias*, «*e começo aqui*», nach eigenen Angaben am 18.11.1963.⁶ Die ersten Aufzeichnungen für das literarische Großprojekt reichen allerdings bis 1959 zurück, das Jahr seiner ersten mehrmonatigen Reise, die den damals 29-jährigen Dichter und seine Ehefrau Carmen de P. Arruda Campos zwischen April und August durch mehrere europäische Länder führte: «As mais antigas imagens que constelam o meu texto remontam a 1959. Foi quando tomei os primeiros apontamentos, delineei os primeiros esboços, meros vislumbres quase, para o livro-viagem que seriam as *Galáxias*».

⁶ Vgl. Haroldo de Campos: *Galáxias*. 2^a edição revista. Org. de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34 2004, S. 115.

laxias.»⁷ Vor ihm hatte Décio Pignatari bereits einige Zeit in Europa verbracht (1954–1956) und wichtige Kontakte u. a. zu den deutschsprachigen konkreten Dichtern geknüpft, insbesondere zu Eugen Gomringer, zu dem er 1955 an der Hochschule für Gestaltung in Ulm Kontakt aufnahm. Bei dieser Gelegenheit einigten sich die Dichter darauf, «ihre parallelen experimente aufgrund ästhetischer verwandtschaft und geistiger verpflichtung gegenüber den theoretikern, malern und bildhauern der konkreten kunst ebenfalls als konkret zu bezeichnen.»⁸ Das Treffen zwischen Décio Pignatari und Eugen Gomringer kann als Ausgangspunkt der konkreten Poesie als internationale Bewegung gewertet werden. An der Hochschule für Gestaltung lernte Pignatari auch bereits Max Bense kennen, außerdem den argentinischen Maler und Gestalter Tomás Maldonado. Haroldo de Campos hebt in einem Interview mit Nelson Ascher und Alcino Leite Neto in der *Folha de São Paulo* vom 5. April 1992 die Bedeutung von Pignataris zweijährigem Europa-Aufenthalt für die Noigandres-Gruppe hervor:

Mas antes, quem havia ido para a Europa, e lá vivido entre 54 e 56, fora o Décio Pignatari. Essa viagem do Décio foi muito importante para nós. Ele, Augusto e eu mantivemos uma intensa correspondência nesse período. Muitas das idéias da poesia concreta foram formuladas e amadurecidas nessa correspondência. O dia em que ela for publicada será um documento importante, porque essas cartas constituem um verdadeiro ‹triálogo›, através do qual discutíamos desde literatura, música e pintura, até ideologia, idéias políticas, Sartre ...⁹

Viele der von Pignatari etablierten Kontakte und Beziehungen wurden von Haroldo de Campos 1959 als Brückenpunkte genutzt. Die Beobachtungen, Eindrücke

⁷ Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 269.

⁸ Eugen Gomringer: *konkrete poesie*, S. 5; vgl. ders.: *Theorie der konkreten Poesie*, S. 8 u. 83. In einem Schreiben von Eugen Gomringer an Décio Pignatari vom 30.08.1956, in dem es u. a. um die Besprechung einer geplanten internationalen Anthologie konkreter Poesie geht, bemerkt der Autor bezüglich des Titels: «votre titre ‹poésie concrète› me plait très bien. avant de nommer mes ‹poèmes› constellations, j'avais vraiment penser de les nommer ‹concrets›. on pourrait bien nommer toute l'anthologie ‹poésie concrète›, quant à moi.» Eugen Gomringer an Décio Pignatari, 30.08.1956. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo. Offiziell verwendet wurde der Begriff ‹poesia concreta› im brasilianischen Kontext zum ersten Mal in einem kurzen, gleichnamigen Artikel von Augusto de Campos von Oktober 1955 (in Augusto de Campos u. a.: *Teoria da poesia concreta*, S. 55–62). Gomringer weist im Vorwort zu seiner Anthologie *konkrete poesie* von 1972 zudem darauf hin, dass die Bezeichnung bereits in einem Manifest des schwedischen Künstlers Öyvind Fahlström von 1953 verwendet wurde (*Håtilla ragulpr på fåtskliaben: manifest för konkret poesi*), allerdings eher im Anschluss an konkrete Musik, vgl. Eugen Gomringer: *konkrete poesie*, S. 5.

⁹ In Nelson Ascher/Alcino Leite Neto: A vida concreta de Haroldo de Campos. In: *Folha de São Paulo*, 05.04.1992, S. 8–9. Eine Aufarbeitung und Veröffentlichung der hier von Haroldo de Campos erwähnten Korrespondenz der Noigandres-Mitglieder steht derweil noch aus.

und Begegnungen dieser Reise wurden, wie Thelma Médice Nóbrega festhält, zu bedeutenden Referenzpunkten für die ersten Fragmente: «Viram muitas coisas, muitas cenas, que Haroldo anotava rapidamente em sua caderneta de viagem, de onde extrairia poemas e trechos das *Galáxias*».¹⁰ Haroldo de Campos selbst notierte bezüglich seiner Reiseroute in einer autobiografischen Notiz zu seiner an Karl Marx anklingenden Gedichtsammlung *A educação dos cinco sentidos* von 1985:

O que contou para mim – além desta Paulucineia Tresvariado-poluída que é a cidade que mais amo no mundo, Sampa – foram as viagens. Desde 1959, a primeira, quando me mandei para a Europa, na 2ª classe do navio português *Vera Cruz*, com a Carmen, companheira de toda a vida. Pegamos um abril friolento em Lisboa, viajamos de trem-correio da Andaluzia para Madri, vimos Hemingway e o matador Antonio Ordoñez [sic] na Feria de San Isidro, passamos da Espanha à França via Irun, *Puente Internacional* (na Terra Basca acolheu-nos o escultor Jorge Oteiza, prêmio da Bienal de 1957). Depois, Alemanha (contatos com Max Bense e seu grupo em Stuttgart, e com Stockhausen no estúdio de Música Eletrônica da Rádio de Colônia, visita à Escola Superior da Forma, em Ulm), Suíça (encontro com Gomringer em Zurique e Frauenfeld), Áustria, Itália. Fizemos o roteiro dos *Cantos* de Pound, começando por Merano, Tirolo di Merano, *Castel Fontana*, onde fomos

10 Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 111. Den direkten Einfluss, den die globalen und vor allem auch lokalen Ereignisse auf die Entstehung der Texte hatten, betont auch die Literaturwissenschaftlerin und Weggefährtin von Haroldo de Campos, Leyla Perrone Moisés, nachdem sie diesen 1970 auf einer Reise ebenfalls durch mehrere europäische Städte begleitet hatte. So berichtet sie von einem Flug von Rom nach London, während dem Haroldo de Campos in einer italienischen Zeitung blätterte: «De repente, ele aí encontrou algo que o entusiasmou. Disse-me: «Leia isso!» Li, era uma notícia policial. Dois *carabinieri* em ronda numa viatura tinham avistado, numa zona escura da Via del Campo, uma mulher alta, loura platinada, de minissaia e saltos agulha. Ao ver os *carabinieri*, a loirona saiu correndo, e os guardas foram atrás dela. Na corrida, um dos saltos se quebrou, a mulher tropeçou e sua peruca caiu numa poça. Os guardas verificaram, então, que se tratava de um travesti: Enrico Bagoni, 46 anos, sem residência fixa. Tinha torcido o tornozelo direito. Depois de socorrido, o infeliz Enrico foi denunciado por identidade falsa e foram sequestrados os trajes de sua «absurda mascarada». O delito e a notícia, insignificantes do ponto de vista do referente, tornavam-se realmente notáveis na língua italiana, enfática, barroca, sonora. Haroldo sacou imediatamente um bloquinho e pôs-se a escrever. Lia alto e me comunicava suas ideias: «O texto como vazio! O texto como travesti! O texto como falsa identidade genérica! Os críticos correndo atrás do texto para sequestrá-lo!». Foi assim que vi surgir uma das mais belas páginas das futuras *Galáxias* [...]. Tomado de júbilo criativo, Haroldo pontuava a escrita e a leitura com risadas felizes. Foi como ver o nascimento de uma estrela, iluminando o poeta.» Leyla Perrone-Moisés: *Viajando com Haroldo*. In: André Dick (Hg.): *Signâncias*, S. 57–58. Hervorh. im Original. Bei dem betreffenden Fragment handelt es sich um «vista dall'interno», verfasst zwischen dem 20. und 21. März 1970, und es belegt, inwiefern Haroldo de Campos' Beobachtungen und Eindrücke auch theoretische und ästhetische Überlegungen anstießen, die ihren Weg in das Werk fanden.

recebidos pela filha de E.P., Mary de Rachewiltz. Finalmente, E.P. em *persona* e em *pessoa*¹¹ (ainda falando: «I punti luminosi»), em Rapallo, Via Mameli 23, interno 4 [sic],¹² uma terça-feira ensolarada de agosto, às 4hs. (*ore* 16). Voltamos ao Brasil de Gênova, no *Provence*, com uma parada providencial em Marselha para abraçar o João Cabral, nosso cônsul ali, à época. Então Recife, Salvador, Rio, Santos. Redescoberta do Brasil via mundo.¹³

Die Reise, so klingt es hier an, führt als anthropophager Akt zu einer «Wiederentdeckung» Brasiliens «via mundo». Bereits die Schiffsreise wird in den *Galáxias* dementsprechend verarbeitet: das dritte Fragment, «multitudinous seas incarnadine», stellt eine Reise über die (welt)literarischen Meere dar, u. a. mit Verweisen auf Shakespeares *Macbeth*, Homers *Ilias* und *Odysee* sowie auf deren ersten brasilianischen Übersetzer Odorico Mendes.¹⁴

Es lohnt ein genauerer Blick auf die einzelnen Reisestationen: nach der Ankunft in Lissabon¹⁵ im April 1959 ging es für Haroldo de Campos und Carmen

11 Auf die Differenzierung zwischen der *persona* (lat. «Maske», «Rolle», «Charakter») und der «*pessoa*» Pound, die hier von Haroldo de Campos vorgenommen wird, wird im Unterkapitel 3.2.4 Bezug genommen.

12 In dem Schreiben Pounds heißt es «int. 34»; in Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*. Hg. v. Carmen de P. Arruda Campos u. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Iluminuras 2010, S. 192.

13 Haroldo de Campos: *A educação dos cinco sentidos: poemas*. São Paulo: Iluminuras 2013 [1985], S. 147–148. Hervorh. im Original.

14 Vgl. hierzu Antônio Sérgio Bessa: Ruptura de estilo em *Galáxias* de Haroldo de Campos. In: *Transluminura. Revista de Estética e Literatura*. 1. Haroldo e outros. São Paulo 2013, S. 11–29; hier: S. 19. Vgl. außerdem insgesamt: K. Alfons Knauth: The OdySea of Polyglossy. An dieser Stelle darf nicht unerwähnt bleiben, dass Homers *Ilias* von Haroldo de Campos selbst ins Portugiesische übertragen bzw. «transkriert» wurde (de Campos selbst spricht in diesem Fall von einer «trans-helenização» bzw. «*Ilíada Brasileira*»; Haroldo de Campos: *Ilíada de Homero: volume II*. São Paulo: Arx 2002, S. 5; zu Haroldo de Campos' Übersetzungskonzept der *transcrição* vgl. Kapitel 3.5.2). Der erste der zweisprachigen Bände umfasst die ersten zwölf Gesänge und erschien 2001; die restlichen zwölf Gesänge wurden ein Jahr später in einem weiteren Band veröffentlicht, fast genau ein Jahr vor dem Tod des brasilianischen Dichters.

15 Über den Aufenthalt in Portugal 1959 existieren meiner Kenntnis nach keine Aufzeichnungen. Über den Beginn der Rezeption der brasilianischen konkreten Poesie in Portugal schreiben José Alberto Marques und E. M. de Melo Castro in der Einleitung ihrer *Antologia da poesia concreta em Portugal*: «Dois acontecimentos antecedem o aparecimento em Portugal de manifestações originais da Poesia Concreta: primeiro a rápida visita a Lisboa de Décio Pignatari em 1956 (sem resultados significativos) após o seu já histórico encontro com Gomringer; segundo, a publicação em 1962, pela Embaixada do Brasil em Lisboa, de uma pequena mas excelente compilação da Poesia Concreta do Grupo Noigandres – São Paulo – Brasil [...]» In José Alberto Marques/E. M. de Melo e Castro (Hg.): *Antologia da poesia concreta em Portugal*. Lissabon: Assírio & Alvim 1973, S. 11. Die Anthologie enthält als letzten Beitrag die Transkription eines Interviews, das E. M. de Melo e Castro 1972 mit Haroldo de Campos in Lissabon geführt hat (vgl. ebda., S. 133–163). Daraus geht hervor, dass sich der Kontakt zwischen den beiden

de P. Arruda Campos mit dem Zug¹⁶ weiter nach Spanien, wo sie zunächst Andalusien bereisten. In Madrid besuchten sie die *Feria de San Isidro*,¹⁷ die jährlich zwischen Mai und Juni stattfindet und wo sie bei einem der Stierkämpfe den bekanntlich von der *corrida de toro* faszinierten Ernest Hemingway und den eng mit dem US-amerikanischen Autor befreundeten Torero Antonio Ordóñez Araujo sahen. Außerdem, dies bleibt in der oben zitierten kurzen Notiz unerwähnt, traf Haroldo de Campos während seines Spanien-Aufenthalts den Dichter, Übersetzer und Kritiker Ángel Crespo, der drei Jahre später, auf die Initiative João Cabral de Melo Neto, die *Revista de Cultura Brasileira* gründete, die zwischen 1962 und 1970 von der Brasilianischen Botschaft in Madrid herausgegeben wurde. Die Bekanntmachung der konkreten Poesie nahm in der Zeitschrift einen wesentlichen Raum ein. Crespo, auch dies ist wichtig im Kontext der vorliegenden Untersuchung, engagierte sich ab den sechziger Jahren im Widerstand gegen Franco und ging 1963 nicht zuletzt aufgrund der Verfolgungen durch die spanische Polizei nach Italien.¹⁸

Dichtern erst 1966 bei einem Aufenthalt von Melo e Castro in São Paulo etablierte (vgl. ebda., S. 136). Beide beklagen in diesem Kontext mehrfach «um problema de companheirismo e um problema de ligações entre as pessoas do lado de cá e do lado de lá deste mar Atlântico» (ebda., S. 135).

16 In dem bereits erwähnten Interview mit Nelson Ascher und Alcino Leite Neto bemerkt Haroldo de Campos zu den damaligen Reisemodalitäten: «Em 59, Carmen e eu ficamos em hotéis baratos, pensões, viajando de trem e fazendo vida de estudante.» In Nelson Ascher/Alcino Leite Neto: *A vida concreta de Haroldo de Campos*, S. 8.

17 Der Festtag des Schutzpatrons der spanischen Hauptstadt, San Isidro, wird am 15. Mai begangen. Während der *Feria de San Isidro* finden von Mitte Mai bis Anfang Juni täglich Stierkämpfe in der Stierkampfarena *Las Ventas* statt.

18 Vgl. hierzu Juan Bonilla: «Después de su etapa de realismo mágico, ya entrados los años sesenta, Crespo se implicó en la lucha contra la dictadura, lo que llevó a su poesía a exacerbar su compromiso social, si bien nunca comulgará con la estética marxista. Para dar cauce a sus nuevas preocupaciones, y su intención de plasmarlas en un decir poético que no por responder a las necesidades de denuncia social ha de abandonar su preocupación estética, funda una nueva revista, *Poesía de España*, que hubo de llamarse así después de que la censura se negara a aceptar el título que habían ideado para la publicación: *Frente de Poesía*. También, en 1962, funda y dirige, con patrocinio de la Embajada de Brasil en Madrid, la *Revista de Cultura Brasileña*, que durará hasta el año 70. Brasil es otro de los amores intensos de Crespo.» Juan Bonilla: *Las/Todas las voces de Ángel Crespo*. *Centro Virtual Cervantes*, ohne Datum. Verfügbar unter: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/bonilla.htm> (letzter Zugriff: 27.04.2020). Dass Crespo nicht bereit war, den ästhetischen Anspruch an Dichtung hinter ein vermitteltes politisches Engagement zurückstellen, stellt, neben der dreifachen Funktion als *poeta-crítico-traductor*, eine weitere Parallele zu den Überzeugungen der Noigandres-Gruppe dar. In Bezug auf Crespos Auseinandersetzung mit der brasilianischen konkreten Poesie vgl. dessen Aufsatz «Situación de la poesía

Von Madrid aus ging es für das Ehepaar weiter nach Toledo, danach in den Norden nach Navarra und ins Baskenland, wo sie der baskische Künstler Jorge Oteiza empfing, der 1957 auf der Biennale von São Paulo (*Bienal Internacional de Arte de São Paulo*) ausgezeichnet worden war und während seines Aufenthalts in der Stadt u. a. die Bekanntschaft von Haroldo und Augusto de Campos gemacht hatte.¹⁹ Über Oteiza lernt de Campos auch noch andere Mitglieder der spanischen Künstlergruppe *Equipo 57* kennen. Nach einem Aufenthalt in San Sebastián führt ihn sein Weg weiter nach Frankreich über die baskische Grenzstadt Irun.²⁰

In Deutschland besucht Haroldo de Campos Stuttgart, Ulm und Köln. Das Motiv seines Aufenthalts in Stuttgart ist der Wunsch nach einem Treffen mit Max Bense, über dessen *Aesthetica* er schon kurz vor Beginn seiner Reise für die Literaturbeilage der Zeitung *O Estado de São Paulo* zwei Artikel geschrieben hatte, die noch während seiner Atlantiküberquerung publiziert wurden (21.03. und 04.04.1959).²¹ Zudem war der Kontakt zu Bense, wie zuvor erwähnt, bereits über Décio Pignatari etabliert worden, der ihn während seines Europa-Aufenthalts 1955 im Haus von Eugen Gomringer in Ulm kennengelernt hatte.²² Am 7. Juli 1959 erhält der deutsche Semiotik-Professor eine kurze Textnachricht von Haroldo de Campos, die hier im Folgenden transkribiert wird:

Stuttgart, 7/7/59. Herr Prof. Max Bense: Je suis un ami d'Eugen Gomringer, lié au mouvement de poésie concrète au Brésil. J'aimerais beaucoup vous connaître personnellement, et vous montrer des travaux de notre groupe. Est-ce que vous pourriez me donner un rendez-vous ? Je suis à Möhringer Strasse 99 (Hotel Hottmann) – Fernsp. 74639. Merci beaucoup. Haroldo de Campos. Nous sommes au Brésil très intéressés [sic] au sujet de votre nouvelle esthétique.²³

concreta», in Ángel Crespo/Pilar Gómez Bedate: *Situación de la poesía concreta y otros ensayos sobre poesía brasileña*. Madrid: Libros de la Resistencia 2013, S. 21–80.

19 Vgl. Bernadette Panek: A estética do vazio na obra de Jorge Oteiza – receptividades geradas na época da Bienal de 57. In: *Art & Sensorium. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da UNESPAR/EMBAP*, Vol. 01, Juni 2014, S. 74–86; hier: S. 85.

20 Irun gehört genau wie Oteizas Heimatort Orío und die baskische Hauptstadt San Sebastián/Donostia zu der Provinz Gipuzkoa, die auch Schauplatz eines der Fragmente der *Galáxias* ist (‹um avo de estória›; vgl. Kapitel 4.4.1.4).

21 Beide Artikel wurden unter dem Titel ‹A Nova Estética de Max Bense› in *Metalinguagem* (1967) zusammengefasst. Vgl. Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 17–29.

22 Vgl. Elisabeth Walther-Bense: A relação de Haroldo de Campos com a poesia concreta alemã, em especial com Max Bense. In: *Transluminura. Revista de Estética e Literatura*. 1. Haroldo e outros. São Paulo 2013, S. 65–80; hier: S. 67.

23 Haroldo de Campos an Max Bense, 07.07.1959. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.

Das erste Treffen zwischen Max Bense und dem brasilianischen Dichter wurde zum Ausgangspunkt für einen äußerst fruchtbaren Dialog und eine enge Freundschaft, die bis zu Benses Tod 1990, aber auch darüber hinaus zwischen Elisabeth Walther und Haroldo de Campos aufrechterhalten wurde.²⁴ Direkt im Anschluss an das Treffen, das von beiden Seiten als höchst inspirierend empfunden wurde, entschied Bense, für das kommende Wintersemester eine Ausstellung der Gedichte von Noigandres in der Studiengalerie der Technischen Hochschule Stuttgart zu organisieren, die gleichzeitig die erste Ausstellung konkreter Poesie in Deutschland war. Haroldo de Campos sandte Bense zu diesem Zweck die Materialien, unter anderem auch einen Band mit den Vertonungen einiger Gedichte.²⁵ Die

24 Elisabeth Walther hielt ihre Erinnerungen an den jahrzehntelangen Austausch und Dialog mit Haroldo de Campos in einem Vortrag mit dem Titel «Die Beziehung von Haroldo de Campos zur deutschen konkreten Poesie, insbesondere zu Max Bense» fest, den sie 1994 im Stuttgarter Wilhelmspalais anlässlich der Literaturtage hielt, in deren Rahmen dem anwesenden Haroldo de Campos eine besondere Ehre zuteilwurde: seine *Galáxias* wurden von der Künstlergruppe EX-VOCO, bestehend aus Hanna Aurbacher, Ewald Liska und Teophil Meyer, im Wilhelmspalais aufgeführt. Der (1997 aktualisierte) Vortragstext ist auf der Webseite der Stuttgarter Schule abrufbar: <http://www.stuttgarter-schule.de/campos.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020). Er wurde außerdem zur Grundlage für mehrere internationale Publikationen, in denen Walther über die Beziehung zu Haroldo de Campos spricht (vgl. Bibliografie, Sekundärliteratur zu Haroldo de Campos und Noigandres). Ein Jahr nach Max Benses Tod nahm Walther außerdem an einem internationalen Treffen in Salto Oriental, Uruguay teil, das 1991 von Lisa Block de Behar zu Ehren Haroldo de Campos' organisiert wurde. Eine erste kurze Untersuchung der Korrespondenz zwischen Max Bense, Elisabeth Walther und Haroldo de Campos wurde von Nathaniel Wolfson vorgenommen: A correspondência entre Haroldo de Campos, Max Bense e Elizabeth [sic] Walther: uma primeira leitura. In: *Circuladô. Outros códigos*. Revista de Estética e Literatura do Centro Referência Haroldo de Campos. Ano III, Nº 3 (2015), S. 79–93. Vgl. in diesem Kontext außerdem Jasmin Wrobel: Benses Brasilien: Reflexionen zur konkreten Poesie, Brasília und dem *Entwurf einer Rheinlandschaft*. In: Andrea Albrecht u. a. (Hg.): *Max Bense*, S. 291–321.

25 Aufschluss über zukünftige Pläne bezüglich der Vokalisierung und Vertonung der konkreten Gedichte gibt ein Brief von Haroldo de Campos an Bense, der die Tonaufnahmen begleitet: «ce disque n'est pas, absolument, le produit [sic] définitif de l'expérience d'oralisation que nous entreprenons, mais seulement une épreuve, une première approximation à cet but: néanmoins, ce résultat est déjà valable, à notre avis, au moins comme document, d'une work in progress dans le domaine de la vocalisation de la poésie concrète. une poésie qui n'est point exclusivement visuel, mais suppose aussi des agencements nouveaux de structures phono-sonores. nous sommes en train d'améliorer et d'amplifier ces travaux vocaux, pour notre project [sic] futur d'un disque-livre. les partitions de lecture ont été élaborées [sic] par un jeune musicien brésilien, júlio medaglia, ancien élève du prof. h.j.koellreuter, de l'école de musique de l'université de bahía [...]» Haroldo de Campos an Max Bense, 28.10.1959. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo. Auch die Vertonung der *Galáxias* liegt dem Buchprojekt implizit als wesentlich zugrunde. Vgl. Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 119 und Kapitel 4.1 der vorliegenden Untersuchung.

von Bense und Walther geleitete Arbeitsgruppe ‹Geistiges Frankreich› organisierte in diesem Zusammenhang auch einen Vorstellungsabend, der sich der Noigandres-Gruppe widmete, zudem wurde ein kleiner Katalog mit Texten von Augusto und Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, Gerhard Rühm, Helmut Heißenbüttel, Eugen Gomringer, Claude Shannon, Francis Ponge und Max Bense selbst publiziert.²⁶ Das Interesse an Brasilien wuchs bei Bense durch den Kontakt mit den Campos-Brüdern und Décio Pignatari, weshalb er Haroldo de Campos in einem Brief vom 20.04.1960 darum bat, eine offizielle Einladung für ihn zu organisieren.²⁷ Bense reiste in der Folge viermal (1961, 1962, 1963 und 1964) nach Brasilien. Seine Erfahrungen und Eindrücke verarbeitete er in dem Buch *Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion* (1965)²⁸ und außerdem in dem bereits in Kapitel 2.4.1 besprochenen Experimentaltext *Entwurf einer Rheinlandschaft* (1962), der eine Passage (XXVI) über Brasilien enthält, die Haroldo de Campos 1962 für die zweite Ausgabe von *Invenção* ins Portugiesische übertrug.²⁹ Die *Rheinlandschaft* ist, wie bereits angeklungen, in Bezug auf die *Galáxias* interessant, da sie aus ähnlichen

26 Vgl. Elisabeth Walther-Bense: A relação de Haroldo de Campos com a poesia concreta alemã, S. 67–68.

27 In dem Brief schreibt Bense: «Maintenant une autre question: j'aimerais beaucoup aller au Brésil. Serait-il possible de m'envoyer une invitation officielle pour une ou deux conférences à São Paulo ? Il me faudrait une invitation de la part d'une université, d'un collège, d'un musée d'art, d'une association de philosophie ou d'une autre institution de ce genre. La Technische Hochschule paiera les frais de voyage si je pouvais présenter und [sic] invitation. Le temps ? si possible septembre ou octobre de 1960.» Max Bense an Haroldo de Campos, 20.04.1960. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.

28 Ausgehend von seinen Reiseerfahrungen und –eindrücken schildert und dokumentiert Bense in dem Buch seine Begegnungen mit der brasilianischen Kunst, Literatur und Architektur, wobei er die ‹progressive brasilianische Intelligenz› herausstellt, in der das Schöpferische zentral ist und die in ‹beständiger Aktualität› wirkt und schafft. Als Beispiel für einen progressiven Literaturbegriff nennt er die brasilianische Gruppe Noigandres und bezeichnet die Brasilianer dabei als ‹stärkste Gruppe› der konkreten Poesie. Vgl. Max Bense: *Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion*. Wiesbaden: Limes 1965, S. 7 u. 61.

29 Haroldo de Campos: Projeto de uma Paisagem Renana. In: *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. Nº 2, Ano 1, 2º trimestre 1962, S. 64–67. Vgl. hierzu auch Heike Muranyis Studie *Brasilien als insularer Raum*, in der die Autorin Max Benses Reisebewegung zwischen Brasilien und Deutschland in Anklang an ein Gedicht von José Lino Grünewald als stetiges ‹vai e vem›, als ‹Hin und Her› bespricht. Bei der Erörterung seiner Brasilienlesart bezieht sie sich allerdings ausschließlich auf Benses *Brasilianische Intelligenz*; der frühere *Entwurf einer Rheinlandschaft* mit seinem Brasilien-Kapitel wird nicht mit in die Reflexionen zu Bense als ‹mobiler Insel› zwischen Europa und Brasilien miteinbezogen, obwohl der Brasilien-Text gerade im Gesamtkontext der *Rheinlandschaft* eine insulare Position einnimmt. Vgl. Heike Muranyi: *Brasilien als insularer Raum. Literarische Bewegungsfiguren im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin: Tranvía/Walter Frey 2013, S. 168–189.

Versatzstücken zusammengesetzt ist: Zitate verschiedenster Art, Werbeslogans, persönliche Erinnerungen und Reiseerlebnisse. Die Tatsache, dass Haroldo de Campos mit dem Text vertraut war und das Brasília-Fragment (mit der Hilfe von Anatol Rosenfeld) noch im Publikationsjahr der *Rheinlandschaft* übersetzte, d. h. ein Jahr vor der eigentlichen Arbeit an den *Galáxias*, erscheint vor diesem Hintergrund höchst relevant.³⁰ Nicht ganz klar ist allerdings, ob Haroldo de Campos sich zu diesem Zeitpunkt nur mit dem letzten, Brasilien betreffenden Teil des Experimentaltexts befasst hatte, der ihm vielleicht von Bense als Textfragment zur Verfügung gestellt wurde, oder mit dem gesamten Text, der sich vor allem zu Beginn durch Verweise auf die NS-Zeit und ihre Folgen auszeichnet und sich durch die in Kapitel 2.4.1 thematisierte «Sprache der Zerrissenheit» charakterisiert. Zwei Briefe von Haroldo de Campos an Max Bense von 1962 weisen eher auf Ersteres hin:

nous n'avons pas reçu votre article sur brasilia. c'est dommage ! peut-être il s'est égaré en route. est-se-que vous pourriez nous envoyer une nouvelle copie ? j'aimerais beaucoup en faire la traduction pour le 2me numéro d'invention (le premier doit paraître en janvier, 15). vos remarques sur notre nouvelle capitale auront, bien sûr, la plus grande résonance dans le milieu culturel brésilien, où brasilia c'est le thème du moment.³¹

votre texte sur brasilia et le remarquable travail de frau walther sur pierce sont déjà arrivés. je me prepare [sic] pour les traduire au portugais.³²

Und schließlich heißt es in einem undatierten Brief an Elisabeth Walther (es handelt sich dabei um eine Antwort auf ihr Schreiben vom 16.10.1962):

je vous enverrai [...] le numéro 2 d'invention, avec ma traduction du texte du prof. bense sur le brésil et brasilia (ce même texte a été traduit dans le premier numéro d'une revue espagnole de culture brésilienne, éditée en madrid, mais malheureusement avec nombreuses de traduction, à cause sans doute de sa difficulté ; moi-même, j'ai eu l'aide providentielle du prof. anatol rosenfeld, profond connaisseur de l'allemand et du portugais, pour la revision [sic] définitive).³³

30 An dieser Stelle sei auf einen von Susanne Klengel im Rahmen des internationalen Symposiums *Roteiros de palavras e imagens: poesia concreta, intermedialidade poética e tradução* (FU Berlin, Juli 2013) gehaltenen Vortrag verwiesen, in dem sie sich in komparatistischer Perspektive mit Benses *Rheinlandschaft* und de Campos' *Galáxias* auseinandersetzt: «Max Bense e Haroldo de Campos – um diálogo sobre viagens e espaços». Vgl. hierzu auch Jasmin Wrobel: *Benses Brasilien*, insb. S. 307–318.

31 Haroldo de Campos an Max Bense, 06.01.1962. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo. Hervorh. im Original.

32 Haroldo de Campos an Max Bense, 13.02.1962. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.

33 Haroldo de Campos an Elisabeth Walther, ohne Datum. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo. Hervorh. im Original.

Die Ausgabe der *Rheinlandschaft*, die sich im Archiv der Casa das Rosas befindet, enthält keine Markierungen, Anmerkungen oder Kommentare. In dem kurzen Begleittext, der der 1962 in *Invenção* publizierten Übersetzung von Haroldo de Campos vorangestellt ist, heißt es:

Valoriza este número de INVENÇÃO um texto de Max Bense, em prosa críticocriativa, de seu último livro, *Projeto para uma Paisagem Renana* (1962). Nesta página, o filósofo da estética e crítico de Stuttgart entremeia a sua elaboração verbal de reminiscências e reflexões sobre nosso país (aqui esteve pela primeira vez em outubro de 1961), em especial sobre a nova capital, BRASÍLIA, revelando uma extraordinária capacidade de compreensão de certos traços característicos da inteligência e do espírito criativo brasileiro. Não lhe interessa o exótico mas o concreto. É por isso que pôde ver em Brasília um exemplo do antiprovincianismo da consciência tropical. Algo que, para nós, responde à idéia de um nacionalismo crítico. Do ponto de vista de sua realização como tal, o texto de Max Bense, segundo esclarece o próprio autor, «envolve interrupções no aspecto sintático e gramatical para, dessa maneira, conseguir a intensificação da informação estética». A transposição para o português foi feita, com especial permissão do autor, por Haroldo de Campos, que contou com a revisão e as valiosas sugestões do Prof. Anatol Rosenfeld, a quem o tradutor consigna seus agradecimentos.³⁴

Dass der Text ihn bei der Abfassung der ersten Fragmente und auch bei der Konzeption der *Galáxias* neben verschiedenen anderen inspirierte, kann als wahrscheinlich gelten, wobei hier hervorzuheben ist, dass die ‹Motoren›, mittels derer die Textflüsse produziert werden, zwei verschiedene sind: während Bense sich für seine Textproduktion mathematischer Verfahren bedient, sind es bei Haroldo de Campos vor allem die Rückbesinnung und Neuinterpretation des Barock, die die Sprachlichkeit der *Galáxias* dominieren. Die Freundschaft und fruchtbare Arbeitsbeziehung zu Max Bense und Elisabeth Walther sollte Haroldo de Campos noch viele Male nach Stuttgart führen: 1964, 1970, 1972, 1976, 1977 und (nach dem Tod Max Benses 1990) 1994.³⁵ Die Stadt ist Schauplatz in insgesamt fünf Fragmenten der *Galáxias*: ‹augenblick›, ‹ach lass sie quatschen›, ‹e brancusi›, ‹neckerstrasse› und ‹pulverulenda›, verfasst zwischen Juli 1964 und Oktober 1967. Stuttgart gehört damit zu den am häufigsten gewählten Szenerien der ersten Hälfte der insgesamt fünfzig Fragmente.

Während seines Aufenthalts in Deutschland besuchte Haroldo de Campos auch Ulm, wo er Eugen Gomringer persönlich kennenlernte, dazu Tomás Maldonado, Friedrich Vordemberge-Gildewart und Almir Mavignier.³⁶ In Köln traf

³⁴ Haroldo de Campos: *Projeto de uma Paisagem Renana*, S. 64. In: *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. N.º 2, Ano 1, 2.º Trimestre, 1962, S. 64–67; hier: S. 64.

³⁵ Vgl. insgesamt Elisabeth Walther-Bense: *A relação de Haroldo de Campos com a poesia concreta alemã*.

³⁶ Vgl. Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 119.

Haroldo de Campos die Komponisten Karlheinz Stockhausen, Hans G. Helms und Gottfried Michael Koenig. Durch den Kontakt mit Max Bense und Elisabeth Walther kommt es zudem in Frankreich zu einem Treffen mit Francis Ponge, der Haroldo de Campos «em seu pequeno apartamento parisiense da *rue Lhomond*»³⁷ empfängt, wo die beiden Dichter sich über die brasilianische konkrete Poesie und über Ponges visuelle Texte³⁸ austauschen, insbesondere über das Gedicht *L'Araignée*, das Haroldo de Campos zehn Jahre später ins Portugiesische übertragen sollte. Seine ‹Transkreation› diskutierte er vor deren Publikation mit dem, in seinen Worten, «maior poeta francês vivo» während eines erneuten Besuchs, diesmal in Ponges Landhaus im südfranzösischen Le Bar-sur-Loup.³⁹

3.2 Die Begegnung mit Ezra Pound: ein eigener ‹Stolperstein›?

In Italien, der letzten Reisestation der ersten Europareise, kommt es dann zu dem ersehnten Treffen mit dem «miglior fabbro».⁴⁰ Noch in Pisa, unter dem Eindruck der *Torre pendente* und mit einem Fragment der ‹Pisan Cantos› im Ohr,⁴¹ schreibt Haroldo de Campos an Ezra Pound und bittet um ein Treffen in Rapallo, einem Badeort an der Riviera di Levante, an dem Pound bereits zwischen 1924

³⁷ Haroldo de Campos: *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago 1997, S. 209. Hervorh. im Original.

³⁸ Unter dem Titel «Francis Ponge: Visuelle Texte» fand auch vom 5. bis zum 20. Juni 1958 eine von Elisabeth Walther und Max Bense organisierte Ausstellung in der Studiengalerie der Technischen Hochschule Stuttgart statt.

³⁹ Ebda., S. 209. Vgl. hierzu auch Haroldo de Campos' Publikationen ‹Francis Ponge: A Aranha e Sua Teia› und ‹A Retórica da Aranha› (veröffentlicht am 07. u. 12.07.1969 im ‹Suplemento Literário› von *O Estado de São Paulo*). Beide Texte wurden 1997 in dem bereits zitierten Band *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*, S. 201–226, publiziert. Seine Begegnungen mit Ponge wurden zudem in dem Gedicht ‹meninos eu vi› festgehalten, vgl. Haroldo de Campos: *Crisantempo: no espaço cujo nasce um*. São Paulo: Perspectiva 2004, S. 89–93.

⁴⁰ Haroldo de Campos (via T.S. Eliot – via Dante): *O segundo arco-íris branco*, S. 193; vgl. hierzu auch Kapitel 3.2.2.

⁴¹ «with two larks in contrappunto / at sunset / ch'intenerisce / a sinistra la Torre / seen through a pair of breeches / *Che sublia es laissa cader*»; in Haroldo de Campos, ebda., S. 191. Vgl. Ezra Pound: *The Cantos*, LXXIV, S. 207–212. Alle Zitate aus Ezra Pounds *The Cantos* sind im Folgenden der 2012 veröffentlichten Gesamtübersetzung von Eva Hesse und Manfred Pfister entnommen, die auch die englischen Originaltexte enthält, vgl. Ezra Pound: *Die Cantos*. In der Übers. v. Eva Hesse u. Manfred Pfister. Ed. v. Manfred Pfister und Heinz Ickstadt. Komm. v. Heinz Ickstadt und Eva Hesse. Zürich: Arche 2012.

und 1945 gelebt hatte und wo die meisten seiner *Cantos* entstanden waren.⁴² Nach einem kurzen Zwischenstop in Genua erhält de Campos dort auch die Antwort auf sein Schreiben: «e ali estava, no Albergio⁴³ onde o poeta toma suas refeições, a resposta: ‹De Campos – O.K. – Via Mameli 23, int. 34 – Tuesday 4 p.m. (ore 16). E. Pound›».⁴⁴

Bevor genauer auf die Begegnung mit Pound eingegangen wird, ist es notwendig, etwas weiter auszuholen. Die Bedeutung von Ezra Pound für die Noigandres-Gruppe und für Haroldo de Campos im Speziellen äußert sich in vielschichtiger und nicht zu überschätzender Weise im poetischen, theoretischen und übersetzerischen Werk des Letzteren. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung werden diesbezüglich die Punkte präsentiert, die für Haroldo de Campos' Poetik und insbesondere für die Entstehung der *Galáxias* von entscheidender Relevanz sind (Kapitel 3.2.2). Unabdingbar im Kontext der Arbeit ist aber zunächst eine Betrachtung und Bewertung der Verstrickung Pounds in den europäischen Faschismus, die vor, während und, dies ist wichtig zu betonen, auch nach dem Zweiten Weltkrieg in antisemitischen, rassistischen und antiamerikanischen Deklarationen und Handlungen ihren Ausdruck fand (Kapitel 3.2.1). In diesem Zusammenhang ist es ebenso notwendig zu thematisieren, inwieweit die Noigandres-Gruppe sich für eine ‹Rehabilitierung› Ezra Pounds engagierte und dabei kritisch zu hinterfragen, ob sie sich ausreichend von der politischen Haltung des Dichters distanzierte. Abschließend wird gezeigt, inwieweit die Begegnung mit Pound zu einem eigenen – produktiven – ‹Stolperstein› auf dem Weg zu den *Galáxias* wurde.

3.2.1 Der Fall Ezra Pound: Antisemitismus und Engagement im italienischen Faschismus

Die ‹Causa Pound› wird in der Forschungsliteratur seit jeher kontrovers diskutiert. Für eine kritische Bewertung des Verhältnisses der brasilianischen konkreten Dichter – und Haroldo de Campos' im Besonderen – zu Ezra Pound ist es

⁴² Schon vor Pound hatte sich Nietzsche von Rapallo inspirieren lassen; hier schrieb er in nur zehn Tagen den ersten Teil (1883) seines *Also sprach Zarathustra*. Der Ort selbst wurde Pound von Hemingway empfohlen und auch William Butler Yeats war von dem kleinen Fischerort angetan, wie einige Verse in Pounds Canto CXIV (81–83) belegen: «Sea, blue under cliffs, or / William murmuring: ‹Sligo in heaven› when the mist came / to Tigullio. And that the truth is in kindness.» Vgl. hierzu auch James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years (1925–1972)*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press 1994, S. 2–3.

⁴³ Gemeint ist das Hotel Albergio Riviera Rapallo (heute Hotel Riviera), in dem auch Hemingway residierte und u. a. seine Kurzgeschichte ‹Cat in the rain› (1923) verfasste.

⁴⁴ Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 192.

daher unerlässlich, dessen Engagement im italienischen Faschismus zu thematisieren und vor dem Hintergrund der aktuelleren Pound-Forschung einzuordnen. Nach einer Zusammenfassung der wichtigsten Stationen von Pounds politischen Unternehmungen zwischen 1933 und 1972 gilt es, zwei opponierende Linien in der Forschungsliteratur zu identifizieren und zu ihnen Stellung zu beziehen.

Am Tag von Hitlers Machtergreifung in Deutschland, dem 30. Januar 1933, traf Pound Mussolini das erste Mal persönlich in Rom. Dieser interessierte sich nicht sonderlich für Pounds Ideen bezüglich der ökonomischen Theorie des *Social Credit*, die auch in den *Cantos* allgegenwärtig ist, merkte aber in Bezug auf letztere an, sie seien «divertente» – eine Beschreibung, die für die hochkomplexen und hermetischen Texte nicht wirklich verständlich erscheint.⁴⁵ Doch die Bemerkung bestärkte Pound in seiner Eitelkeit und bestätigte ihn überdies in dem Glauben, die *Cantos* könnten ohnehin nur von großen Staatsmännern wie dem italienischen *Duce* in vollem Umfang begriffen werden.⁴⁶ Die Genugtuung über die vermeintliche Anerkennung fand auch Eingang in die *Cantos*: «Ma questo,» / said the Boss, «è divertente.» / catching the point before the aesthetes had got / there» (XLI, 1–4).

In seinen propagandistischen Radioansprachen, die vom *Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche* ab 1941 Jahres regelmäßig übertragen wurden und die er stets mit «Europe calling – Ezra Pound speaking» einleitete, verbreitete Pound seine antisemitischen und antiamerikanischen Erklärungen und schimpfte über seine bevorzugten Themen: den modernen Kapitalismus, Wucher («usury») und jüdische Bankiers.⁴⁷ Nach dem Sturz Mussolinis im Juli 1943 flüchtete Pound am 10. September in Richtung Norden, nach Gais im Südtirol, wo sich seine Tochter Mary aufhielt. Einen Großteil des Weges, der ihn über Bologna und Verona führte, legte er dabei zu Fuß zurück. Nach einer kurzen Erholungspause reiste er wenig später nach Verona und an den Gardasee, wo nach Mussolinis Befreiung

45 Vgl. hierzu den Bericht von Robert L. Allen, der sich während Pounds Gefangenschaft im Disciplinary Training Center in Pisa (Mai – November 1945) auch dort aufhielt: «He said that he had seen ‹Muss› (or ‹Ben›) once and then they had talked only for a short time about nonpolitical matters. It was clear that Mussolini had not given him the time or attention he thought his economic theories warranted.» Robert L. Allen: *The Cage*. In: William van O'Connor/Edward Stone (Hg.): *A Casebook on Ezra Pound*. New York: Crowell 1959, S. 33–38; hier: S. 36.

46 Vgl. Aleida Assmann: *Der Sturz vom Parnass: Die De-Kanonisierung Ezra Pounds*. In: Aleida Assmann/Michael C. Frank (Hg.): *Vergessene Texte*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2004, S. 287–310; hier: S. 292.

47 Eine kritische Untersuchung von Pounds Propagandareden liegt mit Matthew Feldmans Studie vor: *Ezra Pound's Fascist Propaganda, 1935–45*. Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan 2013. Vgl. außerdem James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 175–210.

durch Otto Skorzeny die Italienische Sozialrepublik («Reppublica di Salò») ausgerufen wurde, die unter militärischer Protektion des Dritten Reichs stand. Dort versuchte Pound, seine Beziehungen zu dem *Ministero della Cultura Popolare* («MinCulPop») wiederaufzubauen, bevor er über Mailand wieder nach Rapallo zurückkehrte und sein Engagement für Mussolini fortsetzte.⁴⁸ Die Flucht und Rückkehr nach Rapallo werden in der Forschungsliteratur häufig auch verklärend als Pounds eigene (kleine) Odyssee umschrieben.⁴⁹ Die besonders umstrittenen ‹Italian Cantos› (LXXII und LXXIII), geschrieben im Dezember 1944, verfasste Pound unter dem Eindruck der Bombardierung des Malatesta-Tempels⁵⁰ in Rimini und dem Tod des italienischen Schriftstellers und Politikers Filippo Tommaso Marinetti, der ihm in Canto LXXII als Geist begegnet. Im Vergleich zu Pounds Radioansprachen weisen die beiden auf Italienisch verfassten Texte weniger explizit antisemitische bzw. antiamerikanische und rassistische Passagen auf,⁵¹ sie sind

48 Vgl. hierzu Eva Hesse: Die Cantos LXXII und LXXIII. In: Ezra Pound: *Die ausgefallenen Cantos LXXII und LXXIII*. Aus d. Italienischen und m. Anm. v. Eva Hesse. Zürich: Arche 1991, S. 35–46; hier: S. 35. Vgl. außerdem James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 200–205.

49 Vgl. ebda., S. 205.

50 Zu der Bedeutung von Sigismondo Malatesta und dem Malatesta-Tempel in den *Cantos* vgl. Eva Hesse: *Die Achse Avantgarde-Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*. Zürich: Arche 1992, S. 251–258. Pounds deutsche Übersetzerin hebt u. a. die Affinitäten zwischen dessen Dichtung und dem eklektischen Bauwerk Malatestas hervor, das sie auch in Bezug zu Pounds Motto «make it new» setzt: «Pounds Lebensvorsatz ‹to make it new› entsprach in der Tiefenstruktur der Neuerung, die Sigismondo durch die Wiederbelebung der Antike anvisierte. ‹Es› neu zu machen bedeutete für Pound, heraufzuholen und auf den Zeitstand zu bringen, was er unter den ‹bestehenden Monumenten› früherer Zeiten an Werten für die Jetztzeit entdeckt hatte. [...] Als [Malatesta] beschloß, mit dem Tempio das allermodernste Bauwerk seiner Zeit zu errichten, brachte er es dennoch nicht fertig, die ältere Kirche Santa Maria in Trivio [...] abzureißen, um dem neuen Bau Platz zu machen, zumal sich die Gräber seiner Vorfahren darin befanden. In einem Akt von bizarrer Pietät ließ er Santa Maria stehen und stülpte den Entwurf seines Architekten einfach darüber, so daß die ursprüngliche gotische Kirche noch hie und da aus dem unfertigen Renaissancebau herauslugt [...]. Dies Verfahren sagte Pound zu. Seine *Cantos* verfolgen einen ähnlichen *modus operandi*: Sie schalten die chronologische Abfolge aus, stellen die historischen Fluchtpunkte einer alternativen Tradition nebeneinander, um so die ‹simultane Ordnung› der Weltliteratur zu etablieren, in der ‹alle Zeitalter gegenwärtig› und sogar ‹viele Tote Zeitgenossen unserer Engel› sind. Wie der Renaissancebau die gotische Kirche überformt, so überformt der Cantotext die Texte früherer Autoren.» Ebda., S. 255–256. Hervorh. im Original.

51 In Canto LXXII konstatiert der schon in Dantes *Divina Commedia* (‹Inferno› XII, 109–110) auftretende Tyrann Ezzelino da Romano: «Io son quell'Ezzelino che non credé / Che il mondo fu creato da un ebreo» (140–141); außerdem ist von «marocchini ed altra immondizia / Che nominare è vergogna» (100–101) die Rede. In Canto LXXIII findet sich der Ausruf «Roosevelt, Churchill ed Eden / bastardi ed ebreucci / Lurchi e bugiardi tutti / e il popolo spremuto in tutto / ed idiota!» (11–15). Die ‹Italian Cantos› wurden am 15. Januar und am 1. Februar 1945 in

aber insgesamt von einem profaschistischen und propagandistischen Ton gekennzeichnet. Die Tatsache, dass Pound Abschriften der beiden Cantos zusammen mit einem Begleitbrief an Mussolini sandte, belegt derweil den ungebrochenen Glauben an den *Duce*.⁵² In diesem Zusammenhang ist wichtig zu betonen, dass Pound, der von verschiedenen Seiten immer wieder als ‚naiv‘ in Bezug auf sein weltpolitisches Verständnis dargestellt wurde, worauf im Folgenden noch näher eingegangen wird, spätestens seit 1941 von der systematischen Verfolgung und Ermordung jüdischer Menschen durch Nazi-Deutschland gewusst haben muss. Darauf weisen autobiografische Aufzeichnungen des italienischen Schriftstellers Romano Bilenchis hin, die James J. Wilhelm wie folgt zusammenfasst:

Possibly the most interesting part of Bilenchis's memoir is his narration concerning a young Jew who had fled from Germany and was living secretly in Sestri Levante near Carlo Bo, who was also Bilenchis's friend as well as Chilanti's. The Italian told Pound in no uncertain terms about the Holocaust as suffered by this young man, who had lost his entire family. Bilenchis said, «My account shook him. He said he understood my grief at seeing a man like the young German brought to such desperation. He said that I was probably right from my point of view, that the Jews taken individually, especially if they were poor, were human beings like ourselves. However, collectively, and controlled by the capitalists as they were, they had organized a relentless conspiracy against mankind» [...]. These words, so lacking in the compassion advocated by Alfred Orage, should dispel forever the notion created by

der faschistischen Zeitung *Marina Reppublicana* abgedruckt, drei Monate zuvor hatte Pound sie auch an den Minister für Volkskultur der Salò-Republik, Fernando Mezzasoma, geschickt, mit dem Hinweis: «I do not know if the enclosed Cantos are useful in any way. No doubt they are too crude for the refined and too complex for the simpleminded.» In Massimo Bacigalupo: *The Forméd Trace: The Later Poetry of Ezra Pound*. New York: Columbia University Press 1980, S. 53. Matthew Feldman sieht in Canto LXXIII «little more than Axis proparganda» und betont: «[Pound] put his poetry directly in the service of wartime propaganda.» Matthew Feldman: The «Pound Case» in Historical Perspective: An Archival Overview. In: *Journal of Modern Literature*. Vol. 35, No. 2, Winter 2012, S. 83–97; hier: S. 94. In der deutschen Gesamtausgabe der *Cantos* von 2012 kommentiert und bewertet Heinz Ickstadt die «Italian Cantos» ähnlich: «Mehr noch als seine Propagandareden im italienischen Rundfunk dokumentieren sie den Verrat Pounds am eigenen poetischen Projekt, das er als trotziges Hommage an das zerfallene Mussolini-Regime ganz in die Sprache des Faschismus übersetzt.» Heinz Ickstadt/Eva Hesse: Anmerkungen und Kommentar. In Ezra Pound: *Die Cantos*, S. 1311. Für eine genaue Betrachtung der «Italian Cantos» in diesem Kontext vgl. David Barnes: Fascist Aesthetics: Ezra Pound's Cultural Negotiations in 1930s Italy. In: *Journal of Modern Literature*. Vol. 34, No.1, Fall 2010, S. 19–35.

52 Die beiden Texte fehlten jahrzehntelang in allen Gesamtausgaben der *Cantos*. Erst 1985 wurden sie in der von Mary de Rachewiltz herausgegebenen italienischen Ausgabe (Mondadori) abgedruckt, zwei Jahre später in der angloamerikanischen Neuauflage von Faber. In Bezug auf die Entstehungs- und Publikationsgeschichte der «Italian Cantos» vgl. insgesamt Eva Hesse: *Die Cantos LXXII und LXXIII*.

some that Pound, sheltered in paradisa Rapallo, was in no way aware of the horrors going on in the north. He may not have had the details, but he certainly had the suspicion.»⁵³

Nach Mussolinis Exekution im April 1945 (verarbeitet in den ersten Versen der ‹Pisan Cantos›)⁵⁴ fürchtete auch Pound um sein Leben, wurde aber nach seiner Selbstausslieferung Anfang Mai 1945 von den US-amerikanischen Truppen, die die Rolle des Dichters nicht recht einzuordnen wussten, zunächst freundlich behandelt.⁵⁵ Dies änderte sich mit dem Transport in das Disciplinary Training Center bei Pisa am 24. Mai 1945 («a.h. [arsehole] of the army», LXXIV, 623), wo Pound die ersten drei Wochen in einem 6 x 6,5 x 7 Fuß großen Stahlkäfig im Freien festgehalten wurde. In seinem ‹gorilla cage› (LXXXIII, 173), der auch nachts ausgeleuchtet wurde, um eine möglichen Suizid zu verhindern, war er Sonne, Regen und fortwährender Beobachtung ausgesetzt.⁵⁶ Nach einem Zusammenbruch wurde er Mitte Juni in ein Zelt im Krankenlager gebracht, wo er abends auch die Schreibmaschine benutzen durfte. Die Arbeit an den ‹Pisan

53 James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 186–187. Vgl. hierzu auch Hesse: «Tatsächlich hat Pound angesichts der Verbrechen, die in den von Deutschland besetzten Ländern verübt wurden eine Blindheit an den Tag gelegt, die bei seinem geistigen und ethischen Ansatz durchaus unverständlich bleibt.» In Ezra Pound: *Pisaner Cantos LXXIV-LXXXIV*. Hg. u. übertragen v. Eva Hesse. Zürich: Arche 1985, S. 239.

54 Die ‹Pisaner Cantos› beginnen mit einer Referenz auf das von Mussolini 1934 gemachte Versprechen, dass jeder italienische Bauer ein eigenes Haus und ein eigenes Landstück haben werde. Dieser Traum eines ‹sozialen Faschismus› ist mit der Exekution Mussolinis endgültig geplatzt, wobei dieser von Pound als Märtyrerfigur dargestellt wird: «The enormous tragedy of the dream in the peasant's bent / shoulders / Manes! Manes was tanned and stuffed, / Thus Ben and la Clara a *Milano* / by the heels at *Milano*» (LXXIV, 1–5). Vgl. hierzu auch den Kommentar von Heinz Ickstadt und Eva Hesse: «Pound zieht die Parallele zu Manes und dem Dionysos (Digonos), ‹dem zweimal Geborenen›, aber auch mit Christus, der in Mussolini (vielleicht) ein zweites Mal gekreuzigt wurde.» Heinz Ickstadt/Eva Hesse: Anmerkungen und Kommentar, S. 1315–1316.

55 In Genua, wo Pound sich dem *U.S. Counter Intelligence Corps* stellte und wo er zunächst festgehalten wurde, skizzierte er einen Text für eine letzte Radioübertragung, der er den Titel ‹Ashes of Europe Calling› gab. Selbstredend durfte diese nicht gesendet werden, die Programmskizze enthält aber einige aufschlussreiche Äußerungen zum Kriegsende, in denen Pound an die USA appelliert, den Kriegsgegnern (Italien, Deutschland, Japan) versöhnlich zu begegnen. Außerdem bezieht er sich auf den Zionismus als Mittel gegen das internationale Finanzkapital: «Jews – I believe in Palestine for the jews as a national home & symbol of jewry – not merely as a real estate speculation – zionism against international finance.» In William Cookson: *A Guide to the Cantos of Ezra Pound*. London: Anvil Press Poetry 2001, S. 128.

56 Vgl. hierzu den Augenzeugenbericht von Robert L. Allen: «The morning after we had seen the acetylene torches, all DTC personnel were ordered to keep clear of Pound; no one was to speak to him. [...] The Ezra Pound in the cage was a frustrated old man who had never received

Cantos», die insgesamt elf Gesänge umfassen (LXXIV-LXXXIV) und den wohl berühmtesten und gerühmtesten Teil der *Cantos* darstellen, hatte Pound aber wahrscheinlich noch in seinem Käfig begonnen. Dies belegen einige beschriftete Blätter Toilettenpapier, die Passagen von Canto LXXXIV enthalten. Am 17. November 1945 wurde Pound in die USA überführt, doch das Verfahren wegen Hochverrats (und damit eine mögliche Verurteilung zum Tode) wurde aufgrund seiner mentalen Verfassung nicht eingeleitet: Pound wurde in einem medizinischen Gutachten offiziell für geisteskrank erklärt.⁵⁷ Stattdessen wurde er in das St. Elizabeths Hospital in Washington gebracht, wo er die nächsten zwölf-einhalb Jahre seines Lebens verbringen und weiter an seinen *Cantos* arbeiten sollte (die ‹Pisan Cantos› erschienen 1948, ‹Section: Rock Drill de los Cantares›

the recognition he desired – recognition that came to a number of his associates. He wore an Army fatigue uniform, unbuttoned at the neck. He walked back and forth on the concrete floor, making no effort to look outside. His trousers hung loose and his shoes were unlaced. (Belts and shoelaces were always taken from men in the cages.) A special guard stood outside his cage which, at night, was brightly lighted. Everyone looked at him. [...] The weeks in the cage were hard on Pound. As shelter, a piece of tar paper was thrown over the top. Also he had a pup tent which, quite ingeniously, he pitched in several different ways. Later he told me of spending hours watching wasps construct a nest and of his fascination with the work of an ant colony. [...] His daily exercises caused quite a stir. He would engage in imaginary tennis matches, making graceful, looping forehands and backhands. He assumed fencing stances and danced nimbly about the cage, shadow boxing. ‹What's he training for?› one of the trainees asked me. Through his antics, he became a camp character and after a while he exchanged a few clandestine words each day with the trainees who brought food.» Robert L. Allen: *The Cage*, S. 34–35.

57 In dem Gutachten, ausgestellt von vier ÄrztInnen des St. Elizabeth Hospital, heißt es u. a.: «At the present time he [Pound] exhibits extremely poor judgement as to his situation, its seriousness and the manner in which the charges are to be met. He insists that his broadcasts were not treasonable, but that all of his radio activities have stemmed from his self appointed mission to ‹save the Constitution.› He is abnormally grandiose, is expansive and exuberant in manner, exhibiting pressure of speech, discursiveness, and distractibility. In our opinion, with advancing years his personality, for many years abnormal, has undergone further distortion to the extent that he is now suffering from a paranoid state which renders him mentally unfit to advise properly with counsel or to participate intelligently and reasonably in his own defense. He is, in other words, insane and mentally unfit for trial, and is in need of care in a mental hospital.» In William van O'Connor/Edward Stone: *A Casebook on Ezra Pound*, S. 25. Dabei war Pound die Möglichkeit einer Verurteilung zum Tode wegen Hochverrats höchst bewusst. Als er im November 1945 abgeholt wurde, um in die USA überführt zu werden, überreichte er dem Wachtposten das letzte Buch, in dem er gelesen hatte, und «asked him to thank all of the medical personnel for their kindness. He then walked to the door of the prefab, turned and, with a half-smile, put both hands around his neck to form a noose and jerked up his chin.» Robert L. Allen: *The Cage*, S. 38.

1955 und ‹Thrones de los Cantares› kurz nach seiner Entlassung, 1959). Während seiner Internierung im St. Elizabeths setzte die Pound-Rezeption vermehrt ein, für seine ‹Pisan Cantos› wurde ihm 1949 der gerade neu etablierte *Bollingen Prize for Poetry* verliehen, eine Entscheidung, die höchst umstritten war.⁵⁸ Pound empfing in dieser Zeit viele Besuche von alten FreundInnen und BewunderInnen, zudem ergaben sich zahlreiche Korrespondenzen mit DenkerInnen und DichterInnen aus aller Welt, unter anderem auch mit den Campos-Brüdern und Décio Pignatari. In den fünfziger Jahren wurden zudem die Appelle an die amerikanische Justiz lauter, Pound aus der psychiatrischen Klinik zu entlassen. Unterstützung erhielt er beispielsweise von seinen Weggefährten, darunter T.S. Eliot, e.e. cummings und Ernest Hemingway, der 1954 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde und in einem Interview mit der *Time* kurz darauf verlauten ließ:

Ezra Pound is a great poet, and whatever he did he has been punished greatly and I believe should be freed to go and write poems in Italy where he is loved and understood. He was the master of T.S. Eliot. Eliot is a winner of the Nobel Prize. I believe it might well have gone to Pound ... I believe this is a good year to release poets.⁵⁹

58 Vgl. hierzu den von William van O'Connor und Edward Stone herausgegebenen Band *A Casebook on Ezra Pound* (1959), in dem neben Zeitungsartikeln über Pound und sein Gerichtsverfahren, Robert L. Allens Augenzeugenbericht aus Pisa und dem medizinischen Gutachten zu Pounds mentaler Gesundheit auch die Pressereaktionen auf den *Bollingen Prize* zusammengefasst sind. Die Jury reagierte auf die kritischen Reaktionen mit folgendem Statement: «The fellows are aware that objections may be made to awarding a prize to a man situated as is Mr. Pound. In their view, however, the possibility of such objection did not alter the responsibility assumed by the Jury of Selection. This was to make a choice for the award among the eligible books, provided any one merited such recognition, according to the stated terms of the Bollingen Prize. To permit other considerations than that of poetic achievement to sway the decision would destroy the significance of the award and would in principle deny the validity of that objective perception of value on which civilized society must rest.» Ebda. S. 45.

59 In John Cohassey: *Hemingway and Pound: A Most Unlikely Friendship*. Jefferson: McFarland 2014, S. 148. Ernest Hemingway sorgte sich bereits während des Zweiten Weltkriegs, an dem er als alliierter Kriegsberichterstatte teilnahm, um Ezra Pound und bereitete sich auf eine möglicherweise notwendig werdende Verteidigung des Freundes und Mentors vor. In einem Brief an Archibald MacLeish vom 4. April 1943 schreibt er, dass er die über Radio übertragenen Propagandareden Pounds gern hören würde, da er zu diesem Zeitpunkt schon ein Verfahren gegen diesen befürchtet: «Sooner or later he will have to be tried, of course, and I want to hear him so that I can know what it is all about when such a time should come. I think we both should know as much about it as possible because it is a pathological business in which we might be called upon to testify.» In H.R. Stoneback: «I would ... be hanged with you»: Ernest Hemingway and Ezra Pound. In: John Gery/William Pratt (Hg.): *Ezra Pound, Ends and Beginnings. Essays and Poems from the Ezra Pound International Conference, Venice, 2007*. New York: AMS Press 2011,

Pounds politische Haltung blieb jedoch auch während seiner Zeit im St. Elizabeths fragwürdig. So weigerte er sich mit PsychiaterInnen zu sprechen, die jüdisch klingende Namen hatten und bezeichnete unwillkommene BesucherInnen ungeachtet deren tatsächlicher Herkunft als ‹jüdisch›. Abgesehen von den entlarvenden Freundschaften zu dem der *Aryan League of America* nahestehenden Eustace Mullins und dem Ku Klux Klan-Mitglied John Kasper, auf den im Folgenden noch zurückgekommen wird, versuchte Pound zudem, einige seiner BesucherInnen zu einer Lektüre der *Protokolle der Weisen von Zion* (erste, russischsprachige Version 1903) zu bewegen, ein antisemitisches Pamphlet, das vorgibt, eine jüdische Weltverschwörung zu dokumentieren.⁶⁰ Auch nach der Entlassung aus dem St. Elizabeths Hospital 1958 blieb seine politische Position höchst zweifelhaft; so salutierte er bei seiner Ankunft in Neapel am neunten Juni 1958 mit dem Hitlergruß, ein Moment, der von den zahlreichen

S. 165–177; hier: S. 166. Hemingway führt Pounds Radioansprachen (‹loony drivell›) auf dessen Geisteszustand zurück und schwört andere Wegbegleiter auf dessen Verteidigung ein: alle, die wüssten, ‹what a great, sound and fine poet he was, and what a generous and really noble person he was in aiding all those he believed in back in the old days [have] an absolute and complete obligation to oppose any hanging even though we all should have to get up on the scaffold with the rope on our own necks.› Ebda., S. 167. Auch in den Jahren nach Pounds Festnahme bemühte sich Hemingway unter Berufung auf den schlechten mentalen Gesundheitszustand des Dichters darum, eine Verurteilung wegen Hochverrats und die damit verbundene wahrscheinliche Hinrichtung zu verhindern und pochte in den Folgejahren immer wieder auf die Entlassung Pounds aus dem St. Elizabeths. Während dieser Zeit unterstützte er ihn auch finanziell. Bezüglich Hemingways Unternehmungen zur Unterstützung Pounds vgl. insgesamt H.R. Stoneback wie zitiert, außerdem John Cohassey: *Hemingway and Pound*. Auf der anderen Seite gab es aber auch Stimmen aus der literarischen Welt – insbesondere von jüdischstämmigen Autoren – die bereits 1945 scharfe Konsequenzen für Pounds Deklarationen und Handlungen vor und während des Zweiten Weltkriegs forderten, wobei sie sich explizit auf den Antisemitismus des Dichters bezogen und nicht auf den Hochverrat, das Motiv seiner Anklage. Wendy Flory fasst die Reaktionen wie folgt zusammen: ‹Lion Feuchtwanger asserted that Pound could be imprisoned or hanged ‹with the clearest conscience› and to Albert Maltz, the statement, ‹I remember the corpses of Buchenwald, Dachau, Maidanek,› was sufficient justification for calling for Pound’s hanging. Arthur Miller judged Pound as even more malign than the Nazi High Command: ‹In his wildest moments of human vilification Hitler never approached our Ezra ... he knew all America’s weaknesses and he played them as expertly as Goebbels ever did.› Norman Rosten argued that Pound ‹should be shot› as ‹a fascist hireling [who] contributed to the murder of the innocent.› He rejected the ‹eccentricity› defense as no more legitimate in Pound’s case than in the case of Hitler, Goebbels or Ribbentrop.› Wendy Stallard Flory: Pound and antisemitism. In: Ira B. Nadel (Hg.): *The Cambridge Companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press 1999, S. 284–300; hier: S. 285.

60 Vgl. John Tytell: *Ezra Pound: the solitary volcano*. New York: Doubleday 1987, S. 303–304.

wartenden Fotografen festgehalten und von der Presse teilweise reißerisch dokumentiert wurde.⁶¹ Von Brunnenburg aus schimpfte er in Briefen an seinen Freund Harry Meacham über die ‹jewishfeldt gestapo› und fiel mit antiamerikanischen Kommentaren auf, die auch in der US-amerikanischen Botschaft registriert wurden.⁶² Auf der anderen Seite war Pounds jahrelange Geliebte und Partnerin Olga Rudge, mit der er seine letzten Jahre in Italien verbringen sollte, stets darum bemüht, den Vorwurf des Antisemitismus zu entkräften, indem sie beispielsweise auf Pounds hebräischen Vornamen verwies und seine zahlreichen jüdischen FreundInnen aufzählte.⁶³ Pound selbst wies in dem letzten großen Interview, das Donald Hall 1960 in Rom mit ihm führte und das zwei Jahre später in der amerikanischen Literaturzeitschrift *The Paris Review* veröffentlicht wurde, darauf hin, sein *Guide of Kulchur* (1938) wäre ‹dedicated to Basil Bunting and Louis Zukofsky, a Quaker and a Jew›.⁶⁴ Noch 1962 verbrachte er allerdings einige Zeit bei seinem alten Freund Ugo Dadone, einem ehemaligen faschistischen Militäroffizier und marschierte am Kopf einer neofaschistischen *May Day Parade* mit, an der etwa fünfhundert Mann teilnahmen, ‹wearing boots and black armbands, carrying swastika flags, shouting anti-Semitic slogans, and fighting with bystanders›.⁶⁵ In späteren Äußerungen erklärte er seine antisemitischen Deklarationen für seinen größten Fehler. Gegenüber dem jüdischstämmigen Beat-Dichter Allen Ginsberg bemerkte Pound beispielsweise 1967: ‹Any good I've done has been spoiled by bad intentions – the preoccupation with irrelevant and stupid things ... But the worst mistake I made was that stupid, suburban prejudice of anti-Semitism.›⁶⁶ Sein Engagement im italienischen Faschismus ist noch heute durch die neofaschistische Bewegung und Partei *Casa Pound Italia* (CPI) namentlich belegt.

Die ersten Studien und Artikel, die sich spezifisch mit Pounds antisemitischer und profaschistischer Haltung beschäftigen, liegen mit Robert Casillos *The Genealogy of Demons ...: Anti-Semitism, fascism, and the Myths of Ezra Pound* (1988), Wendy Stallard Florys *The American Ezra Pound* (1989),⁶⁷ Tim

61 Vgl. James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 319.

62 Vgl. John Tytell: *Ezra Pound: the solitary volcano*, S. 330.

63 Vgl. James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 195.

64 In Donald Hall: *Ezra Pound, The Art of Poetry*. In: *Paris Review*. Issue 28, Summer-Fall 1962. Verfügbar unter: <https://www.theparisreview.org/interviews/4598/the-art-of-poetry-no-5-ezra-pound> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

65 John Tytell: *Ezra Pound: the solitary volcano*, S. 335.

66 In James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 344.

67 Im Folgenden beziehe ich mich insbesondere auf den 1999 in dem von Ira B. Nadel herausgegebenen Band *The Cambridge Companion to Ezra Pound* publizierten und bereits zitierten Artikel von Wendy Stallard Flory, der ihre Thesen bezüglich Pounds antisemitischer Deklarationen synthetisiert: *Pound and antisemitism*, S. 284–300.

Redmans *Ezra Pound and Italian Fascism* (1991) und Leon Surettes *Pound in Purgatory: From Economic Radicalism to Anti-Semitism* (1998) vor. Dass eine explizite Auseinandersetzung mit Pounds Rolle im italienischen Faschismus und mit seinem nachweisbaren Antisemitismus erst ab den achtziger Jahren stattfand, ist mit der nur langsam voranschreitenden Aufarbeitung der Menschheitsverbrechen des Nationalsozialismus und des europäischen Faschismus zu erklären. Bereits in den genannten Studien lassen sich dabei zwei Linien voneinander abgrenzen: während Casillo, Redman und Surette darum bemüht sind, die (politische) Haltung und die Handlungen des Dichters im Kontext des Zweiten Weltkrieges kritisch zu beleuchten, geht es Flory in ihrer Untersuchung darum, genau diese auf eine Psychose Pounds und seinen mentalen Gesundheitszustand nach dem traumatischen Erleben des Ersten Weltkrieges zurückzuführen und damit zu rationalisieren, eine Form der Exkulpierung, auf die auch in danach entstandenen Studien noch häufig zurückgegriffen wird, weshalb Florys Argumente hier beispielhaft besprochen werden sollen. In einem zweiten Schritt werden ihre Thesen dann anhand einiger sehr aufschlussreicher Arbeiten aus der aktuelleren Pound-Forschung (vor allem Feldman 2012, 2013 u. Houen 2010) problematisiert und widerlegt.

Obwohl sich die Autorin von einer apologetischen Darstellung distanziert,⁶⁸ identifiziert sie Pound zunächst als «Platzhalter» und damit als «Sündenbock» für die vielen «heimlichen Antisemiten», die während des Krieges und auch danach schwiegen:

Widespread reluctance to confront the extent of American antisemitism at the time of the Holocaust has very directly determined attitudes toward Pound. At a time when any kinds of antisemitism short of documentable war-crimes were being generally disregarded, the blatant antisemitism of Pound's radio tirades stood out with particular obtrusiveness. He was quickly assigned the role of «National Monster» and continues to be thought of as such by many people, even today. The strength of the resistance to any subsequent examination of the facts of his case bespeaks a genuine concern that antisemitic guilt not be mitigated or brushed aside, yet it is possible to detect an unconscious motive here also. Pound-as-antisemite served as a convenient place-holder for all those whose antisemitism was not being confronted. In the context of a pervasive, institutionalized American antisemitism that no one wanted to acknowledge, the denouncing of Pound as the «real antisemite» became an effortless alternative to any serious analysis of the problem of antisemitism in America – and in oneself. The vilification of Pound was obviously a completely inadequate response to wartime antisemitism in the United States, yet, for many years, it was the *only* response of most American intellectuals.⁶⁹

⁶⁸ Vgl. ebda., S. 284–285.

⁶⁹ Ebda., S. 286. Hervorh. im Original. Vgl. hierzu auch Florys Fazit: «We can see how, as the result of a continuing angry refusal to examine the facts of this case, Pound as «designated fascist

Die Vermutung, der Dichter hätte seinen Wahnsinn nur vorgetäuscht, um der Verurteilung wegen Hochverrats zu entgehen, ordnet sie dabei als ‹Verschwörungstheorie›⁷⁰ ein und bemüht sich in der Folge, Pounds Verhalten verschiedenen psychotischen Krankheitsbildern zuzuordnen. Obwohl die Autorin selbst zahlreiche Belege für antisemitische Äußerungen und Textelemente vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg vorlegt, interpretiert sie Pound anhaltende Bewunderung für den italienischen *Duce* – auch nach dem Einmarsch italienischer Truppen in Abessinien (Äthiopien) 1935 – als eine ‹Selbstlüge› des Dichters, dem immer am Wohle Europas gelegen hätte:

Mussolini's reversal of his non-belligerent policy with his invasion of Abyssinia presented Pound with a crisis. Here was irrefutable evidence that the leader whom Pound saw as Europe's last hope for preserving peace was a warmonger. To acknowledge this evidence would be to abandon all hope and instead, Pound took the first fatal step in the process of lying to himself. Encouraged by the widespread enthusiasm within Italy for the Duce's colonialist ambitions and accepting the government's propaganda about Abyssinian atrocities against Italians, he began to rationalize away what he should have confronted.⁷¹

Gerade diese letzte Feststellung könnte allerdings für die Autorin selbst und ihre Pound-Lektüren gelten, denn sie zeigt in ihrer Untersuchung, dass sie sowohl mit den Radioansprachen als auch mit den antisemitischen Passagen der *Cantos* bestens vertraut ist. Während sie bezüglich letzterer argumentiert, dass es sich nur um ‹sehr wenige› Textstellen handele – in den hochgelobten ‹Pisan Cantos› beispielsweise insgesamt dreizehn Zeilen, auch wenn es ‹dreizehn Zeilen zuviel›⁷² seien –, trifft sie hinsichtlich der *Broadcasts* die Aussage, diese seien zwar stellenweise antisemitischer Natur, würden aber niemals dazu aufrufen, auch antisemitisch zu *handeln*. Dieser ‹Einwand› ist nur schwer verständlich, denkt man beispielsweise an eine Deklaration vom 27. April 1943: ‹I think it might be a good thing to hang Roosevelt and a few hundred yids IF you can do it by legal process›.⁷³ Flory kommt dann zu der – ebenso schwer

intellectual› has served since 1945 as stand-in for all those individuals of the silent majority in Germany, in occupied France and Belgium, in Britain and the United States who, by quietly aiding or standing quietly by, made the Holocaust possible.» Ebd., S. 300.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 287.

⁷¹ Ebd., S. 290.

⁷² Vgl. ebd., S. 291.

⁷³ Ezra Pound: ‹*Ezra Pound Speaking*›: *Radio Speeches of World War II*. Ed. Leonard Doob. Westport, CT: Greenwood Press 1978, S. 289.

nachvollziehbaren – Schlussfolgerung, Pound selbst sei das ‹einzige Opfer› seiner eigenen Radioansprachen:

The conflict between his strong drive to rationalize and his equally strong anxieties about his self-delusion generated such mental confusion that finally the only victim of the effects of his broadcasts was Pound himself.⁷⁴

Auch wenn Flory bei ihrem Versuch einer Rehabilitierung des Dichters sicherlich weiter voranschreitet als die meisten anderen Pound-ForscherInnen, so fällt doch auf, dass auch in anderen (zum Teil aktuellen) Besprechungen noch häufig auf das Bild des (größen)wahnsinnigen, aber politisch ‹naiven› Dichters rekurriert wird. So spricht z. B. Aleida Assmann in einem Beitrag von 2004⁷⁵ von Pounds ‹ideologischen Entgleisungen, seine[n] Obsessionen, seine[n] Verrücktheiten›⁷⁶ und führt weiter aus, seine Biografie nähme ‹nachgerade die Form einer antiken Tragödie an, die von Eigensinn, Größenwahn, Verblendung, Strafe, physischer Qual, Skandal und öffentlicher Erniedrigung handelt›.⁷⁷ Es ist die Rede von ‹narzisstischer Verblendung›,⁷⁸ einem ‹galoppierenden Verlust an Realitätssinn›, ‹Größenwahn›, ‹größter Naivität›, ‹missionarische[m] Eifer›⁷⁹ und ‹Verwirrungen›⁸⁰, die Pounds ‹Blindheit› bezüglich der wahren Ausrichtung des Faschismus erklären würden:

Was er nicht sah, war die politische Realität des Führerprinzips als totalitäre Konzentration von Macht in der Spitze, die im 20. Jahrhundert, mit Unterstützung einer willfährigen Bürokratie, zu menschenverachtenden Verbrechen und zum ungeheuerlichsten Völkermord

⁷⁴ Wendy Stallard Flory: Pound and antisemitism, S. 291.

⁷⁵ In dem Artikel geht es Assmann darum, zu erklären, aus welchen Gründen Ezra Pound in den achtziger und neunziger Jahren von den Lehrplänen der Anglistik verschwand und ob dessen Abwesenheit aufgrund seiner politischen Handlungen gerechtfertigt ist. Sie kommt dabei zu einem differenzierten Ergebnis: ‹Schon den Namen Pounds zu nennen, ist heute politisch höchst inkorrekt, ja fast tabu; aufgrund seiner faschistischen Neigungen und antisemitischen Äußerungen ist ein moralischer Bann über Person und Werk verhängt. Es ist zu hoffen, dass dieser Bann wieder einmal einem kritischen Interesse Platz machen wird. Mit ‹kritischem Interesse› meine ich: den Dichter anzuerkennen, ‹der die seltene Gabe besaß, das in Worte zu fassen, was jenseits der Worte liegt›. Diese Anerkennung kann freilich nicht vom Autor als historischer Person absehen [!], sondern muss sich mit ihren Verwirrungen und den politischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen. Gewiss ist die hohe Zeit der Pound-Kanonisierung ein und für alle Mal vorbei. An seinem Fall kann man jedoch viel über die komplexe Dialektik der Moderne lernen. [...] Sein Beispiel zeigt, wie eng sich ästhetische Avantgarde mit reaktionärer Politik verbinden kann.› Aleida Assmann: Der Sturz vom Parnass, S. 307–308.

⁷⁶ Ebda., S. 287.

⁷⁷ Ebda., S. 291.

⁷⁸ Ebda., S. 292.

⁷⁹ Ebda., S. 306.

⁸⁰ Ebda., S. 307.

geführt hat. Wie viele seiner Zeitgenossen sah Pound in jüdischen Bankiers Vertreter einer ‹Usurocracy›, die nach dem Fall Napoleons Europa beherrschte [...], und machte den jüdischen internationalen Privatkapitalismus verantwortlich für Kriege und Kulturzerstörung. Was er nicht sah und als Zeitgenosse nicht sehen wollte, war der reale Prozess der Geschichte, dem Millionen von Juden zum Opfer fielen.⁸¹

Zu einer ähnlichen Einschätzung findet Heinz Ickstadt in seinem Nachwort zu der Gesamtübersetzung der *Cantos* von Eva Hesse und Manfred Pfister (2012). Hier wird u. a. von einer ‹Taubheit des ethischen Empfindens›,⁸² ‹ideologische[r] Verblendung›, ‹zunehmende[r] Verstrickung in Verschwörungphantasien›, ‹politische[r] Blindheit›, einem ‹trotzige[n] Bekenntnis zum toten Duce›⁸³ oder ‹ideologischer Verbohrtheit und gestörter moralischer Urteilskraft›⁸⁴ des Dichters gesprochen. Zusammenfassend wird in der Forschungsliteratur immer wieder auf bestimmte Momente rekurriert: auf Pounds angeblich ‹naives› weltpolitisches Verständnis, seinen ‹Wahnsinn› und nicht zuletzt auch auf die ‹für den zeitlichen Kontext nicht ungewöhnlichen› antisemitischen Vorurteile und Stereotype.

Die bereits erwähnten Arbeiten von Matthew Feldman (2012 und 2013) und Alex Houen (2010) liefern jedoch anhand einer ausgiebigen Quellenarbeit überzeugende Hinweise, dass Pounds Rolle im italienischen Faschismus bisher eher unter- als überschätzt wurde und dass sein aktives Engagement diesbezüglich auch während seiner Zeit im St. Elizabeths fortgesetzt wurde. Die Untersuchungen stützen sich u. a. auf die bereits erwähnten Studien von Casillo (1988), Redman (1991) und Surette (1998), wobei sie diese weiterführen und weitere Quellen hinzuziehen und auswerten. Feldman geht es in seinem durchaus kämpferischen Artikel ‹The ‹Pound Case› in Historical Perspective: An Archival Overview› (2012) darum zu zeigen, ‹that Ezra Pound was far more an evangelist for fascist ideology, and far more of a committed political pugilist [...] than has been previously recognized.›⁸⁵ Er bezieht sich in diesem Kontext auf die Brief-Korrespondenz zwischen Pound und Archibald MacLeish, auf einen 292-seitigen Bericht des *Department of Justice* über Pound⁸⁶ sowie auf ein 1513 Seiten starkes

⁸¹ Ebda., S. 300.

⁸² Heinz Ickstadt: Warum Pound? Nachwort. In: Ezra Pound: *Die Cantos*, S. 1429–1456; hier: S. 1429.

⁸³ Ebda., S. 1430.

⁸⁴ Ebda., S. 1431.

⁸⁵ Matthew Feldman: The ‹Pound Case› in Historical Perspective, S. 84.

⁸⁶ Die Dokumente, aufgeteilt in sechs Dateien, stehen auf der Homepage des *Department of Justice* zum Download zur Verfügung: <https://www.justice.gov/criminal/frequently-requested-records-0> (27.04.2020).

FBI-Dossier, das bisher kaum beachtete Dokumente zur ‹Causa Pound› enthält.⁸⁷ Die DOJ-Akten, die einige nur hier einsehbare Ausgaben von Ezra Pounds Radioansprachen dokumentieren, belegen zum einen dessen klares Bekenntnis nicht nur zu Mussolini, sondern auch ganz explizit zu Hitler:

And every sane act you commit is committed in homage to Mussolini and Hitler. Every reform, every lurch towards the just price toward the control of a market is an act of homage to Mussolini and Hitler. They are your leaders, however much you think you are conducted by Roosevelt or (told) up by Churchill. You follow Mussolini and Hitler in every constructive act of your government.⁸⁸

Dass Pounds propagandistisches Engagement für die Achsenmächte von der US-amerikanischen Regierung früh registriert und auch ernst genommen wurde, belegt ein Memorandum des damaligen Präsidenten Roosevelt an Attorney General Francis Biddle vom 1. Oktober 1942:

There are a number of Americans in Europe who are aiding Hitler et al on the radio. Why should we not proceed to indict them for treason even though we might not be able to try them until after the war? I understand Ezra Pound, Best, Anderson and a few others are broadcasting for Axis microphones.⁸⁹

Die von Feldman untersuchten FBI-Akten geben darüber hinaus Aufschluss über die tiefe und (mutmaßlich) auch bürokratische Verstrickung des Dichters in die faschistische Propaganda-Arbeit:

For their part, FBI investigators believed that ‹Pound belonged to [...] an organization dedicated to anti-Allied propaganda [...] and] also advised that Ezra Pound was a member of a committee in the Ministry of Popular Culture which met every morning to formulate anti-Allied propaganda and that Pound was the head of the United States Division of that committee.› They further suspected that he was paid handsomely by the Ministry from a ‹secret fund for foreign broadcasters› for work that also included, for instance, ‹suggesting certain books for Allied prisoners of War. Pound suggests VOLPE'S HISTORY OF THE FASCIST REVOLUTION›.⁹⁰

87 Die archivierten Akten und Dokumente wurden auf zwei Mikrofilmrollen veröffentlicht: Federal Bureau of Investigation: *FBI File on Ezra Pound*. Wilmington (Delaware): Scholarly Resources 2001.

88 28.03.1942. In Matthew Feldman: *The ‹Pound Case›*, S. 89.

89 Sic; ebda.

90 Ebda., S. 92. Pound übersetzte auch eine der Radioansprachen ins Französische, gerichtet an das Vichy-Regime (vgl. ebda.) und in einem Brief vom 2. Januar 1944 versichert ihm der damals an der Botschaft in Fasano als Zensor für Radioprogramme beschäftigte Georg von Liliendorf das Interesse Berlins an seiner Mitwirkung in der deutschen Radiopropaganda. Der Brief ist reproduziert in Matthew Feldman: *Ezra Pound's Fascist Propaganda*, S. 149.

Bezüglich des am meisten bemühten Arguments, Pound wäre aufgrund seiner mentalen Verfassung bereits während der Kriegsjahre nicht zurechnungsfähig gewesen, sei auf dessen Verteidigungsschrift verwiesen,⁹¹ die er nach der Anklage wegen Hochverrats *in absentia* verfasste und über die Feldman bemerkt: «Pound's wartime defense [...] was considered by the DOJ's legal team to be most sane. To them, Pound was crazy like a fox».⁹² Auch Tim Redman, auf dessen Studie sich Feldman in diesem Zusammenhang bezieht, bewertet die Schrift als Indiz für Pounds geistige Klarheit:

The first point to be made about this letter is to remark upon its cogency of presentation and lucidity of thought. This is not the letter of a man who is insane but of a man in full possession of his faculties. It may be comfortable to dismiss Pound's activities during this period as the actions of a crazy man, but it is not accurate to do so. The Pound who wrote that letter would have been fully capable of overseeing his defense, although Pound's confinement in the cage at Pisa may have brought about a physical and psychological breakdown.⁹³

Der Verdacht, Pound habe seinen ‹Wahnsinn› vorgetäuscht und instrumentalisiert, erhärtet sich auch durch einen Brief seines Anwalts Julian Cornell an James Laughlin, den Conrad L. Rushing dokumentiert: «I discussed with him [Pound] the possibility of pleading insanity as a defense, and he has no objections. In fact, he told me that the idea had already occurred to him».⁹⁴ Pounds mentaler Gesundheitszustand blieb auch nach dessen Internierung im St. Elizabeths ein strittiger Punkt. Der Psychiater E. Fuller Torrey zweifelt in seiner Schrift *The Roots of Treason: Ezra Pound and the Secret of St. Elizabeths* (1984) auf der Grundlage der ärztlichen Gutachten an, Ezra Pound sei geisteskrank bzw. unzurechnungsfähig gewesen.

91 «I do not believe that the simple fact of speaking over the radio, wherever placed, can in itself constitute treason. I think that must depend on what is said, and on the motives for speaking. I obtained the concession to speak over Rome radio with the following proviso. Namely that nothing should be asked of me contrary to my conscience or contrary to my duties as an American citizen. [...] I have not spoken with regard to *this* war, but in protest against a system which creates one war after another, in series and in system. I have not spoken to the troops, and have not suggested that the troops should mutiny or revolt. [...] At any rate a man's duties increase with his knowledge. A war between the U.S. and Italy is monstrous and should not have occurred. And a peace is no peace but merely a prelude to future wars. Someone must take count of these things. And having taken count must act on his knowledge; admitting that his knowledge is partial and his judgement subject to error». In Tim Redman: *Ezra Pound and Italian Fascism*. Cambridge: Cambridge University Press 1991, S. 226–227. Hervorh. im Original.

92 Matthew Feldman: The ‹Pound Case› in *Historical Perspective*, S. 89.

93 Tim Redman: *Ezra Pound and Italian Fascism*, S. 227.

94 In Conrad L. Rushing: *Mere Words: The Trial of Ezra Pound*. In: *Critical Inquiry*, 14, autumn 1987, S. 111–133; hier: S. 120–121.

Alex Houen bezieht sich in seinem Artikel ‹Anti-Semitism› (2010) auf die Arbeiten von Casillo und Surette, um verschiedene Phasen von Pounds Antisemitismus zu unterscheiden, wobei er noch eine fünfte hinzufügt:

Surette, for his part, draws on the stages that Casillo outlines for Pound, the first being one of ‹suburban prejudice› that the poet would have witnessed in Pennsylvania as a youth stretching from 1885 to 1910. The second stage involves periodic expressions of overt anti-Semitism between 1910 and 1920. The third marks an increasingly vehement turn from 1920, followed by a fourth and final stage which Surette dates from 1934 (Casillo dates it from 1940) in which Pound's anti-Semitism intensifies further when he compounds biological racism with a conspiracy theory of usury. I agree with Surette's dating of the fourth stage, but I would add to it a fifth that runs from 1950 to 1958.⁹⁵

Houen weist für alle genannten Phasen schriftliche Manifestationen antisemitischer Tendenzen und Einstellungen bei Pound nach. Im Kontext der vorliegenden Untersuchung ist die von ihm definierte fünfte Phase besonders relevant, weil sie auch die Zeit betrifft, in der die Noigandres-Gruppe Kontakt zu Ezra Pound aufnimmt. Dem Autor geht es dabei in allererster Linie um die Beziehung zwischen Pound und dem bereits erwähnten John Kasper, den er 1950 kennenlernt und den er, wie Houen zeigt, während der folgenden Jahre bei dessen rassistischen und antisemitischen Aktionen unterstützt. Von der Korrespondenz zwischen 1950 und 1963 sind zwar ausschließlich die 400 Briefe von Kasper an Pound lokalisiert und erhalten, sie geben aber Aufschluss über den Einfluss des Dichters auf den jungen Mann (Kasper war 20 Jahre alt, als er Pound das erste Mal traf). Auf Pounds Initiative gründete Kasper 1951 den kleinen Verlag Square Dollar Press, wo einige der favorisierten Werke des Dichters verlegt wurden. Gemeinsam mit Paul und Lana Lett eröffnete er außerdem 1953 die Buchhandlung ‹Make it New› in Greenwich Village in New York. Im Schaufenster stellte er einige der Briefe Pounds aus, worauf letzterer mit großem Ärger reagierte. Ein ähnlicher Fall ereignete sich mit Louis Dudek, als dieser öffentlich über seine Korrespondenz mit dem Dichter sprach: ‹‹SHUT UP›, replied Pound; ‹You are not supposed to receive ANY letters from E.P. They are UNSIGNED [...]›». ⁹⁶ Diese Reaktionen zeigen deutlich, dass Ezra Pound sich seiner Situation und der Notwendigkeit, den Anschein der Unzurechnungsfähigkeit aufrechtzuerhalten, nur allzu bewusst war. Ein anderer, an Olivia Agresti gerichteter Brief von 1953, belegt indes, wie sehr der Dichter auch zu diesem Zeitpunkt noch der NS-Ideologie anhing. Pound schreibt: ‹Adolf [Hitler] clear on

⁹⁵ Alex Houen: Anti-Semitism. In: Ira B. Nadel (Hg.): *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge University Press 2010, S. 391–401; hier: S. 392.

⁹⁶ Sic; in ebda., S. 397.

the bacillus of kikism ... but failed to get a vaccine against that».⁹⁷ Die Briefe von Kasper an Pound zwischen 1952 und 1955 belegen, was letzterer über dessen Aktivitäten gewusst haben muss und lassen darüber hinaus vermuten, dass Kasper sich von Pound zu diesen Taten inspiriert und angeleitet sah. Die Zitate, die Houn in diesem Kontext aus der Korrespondenz aufgreift, sind nur schwer erträglich:

A series of letters between 1952 to 1955 from Kasper mention recruiting militant youths, one of whom is reported to be a «new gunman ... ready to liquidate any ‹big› hebrew», while another two are described as being «gunmen in need of a pogrom.» He also mentions organizing «some Afro-American vitality to break the Jew-Grip,» which is precisely what Kasper proceeded to foment on a grander scale in Southern states after the US Supreme Court in 1954 ruled an end to the racial segregation of schools. [...] That Kasper saw these activities as involving «the dissemination of Ezratic civilization» is clear from the constant stream of letters he sent to Pound over these years. Moreover, that Pound was actively advising Kasper in his activities is incontrovertible. In April 1956 [...] Kasper wrote requesting «speeches» and «slogans» for Crommelin's⁹⁸ campaign and went on to state «the Admiral has taken up THE *Question* openly ... The kike behind the nigger ... Things look very good. The farmers are ON.» A subsequent letter thanking Pound for «summaries» and a «pome [poem]» show that the poet had been ready to contribute campaign material. Two 1956 memos from Pound to Kasper also show that the poet was advising the segregationist on a range of campaign issues, from dealing with the Ku Klux Klan to undermining integration as a «local option». Regarding the latter issue, one of the memos identified is particularly vehement: «Nothing is more damnably harmful to everyone, black and white than miscegenation [sic], bastardization and mongrelization of everything ... leave local option in principle but make it unbearable in fact ... ostracize'em, surround'em, cut'em off ...»⁹⁹

Der ohnehin nicht haltbare Einwand Wendy Stallard Florys, Ezra Pound hätte in seinen Radioansprachen nie zu antisemitischen *Handlungen* aufgerufen, wird durch seine beratende und unterstützende Haltung Kasper gegenüber vollends *ad absurdum* geführt, denn dieser setzte ihre Absprachen in Aktionen um. Als Kasper Ende 1957 wegen Verschwörung verurteilt und in der Presse immer wieder mit Ezra Pound in Verbindung gebracht wurde, schworen Pounds Freunde – die sich gerade um dessen Entlassung bemühten – ihn darauf ein, jegliche Beziehung zu Kasper zu unterbinden.

Wie gezeigt werden konnte, lassen sich die zuvor formulierten Exkulpierungs-Motive bezüglich Pounds politischer Haltung (‹Naivität›, ‹Wahnsinn›), für seine Zeit ‹typische antisemitische Stereotype und Vorurteile› nicht halten.

⁹⁷ In ebda., S. 398.

⁹⁸ Rear Admiral John G. Crommelin war ein prominenter Navy Offizier und Vertreter der *White Supremacy*-Ideologie.

⁹⁹ Ebda., S. 398. Hervorh. im Original.

Wie steht es nun um sein poetisches Hauptwerk, die *Cantos* – kann man diese losgelöst von Pounds faschistischen Positionen rezipieren, den Dichter Pound vom ‹politischen Wesen› Pound trennen? Die *Cantos* sind aus ästhetisch-poetologischer Sicht zweifelsohne eines der großen literarischen Werke des 20. Jahrhunderts, ja eines der großen ‹Weltgedichte› überhaupt, aber sie enthalten Reminiszenzen der faschistischen, antisemitischen und rassistischen Ideen des Dichters und sind stellenweise hochpolitisch. Dabei verbinden sich die betreffenden Passagen in den *Cantos* meist mit dem antisemitischen Stereotyp des ‹Finanzjudentums› und diesbezüglichen Verschwörungstheorien:

Stinkschuld's [Rothschild's] sin drawing vengeance, poor yitts paying for

Stinkschuld

paying for a few big jews' vendetta on goyim
[...]

Remarked Ben: better keep out the jews
or yr/ grand children will curse you
jews, real jews, chazims, and *neschek*
also super-neschek or the international racket
specialité of the Stinkschuld

bomb-proof under their house in Paris

where they cd/ store aht voiks

fat slug with three body-guards

soiling our sea front with a pot bellied yacht in the offing,

governments full of their gun-swine, bankbuzzards, poppinjays.

(LII, 13–15 u. 25–34)¹⁰⁰

Noch in Canto XC (42–45) gibt es eine Anspielung auf Hitler («Evita, beer-halls / [...] not arrogant from habit, / but furious from perception»), die in Canto CIV (96) wieder aufgegriffen wird («Adolf furious from perception»).¹⁰¹ Auch Pounds Bereitschaft, Kasper bei seinen Aktivitäten zu unterstützen, spiegelt sich in den *Cantos* wider:¹⁰²

A Crommelyn at the breech-block
or a del Valle,

This is what the swine haven't got (CV, 166–168)¹⁰³

100 Die markierten Passagen sollten aufgrund ihres Inhalts auf Wunsch der Verleger (Faber und New Directions) ursprünglich gelöscht werden, Pound bestand aber darauf, diese schwärzen zu lassen und damit als zensierte Stellen in seinem Text sichtbar zu machen. Sie wurden erst in der New-Directions-Ausgabe von 1986 wiederhergestellt. Vgl. Heinz Ickstadt/Eva Hesse: Anmerkungen und Kommentar, S. 1268.

101 Vgl. ebda., S. 1409.

102 Vgl. Alex Houen: Anti-Semitism, S. 399.

103 Neben dem bereits erwähnten Admiral John Crommelin wird hier auf General Pedro del Valle rekuriert, der die U.S. Marines in der Schlacht um Okinawa kommandierte und der sich

Grundsätzlich handelt es sich bei den *Gesängen* um ein durchweg referentielles Werk, das Bezug auf die literarische Außenwelt – insbesondere die ‹Weltgeschichte›, gegenwärtige politische Konstellationen und die Biografie ihres Autors – nimmt, auch wenn die einzelnen poetischen Fragmente sehr hermetisch und nur unter größtem Aufwand dekodifizierbar sind. Der Frage, die sich auch Aleida Assmann in dem hier bereits zitierten Beitrag stellt, nämlich ob die *Cantos* heute gelesen werden dürfen und wie sie zu lesen sind, kann entgegenet werden, dass RezipientInnen des Werks nicht von Pounds faschistischem Engagement absehen können. Sie müssen sich vielmehr des Autors als historischer und politischer Person annehmen, um das Werk in seinem zeitgeschichtlichen Kontext entsprechend bewerten und verorten zu können.¹⁰⁴

3.2.2 ‹pound paideuma›:¹⁰⁵ Ezra Pound im Kanon der Noigandres-Gruppe

Nachdem eine kritische Bewertung der Rolle des Dichters im Umfeld des Zweiten Weltkrieges vorgenommen wurde, soll es im Folgenden zunächst um die ästhetisch-poetologische Bedeutung von Pound für das Werk der brasilianischen konkreten Dichter und insbesondere für das von Haroldo de Campos gehen. Ezra Pound ist eine der zentralen Schlüsselfiguren für die Poetik der Noigandres-Gruppe, was sich bereits durch die Wahl ihres enigmatischen

später für die Freilassung Pounds einsetzte, in dem der reaktionäre del Valle ‹einen Gesinnungsgenossen sah›. Vgl. Heinz Ickstadt/Eva Hesse: Anmerkungen und Kommentar, S. 1412. Bez. weiterer antisemitischer Textpassagen in den *Cantos* vgl. Wendy Stallard Flory: Pound and antisemitism, S. 291–295.

104 Sehr radikal fällt die häufig zitierte Einschätzung des italienischen Pound-Experten Massimo Bacigalupo aus, der sich in seiner Studie *The Forméd Trace: The Later Poetry of Ezra Pound* (1980) sehr ausführlich speziell mit den *Cantos* auseinandersetzt: ‹In many ways the *Cantos* belong in those shops that sell swastikas and recordings of Mussolini's speeches, for they are, among other things, the sacred poem of the Nazi-Fascist millennium which mercifully never eventuated.› Massimo Bacigalupo: *The Forméd Trace*, S. X.

105 Mit dem Titel des Unterkapitels wird Bezug genommen auf einen kurzen Text (‹pound paideuma›), den Haroldo de Campos 1960 den von ihm, Décio Pignatari und Augusto de Campos übersetzten *Cantos* voranstellte. In meinen Ausführungen beziehe ich mich auf den identischen Text in der bereits zitierten erweiterten Ausgabe von 1985. Vgl. Haroldo de Campos: pound paideuma. In: Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia*, S. 143–146.

Namens manifestiert: ‹noigandres›, ein mysteriöses Wort, das zum ersten Mal im 12. Jahrhundert von dem okzitanischen Trobador Arnaut Daniel in seinem Liedtext ‹Er vei vermeills› verwendet und von Ezra Pound in einem seiner *Cantos* (XX) wiederaufgegriffen wurde. Daniel wurde bereits von Petrarca und Dante verehrt, wobei letzterer ihn als ‹il miglior fabbro› pries,¹⁰⁶ eine Bezeichnung, die T.S. Eliot später in seiner Widmung in *The Waste Land* für seinen Freund und Förderer Ezra Pound wiederaufgreifen sollte. Die Verse, in denen Pound Bezug auf ‹noigandres› nimmt, geben eine Unterhaltung zwischen ihm und dem Romanisten Emil Levy wieder. Pound besuchte den Autor des *Petit Dictionnaire Provençal-Français* (1909) 1911 kurz nach seiner Rückkehr nach Europa in Levys Heimatstadt Freiburg, um ihn um Hilfe bei der Übersetzung des Begriffs zu bitten:

And I went to old Lévy, and it was by then 6.30
 in the evening, and he trailed half way across Freiburg
 before dinner, to see the two strips of copy,
 Arnaut's, settant'uno R. superior (Ambrosiana)
 Not that I could sing him the music.
 And he said: ‹Now is there anything I can tell you?›
 And I said: ‹I dunno, sir,› or
 ‹Yes, Doctor, what do they mean by *noigandres*?›
 And he said: ‹Noigandres! NOigandres!
 ‹You know for seex mon's of my life
 ‹Effery night when I go to bett, I say to myself:
 ‹Noigandres, eh, *noigandres*,
 ‹Now what the DEFFIL can that mean!›
 (XX, 23–35)

Pound hatte das Wort in der Edition des italienischen Romanisten Ugo Angelo Canello (*La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*, 1883) gefunden. Im letzten Vers der ersten Strophe heißt es: ‹e jois lo grans e l'olors de noigandres›.

106 Dante würdigte Arnaut Daniel in *De Vulgari Eloquentia* und ließ ihn zudem im 26. Gesang des ‹Purgatorio› der *Divina Commedia* auftreten, wo der italienische Dichter Guido Guinizelli ihn Dante als ‹il miglior fabbro del parlar materno› preist. Arnaut Daniel stellt sich Dante dar-aufhin in seiner okzitanischen Muttersprache vor (Purg., XXVI, 117 u. 140–147). Pound selbst bespricht Daniels Werk in seiner Studie *The Spirit of Romance* (1910) und übertrug einige von Daniels Gesängen bzw. Fragmente davon in seinen *Instigations* (1920). Augusto de Campos transkribierte in seinem Band *Verso, reverso, controverso* (1978) insgesamt sechs Kanzonen (teilweise Fragmente) und in *Mais provençais* von 1982 alle achtzehn der von Arnaut Daniel überlieferten Liedtexte.

Levy ging letztlich davon aus, dass es im Originalmanuskript «d'enoï gandres» hieß. In seinem *Petit Dictionnaire Provençal-Français* gibt er für die Wortbestandteile folgende Bedeutungen an: 1) «enqi, -qc, ueg, -ug: ennui, souci, chagrin; conduite ennuyeuse, fâcheuse», sowie 2) «gandir, gandre: protéger, garantir; soustraire; échapper; éviter, fuir; faire détours, se soustraire; se sauver, se réfugier».¹⁰⁷ Pound selbst liefert in den *Cantos* keine Bedeutungsinterpretation, übersetzt das Wort in seinen *Instigations* aber mit «and pain ameises».¹⁰⁸ Augusto de Campos, der ‹Er vei vermeills› in seinem Übersetzungsband *Verso, reverso, controverso* von 1978 (später aufgenommen in den Band *Mais provençais* von 1982) selbst übertrug, behielt im Portugiesischen den Begriff «noi-gandres» aus der Edition von Canello bei:

Vermelho e verde e branco e blau,
vergel, vau, monte e vale eu vejo,
a voz das aves voa e soa
em doce acordo, dia e tarde;
então meu ser quer que eu colora o canto
de uma flor cujo fruto seja amor,
grão, alegria, e olor de noigandres.

Dazu merkt er an: «uso, para efeito de rima, esta variante misteriosa, tal como aparece em Canello. Emil Lévy decompôs a palavra em duas: *enoï* (tédio, próximo do francês *ennui*) e *gandres* (do verbo *gandir*, proteger). Um olor que protege do tédio».¹⁰⁹ Der Begriff, den Augusto de Campos an anderer Stelle auch mit «afugentar o tédio»¹¹⁰ überträgt, wurde 1952 von den brasilianischen konkreten Dichtern zum Emblem ihrer Poesie erkoren und zum Namen der Gruppe

107 Emil Levy: *Petit Dictionnaire Provençal-Français*. Troisième Edition. Heidelberg: Carl Winter 1961, S. 150 u. 201.

108 Ezra Pound/Ernest Fenollosa: *Instigations of Ezra Pound: together with an essay on the Chinese written character*. New York: Boni and Liveright 1920, S. 313. Im *Dictionary of the Scots Language* werden die folgenden Bedeutungen für «ameise» bzw. «amese» aufgeführt: 1) to appease, placate, or pacify (a person); to soothe; 2) to mitigate, moderate, or assuage (feeling, strife); 3) to become less heavy. Verfügbar unter: <http://www.dsl.ac.uk/entry/dost/ameise> (letzter Zugriff: 27.04.2020). Hugh Kenner übertrug den Begriff mit «banishes sadness» ins Englische. Hugh Kenner: *The Pound Era*. London: Pimlico 1991, S. 116.

109 Augusto de Campos: *Mais provençais*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia de Letras 1987, S. 111.

110 Ebda., S. 140.

um die Brüder de Campos und Décio Pignatari und ihrer Zeitschrift gemacht, von der zwischen 1952 und 1962 fünf Ausgaben erschienen.^{111,112}

Die Bedeutung von Ezra Pound in seiner dreifachen Funktion als Dichter, Kritiker und Übersetzer für die Gruppe manifestiert sich zudem in verschiedenen anderen Punkten, die im Folgenden kurz skizziert werden sollen. Pound wählte für seine literaturkritischen Studien zeit- und sprachübergreifend Dichter und Autoren, die ihm für die Erneuerung der poetischen Sprache in der historischen Gegenwart besonders relevant erschienen und erstellte auf diese Weise jeweils einen kleinen Kanon, der den LeserInnen als ‹Paideuma› dienen

111 Die einzelnen Ausgaben erschienen in unregelmäßigen Abständen 1952, 1955, 1956, 1958 und 1962. Ab der dritten Ausgabe 1956 war neben den Campos-Brüdern und Décio Pignatari auch Ronaldo Azeredo beteiligt; an der letzten Ausgabe von *Noigandres* Ende 1962 außerdem José Lino Grünewald. Nachdem zwischen dem 17. Januar und dem 26. Februar 1960 bereits eine sonntägliche Literaturseite mit dem Titel ‹Invenção› im *Correio Paulistano* erschienen war (unter Mitarbeit der Campos-Brüder, Décio Pignataris, Cassiano Ricardos, Edgard Bragas, José Lino Grünewalds, Mário Chamies, Pedro Xistos und Alexandre Wollners), gründeten die konkreten Dichter 1962 die Zeitschrift *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*, von der zwischen 1962 und 1967 ebenfalls fünf Ausgaben erschienen (die ersten beiden 1962, 1963, 1964 und 1967). Auch hier ist Ezra Pound, für den die ‹inventors› als ‹Men who found a new process, or whose extant work gives us the first known example of a process› gleich nach den ‹masters› (‹Men who combined a number of such processes, and who used them as well as or better than the inventors›) die höchste Kategorie literarischer Schöpfer darstellt, indirekt an der Namensgebung beteiligt. Vgl. Ezra Pound: *The ABC of Reading*. London: Routledge 1934, S. 23. Für einen vergleichenden Blick auf die Zeitschriften *Noigandres* und *Invenção* vgl. Omar Khouri: *Noigandres e Invenção. Revistas porta-vozes da Poesia Concreta*. In: *FACOM*, N° 16, 2° semestre de 2006, S. 20–33.

112 Auch im *Finnegans Wake* wird das Wort in Form eines Anagramms aufgegriffen und als Bezeichnung für die Arche Noahs gebraucht (‹Mac Jeffet› verweist hier auf Noahs Sohn Jafet): ‹That mon that hoth no mooses in his sole nor is not awed by conquists of word's law, who never with humself was fed and leaves his soil to lave his head, when his hope's in his high-lows from whisking his woe, if he came to my preach, a proud pursebroken ranger, when the heavens were welling the spite of their spout, to beg for a bite in our bark *Noisdanger*, would meself and Mac Jeffet, four-in-hand, foot him out?› (Hervorh. im Original; 167.35–168.6). Es ist nicht völlig klar, ob die *Noigandres*-Mitglieder auch diese Textstelle des *Wake* schon vor der Gründung ihrer Gruppe 1952 kannten. 1962 nimmt Haroldo de Campos in seinem Vorwort zu den *Wake*-Übersetzungen Bezug darauf: ‹A relativa a NOISDANGER vincula o presente trabalho às atividades dos tradutores, que, desde 1952, editam a revista-livro NOIGANDRES, onde a enigmática expressão provençal [...] foi tomada como lema de pesquisa e experimentação poética (via Ezra Pound, *Canto XX*, no qual ela aparece como pedra-de-toque). Joyce, evidentemente, alude à mesma fonte em seu anagrama, embora a conotação pareça ter escapado à perspicácia dos pesquisadores de temas e tópicos no *Finnegans Wake* [...]. Vale assim como uma mínima gota d'água num oceano de reverbações.› In Augusto de Campos/Haroldo de Campos: *Panorama do Finnegans Wake*, S. 31.

sollte.¹¹³ Die Noigandres-Gruppe bestimmte als didaktisches Corpus für ihre konkrete Poesie neben Ezra Pound Stéphane Mallarmé, James Joyce, e. e. cummings, Guillaume Apollinaire, die Einflüsse des Futurismus und Dadaismus sowie die Brasilianer Oswald de Andrade und João Cabral de Melo Neto.¹¹⁴ Haroldo de Campos stellt zudem sein Konzept einer «poética sincrônica», die nicht nur die Grundlage seines kritischen Werks ist, sondern die in ganz erheblichen Maße auch seine kreativen Texte prägt, der Idee einer linearen und nationalen Literaturgeschichte entgegen, wobei er sich in seinen Schriften insbesondere auf Pounds *The Spirit of Romance* (1910), *The ABC of Reading* (1934), *Make it New* (1935) und *The Guide to Kulchur* (1938) bezieht.¹¹⁵ Die «synchrone Perspektive»,

113 Der Begriff wurde 1921 von dem Kulturanthropologen Leo Frobenius in dem gleichnamigen Band *Paideuma. Umriss einer Kultur- und Seelenlehre* geprägt. Er bezieht sich damit auf eine bestimmte Mentalität bzw. «Seelenlage», die durch die jeweilige Umwelt und die (Selbst-)Erziehung eines Individuums bzw. einer Kultur beeinflusst und geformt wird. Pound traf Frobenius, den er in den «Pisan Cantos» – gemeinsam mit «H., M.», gemeint sind wiederum Hitler und Mussolini – zu den «only people who did anything of interest» (LXXIV, 386–387) zählt, im Mai 1930 in Frankfurt. Frobenius' Werk ist zudem die wichtigste Quelle für die Afrika-Bezüge in den *Cantos* (vgl. hierzu James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 44 u. William Cookson: *A guide to the Cantos of Ezra Pound*, S. 53). Haroldo de Campos definiert den Begriff des Paideuma in seinem kurzen Manifest «olho por olho a olho nu» von 1956 wie folgt: «elenco de autores cultur-morfológicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas». In Augusto de Campos u. a.: *Teoria da poesia concreta*, S. 74.

114 In ihrem Traktat zu den «precursores» im «plano-piloto para poesia concreta», den die Dichter 1958 in der vierten Ausgabe von *Noigandres* veröffentlichten, spezifizieren sie die Auswahlkriterien für ihr «Paideuma»: «mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: «subdivisions prismatiques de l'idée»; espaço (*blancs*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideogrâmico. Joyce (*ulysses e finnegan's wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890–1954): «em comprimidos, minutos de poesia». joão cabral de melo neto (n. 1920 – *o engenheiro e a psicologia da composição mais antiode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.» In Augusto de Campos u. a.: *Teoria da poesia concreta*, S. 215–216. Gertrude Stein oder Sor Juana Inés de la Cruz, die in den theoretischen Texten von Augusto und Haroldo de Campos hin und wieder Erwähnung finden, werden in dem rein männlich geprägten «Paideuma» außen vorgelassen. Dass die (internationale) konkrete Poesie ohnehin überwiegend männliche Autoren aufzuweisen hat, ist auffällig und bietet Ansatzpunkte für eine kritische Auseinandersetzung mit der Bewegung. Vgl. in diesem Kontext Marta Peixoto: *Anatomia da musa concreta. Brasil/Brazil*, Jan. 1, 1990, S. 25–36 sowie die kürzlich erschienene *Anthologie Women in concrete poetry: 1959–1979*, hg. von Alex Balgiu und Mónica de la Torre (2020).

115 Vgl. u. a. Haroldo de Campos: pound paideuma, S. 143 u. ders.: *A arte no horizonte do provável*, S. 207–208.

die Haroldo de Campos in seinen theoretischen Werken einnimmt, steht auch in Verbindung zu seinem Konzept der ‹poesia pós-utópica›, das er nach der Phase der konkreten Poesie für die Bezeichnung einer postavantgardistischen Dichtung entwirft und definiert. Diese sei tief in der Gegenwart verankert und speise sich aus einer ‹pluralização das poéticas possíveis›.¹¹⁶ In Bezug auf eine anthologische Aneignung der literarischen Tradition rückt Haroldo de Campos Ezra Pound zudem in die Nähe des brasilianischen ‹Kulturkannibalismus›:

Pound é mais americano do que Eliot, mais pragmático e ‹predatório› em sua relação com a tradição, menos reverente ... Nas suas ‹drásticas separações›, nos seus cortes ‹paidêuticos› operados sobre o ‹corpus› da poesia universal, há um gesto não muito diverso do ‹coup de dents› antropofágico ...¹¹⁷

Pounds *Cantos* waren das erste große Übersetzungsprojekt der Gruppe: *Cantares de Ezra Pound* erschien 1960, übersetzt wurden insgesamt 17 der 117 Gesänge.¹¹⁸ Dabei machten sie sich Pounds konfuzianischen Slogan ‹make it new›¹¹⁹ zu eigen, unter dem dieser auch die Übersetzung als kritische Lesart (‹Criticism by translation›)¹²⁰ und als kreatives ‹Recyclen› von Ideen versteht

116 Haroldo de Campos: *O arco-íris branco*, S. 268. Vgl. hierzu auch Kapitel 3.5.4 der vorliegenden Untersuchung.

117 Ders.: *Metalinguagem*, S. 263.

118 Es handelt sich um die folgenden *Cantos*: I–VII, XII–XIII, XX, XXX (‹A Draft of XXX Cantos›, 1930), XLV und XLIX (‹The Fifth Decade of Cantos›, 1937), LXXIX–LXXXI (jeweils Fragmente; ‹The Pisan Cantos›, 1948) und XC (‹Rock-Drill de los Cantares›, 1955). Hierbei ist zu betonen, dass kein Canto mit antisemitischen oder rassistischen Passagen ausgewählt wurde; von den ‹Pisan Cantos› wurden jeweils Fragmente übertragen. 1968 wurde dann der Band *Ezra Pound: antologia poética* mit weiteren Übersetzungen von Pounds poetischen Texten veröffentlicht. An der zweiten erweiterten Ausgabe von 1985 (*Ezra Pound: poesia*) waren außer Augusto u. Haroldo de Campos und Décio Pignatari auch José Lino Grünewald und Mário Faustino beteiligt. Eine dritte Ausgabe erschien 1993. Pound selbst schlug im April 1957 für die Übersetzungen seiner *Cantos* ins Portugiesische den Titel *Cantares* vor: ‹‹if not too late can you use the title cantares ...› ‹cantares de gesta being nearer the real nature of the poem than ‘cantos’ [...]›.› Sic, in Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia*, S. 142.

119 Vgl. auch Canto LIII, 88–89: ‹Tching prayed on the mountain and / wrote MAKE IT NEW / on his bath tub›. Die ‹Chinese Cantos› basieren weitgehend auf der *Histoire Générale de la Chine* des französischen Jesuiten De Moyriac de Mailla, veröffentlicht zwischen 1777 und 1783 in Paris und selbst die Übertragung eines bedeutenden chinesischen Geschichtswerks aus dem 11. Jahrhundert. Tching Tang, der Begründer der Shang-Dynastie (18.-11. Jh. v. Chr.), ‹galt als beispielhafter Herrscher, der stets auf das Wohl seines Volkes bedacht war›. Auf seine Badewanne soll er den Ausspruch ‹Mach es neu› geschrieben haben, den Pound als Motto für sich übernahm. Vgl. Heinz Ickstadt/Eva Hesse: Anmerkungen und Kommentar, S. 1267 u. 1271.

120 Ezra Pound: *Make it New*. St. Claire Shores, Mich.: Scholarly Press 1971, S. 3.

(in den Worten von Augusto de Campos: «*dar nova vida ao passado literário via tradução*») ¹²¹ – auch hier ist eine klare Parallele zur brasilianischen *Antropofagia Cultural* zu sehen. Haroldo de Campos definierte «make it new» auch als «‹culturmorfologia›: transformação qualitativa da cultura». ¹²² In einem seiner programmatischsten theoretischen Texte zur Übersetzung, ‹Da Tradução como Criação e como Crítica› von 1962, bezieht sich Haroldo de Campos eingehend auf Pound und bezeichnet ihn unter anderem als «exemplo máximo de tradutor-recriador» der Gegenwart. ¹²³

Eine bedeutsame Rolle spielte für die Noigandres-Gruppe außerdem die ideogramatische Methode, die Pound auf der Grundlage seiner Lektüren von Ernest Fenellosa (insbesondere *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, 1908) entwickelte und für die ‹westliche Dichtung› operierbar machte. Dabei geht es um eine konkrete, bildliche Darstellung abstrakter Inhalte: zwei Wörter bzw. Ideenblöcke werden einander gegenübergestellt, wodurch nicht etwa eine dritte Bedeutung geschaffen, sondern vielmehr die Beziehung, die zwischen den Worten bzw. Ideen besteht, beleuchtet und herausgestellt wird. Pound selbst gibt dafür in seiner Studie *The ABC of Reading* (1934) das Beispiel des Wortes ‹rot›. Um dessen Bedeutung zu definieren, würde in den ‹westlichen Kulturen› eher darauf zurückgegriffen, immer weiter zu abstrahieren (‹rot› ist eine Farbe, eine Farbe ist ...), während der Begriff in einem ideogramatischen System durch konkrete, zu dem Begriff in direkter Beziehung stehende Bilder ausgedrückt werden könne:

ROSE CHERRY
IRON RUST FLAMINGO ¹²⁴

Haroldo de Campos sieht die ideogramatische Methode als grundlegend für die Komposition und Strukturierung von Pounds *Cantos*:

os cantos, cada um deles em relação a suas partes componentes; cada canto em particular ou cada grupo de cantos [...] em relação ao corpo total do poema, compõem um imenso ideograma da cosmovisão poundiana, que se multiarticula em séries de ideogramas menores até a mínima unidade do poema: – o verso, que é também substituído diretamente

¹²¹ Augusto de Campos: Ezra Pound: ‹Nec Spe Nec Metu›. In: Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia*, S. 13–40; hier: S. 20. Kursiv im Original.

¹²² Haroldo de Campos: *pound paideuma*, S. 143.

¹²³ Vgl. Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 31–48; hier S. 35.

¹²⁴ Ezra Pound: *The ABC of Reading*, S. 6.

por um ideograma ou então se constitui em membro de uma estrutura ideogrâmica básica.¹²⁵

In diesem Zusammenhang betont er auch eine Affinität zu Mallarmés «subdivisions prismatiques de l'Idée»¹²⁶ in *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (1897), einem für den noigandrischen Kanon ebenso relevanten Text, den Haroldo de Campos 1974 übersetzte. Das Ideogramm spielt für die brasilianische konkrete Poesie eine herausragende Rolle, da es auf eine nicht verbale Kommunikation verweist: das konkrete Gedicht kommuniziert die eigene Struktur und Form, visueller Aufbau, Klang und semantischer Gehalt werden möglichst nah aneinander angenähert.¹²⁷ Die ‹verbivocovisuelle› Dimension des Gedichts korreliert wiederum mit den von Ezra Pound unterschiedenen Arten poetischer Sprache, die Bildlichkeit, Musikalität und (ästhetischen) Wortgehalt betreffen: Phanopoeia, Melopoeia und Logopoeia.¹²⁸ ‹Dichtung› meint dabei Pounds Verständnis zufolge «die am höchsten konzentrierte Form verbalen Ausdrucks». Hierbei beruft er sich in Anlehnung an den Dichterfreund Basil Bunting auch auf den deutschen Begriff:

I begin with poetry because it is the most concentrated form of verbal expression. Basil Bunting, fumbling about with a German-Italian dictionary, found that this idea of poetry as concentration is as old almost as the german [sic] language. «dichten» is the german [sic] verb corresponding to the noun «Dichtung» meaning poetry, and the lexicographer has rendered it by the italian [sic] verb meaning «to condense».¹²⁹

Pounds *Cantos* stellen für die Poetik Haroldo de Campos' wie bereits angedeutet einen zentralen Referenztext dar. Das gilt in besonderem Maße für die *Galáxias*.

125 Haroldo de Campos: pound paideuma, S. 144.

126 Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. In: Augusto de Campos u. a.: *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva 2010, Separata (o.S.).

127 An dieser Stelle sei Octavio Paz' erster Brief an Haroldo de Campos vom 14. März 1968 erwähnt, in dem er befindet, dass die brasilianischen Dichter mit ihrer konkreten Poesie dem eigentlichen Ideogramm näherkommen als Pound in seinen *Cantos*: «Compreendo que os senhores vejam em Pound um precursor. De toda maneira, assinalo que a poesia de Pound – fundamentalmente discursiva – não utiliza realmente ideogramas, porém *descrições de ideogramas*. Esta observação se estende ao emprego, em certas passagens dos *Cantos*, de ideogramas chineses verdadeiros: são citações numa língua estrangeira que, para serem compreendidas, requerem tradução para a nossa linguagem discursiva. Nossos idiomas estão no extremo oposto do chinês, e o máximo que podemos fazer é o que os senhores (não Pound) fazem: inventar procedimentos plásticos e sintáticos que, mais do que a imitação dos ideogramas, sejam suas metáforas, seus duplos analógicos. Um poema concreto é como um ideograma; ou seja: não é realmente um ideograma.» In Octavio Paz/Haroldo de Campos: *Transblanco: Em torno a Blanco de Octavio Paz*. São Paulo: Siciliano 1994, S. 100–101.

128 Vgl. Ezra Pound: *The ABC of Reading*, S. 21.

129 Ebda., S. 20.

In seinem kurzen Text ‹pound paideuma› von 1960 bemerkt der brasilianische Dichter über die Pound'schen *Gesänge*:

os *cantos* são uma «épica sem enredo» (*h. kenner*). não se prestam ao ordenamento lógico-cronológico de princípio-meio-fim. não possibilitam o traçado de um fio histórico-narrativo. os elementos dos *cantos*, através do ideograma (princípio que *eisenstein*, por sua vez, aplicou à montagem cinematográfica), se catalisam em torno de «focos de interesse» subordinados a uma hierarquia geral de valores (histórico-econômicos, ético-políticos, estético-críticos). o ideograma é a força que, como uma ímã [sic], ordena «a rosa na limalha de ferro»: um estilhaço arrancado à crônica de sigismundo malatesta, um aforismo extraído dos analectos de Confúcio, excertos da correspondência de jefferson ou de john adams, reminiscências pessoais do poeta como as de seu aprisionamento no campo de pisa, interagem polarizados em cadeias de relações, desenhando o organismo geral do poema.¹³⁰

Hier wird sehr deutlich, dass Haroldo de Campos an den *Cantos* das ‹Wie› interessiert und weniger das ‹Was›. Einige der Charakteristika, die de Campos hier anführt, könnten genauso gut für sein eigenes, polyphones Hauptwerk geltend gemacht werden: bei den *Galáxias* handelt es sich, wie de Campos selbst in diversen Texten hervorhebt, um eine ‹epifânica›¹³¹ die keinem spezifischen Handlungsstrang folgt, sondern die um verschiedene Licht- und Schattenpunkte kreist (‹epifanias› und ‹antiepifanias›)¹³² und sich, wie Pounds *Cantos*, aus zahlreichen Splintern zusammensetzt.¹³³ Während Pound in den *Cantos* allerdings den Raum der Seite für die Strukturierung seiner Ideenblöcke im Sinne einer visuellen Syntax nutzt sowie unterschiedliche Schriften (neben der lateinischen die griechische, außerdem chinesische Schriftzeichen) und Majuskeln verwendet, die ein äußerst heterogenes Schriftbild ergeben, sind die fünfzig Fragmente der *Galáxias* als homogene Texteinheiten bzw. durchweg laufende Textflüsse in lateinischer Schrift ohne Interpunktion und ausschließlich in Minuskeln gestaltet.

Die *Cantos* stehen erklärtermaßen in der Tradition von Dantes *Divina Commedia*, neben Homers *Odyssee* wohl der wichtigste Modell- und Intertext, mit dem das Werk in Dialog tritt. Pound bemerkt hierzu in einem Brief von 1944:

For forty years I have schooled myself, not to write an economic history of the U.S. or any other country, but to write an epic poem which begins ‹In the dark forest› crosses the Purgatory of human error, and ends up in the light, and, ‹fra i maestri di color che sanno›.¹³⁴

130 Haroldo de Campos: pound paideuma, S. 145.

131 Z.B. Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 271.

132 Ebda., S. 270.

133 Für eine genaue Übersicht über die Kompositionselemente der *Galáxias* vgl. Kapitel 4.3 der vorliegenden Untersuchung.

134 Sic; Ezra Pound: *Selected Prose*. Hg. v. William Cookson. London: Faber & Faber 1973, S. 11.

Dante bildet in seinem Hauptwerk, das in der Zeit seines Exils unter nur unzureichend bekannten Umständen geschrieben wurde, nicht nur eine Reise durch die drei Totenreiche ab, sondern präsentiert in der *Commedia* darüber hinaus einige der bedeutendsten Akteure der ‹Welt›geschichte von der Antike bis zum Spätmittelalter. Ezra Pound ging es, wie er Donald Hall in dem bereits erwähnten Interview von 1960 (veröffentlicht 1962) erklärte, in den *Cantos* darum, sich an der historischen Folgezeit der *Göttlichen Komödie* abzuarbeiten: «you had six centuries that hadn't been packaged. It was a question of dealing with material that wasn't in the *Divina Commedia*». ¹³⁵ Eine an Pound geknüpfte zentrale Hypothese, die dieser Untersuchung zugrundeliegt, besteht in der Annahme, dass sich Haroldo de Campos mit den *Galáxias* in diese Tradition einschreibt, wobei diese aber einen ‹Gegentext› zu den *Cantos* und Pounds Vision des 20. Jahrhunderts darstellen.

3.2.3 Ein Rehabilitierungsversuch in Brasilien

In einem 2017 erschienenen Artikel ¹³⁶ fragt sich die österreichisch-US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin Marjorie Perloff, die selbst jüdische Wurzeln hat und deren Familie in den späten 1930er Jahren von Österreich in die USA floh:

Como aconteceu que o poeta que, nos EUA da década de 1950, era regularmente denunciado por seu fascismo, tenha se tornado mestre de poesia para poetas brasileiros de esquerda, como Pignatari e os irmãos de Campos? ¹³⁷

Diese Frage ist, wie bereits mehrfach angeklungen, auch im Kontext der vorliegenden Untersuchung höchst relevant und nimmt daher – in Zusammenhang mit der

¹³⁵ In Donald Hall: Ezra Pound, the Art of Poetry, o.S.

¹³⁶ Marjorie Perloff: ‹Aumentando a temperatura referencial›: reverberações poundianas na poesia concreta brasileira. In: *Circuladô. Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos*, Ano III, Nº 3, 2017, S. 79–93. Der Artikel von Perloff beschäftigt sich in ähnlicher, wenn auch – dem Umfang geschuldet – weniger ausführlicher Weise mit der Beziehung zwischen Ezra Pound und den brasilianischen konkreten Dichtern wie das Kapitel 3.2 der vorliegenden Untersuchung. Perloff gehört zu den bedeutendsten ForscherInnen im Feld der brasilianischen und internationalen konkreten Poesie und hat bereits in vorherigen Arbeiten, u. a. in einem Interview mit Haroldo und Augusto de Campos von 1994, auf das im Folgenden noch Bezug genommen wird, die Frage nach der Rolle Pounds im noigandrischen Kanon tangiert und hinterfragt. Vgl. dies.: Brazilian concrete poetry: how it looks today. Haroldo and Augusto de Campos interviewed by Marjorie Perloff. In: Kenneth D. Jackson (Hg.): *Haroldo de Campos*, S. 165–179; hier: S. 176–177. Vgl. außerdem insgesamt Jasmin Wrobel: Cicatrizes textuais e um encontro escuro-luminoso: Seguindo os passos de Haroldo de Campos pela Europa (1959–1964). In: dies. (Hg.): *Roteiros de palavras, sons, imagens*, S. 173–199.

¹³⁷ Marjorie Perloff: ‹Aumentando a temperatura referencial›, S. 44.

Frage nach der Bedeutung der Begegnung zwischen Ezra Pound und Haroldo de Campos 1959 – eine zentrale Rolle ein. Die Noigandres-Gruppe etablierte den Kontakt mit Pound, als sie ihm im November 1952 die erste Ausgabe ihrer neu gegründeten Zeitschrift *Noigandres* zusandte. Die daraufhin einsetzende Korrespondenz zwischen dem US-Amerikaner und den Brasilianern umfasst insgesamt fünfzehn Briefe von Pound, wobei bis auf die beiden letzten alle noch während seiner Internierung im St. Elizabeths verfasst wurden. In dem Übersetzungsband *Ezra Pound: poesia* von 1985 sind zwei der Briefe und ein Brieffragment abgedruckt, darunter der erste Brief vom 26. Januar 1953, mit dem Pound auf die Zusendung der ersten Ausgabe von *Noigandres* reagiert hatte. In Bezug auf die Zeitschrift bemerkt er: «It / looks lively / as far as I / can make out / from the 6 / lines of Camoens [sic] / I remember».¹³⁸ Der Brief beinhaltet außerdem das Fragment einer poetisierten Reiseerinnerung von 1906 («the rhyme is / perhaps delayed 46 / years»), die als Präludium für seinen *Guide to Kulchur* dienen sollte. Sie gibt eine kurze Unterhaltung zwischen dem Dichter und einem Spanier wieder:

	a.d.	
Spaniard	1906	«Where from?»
young		
American Traveler:		
		«America»
Sp. = «del Norte		o del Sud?»
Am. Tr.		
		«Estados Unidos»
Sp. (with all the ironic contempt		
of Andalusia pre-Columbus)		
«Los Estados Unidos		
de America, Señor, o		
los Estados Unidos		
de BraTHil?»		
in short travel as prelude to Kulchur ¹³⁹		

138 In Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia*, S. 230.

139 Sic; ebda. Der erste Brief von Pound ist handschriftlich geschrieben. Für die Transkription orientiere ich mich an der der Noigandres-Gruppe. Die restlichen Brieffragmente in dem Übersetzungsband sind Reproduktionen von Pounds maschinengeschriebenen Texten, deren poetisch-ideogramatischen Aufbau ich im Folgenden ebenfalls so genau wie möglich wiedergebe, auch wenn in diesen unregelmäßige Einzüge und Leerstellen sowie Errata vorkommen.

Ein ebenfalls in dem Übersetzungsband reproduziertes Brieffragment ist einem längeren Schreiben vom 27. November 1953 entnommen und enthält neben einigen Referenzen auf die *Lusíadas*, die Pound aus der Erinnerung rezitiert, und seine portugiesischen Sprachkenntnisse («portagoose») eine alliterative Ansprache, die die brasilianischen Dichter als «particularmente significativa [...] pela bravura»¹⁴⁰ bezeichnen:

Bright BRazilians, blasting at bastards
 no mais prohundo hundo das prohundas¹⁴¹

my brazialian wd/ be broken worse than that if I tried to
 continue for more than 3 lines of Camoens

 cavernas altas dond o mar s'esconde
 la dondas undas sahem furibondas
 [...]

Thanks very much. And for PRACTICAL purposes (namely that grandpa OUGHT to be let
 out of the caleboza SOMETIME /¹⁴²

Hier klingt bereits an, worum Pound die Brasilianer ein paar Jahre später ersuchen wird: in einem Brief vom 21. Dezember 1957 bittet er sie, ihm eine offizielle Einladung nach São Paulo zu besorgen, um dort Vorlesungen über «say Chinese, or any other LITERATURE» zu halten.¹⁴³ Pound versprach sich von der Einladung, möglichst ausgestellt durch das *Ministério de Educação*, eine vorzeitige Freilassung aus dem St. Elizabeths. Der Brief belegt durch die Art und Weise, wie Pound insistiert, den Versuch einer manipulativen Einflussnahme auf die jungen Dichter. Zum anderen zeigt der Brief deutlich, dass Pound sich der anhaltenden Diskussion um seine politische Rolle während des Zweiten

140 Ebda., S. 226.

141 Hierbei handelt es sich um eine kastilisierende Verballhornung des ersten Verses aus Canto VI, 8 der *Lusíadas*; zitiert werden auch die beiden darauffolgenden Verse: «No mais interno fundo das profundas / Cavernas altas, onde o mar se esconde, / Lá donde as ondas saem furibondas, [...]» In dem betreffenden Brieffragment zeigt Pound sich erfreut, trotz einer relativ kurzen Studienzzeit des Portugiesischen bei dem renommierten Romanisten Hugo Albert Rennert die portugiesischen Texte der konkreten Dichter zu verstehen: «I shd/ have started: thank god that after nearly five decades or better thank Rennert for having forced me to do ½ term in portagoose, contra voglia, I can still follow yr/meaning and given six weeks in Sao P/ cd/ probably buy a tram ticket or a cup of coffee.» (sic; ebda. S. 232).

142 Sic; ebda.

143 Ebda., S. 238.

Weltkriegs sehr bewusst war; er versucht hier daher, auf ironische Weise sein fortgeschrittenes Alter vorhebend, seine Harmlosigkeit kenntlich zu machen, für eine korrekte Beurteilung der politischen Situation in Brasilien bräuchte er schließlich mindestens zehn Jahre Zeit:

Dear Noigandres.

Times has come when IF I had a clear of ficial invitation from SOMEWHERE, say S.Paulo, to come and inhabit and lecture on, say Chinese, or any other LITERATURE

it might just possibly help git me out of quod, i.e. incarceration.

If your Ministerio od Education cd. express such a desire, saying they dont regard me as political. either an asset or detriment.

That given my nature, I wd/ have to be in a country at least ten years before coming to any conclusion re/ what government; what party ; what KIND of government wd/ be or is most suited to the circumstances AND to the nature of the inhabitants /

and that in ten years I will be 82, and UNlikely to want to monkey with any buzz saws.

and that the Ministerio thinks my presence wd/ conducento the further education of the DeCampos andCo/ etc. and/or the animal life and denizens of Los Estados Unidos de braZil

[...]

All of which cd/ be whispered into the ear of yr/Ambassador, or sent to ME from Ministerio of Educ.

If you know someone there, even if not the Lord GOD and High HEFE, etc.

cd/ write and ask me if it wd/ be possible and if I wd/come and on what conditions.

I suppose they wd/ give me some sort of shack to inhabit.

Not a question of high salary, or even salary.

anyhow, lets hear what you can do.

The Min. Educ. wanting Cantos was the FIRST

Official governmental recognition/ The UNIVERSITY of
Mexico isn't the STATE,¹⁴⁴

though there angle shd/ be useful
to you in talking to Officials.

And so forth.

best of the season

The handsomer the stationary, the more useful it could be.¹⁴⁵

Am 18. April 1958, nach zwölfenhalb Jahren Gefangenschaft, wurde die Anklage auf Hochverrat gegen Pound fallengelassen, am 7. Mai kam der Dichter frei und am 30. Juni ging es für ihn und seine Frau Dorothy Shakespear auf dem Schiff «Cristoforo Colombo» zurück nach Italien. Der öffentliche Brief der Noigandres-Gruppe («Ezra Pound viria ensinar no Brasil»), in dem sie seiner Bitte nachkommen und die brasilianischen Intellektuellen dazu aufrufen, sein Kommen nach Brasilien als Literaturprofessor zu unterstützen, wurde beinahe gleichzeitig mit Pounds Entlassung, im Mai 1958 im *Jornal de Letras* veröffentlicht. In dem Brief bemühen sie sich um eine Distanzierung von Pounds «politischen Fehlern», für die er seine Strafe in ihren Augen aber abgegolten habe. Dass sie diese hierbei als «melancólicos» und seine Aktivitäten in diesem Zusammenhang als «platônicas» bezeichnen, ist nicht nur höchst unglücklich, sondern schlichtweg falsch. Eine Entlassung Pounds, so schreiben sie weiter, würde eine objektive Auseinandersetzung – «sem a aura de dramaticidade» – mit seinen Ideen möglich machen und sie weisen darauf hin, dass seine (schon früher getätigten) Aussagen erst

144 An dieser Stelle bezieht er sich auf die spanische Übersetzung der «Pisan Cantos» von José Vázquez Amaral unter der Schirmherrschaft der UNAM (vgl. ebda., S. 240). Vázquez Amaral schlich seine mehr als zwanzigjährige Arbeit an einer Gesamtübersetzung der *Cantos*, für die er u. a. den Premio Xavier Villaurrutia erhielt, 1975 ab. Bei den *Cantares completos* handelte es sich um die erste vollständige Übertragung von Pounds Hauptwerk in eine andere Sprache.

145 Sic; ebda., S. 238. Neben Pound selbst war es vor allem Olga Rudge, die bei einflussreichen FreundInnen und Bekannten um Unterstützung warb, und dies wohl sehr intensiv, wie ihre Tochter Mary de Rachwitz in ihren Memoiren berichtet: «Whatever time she could spare from her job at the musical academy in Siena she devoted to writing letters to old friends, often too much in the tone of: Whatever you are doing, stop it and think of Ezra! Which, if fit so happened that they were having a fine time, tended to annoy them.» Mary Rachewiltz: *Ezra Pound, Father and Teacher: Discretions*. New York: New Directions 2005 [1971], S. 298. Hemingway z. B., der sich tatsächlich sehr intensiv für den alten Freund und Förderer einsetzte, reagierte mit Unverständnis und einigem Ärger auf die häufig schroff und vorwurfsvoll formulierten Briefe von Rudge. Vgl. hierzu u. a. H.R. Stoneback: «I Would ... Be Hanged with You», S. 168–171.

durch den Kriegsstatus die Bedingungen für eine Anklage wegen Hochverrats erfüllt hätten (von Pounds Antisemitismus ist hier nicht die Rede):

Quaisquer que tenham sido os erros políticos de Ezra Pound – suas irradiações da Rádio Roma, nas quais Hitler e Mussolini merecem referências apologéticas, são dos mais melancólicos – a verdade é que, com sua prolongada prisão, ele já os pagou de sobejo, tanto mais se considerarmos que criminosos políticos de atividades bem menos platônicas do que as de E. P. (cujas teorias econômicas, fundadas num generoso ódio à usura, levavam-no à utopia do déspota esclarecido e ao anseio por uma idade de ouro de tipo aristocrático) se encontram em liberdade, e que antigos servidores do «Eixo» hoje prestam colaboração às nações aliadas. Sem a aura de dramaticidade e de passionalidade que lhes empresta o enclausuramento interminável do poeta, as idéias de E. P. poderão ser examinadas e discutidas com muito mais objetividade. Por outro lado, não deveremos nos esquecer de que Pound, exilado voluntariamente dos Estados Unidos desde 1908, prosseguiu, no último conflito mundial, uma pregação que já vinha fazendo desde muito antes de sua deflagração (fixara-se na Itália, em Rapallo, em 1924), e que só assumiu o caráter de traição, segundo as leis americanas, por se tratar de pregação feita por um cidadão americano em tempo de guerra.¹⁴⁶

In demselben Brief heben sie neben dem Wert seiner eigenen Dichtung auch seine Bedeutung als Kritiker und Förderer von literarischen Größen wie Eliot, Joyce oder Hemingway hervor. Ihren Appell an die brasilianischen LiteratInnen, die Freilassung von Pound zu unterstützen, kontextualisieren sie in einer Reihe von Aufrufen anderer renommierter DichterInnen, SchriftstellerInnen und JournalistInnen wie Hayden Carruth, Richard H. Rovere, Herbert Read, Giovanni Papini, Eugenio Montale, etc., die in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre öffentlich Pounds Entlassung aus dem St. Elizabeths Hospital gefordert hatten.¹⁴⁷ In dem Aufruf am Ende des Textes betonen sie noch einmal die Ablehnung Pounds politischer Ideen:

Por tudo isso, quando o poeta cativo manifesta ao grupo NOIGANDRES [...] o seu desejo de vir ao Brasil, não como homem político, mas como professor de literatura, nós, de NOI-

¹⁴⁶ Ebd., S. 235–236.

¹⁴⁷ Neben den bereits erwähnten Unternehmungen Hemingways wäre in diesem Kontext auch Gabriela Mistral zu nennen, die sich bereits 1951 um eine Petition für Amnestie im Falle Pounds bemühte, die von möglichst vielen NobelpreisträgerInnen unterzeichnet werden sollte. Hemingway reagierte auf diese Unternehmungen mit großer Skepsis und Vorsicht: «In October D. D. Paige wrote to Hemingway about the distinguished Chilean poet Gabriela Mistral's project for freeing Pound by «requesting an amnesty for Ezra in the name of all Nobel Prize winners» [...]. Eliot had advised that she proceed cautiously, and Paige thought him timid. Hemingway did not agree. «Many people have tried with great valour and little sense to free a prisoner and had the prisoner killed due to their blind zeal», he warned – his own son had been killed that way in the late war. And there were practical considerations. An election year was coming up, and Paige should remember that «The Pound of the treasonable and anti-semitic broadcasts has been declared insane. That is his protection against the charges against him ... If he were declared sane you can be sure that the people who resent his anti-semitic broadcasts will take up the offensive

GANDRES, não obstante sejamos radicalmente opostos à ideologia na qual o autor de «THE CANTOS» vislumbrou, em dado momento, o aparecimento de seu «good ruler», não podemos deixar de crer que os intelectuais brasileiros reagirão com compreensão e solidariedade humana a esse apelo.¹⁴⁸

Die Verteidigung Pounds hat in diesem Zusammenhang eine weitläufigere Bedeutung: die Mitglieder der Noigandres-Gruppe vertraten die Auffassung, die Trennung zwischen dem Dichter als Individuum und seinem Werk, hinter das persönliche Fehler und Unzulänglichkeiten zurücktreten, müsse unbedingt geachtet werden. An diesen Gedanken knüpft sich auch ihre eigene Ablehnung der Instrumentalisierung von Poesie, unabhängig davon, ob diese von rechts oder von links vorgenommen wird.¹⁴⁹ Die ästhetische Qualität von Dichtung sollte niemals ideologischen Wertungen unterzogen werden. Es überrascht in diesem Zusammenhang sehr, dass sie diese Dimension in Pounds Werk nicht erkannten (oder übersehen wollten). Gleichzeitig kann das Bestreben der Noigandres, Pound in der literarischen Welt wieder zu etablieren, durchaus als ein Akt der (avantgardistischen) Rebellion interpretiert werden, mit dem sich die

against him», and «no administration is going to risk alienating the Jewish vote by freeing Pound at this time». He insisted, «Please do not think my heart is cold toward Ezra when I try to make my brain as cold as possible in considering his situation.» Trotz der Bedenken Hemingways wurde ein Jahr später zu der Unterzeichnung der Petition aufgerufen: «An open letter in three languages, dated «Naples, le 1er Décembre 1952», from Gabriela Mistral (pour l'Amérique du Sud), Doris Dana (pour les États Unis d'Amériques), and Stephen Spender (pour l'Europe), as «Comité International en Faveur d'Ezra Pound», solicited signatures for a petition to the President of the United States for the release of Ezra Pound from confinement in St Elizabeths Hospital [...]» David A. Moody: *Ezra Pound: poet. A portrait of a man and his work. III: The tragic years 1939–1972*. Oxford/New York: Oxford University Press 2015, S. 334–335.

148 In Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia*, S. 237. Dem Aufruf kam nur Patrícia Galvão («Pagu») nach, die sich in dem mit ihrem Pseudonym Mara Lobo unterzeichneten Artikel «Três Escritores Rumam para o Brasil Este Ano» positiv über ein mögliches Kommen von Ezra Pound äußerte. Vgl. ebda., S. 226.

149 Den konkreten Dichtern selbst wurde in diesem Kontext immer wieder angelastet, keine politisch engagierte Poesie zu schreiben und gegenüber den gesellschaftlichen Ereignissen indifferent zu sein: «Mas uma crítica insistente na história do concretismo, que já se insinuava nesse período e persiste até hoje, era a de que os concretistas se alheavam diante das questões sociais e políticas, que estavam interessados somente na «arte pela arte». O suposto «formalismo» do movimento, suscitou ódios e motivou ataques desde o início. Foi o que os tornou malditos para toda uma corrente crítica e para uma nova geração de poetas.» Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 94. Dieser Aspekt wird in Kapitel 3.5.1 der vorliegenden Untersuchung noch weiterführend erläutert.

Brasilianer selbst zur Zielscheibe harscher Kritik machten. Augusto de Campos bemerkt dazu in seinem Essay ‹Ezra Pound: Nec Spe Nec Metu›:¹⁵⁰

Ainda que Pound, com a longa reclusão, tenha pago como poucos pelos erros ideológicos que cometeu, as equivocadas vinculações políticas que assumiram suas extravagantes teorias econômicas continuam a fornecer pasto para certos inquisidores literários, que, na verdade, o que mais detestam é a poesia revolucionária do autor dos «Cantares». Houve até quem manipulasse o estigma de «fascismo» para não só impugnar toda a obra literária do poeta norte-americano, como ferretear com o mesmo labéu todos quantos ousassem aproximar-se dele e reconhecer sua grandeza artística. [...] Como a obra de Dante e a de Villon, ou a do nosso Gregório de Matos, a do poeta Pound sobrepõe os defeitos do homem Pound. [...] E vale, ainda, no plano ético e poético, pelo que tem de rebeldia contra uma série de alienações. Contra o dinheiro. Contra a burocracia. Contra «o sistema». Rebeldia que permite reconhecer, por trás de seus desvios políticos, «um sentimento revolucionário e antiburguês», como já notou Antônio Cândido. Rebeldia, enfim, que não encontramos em tantos poetas arraigadamente conservadores – como Eliot, Rilke, Yeats – que têm trânsito livre entre os inquisidores de Pound.¹⁵¹

Die stringente Unterscheidung zwischen dem ‹poeta› und dem ‹homem› Pound, die hier von Augusto de Campos vorgenommen wird – und die, wie bereits gezeigt wurde, nicht haltbar ist – wird von den konkreten Dichtern bei kritischen Nachfragen bezüglich ihrer Verehrung des amerikanischen Dichters immer wieder vorgebracht. Gleichzeitig wird Pounds Rolle im europäischen Faschismus relativiert, indem er in eine Reihe mit anderen kontroversen Dichtern gestellt wird. Dies wird besonders deutlich in dem bereits erwähnten Interview, das Marjorie Perloff 1994¹⁵² mit Augusto und Haroldo de Campos führte. Neben vielen anderen behandelten Gesichtspunkten wird hier auch ganz explizit die Frage gestellt, ob Pounds ideologische Überzeugungen nicht auch den Wert seiner Dichtung tangieren. Die Antworten der Campos-Brüder sind hier ebenso aufschlussreich wie problematisch und sollen daher im Folgenden in Auszügen wiedergegeben werden:

MP: [...] I want now to come back to the naughty, nasty question of ideology. You have often passed off the question of Pound's fascism. But it's now a burning issue and there

150 Der Text wurde als Einleitung für den Band *Ezra Pound: antologia poética* (1968) verwendet und in der neu aufgelegten Edition (*Ezra Pound: poesia*, 1985), die für die vorliegende Untersuchung herangezogen wird, wiederaufgenommen und erweitert. Bei dem Titel, ‹Nec Spe Nec Metu›, handelt es sich um das bevorzugte Motto der Markgräfin von Mantua, Isabella d'Este (1474–1539), das von Andrea Mantegna an die Wände ihrer Räumlichkeiten im *Palazzo Ducale* in Mantua gemalt wurde. Es findet in den *Cantos* als letzter Vers von Canto III (43) Verwendung.

151 Ebd., S. 16–17, kursiv im Original.

152 Marjorie Perloff: *Brazilian concrete poetry*, S. 165–179. Das Interview wurde erstmals 1994 in der Zeitschrift *Arshile: A Magazine of the Arts*, 3, veröffentlicht und 2005 in Kenneth David Jacksons Sammelband *Haroldo de Campos: a dialogue with the Brazilian concrete poet* aufgenommen.

are many interesting books on the subject. Doesn't Pound's ideology affect the value of his poetry?

AC: Well, I think it's now clear that Pound had some link with fascism. You can say from our perspective today that this was not a good choice, but at the time when Pound was in Rapallo in the thirties, maybe it was not so easy to see things clearly.

HC: Many poets were affected by fascism. Ungaretti's first book, *Il porto sepolto* (1917), was taken up by Mussolini. Valéry had some inclinations toward fascism, T. S. Eliot was conservative, Fernando Pessoa ...

MP: Well, but there are people who argue that therefore Pound can never be considered one of the great poets, that the fascism is *there* in the poetry.

HC: A poet as reactionary as Pound, and who attacked others with the same violence we find in Pound, is Dante. [...] Dante wanted the Italians to receive with open arms the German monarch, whom he thought reigned by divine right. Dante was one of the first poets to be exiled for political convictions – and very reactionary ones, at that. Pound, a kind of modern Dante, had a corporate conception of society, a medieval one, centered around the «good ruler».

MP: But wouldn't you grant that Dante's ideas, whatever they were, were not *silly*, whereas many of Pound's [...] were?

HC: Yes. When George Steiner wrote about Dante he said the *Inferno* always reminded him of the concentration camps. That Dante anticipated the Holocaust.

AC: There is another issue. The left-wing writers committed great errors, too. Mayakovsky, for instance. Neruda wrote litanies for Stalin. So, if we would make a grand jury to judge writers who were interested in politics, we would have to condemn many great writers.¹⁵³

MP: But why do you think that in the twentieth century writers have made such terrible political mistakes? [...]

153 Vgl. hierzu George Steiners Reflexionen in ‹The Writer and Communism› bezüglich des Verhältnisses von Faschismus und Kommunismus zu den Künsten, wobei auch er Ezra Pounds Nähe zum Faschismus eher in dessen kruden Ideen zu ökonomischen Theorien begründet sieht: «One of the striking differences between Fascism and Communism is this: Fascism has inspired no great work of art. With the possible exception of Montherlant, it has drawn into its orbit no writer of first rank. (Ezra Pound was no Fascist; he used the occasions and trappings of Fascism for his own quirky economics.) [sic]» George Steiner: *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum 1967, S. 356. Diese Bewertung fand allerdings Ende der sechziger Jahre statt und es kann davon ausgegangen werden, dass Steiner auf der Grundlage der Studien, die ab den achtziger Jahren geschrieben wurden, anders geurteilt hätte.

AC: I would say that everyone was wrong in one sense or another. Everybody was deceived by political utopia, whether from the Left or from the Right. I rather tend to see this question from an ethical point of view. I think that Pound was an ethical man. He was not an opportunist. Neruda, for example, was much more of an opportunist. He had great benefits from his fidelity to the Soviet Union – ambassadorships, and so on. And Jorge Amado in Brazil, who got the Stalin Prize, the Lenin Prize, and all of his work disseminated throughout the world in translation. Pound got no benefit from his political ideas. He was a poor man. His intentions were good.

HC: And there is another point. Pound's fascism came from an anti-bourgeois, anti-capitalistic position. I myself, from the time I was very young, was always for socialism, but for a democratic socialism and so we were attacked by the socialist realist poets of Brazil, who called us formalists. Even though our public position was clearly defined as a left-wing position.¹⁵⁴

Trotz mehrmaligen Insistierens von Perloff, die sich an den Antworten von Augusto und Haroldo de Campos zu stoßen scheint, findet hier wiederum eine Relativierung von Pounds faschistischen Ideen statt, die vermutlich auch in Relation zu der Rezeption der konkreten Poesie und ihrer Dichter in Brasilien zu sehen ist. Der bereits in Kapitel 2.4.2 erwähnte pamphletartige Text ‹The Gentle Art of Making Enemies› (1976) von Augusto de Campos, in dem er die ablehnenden und teilweise infamen Kommentare über die brasilianische konkrete Poesie zusammenstellte, wurde 1989 in seinem Band *À Margem da Margem* publiziert. Das Buch, das sein Autor mit der von Carola Giedion-Welcker herausgegebenen *Anthologie der Abseitigen* (1946) vergleicht,¹⁵⁵ enthält zwischen 1963 und 1987 entstandene und an unterschiedlichen Orten bereits publizierte «textos marginais de autores marginais em relação à estrada oficial das letras, mesmo que [...] tenham estes, em algum ponto do caminho, passado a figurar no rol dos nomes consagrados da literatura».¹⁵⁶ ‹Marginalität› ist hier in den Worten Augustos als ‹marginalidade dos que buscaram caminhos não balizados, abriam sendas novas, estranhas ao território habitual da poesia ou da literatura› zu verstehen.¹⁵⁷ Neben Artikeln über Joyces *Finnegans Wake*, Giuseppe Gioacchino Belli, Majakowski oder Oswald de Andrade und Pagu ist hier auch – wie zu erwarten – ein Text über Pound von 1965 enthalten, ‹Pound Made (New) in Brazil».¹⁵⁸ In diesem schlägt Augusto de Campos über Pound die Brücke vom brasilianischen *Modernismo* bis zur konkreten Poesie, indem er die Kontaktpunkte von Oswald de

¹⁵⁴ In Marjorie Perloff: *Brazilian concrete poetry*, S. 176–177.

¹⁵⁵ Vgl. Augusto de Campos: *À margem da margem*, S. 8.

¹⁵⁶ Ebda., S. 7.

¹⁵⁷ Ebda.

¹⁵⁸ Vgl. ebda., S. 99–112.

Andrade mit Pounds Poetik aufzeigt und gleichzeitig die Ablehnung bzw. Ignoranz der von den konkreten Dichtern gering geachteten *Geração de 45* bezüglich Pound (und Oswald) kritisiert. Neben der Herstellung poetologischer Bezüge zwischen Mallarmés *Un coup de dés* und Pounds *Cantos*¹⁵⁹ wird auch das Motiv der *usura* zum einen in Dantes *Divina Commedia* und zum anderen in ‹O Inferno de Wall Street›, dem längsten Abschnitt von Sousândrades epischem Gedicht *O Guesa errante* (in Canto X), besprochen und zu den *Cantos* in Relation gesetzt. Insgesamt weist auch diese Veröffentlichung darauf hin, was die übrigen Publikationen der Noigandres-Mitglieder verraten: die Verortung am ‹Rande der poetisch-literarischen Hauptstraße› ist ihnen durchaus recht und die Integration von ambivalenten Figuren wie Ezra Pound – in poetologisch-ästhetischer Hinsicht zweifelsohne einer der Meister des 20. Jahrhunderts – in ihren Kanon geschieht sehr bewusst, wobei polemische Auseinandersetzungen nicht gescheut, vielleicht sogar gesucht werden. Darin sehen die konkreten Dichter wohl auch die rebellische Tradition des *Modernismo* fortgesetzt.¹⁶⁰

Auch wenn die Relevanz von Pounds Gesamtwerk im 20. Jahrhundert keine Rechtfertigung dafür sein kann, über seine politische und ideologische Verstrickung in den europäischen Faschismus hinwegzusehen, so ist doch zu betonen, dass die Mitglieder der Noigandres-Gruppe keinesfalls selbst mit faschistischen oder antisemitischen Ideen in Verbindung gebracht werden können. Ganz im Gegenteil: ge-

159 In diesem Zusammenhang wird auch ein Brief von Pound an die Noigandres-Gruppe vom 7. April 1955 reproduziert und thematisiert, in dem er auf zwei Artikel von Augusto de Campos Bezug nimmt (‹Poesia, estrutura› und ‹Poema, ideograma›, publiziert am 20. bzw. 27. März 1955), in denen dieser die poetologischen Techniken von Mallarmé und Pound vergleicht (vgl. ebda., S. 104–106). Pound selbst hatte sich überraschenderweise nie intensiv mit dem Werk Mallarmés auseinandergesetzt. In dem Brief von 1955 sendet Pound den konkreten Dichtern auch die Kontaktdaten seiner deutschen Übersetzerin Eva Hesse.

160 Höchst interessant sind in diesem Kontext auch die Reflexionen von Eva Hesse, die Pounds Werk und insbesondere die *Cantos* seit den fünfziger Jahren ins Deutsche übertragen hat und einen engen Kontakt zu dem Dichter und seiner Familie unterhielt. In dem Geleitwort der ersten deutschen Gesamtausgabe von 2012 erklärt Hesse ihre Beweggründe für eine Beschäftigung mit dem umstrittenen Dichter wie folgt: ‹Eine wesentliche Motivation, mich in den frühen fünfziger Jahren auf Pound einzulassen, war mein Unbehagen am mentalen Klima der deutschen Nachkriegszeit, mein Bewusstsein dafür, dass der Nationalsozialismus Deutschland völlig von modernistischer Kunst und Literatur abgeschnitten hatte und dass hier viel nachzuholen war, um einem Versinken in die restaurativen Haltungen der Adenauerzeit entgegenzuarbeiten. [...] Vor diesem Hintergrund erschienen mir Pounds *Pisaner Gesänge*, die ich zunächst übersetzte (1956), als eine Vergangenheitsbewältigung ganz anderer Art – eine, die die Traumata nicht verdrängt.› Eva Hesse: Geleitwort. In: Ezra Pound: *Die Cantos*, S. 7–8; hier: S. 7. Dabei beschreibt sie Pounds Wesensart als uneitel, unautoritär, offen und großzügig ihr gegenüber, auch, weil er die bei ihrem ersten Treffen noch junge Studentin als Übersetzerin ernst nahm.

rade Haroldo de Campos pflegte einen engen Kontakt zur jüdischen Intelligentsia in São Paulo. So zählte er den Physiker und Kunstkritiker Mário Schenberg, den ukrainischstämmigen Übersetzer und Autor Boris Schnaiderman sowie Jacó und Gita Guinsburg¹⁶¹ zu seinen engsten Freunden; auch mit den Exilierten Anatol Rosenfeld und Vilém Flusser stand er in Kontakt, befreundet war er darüber hinaus mit der uruguayischen Literaturwissenschaftlerin Lisa Block de Behar¹⁶² sowie mit der bereits mehrmals erwähnten Marjorie Perloff. Der große Einfluss von Walter Benjamin insbesondere auf das übersetzungstheoretische Werk des polyglotten Dichters ist wohlbekannt, tatsächlich ‹verdrängt› Benjamin Pound als primäre Referenz in den entsprechenden Arbeiten nach und nach. Bezeichnend ist außerdem ein Bekenntnis in der bereits erwähnten biografischen Notiz in *A educação dos cinco sentidos* (1985). Über seine Herkunft schreibt Haroldo de Campos hier:

Mais brasileiro do que a pinga ‹Tatuzinho›, mas de raízes aéreas, diásporo-disseminantes. Sangue de um remoto bisavô irlandês, Theobald Butler Browne, que se transferiu de mala e copo de Galway (terra onde nasceria Nora Barnacle, Mrs. James Joyce) para Salvador, Bahia, de Quincas Berro d'Água e de Todos os Santos; misturado nesse ‹Bloody Mary› à base de aguardente do Recôncavo, um veio almeidaprado, paulista-quatrocantão, e mais espaços e campos portugueses (*talvez sefarditas – ah! a paixão impunida pela escritura, pelos grafemas, pela ideocaligrafia de extremos-e-médios-Orientes! Ah! a também impune glossofilia, a paixão pelo estudo algaraviano de línguas – Babel e Pentecostes!*), com, de permeio, quem sabe, os costumeiros condimentos índio-afros bem bandeirantes, desta Capitania onde se falava guarani em casa ainda no século XVIII e onde o português era um latim que as crianças aprendiam na escola [...].¹⁶³

161 An dieser Stelle sei daran erinnert, dass es sich bei Jacó Guinsburgs Erzählung ‹O Retrato› von 1946 – zusammen mit Borges' Erzählung ‹Deutsches Requiem› (1946) – um eine der ersten literarischen Auseinandersetzungen mit der Shoah in Lateinamerika handelt (Totalitarismus, Nationalsozialismus und Antisemitismus werden von Borges schon in früheren Erzählungen thematisiert; vgl. Edna Aizenberg: *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos: del hebraísmo al poscolonialismo*. Frankfurt a.M.: Vervuert/Madrid: Iberoamericana 1997, S. 40). Die Erzählung wurde 2000 in dem Band *O que aconteceu aconteceu* mit aufgenommen. Boris Schnaiderman, der während des Zweiten Weltkrieges in der *Força Expedicionária Brasileira* (FEB) auf Seiten der Alliierten an der italienischen Front kämpfte, verarbeitete diese Erfahrungen in *Guerra em surdinha: histórias do Brasil na segunda grande guerra* (1964) und in dem 2015 erschienenen autobiografischen *Caderno Italiano*.

162 In Gesprächen, die ich im April 2014 mit Lisa Block de Behar, die Haroldo de Campos in den 1980er Jahren über Emir Rodríguez Monegal kennenlernte, und im Juni 2017 mit Jacó Guinsburg führen konnte, bestätigten mir beide, dass Haroldo de Campos das Thema Pound mit ihnen stets vermieden hat. Guinsburg, Gründer und bis zu seinem Tod im Oktober 2018 Direktor des Verlags Perspectiva, in dem die meisten von Haroldo de Campos' theoretischen Schriften veröffentlicht wurden, betonte dabei, dass dieser wohl sehr bewusst darauf verzichtet habe, die Texte, die sich prinzipiell Pound widmen, in Guinsburgs Verlag zu veröffentlichen.

163 Haroldo de Campos: *A educação dos cinco sentidos*, S. 148. Hervorh. d. Verfasserin. Der Kommentar mag ein wenig an die Reaktion von Jorge Luis Borges auf eine antisemitische An-

Das Interesse und die große Bewunderung für die hebräische Sprache und Kultur manifestieren sich in seinem Gesamtwerk auf vielfache Weise, wie u. a. in Kapitel 3.5 gezeigt wird.

3.2.4 *Um encontro escuro-luminoso*

Das Treffen der beiden Dichter im August 1959 wurde von Haroldo de Campos in einem kurzen Text dokumentiert, den er – nach eigenen Angaben – zwischen 1959 und 1960 noch in Rapallo begann und später in Genua und São Paulo fortführte: ‹Ezra Pound: *I Puntí Luminosi*›.¹⁶⁴ In dem Essay gibt de Campos Fragmente seines Gesprächs mit Pound wieder und dokumentiert seine persönlichen Eindrücke und Beobachtungen, wobei seine große Bewunderung für den US-amerikanischen Dichter und die Bedeutung, die das persönliche Treffen für den damals knapp dreißigjährigen Brasilianer gehabt haben muss, deutlich zum Ausdruck kommt:

Eis-me diante do poeta. Num pijama azul-forte, altíssimo, a barba em ponta, os 74 anos gravados sobretudo no rosto pregueado, plissado, um papiro de rugas,¹⁶⁵ como nunca as

feindung der Zeitschrift *Crisol* vom 30.01.1934 erinnern. Borges entgegnete hierauf in seinem kurzen Text mit dem Titel ‹Yo, judío›, der im April 1934 in der Zeitschrift *Revista Megáfono* veröffentlicht wurde: «¿Quién no jugó a los antepasados alguna vez, a las prehistorias de su carne y su sangre? Yo lo hago muchas veces, y muchas no me disgusta pensarme judío. Se trata de una hipótesis haragana, de una aventura sedentaria y frugal que a nadie perjudica, ni siquiera a la fama de Israel, ya que mi judaísmo era sin palabras, como las canciones de Mendelssohn. *Crisol*, en su número del 30 de enero (1934), ha querido halagar esa retrospectiva esperanza y habla de mi ‹ascendencia judía maliciosamente ocultada› (el participio y el adverbio me maravillan). Borges Acevedo es mi nombre. Ramos Mejía, en cierta nota del capítulo quinto de *Rosas* y su tiempo, enumera los apellidos porteños de aquella fecha para demostrar que todos, o casi todos, ‹procedían de cepa hebreo-portuguesa.›» Jorge Luis Borges: Yo, judío. In: *Revista Megáfono*, 3, N° 12. Abril de 1934, S. 60. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Edna Aizenberg: *Borges, el tejedor del Aleph* u. dies.: Jorge Luis Borges und die jüdische Identität in Lateinamerika. In: Tobias Burghardt/Delf Schmidt (Hg.): *Jüdische Literatur Lateinamerikas. Letras Judías Latinoamericanas*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 119–128.

164 Ursprünglich wurde der Essay 1960 in der Tageszeitung *Correio Paulistano* veröffentlicht (vgl. Elisabeth Walther-Bense: A relação de Haroldo de Campos com a poesia concreta alemã, S. 69). 1985 wurde er dann in den Übersetzungsband Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia* mit aufgenommen (S. 243–250). Im Folgenden beziehe ich mich auf den Nachdruck in dem 2010 posthum erschienen Band Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 191–203.

165 In einem bereits erwähnten Artikel zeige ich anhand der Konzept-Metapher ‹textueller Narben› Analogien zwischen dem von Haroldo de Campos immer wieder als stark zerfurcht

fotografias poderiam revelar, curtido, com as fendas felinas dos olhos brilhando sob murchos supercílhos, pelos ruivos, palha, desbotando. Ali estava o homem de ação, o *polúmetis* discutido, que viveu intensamente sua intrincada peripécia histórica, e cujos erros dramáticos – de militância e obstinação, de participação e idiosincrasia – nunca se purgariam, numa ordem dantesca, no reino neutro, no entre-reino dos omissos e dos abúlicos (Dante, *Inf. III*; Pound, Canto VII), «che mai non fur vivi». Ali estava o empresário altruísta, que patrocinou Eliot, Joyce e Hemingway, nos famosos «twenties» da «Lost Generation». Mas ali estava sobretudo, para mim, o poeta, «il miglior fabbro», o mestre de Eliot, o renovador do último Yeats, aquele cuja influência está presente em e.e. cummings e William Carlos Williams, e direta ou indiretamente nos jovens de mais talento das gerações recentes da poesia americana. O poeta que mais de perto perseguiu em nosso tempo a *persona* de Dante. Aquele que mantém contemporaneamente a arte poética no extremo paralelo de invenção e consciência crítica em que a colocou, nos fins do século XIX, a genialidade prefiguradora de Mallarmé com o *Un coup de dés* (1897).¹⁶⁶

Die Bezüge auf Pounds faschistisches Engagement müssen auch hier kritisch betrachtet werden. Durch den Beinamen «Polymetis», den «Listenreichen» («μῆτις»¹⁶⁷ bedeutet wörtlich eher «kluger Rat», was diese Bezeichnung für Pound noch fragwürdiger erscheinen lässt), setzt Haroldo de Campos Ezra Pound in direkte Beziehung zu Odysseus und verklärt damit seine aktive Partizipation auf der Seite der Faschisten als ‹Irrweg›. Ein Eindruck, der sich weiter verstärkt, wenn der brasilianische Dichter von einer «verworrenen historischen Peripetie», also einem «schicksalhaften Wendepunkt» spricht, den Pound er- bzw. gelebt habe, und diesem damit – wie dem griechischen Helden – ein nicht selbst initiiertes, wechselhaftes ‹Los› zuspricht. Dessen Aktivitäten als «dramatische Fehler» zu bezeichnen und damit in den Bereich der Tragik zu rücken, kommt in diesem Zusammenhang einer Bagatellisierung der Tatsachen gleich, auch wenn Haroldo de Campos, diesmal unter Bezugnahme auf Dante, die Möglichkeit einer Läuterung dieser «Fehler» grundsätzlich ausschließt. Tatsächlich wird Pounds Biografie auch in der Forschungsliteratur häufig unter dem Rückgriff auf die *Odyssee* oder die *Divina Commedia* besprochen, zum einen, weil diese bedeutenden kanonischen Texte als Embleme für die ‹Irrungen und Wirrungen› menschlicher Schicksale gelesen werden, zum anderen,

beschriebenen Gesicht Pounds, das er mit einem alten Papyrus bzw. einem Palimpsest vergleicht, und den von Campos selbst als «cicatrices» beschriebenen *antiepifanias* in den *Galáxias* auf. Hier wie dort hat sich Geschichte eingegraben und wird für die BetrachterInnen sichtbar und lesbar. Vgl. Jasmin Wrobel: *Cicatrices textuais*.

166 Ebda., S. 192–193.

167 «μῆτις» = «1) das Vermögen zu raten, Klugheit, Einsicht. 2) konkret: kluger Plan, Rat.» *Benselers griechisch-deutsches Wörterbuch*. Leipzig: Verlag Enzyklopädie 1981, S. 517.

weil sie auch die zentralen Hypotexte für Pounds *Cantos* sind.¹⁶⁸ Dies soll in der vorliegenden Untersuchung bewusst vermieden werden, auch vor dem Hintergrund, dass es sich gerade im Fall der beiden genannten Werke (wie auch in dem der biblischen Erzählung um den Turmbau zu Babel und die babylonische Sprachverwirrung) um Texte handelt, auf die in der Holocaust-Literatur häufig Bezug genommen wird, um für die unsäglichen Erfahrungen und Leiden der Opfer Ausdruck (oder in ihren Versen Trost) zu finden. Als paradigmatischstes Beispiel sei hier Primo Levi *Se questo è un uomo* (1947) genannt.

Pound war etwa ein Jahr vor dem Besuch von Haroldo de Campos aus der psychiatrischen Klinik St. Elizabeths in Washington entlassen worden und daraufhin umgehend mit seiner Ehefrau Dorothy Shakespear nach Italien zurückgekehrt, «felice d'essere tornato tra i miei».¹⁶⁹ Obwohl es um den Geisteszustand des Dichters wohl nicht so schlecht bestellt war, wie dieser vorzugeben wusste (vgl. Kapitel 3.2.1), so hatten die Erfahrung des Krieges, seine Gefangenschaft und ‹Ausstellung› in einem der Käfige des *American Disciplinary Centers* in Pisa sowie die fast dreizehnjährige Internierung im St. Elizabeths dennoch ihre Spuren hinterlassen. Europa, und insbesondere Italien, waren nicht nur Pounds Wahlheimat, sondern auch die Quelle seiner Inspiration und Imagination, das Zentrum seiner Welt. In einem Interview, das der Kolumnist James J. Kilpatrick nur wenige Tage nach seiner Entlassung 1958 mit ihm führte, ließ er verlauten: «No wonder my head hurts; all Europe fell on it; when I talk it is like an explosion in an art museum».¹⁷⁰ Im Oktober 1959, also etwa zwei Monate nach Haroldo de Campos' Besuch, schrieb er an Archibald MacLeish: «No use to myself and anyone ... One thing to have Europe fall on one's head. Another to be set in ruins of same.»¹⁷¹ Wiederum ein Jahr später, in dem bereits erwähnten Interview mit

168 Die ‹Tragik› bzw. Literarisierung der Figur Ezra Pounds wird auch in den Titeln der zitierten Studien deutlich. Sowohl J. J. Wilhelm als auch David Moody geben ihren (sehr aufschlussreichen) Untersuchungen, in denen sie sich speziell auf Pounds Zeit in Europa ab 1925 bzw. 1939 beziehen, den Untertitel *The tragic years* (Wilhelm 1994 u. Moody 2015), John Tytell titelt *Ezra Pound: The solitary volcano* (1987). Auch Augusto de Campos spricht in seinem Text ‹Ezra Pound: „Nec Spe Nec Metu“ von einem ‹trágico descaminho›. In Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia*, S. 15.

169 In Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 193. Das Zitat entstammt ursprünglich einer Notiz, die Ezra Pound der italienischen Übersetzung seiner Tochter Mary de Rache-wiltz von Canto XCVIII voranstellte. Vgl. David A. Moody: *Ezra Pound*, S. 446.

170 In Peter Ackroyd: *Ezra Pound and his world*. New York: Charles Scribner's Sons 1980, S. 100.

171 Ebda., S. 104.

Donald Hall von 1960, antwortete er auf Halls Frage, ob seine Rückkehr nach Italien eine Enttäuschung gewesen sei:

Undoubtedly. Europe was a shock. The shock of no longer feeling oneself in the center of something is probably part of it. Then there is the incomprehension, Europe's incomprehension, of organic America. There are so many things which I, as an American, cannot say to a European with any hope of being understood. Somebody said that I am the last American living the tragedy of Europe.¹⁷²

Die Spuren dieses Schocks blieben dem jungen brasilianischen Dichter, der im Übrigen in der Pound-Forschung völlig unerwähnt bleibt, nicht verborgen: sie manifestieren sich in den Monologfragmenten Pounds, die Haroldo de Campos in seinem Essay wiedergibt, und in seinen Kommentaren dazu:

E: «– *Peccato* que não tenha vindo antes, em fevereiro, quando me sentia melhor ...». «São umas formações ósseas, na coluna vertebral, impedem a passagem do sangue à cabeça ... Se corre o risco de *diventare molto stupido* ...» (humor negro, com um arreganhoriso que contrai a máscara pagueada). [...] «– *Peccato* que não me tivesse conhecido nos meus bons tempos ...». Às vezes se inquieta, procura desesperadamente algo, os óculos, o lápis, uma nota, e fica mordendo o ar, no vago, o maxilar inferior se movendo, um ríctus, como para melhor escandir as palavras e apanhar o relâmpago da ideia, que ameaça escapar.»¹⁷³

Als de Campos ihm mehr und mehr Fragen stellt, beginnt Pound zu zögern, die Antworten setzen aus. Schließlich bemerkt er, mit großem Bewusstsein für seine Außenwirkung:

«– Quando conheci Henry James, eu muito mais moço do que ele, crivei-o de perguntas. E ele, em frases lentas, respondeu-me: espere que chegarei até aí, mas meu pensamento se desenvolve em círculos, devagar. Agora estou eu nessas condições: círculos.»¹⁷⁴

Auch diese Bemerkung wird von Haroldo de Campos in seinem Text wieder mit der betreffenden Stelle aus Pounds *Cantos* ergänzt (VII, 29–33). Der Brasilianer war im Übrigen nicht der einzige Besucher, der den kritischen körperlichen und mentalen Zustand Pounds im Spätsommer 1959 dokumentierte. Pounds Verleger James Laughlin kam etwa einen Monat nach Haroldo de Campos nach Rapallo:

Before he left the seacoast, Pound was visited in early September by «Jaz» Laughlin, who was very distressed by the poet's physical condition. Later on December 1, the publisher wrote a troubled letter to Dr. Overholser which said, «I am so deeply concerned over his

¹⁷² In Donald Hall: Ezra Pound, *The Art of Poetry*, o.S.

¹⁷³ Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 193–194. Hervorh. im Original.

¹⁷⁴ Ebda., S. 194.

condition ... Now he is at the bottom of the pit of melancholy, and most of his talk is about dying and ‹losing his mind›.»¹⁷⁵

Pounds insgesamt schlechter Gesundheitszustand («Questa maledetta stanchezza ...»)¹⁷⁶ führte dazu, dass er und Dorothy Shakespear Rapallo bereits im Oktober verließen und wieder zurück zu seiner Tochter Mary de Rachewiltz in die Brunnenburg zogen (*Castel Fontana*), der er mitteilte, «that he was coming back ‹to die›».¹⁷⁷ Hier irrte Pound: er sollte nach seinem Umzug noch dreizehn Jahre leben. Allerdings verfiel er kurz nach den Besuchen von Haroldo de Campos und James Laughlin in fortwährendes Schweigen, das er nur selten unterbrach. Das Interview mit Donald Hall, das im Januar 1960 geführt wurde, war wohl eine der letzten zusammenhängenden längeren Äußerungen, wobei Pounds erster Kommentar gegenüber dem jungen Dichter Hall («You – find me – in fragments»)¹⁷⁸ auch seine bruchstückhaften und immer wieder abbrechenden Antworten widerspiegelt. Das Interview wurde aufgrund von Pounds schlechter gesundheitlicher Verfassung an drei aufeinanderfolgenden Tagen geführt, Hall musste die Fragen und Antworten für die Veröffentlichung teilweise neu zusammenstellen, um ein kohärentes Interview zu bekommen. Nachdem der Dichter beinahe kollabiert, wendet er sich an Hall und bittet ihn: «Don't – let me sound – so tired».¹⁷⁹ Pound war sich darüber im Klaren, dass dieses Interview die letzte Gelegenheit war, sich einer breiteren Öffentlichkeit zu erklären.¹⁸⁰

Haroldo de Campos berichtet in seinem Text weiter, dass Pound trotz seiner gesundheitlichen Verfassung viel arbeitet; der amerikanische Dichter zeigt ihm unter anderem die Korrekturfahnen der Gesänge für ‹Thrones›, die noch im gleichen Jahr im Verlag New Directions herausgegeben wurden. Dazu bemerkt Pound laut de Campos, ganz ähnlich, wie er es später in dem Interview mit Hall formulieren sollte: «– É esta a parte mais difícil: o *Paradiso*. Os Tronos. Difícil

175 James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 325.

176 Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 193.

177 James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 325.

178 In John Tytell: *Ezra Pound: the solitary volcano*, S. 333.

179 Ebda.

180 Donald Halls Beobachtungen von Pounds Verhalten während des Interviews, zusammengefasst von Tytell, ähneln dabei denen von Haroldo de Campos: «The two men spoke for an hour, and Hall wrote that Pound's fatigue seemed caused by an ‹abject despair, accidie, meaninglessness, abulia, waste.› The actual interview occurred during the following three days, with Pound seldom completing a thought or a sentence. He would get a burst of energy, pace up and down the room, read from a manuscript alternating eyeglasses like a juggler, and then suddenly his face would ‹sag, his eyes turn glassy like a fish's› and he would be silent. Sometimes, with a Jamesian parenthesis, he spoke about his difficulties in answering a question instead of providing an answer, and occasionally he would get confused by his own qualifications.» Ebda.

encontrar gente para situar no paraíso. Um paraíso que não seja artificial.»¹⁸¹ Wie bereits erwähnt, notierte sich Haroldo de Campos erste Aufzeichnungen für die *Galáxias* während dieser ersten Europareise. Form und Umfang des literarischen Großprojekts waren zu dieser Zeit noch nicht klar definiert, der erste Text, der Aufschluss über die Konzeption des Werks gibt, entstand im November 1963: ‹*e começo aqui*›, das erste der insgesamt fünfzig Fragmente, das zahlreiche autoreferentielle Passagen beinhaltet. Die persönliche Begegnung mit Ezra Pound 1959 war aus meiner Sicht entscheidend für die Konzipierung des Projekts. Die *Cantos* sind zwar nur eine der zahlreichen Referenzen in *Galáxias*, wohl aber eine der bedeutendsten, vor allem, was die Konkretisierung der Sprache und die punktuelle Einbettung von Referenzen auf (Zeit)geschichte und die eigene Biografie, die eigenen Reisen, betrifft. Besonders relevant ist in diesem Kontext die folgende Passage, in der wiedergegeben wird, wie Haroldo de Campos Ezra Pound nach einem Plan für die Fertigstellung der *Cantos* fragt:

Pergunto-lhe, já entrosado no seu ritmo particular de diálogo-monólogo: «– E há um plano para o término dos *Cantos*?» «– Não. Só *non falsificare*. Dante tinha uma ordem fixa e um mundo topografado pela teologia de São Tomás. O mundo de Confúcio era um mundo em movimento, *the process*. Não estou hipnotizado pelo número 100, nem por uma forma qualquer, circular ou outra. A Europa, depois da guerra, é como os restos de um vulcão erupto: é preciso recolher os fragmentos.» (Transito mentalmente para os *Cantos pisanos*: «As a lone ant from a broken ant-hill / from the wreckage of Europe, ego scriptor»¹⁸² e «Le Paradis n'est pas artificiel / but spezzato apparently».)¹⁸³ [...] E continua, cambiando sempre italiano e inglês, num discurso personalíssimo: «– Minha cultura não é de especialização profunda. É feita de *frammenti*. De pontos luminosos. Creio que aquele que se especializa deixa de ver os contornos. *I punti luminosi ...*» «– É preciso lutar a ofuscação da história. Ah! Tenho trabalho para mais de vinte anos! ...» E como eu insistia: «– Sim, há um programa formal: concentração, *concentrazione*, cada vez maior, como o recolher de todo o conhecimento num só volume.»¹⁸⁴

181 Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 194.

182 Vgl. zu diesem Vers aus den ‹Pisan Cantos› (LXXVI, 242–243) eine Bemerkung von Robert L. Allen über Pounds Zeitvertreib in dem Käfig: «Later he told me of spending hours watching wasps construct a nest and of his fascination with the work of an ant colony.» Robert L. Allen: *The Cage*, S. 35. Auf das Wespennest und den Ameisenhaufen in der Nähe seines Käfigs wird in den ‹Pisan Cantos› noch an verschiedenen anderen Stellen Bezug genommen, so wie auf andere Dinge, die Pound von seinem kleinen Gefängnis aus in irgendeiner Form wahrnehmen konnte.

183 Mit diesem Zitat (LXXXIII, 26) spielt Pound auf Baudelaires Buch *Les Paradis Artificiels* (1860) an, in dem dieser die Auswirkungen und Wonnen von Opium und Haschisch schildert und in Hinsicht auf die Erschaffung einer idealen Welt diskutiert. Vgl. Eva Hesse in Ezra Pound: *Pisaner Cantos LXXIV-LXXXIV*, S. 243.

184 Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 194–195. Hervorh. im Original.

Pound war seit seinen College-Tagen besessen von der Idee, ein moderner Dante zu werden und wie dieser ein episches Langgedicht zu schreiben, das eine Reise und kritische Revision der ‹Weltgeschichte› zum Inhalt hat. Die Arbeit an dem monumentalen Werk begann unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges, in dem viele von Pounds Bekannten an der Front dienten,¹⁸⁵ und erstreckte sich über die Entwicklung des europäischen Faschismus, den Zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit, die der Dichter in Gefangenschaft verbrachte. Der letzte Kommentar über die Bedeutung von ‹Konzentration› in den *Cantos* («como o recolher de todo o conhecimento num só volume») mag an Borges' Erzählung ‹Libro de arena› erinnern oder an Mallarmés Idee eines ‹livre absolu›,¹⁸⁶ aber er antizipiert auch Haroldo de Campos' *Galáxias*, «um livro onde tudo seja, não esteja seja um umbigodomundolivro / um umbigodolivromundo» («e começo aqui», 12–13). De Campos' ursprünglicher Plan war tatsächlich – im Gegensatz zu Pound dem Modell Dantes folgend¹⁸⁷ – genau 100 Texte zu schreiben, Texte, die sich an der Schwelle zwischen Prosa und Poesie befinden und die er als ‹Fragmente› bezeichnen würde, aber

o tempo, felizmente, copidescou o meu projeto. Ajudou-me a precisá-lo, condensá-lo. A idéia de concreção envolvia a de *concentração*. De composição livre e rigorosa ao mesmo tempo: delírio lúcido. [...] Preferi uma poética de «*pontos luminosos*» a uma retórica de facilidade e recheio. Trabalhei cada página, cada fragmento, minuciosamente, como um microcosmo, uma peça autônoma, onde o livro inteiro poderia caber, abismar-se, como num espelho.¹⁸⁸

Die Textpassage stammt aus dem bereits erwähnten Interview mit Jota J. de Moraes von 1984, dem Jahr der ersten Gesamtveröffentlichung der fünfzig Fragmente der *Galáxias* und es ist sehr auffällig, wie viele der von Pound genannten Schlagwörter

185 Vgl. James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 4. Einer seiner engsten Freunde, der französische Bildhauer und Mitbegründer des Vortizismus, Henri Gaudier-Brzeska, dessen Skulpturen in Pounds Wohnstätten allgegenwärtig waren, kam 1915 bei Neuville St. Vaast um.

186 Ein weiteres ‹Modellbuch› für Haroldo de Campos' Projekt, vgl. hierzu Jasmin Wrobel: *Perspectivas pioneiras à tradição: cartografia e historiografia (welt)literárias nas Galáxias de Haroldo de Campos*. In: Julio Mendonça (Hg.): *Que pós-utopia é esta?* São Paulo: Giostri 2018, S. 102–126; hier: S. 104–110.

187 Aufbau und Struktur der *Divina Commedia* unterliegen bekanntlich einer strengen Zahlensymbolik, die sich in Anspielung auf die Heilige Dreifaltigkeit nicht nur in der Aufteilung des Werks in drei Jenseitsreiche äußert (diese sind jeweils in neun beziehungsweise neun plus einen Bezirk unterteilt), sondern auch in der Versform der *terza rima*. Die drei Teile der *Commedia* sind wiederum jeweils in 33 *cantiche* unterteilt. Zusammen mit der meist als Prolog interpretierten ersten *cantica* ergibt das eine programmatische Ganzheit von 100 Gesängen.

188 Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 272. Hervorh. d. Verfasserin.

bzw. Ideen hier Erwähnung finden.¹⁸⁹ War der ursprüngliche Plan von de Campos, ein ‹*epos sem ‹estória›, ou cuja estória fosse nada e tudo ao mesmo tempo›*¹⁹⁰ zu schreiben, so realisierte sich dieses Vorhaben in einem von ihm als *epifânica* bezeichneten poetischen Großprojekt, das sich sowohl aus *epifanias* als auch aus *antiepifanias*¹⁹¹ zusammensetzt, wobei die Inszenierung letzterer als ‹textuelle Stolpersteine› im vierten Kapitel der vorliegenden Untersuchung in den Fokus rücken sollen. Die Erfahrung der gesamten Reise von April bis August durch ein Europa der späten Nachkriegszeit und das Treffen mit dem von Haroldo de Campos wohl am meisten bewunderten zeitgenössischen Dichter, den er allerdings in einem desaströsen gesundheitlichen Zustand vorfand, hinterließ nachweislich einen tiefen Eindruck bei de Campos. Kann hier im Sinne der Untersuchung von einem Moment ‹mentalen Stolperns› die Rede sein, dem in diesem Fall eine negative Erkenntnis, eine *antiepifania*, zugrunde liegt? Wie bereits erwähnt nehmen Haroldo und Augusto de Campos in Bezug auf Ezra Pound an verschiedenen Stellen die Unterscheidung zwischen der ‹*persona*› und der ‹*pessoa*› Pound¹⁹² bzw. zwischen dem ‹*poeta*› und dem ‹*homem*› Pound¹⁹³ vor. Während der Poet Pound zweifelsohne die Quelle vieler poetologischer epiphaner Momente für die konkreten Dichter ist, so kann Haroldo de Campos' Aufeinandertreffen mit der historischen Persönlichkeit Pound, physisch wie mental stark durch die Lebensumstände der letzten Jahre und die Rückkehr in ein zerstörtes Europa gezeichnet, als eine *antiepifania* ausgelegt werden – die so einige Jahre später auch Eingang in die *Galáxias* findet, wie in Kapitel 4.4.1.9 gezeigt wird. Der Dichter wird von Haroldo de Campos – den Freund Mário Faustino hier auf entscheidende Weise ergänzend – als ‹*o poeta do Ocidente (da crise do Ocidente,*

189 Vgl. in diesem Kontext auch Augusto und Haroldo de Campos' Vorwort zur vierten Ausgabe ihrer *Finnegans Wake*-Übersetzungen: ‹Trabalho de concentração. Sob esse critério de rigor, o que se propunha, como meta, era um compacto fragmentário, mas feito de fragmentos privilegiados, ‹epifanias› ou pontos luminosos – uma seleção de peneira fina, que, se não desse conta de todos os passos da narrativa, pudesse propiciar ao leitor um mergulho a fundo no ‹panorama das flores da fala› joyceano, sem perdas e danos de artesanía e poeticidade. O *Finnegans Wake* é uma espécie de I-Ching literário, podendo ser abordado a partir de qualquer ponto (‹place allspace in a nutshell›), sem requerer necessariamente uma leitura linear, de tipo narrativo [...].› In Augusto de Campos/Haroldo de Campos: *Panorama do Finnegans Wake*, S. 21.

190 Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 271. Hier klingt auch Kenners Beschreibung von Pounds *Cantos* an. Vgl. Haroldo de Campos: *pound paideuma*, S. 145.

191 Vgl. Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 270.

192 Vgl. z. B. Haroldo de Campos: *A educação dos cinco sentidos*, 148.

193 Vgl. z. B. Augusto de Campos: Ezra Pound: ‹Nec Spe Nec Metu›, S. 16.

seria preciso ascrescentar)» gelesen.¹⁹⁴ Obwohl die Campos-Brüder ihre Bewunderung für Pound auch in späteren Jahren unter Rückbezug auf eine Differenzierung zwischen Pound als Literaturschaffendem, sowohl sein poetisches als auch sein kritisches und übersetzerisches Werk mitdenkend, und dem ‹politischen Menschen› Pound immer wieder verteidigen sollten, fällt im Fall von Haroldo de Campos doch auf, dass er sich in seinem dichterischen Werk, sei es in den *Galáxias* oder in einigen späteren Texten, von diesem Moment an noch häufiger kritisch mit Pound auseinandersetzen sollte, auch wenn dies vor allem durch Bezüge auf die *Divina Commedia* häufig in verklärter Art und Weise geschieht. Bei Pounds Vergleich von Europa mit einem ausgebrochenen Vulkan, dessen Fragmente man nun zusammentragen müsse, handelt es sich um ein Bild, das Haroldo de Campos nachweislich im Kopf geblieben ist (vgl. die Kapitel 4.4.1.1, 4.4.1.3 u. 4.4.1.9). Auch Pounds Kommentar, man müsse gegen die ‹Verschleierung› bzw. ‹Verdunkelung› (‹ofuscação›) der Geschichte ankämpfen, soll für die Analyse der *Galáxias* im Hinterkopf behalten werden – wobei Pound sich mit dieser Bemerkung wohl nicht auf die Aufarbeitung des Zweiten Weltkrieges und der Shoah bezieht, sondern eher auf eine Re-Etablierung faschistischer Regimes. Meine hier ansetzende Hypothese ist daher, dass sich diese erste Europareise 1959 und insbesondere die Begegnung mit der historischen Person Pound (eine kühle Distanzierung zwischen Dichter und Person ist ab diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich), in entscheidender Weise auf die inhaltliche Konzipierung der ‹galaktischen Fragmente› ausgewirkt hat. Ich interpretiere das Treffen der beiden Dichter daher als einen Moment heftigen Stolperns für Haroldo de Campos selbst, wobei hieran eine weitere Hypothese geknüpft ist, nämlich, dass in der Erkenntnis der Untrennbarkeit von Dichter und Person – und damit in Pounds Schuld – auch eine kritische Selbsterkenntnis liegt. Diese mündet meiner Auffassung nach in dem selbstgestellten Auftrag, in den *Galáxias* zu zeigen, was Pound offensichtlich nicht sehen wollte und worin er überdies selbst verstrickt war. Haroldo de Campos' ‹Welttext› *Galáxias* wird somit zu einem Gegenentwurf zu Pounds *Cantos*.

Fest steht allerdings, dass die Faszination, die der US-amerikanische Dichter auf Haroldo de Campos ausübte, auch nach Pounds Tod am 1. November 1972, von dem der Brasilianer während einer Flugreise von Lissabon nach Porto erfuhr, nicht nachließ. Er schrieb sogleich an Pounds Tochter Mary de Rache-wiltz, um ihr sein Beileid zu bekunden, und besuchte dessen Grab auf dem *Cimitero Comunale* auf der Isola di San Michele, Venedig, am 28. November. Hier legt er Blumen nieder und eine Widmung: ‹To Ezra Pound, *il miglior fabbro*,

194 Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 195.

from NOIGANDRES. Haroldo / Augusto / Décio». Die Erfahrung wird wiederum in einem kurzen Text festgehalten, ‹Veneza, 1972: Ezra Pound revisitado›, den Haroldo de Campos noch in Venedig beginnen und später, 1974, in São Paulo fertigstellen sollte. In ihm verschmelzen Erinnerungen an die Besichtigung des Tempio Malatestiano in Rimini mit dem Besuch an Pounds Grab, verbunden durch das Motto des *condottiere* Sigismondo Malatesta, «tão caro ao último Pound: TEMPVS LOQVENDI / TEMPVUS TACENDI».¹⁹⁵ Aufschlussreich ist hier die Wahl des Epigraphs, das dem Text voransteht und ihm einen bestimmten Rahmen gibt. Es handelt sich um Verse aus den Cantos CXV (17–18) und CXVI (26–30):

And of man seeking good,
 doing evil¹⁹⁶
 [...]
 Can you enter the great acorn of light
 But the beauty is not the madness
 Tho' my errors and wrecks lie about me.
 And I am not a demigod,
 I cannot make it cohere.¹⁹⁷

195 In Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia*, S. 253. Sigismondo Malatesta war verantwortlich für den Umbau des später nach ihm benannten Malatesta-Tempels in Rimini; dieser sollte ihm und seiner dritten Ehefrau Isotta degli Atti als Mausoleum dienen. Als diese starb, ließ er das aus dem Buch Kohelet entnommene, aber invertierte Motto «TEMPVS LOQVENDI / TEMPVUS TACENDI» auf ihren Grabstein eingravieren (vgl. Carol F. Terrell: *A companion to the Cantos of Ezra Pound*. Volume I. Berkeley u.a.: University of California Press 1980, S. 120). Pound griff das Motto bereits in seinem Canto XXXI auf; aufgrund seiner eigenen Geschichte und der Phase des Schweigens, die für ihn kurz nach dem Besuch von Haroldo de Campos Ende 1959 begann, sollte es, in der von Malatesta invertierten Form, eine symbolische Bedeutung für Pounds eigenes Leben bekommen. Personen, die Pound nahestanden, interpretierten das Schweigen häufig als eine Art Selbstbestrafung für seine infamen Radioansprachen (vgl. James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 336). In diesem Kontext sei auch darauf hingewiesen, dass Haroldo de Campos das Buch Kohelet, dem der Weisheitsspruch entstammt, 1990 transkribiert hat. Es handelt sich dabei um die erste von insgesamt drei Bibelübersetzungen: *Qohélet – O-que-sabe: Ecclesiastes* (1990), *Bere'shith: a cena da origem* (1993) und *Éden: um tríptico bíblico* (posthum, 2004).

196 Vgl. hierzu Ickstadt und Hesse: «In *The Hitler Cult and How It Will End* (1939) schrieb [Wyndham] Lewis: ‹In Faust treffen wir den Geist, der Böses will und Gutes schafft. Da ist jedoch auch immer der Gegenpart: nämlich der Geist, der Gutes will und Böses schafft.›» Heinz Ickstadt/Eva Hesse: Anmerkungen und Kommentar, S. 1425. Auch Wyndham Lewis näherte sich in den zwanziger Jahren dem italienischen Faschismus und dem Nationalsozialismus an, von dem er sich in seinen Schriften *The Jews*, *Are They Human?* und *The Hitler Cult and How It Will End* (beide 1939) aber im Gegensatz zu Pound wieder distanzierte.

197 In Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia*, S. 251.

Pound scheint sich hier selbst unter Rückgriff auf eine Schrift seines Freundes Wyndham Lewis als seine Art Anti-Mephisto zu inszenieren, als Mensch, der stets das Gute wollte und das Böse schuf. Dass Haroldo de Campos gerade diese Verse wählt und damit die Aufmerksamkeit auf die späte Reue in den letzten Jahren des Dichters lenkt, ist bezeichnend und kann wahrscheinlich auch als Versuch gewertet werden, die eigene Unterstützung Pounds, dessen «errors and wrecks» die (in de Campos' Augen) eigentlich ‹guten Intentionen› verschleiern, zu verteidigen. Am Ende kann aber nur ein Scheitern stehen. Haroldo de Campos' Aufsatz setzt bei dem Schweigen des Dichters an:

O poeta calara. *Io so di non sapere nulla*. Chegara à estátua de si mesmo, ao silêncio. Como se o mármore de Gaudier-Brzeska cobrasse *anima*, apenas para emudecer de novo, transcorpóreo. Os *Cantos* terminavam num «palimpsesto de ideogramas». Arqueologia simultaneísta, poupando ao tempo os efeitos do tempo: fragmentos, *fragmenta ready-made*. O *Paradiso* vorticista, Dante – esse outro «exilado» – como interlocutor: [...] ¹⁹⁸

Die Paraphrasierung von Sokrates' Erkenntnis nur zu wissen, dass er nichts wisse, leitet Haroldo de Campos hier vermutlich aus einem noch 1963 geführten Interview von Grazia Livi mit Ezra Pound ab, das den Titel ‹Io so di non sapere nulla› trug. ¹⁹⁹ Auch wenn Pound sein ‹Nichtwissen› vor allem auf das Scheitern seiner *Cantos* bezog, so bekommt diese Aussage vor dem Hintergrund der (von Pound ignorierten) großen Katastrophe einen zusätzlichen wichtigen Bedeutungsspielraum. Die Beschreibung der letzten Gesänge bzw. Fragmente der *Cantos* («palimpsesto de ideogramas», «arqueologia simultaneísta», etc.) wirft wiederum Parallelen zu den *Galáxias* auf, die sich zu diesem Zeitpunkt (1972) schon in ihrem Abschlussprozess befinden. Im Anschluss an diesen Absatz zitiert Haroldo de Campos ein weiteres Fragment aus Canto CXVI (58–64), das auch dem Kapitel 3 der vorliegenden Untersuchung als Epigraph vorangeht:

Many errors,
 a little rightness
 to excuse his hell
 and my paradiso.

¹⁹⁸ Ebda. Hervorh. im Original.

¹⁹⁹ Das Interview wurde am 24. März 1963 in der italienischen Zeitschrift *Epoca* (14) unter dem genannten Titel veröffentlicht, der Pounds Äußerungen zusammenfasst: ‹Io tutto quello che tocco, guasto. Io ho sbagliato sempre ... [...] [I]o ho vissuto tutta la vita credendo di sapere qualcosa. Ma poi è arrivato uno strano giorno e mi sono accorto che non sapevo nulla, sì, non sapevo nulla. E così le parole si sono svuotate di senso ...› In Hanne Borchmeyer: *Das amerikanische Künstlermilieu in Venedig: von 1880 bis zur Gegenwart*. Berlin: Akademischer Verlag 2013, S. 308. Vgl. außerdem Grazia Livi: *Io so di non sapere nulla*. In: *Época*, 14, 24 marzo 1963, S. 90–92.

And as to why they go wrong,
 thinking of rightness,
 And as to who will copy this palimpsest?²⁰⁰

Auch hier wird wieder auf die eigentlich ‹guten Intentionen› angespielt, zudem findet eine Assoziierung mit dem großen Vorbild Dante statt, der seine *Divina Commedia* im Exil schrieb. Der letzte Vers, die Frage danach, wer dieses Palimpsest kopieren werde, lässt sich einerseits auf Pound selbst und seine *Cantos* als ‹Neufassung› (*make it new*) der *Commedia* (bei der es sich ja auch um einen palimpsestartigen Text handelt) beziehen, andererseits kann er als Frage danach gelesen werden, wer sich in ähnlicher Form mit seinen *Cantos* auseinandersetzen wird. Wie bereits angedeutet wird in der Textanalyse gezeigt, inwieweit die *Galáxias* sich als ‹Anti-Cantos› darstellen, ein Palimpsest unter anderen Vorzeichen.

Eine aufschlussreiche poetische Auseinandersetzung mit Pound fand auch nach dessen Tod in mehreren Gedichten statt. In ‹visão em veneza›²⁰¹ zeichnet das mit Haroldo de Campos zu assoziierende lyrische Ich («algum ignoto poeta peregrino»)²⁰² eine Reise durch das Venedig Pounds nach, die von seinem Grab auf der Isola San Michele bis zu seinem Wohnhaus in der Calle Querini («a casa é esta – sim!»)²⁰³ führt. Das Gedicht endet mit einer Erscheinung des amerikanischen Dichters («o velho ez [...] / – espectro saturnino ao pommeriggio»),²⁰⁴ bis diese sich schließlich im Abendrot auflöst. Zudem findet in dem Gedicht ‹o poeta ezra pound desce aos infernos› (1998) eine abschließende Verurteilung Pounds statt, abermals unter Rückbezug auf Dante:

não para o limbo
 dos que jamais foram vivos
 nem mesmo
 para o purgatório dos que esperam
 mas para o inferno
 dos que perseveram no erro
 apesar de alguma contrição
 tardia e da silente senectude

200 In Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia*, S. 251.

201 Posthum in Haroldo de Campos: *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva 2009, S. 137–144.

202 Ebda., S. 138.

203 Ebda., S. 143.

204 Ebda. Hervorh. im Original.

– diretamente com retitude –
 o velho ez
 já fantasma de si mesmo
 e em tanta danação
 quanto fulgor de paraíso²⁰⁵

Pound wird hier trotz der späten Reue und seiner Phase des Schweigens im Alter die Läuterung verweigert und der Zutritt zum (dantesken) Paradies abgesprochen, auch wenn er den «paradiesischen Glanz» aufgrund seiner poetischen Leistungen beibehält. Hier muss zwar angemerkt werden, dass der Verbleib im dantesken «Inferno» aus der Sicht eines Dichters wohl keine allzu strenge Strafe darstellt, ist er dort doch in bester Gesellschaft. Ezra Pound wollte seine *Cantos* jedoch wie bereits mehrfach erwähnt unbedingt mit einer Vision des Paradieses²⁰⁶ enden und auch wenn diese Intention in den letzten veröffentlichten Texten (*Drafts and Fragments of Cantos CX-CXVII*) sichtbar bleibt, so wird doch deutlich, dass der Dichter sich selbst aufgrund seiner «many errors» (CXVI, 797) nicht dazu

205 Haroldo de Campos: *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva 2004, S. 83.

206 Dantes «Paradiso» übte auch auf Haroldo de Campos eine nicht ablassende Faszination aus. Im dem bereits erwähnten Interview von Ascher und Leite Neto von 1992 wird ihm die Frage gestellt, ob er, eingesperrt in einen dunklen Kerker, eher *Finnegans Wake*, die *Ilias* oder Dantes *Divina Commedia* komplett übersetzen würde, um seine Freiheit wiederzuerlangen. Die Antwort des Dichters fällt klar aus: «Tentaria barganhar para ver se eles permitiriam que eu traduzisse só o «Paraíso». Daí eu faria a tradução completa dessa parte da «Comédia», porque até agora só traduzi e publiquei seis cantos do «Paraíso», inclusive o final. Se não cumprissem a promessa de me libertar, pelo menos eu, assim, iluminaria a masmorra ...» In Nelson Ascher/Alcino Leite Neto: *A vida concreta de Haroldo de Campos*, S. 9. Fragmente von *Finnegans Wake* hatten die Campos-Brüder, wie bereits erwähnt, 1962 transkriert, eine tatsächlich vollständige Übersetzung der *Ilias* erschien in zwei Bänden 2001 und 2002; Dantes *Commedia*, von der er bereits sechs Gesänge übertragen und 1976 publiziert hatte, wäre allerdings tatsächlich beinahe sein letztes «transkreatives» Projekt geworden: als er das Krankenhaus 2003 bereits nicht mehr verlassen durfte, schlug er Augusto, seinem *irmão siamesmo* – ein Portemanteau aus *siamês* und *mesmo* – vor, gemeinsam telefonisch an einer Transkreation von Dantes *Divina Commedia* zu arbeiten: «Quando Haroldo soube, que estava por sair a minha tradução de seis Cantos da *Divina Comédia*, ficou superexitado. Ele traduzira seis Cantos do *Paradiso*. Eu ficara com o Inferno e o Purgatório. Sem perda de tempo propôs que traduzíssemos inteira a *Comédia*. «Podemos traduzir por telefone», me disse ele, no seu entusiasmo, justificando a proposta insólita com a sua dificuldade de locomoção.» Augusto de Campos: Haroldo, Irmão Siamesmo. In: Leda Tenório da Motta (Hg.): *Céu acima*, S. 29–32; hier: S. 31. Das Projekt sollten die Brüder nicht mehr gemeinsam realisieren, Haroldo de Campos starb im August 2003. Allerdings ist die *Commedia* in seinem letzten zu Lebzeiten veröffentlichten poetischen Werk, *A Máquina do Mundo Repensada* (2000), noch einmal der Ausgangspunkt seiner dichterischen Reise (vgl. Kapitel 3.5.6).

in der Lage sah. Dieses Scheitern stellt die eigentliche Strafe dar. Die letzten *Cantos* blieben fragmentarisch und entsprechen damit den eigenen Versen:

That I lost my center
 fighting the world.
 The dreams clash
 and are shattered ⁻²⁰⁷
 and that I tried to make a paradiso
 terrestre.

(Notes for CXVII et seq.; 802)

Das poetische Großprojekt endet mit den ‹Notes for CXVII et seq.›, die insgesamt drei Fragmente umfassen, welche ursprünglich als eigene *Cantos* angelegt waren. Das dritte Fragment endet mit der Zeile ‹To be men not destroyers›²⁰⁸ und wirft zumindest den Eindruck eines späten Schuldeingeständnis des Dichters auf, das auch in einigen Zeilen Ausdruck findet, die Pound seinem Verleger James Laughlin 1965 schrieb: ‹I hope you will find some way to print something that will remedy past errors. If you do that I will sign it 200 times.›²⁰⁹ Ob sich Pounds späte Erkenntnis und Reue aber tatsächlich auf das Bewusstsein der großen Katastrophe des 20. Jahrhunderts erstreckt oder ob sie sich viel eher auf das eigene Schicksal und auf die Unmöglichkeit der Vollendung der *Cantos* bezieht, ist in der Forschungsliteratur umstritten und kann auch in dieser Untersuchung nicht abschließend geklärt werden. Das letzte Fragment, das Pound nicht in die Gesamtfassung der *Cantos* mitaufgenommen sehen wollte, lautet:

Let the Gods forgive what I
 have made
 Let those I love try to forgive
 what I have made.

207 Vermutlich ist diese Passage an einen Vers von Yeats angelehnt: ‹Things fall apart, the center cannot hold›. W.B. Yeats: *The collected works of W.B. Yeats. Vol. 1: The poems*. Ed. Richard J. Finneran. New York: Macmillan 1989, S. 184. Vgl. hierzu Robert Rehder: The end of *The Cantos*. In: John Gery/William Pratt (Hg.): *Ezra Pound, ends and beginnings*. New York: AMS Press 2011, S. 137–146; hier: S. 138 u. 140.

208 In späteren Ausgaben enden die *Cantos* mit einer 1966 verfassten Widmung an Pounds Geliebte Olga Rudge, die ihn in ab 1962 ständig betreute: ‹That her acts / Olga's acts / of beauty / be remembered. / Her name was Courage / & is written Olga / These lines are for the / ultimate CANTO / whatever I may write / in the interim.› In James J. Wilhelm: *Ezra Pound: the tragic years*, S. 356.

209 In William Cookson: *A guide to the Cantos of Ezra Pound*, S. 263.

Bezüglich der Beziehung zwischen Autor und Werk kommentiert Rehder hierzu passend: «That he asks for forgiveness for his poem shows the degree to which it was for its author an autobiography. He could say with Whitman: «Who touches this book, touches a man.»»²¹⁰

3.3 Die zweite Europareise (Januar – April 1964)

Nach seinem ersten Aufenthalt von April bis August 1959 reiste Haroldo de Campos erst fünf Jahre später wieder nach Europa, auf Einladung von Max Bense. Nach einem kurzen Aufenthalt in Rom kommt er am 30. Januar wieder nach Stuttgart, wo er an der Technischen Hochschule fünf Vorträge auf französischer Sprache zur zeitgenössischen brasilianischen Literatur hält: 1) «Oswald de Andrade et le modernisme brésilien de 1922», 2) «Le langage de Guimarães Rosa», 3) «La poésie de João Cabral de Melo Neto: constructivisme et engagement», 4) «La poésie concrète brésilienne» und 5) «Quelques poètes brésiliens et l'avantgarde [sic]».²¹¹

Über Max Bense war bereits im Frühjahr 1963 ein Kontakt zu den tschechischen DichterInnen und ÜbersetzerInnen Bohumila Grögerová und Josef Hiršal hergestellt worden.²¹² Diese erfuhren im Spätsommer 1963 von Haroldo de Campos' für das nächste Frühjahr geplanter Europareise und luden ihn zusammen

²¹⁰ Robert Rehder: *The end of The Cantos*, S. 145.

²¹¹ Die Titel der einzelnen Vorträge teilte de Campos Elisabeth Walther wie hier angegeben in einem Brief vom 12. Januar 1964 mit. Vgl. außerdem Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 157.

²¹² Vgl. hierzu Grögerová's Aufzeichnungen: «– am Nachmittag brachte mir Joska [Josef Hiršal] eine Überraschung mit: ein französisch geschriebener Brief aus Sao Paulo [sic], von Haroldo de Campos. Professor Bense hatte bei seinem Besuch in Brasilien die Mitglieder der Noigandres-Gruppe über die neuen Tendenzen in der tschechischen Lyrik informiert und ihnen empfohlen, mit den Tschechen Kontakt aufzunehmen. Haroldo de Campos ist von Beruf Rechtsanwalt, studiert Russisch, übersetzt Majakovskij, Chlebnikov, Jevtuschenko und Voznesenskij und sieht die Poetik von Majakovskij im Zusammenhang mit Benses statistischer Ästhetik. Er ist neugierig auf die junge, sog. experimentelle tschechische Lyrik und Prosa und verspricht, uns die Anthologie *Noigandres 5* mit Beiträgen der Gruppe und sein eigenes Buch über engagierte konkrete Poesie mit dem Titel *servitude de passagem* zu schicken –». Über die Bedeutung von Max Bense als Knotenpunkt der neuen Bewegungen bemerkt sie: «– wir sind Bense wirklich dankbar, daß er uns mit den Brasilianern zusammengebracht hat; Bense sandte uns einen Ausstellungskatalog der Noigandres-Gruppe und andere Materialien; wir schicken ihm laufend alles, wovon wir glauben, daß es für ihn von Interesse sein könnte. Er ist zur Zeit eine Autorität auf seinem Gebiet und hat einen großen Kreis von Künstlern und Wissenschaftlern um sich versammelt.» Bohumila Grögerová/Josef Hiršal: *Let let*, S. 238.

mit dem brasilianischen Dirigenten und Arrangeur Júlio Medaglia, der zu dieser Zeit an der Hochschule für Musik in Freiburg studierte, zu einer Konferenz über konkrete Poesie in Prag ein. Bei dieser Gelegenheit lernte er neben Grögerová und Hiršal die Dichter Ladislav Novák, Jiří Kolář, Jan Vladislav und Ivo Fleischmann, die Maler Jan Kotík, Karel Malich und Mikuláš Medek sowie die Komponisten Vladimír Fuka und Alois Hába kennen.²¹³ Der erste Kontakt mit Bohumila Grögerová und Josef Hiršal fand über einen von Haroldo de Campos im März 1963 auf Französisch geschriebenen Brief statt. Während einer seiner Aufenthalte in Brasilien hatte Max Bense die Noigandres-Gruppe über die neuen Tendenzen in der tschechischen Poesie informiert und ihm nahegelegt, Kontakt zu Grögerová und Hiršal aufzunehmen, die Bense zu diesem Zeitpunkt selbst noch nicht persönlich kannte. Der erste Briefkontakt führte zu der Einladung zu besagter Konferenz, die am 5. März 1964 stattfinden sollte, aber aufgrund der verspäteten Ankunft von de Campos und Medaglia am 7. März um einige Tage verschoben werden musste. Grögerová berichtet über den Moment des Kennenlernens:

– schon lange vor sechs standen wir ungeduldig am Hauptbahnhof und ließen unserer Phantasie freien Lauf, wie denn wohl unsere exotischen Gäste aussehen könnten. Als die Passagiere endlich ausstiegen, hielten wir Ausschau nach auffälligen, exzentrischen Typen, aber vergeblich. Wir hatten schon Angst, sie hätten den Zug versäumt, da erblickten wir unter den letzten Reisenden zwei unauffällige, verschwitzte Männer mit großen Koffern und Apparaten um den Hals: den rundlichen, rotbackigen Haroldo de Campos mit schwarzem Schnurrbart und den schlanken, hellhaarigen und blassen Julio Medaglia. Im Laufe des Abends erfuhren wir von ihm, daß er Dirigent und Komponist ist. Unser Kennenlernen kann als stürmisch bezeichnet werden. Schon auf dem Weg zum Hotel International in Dejvice, wo wir ihnen ein Zweibettzimmer reserviert hatten, erzählten sie uns brandheiße Neuigkeiten aus Stuttgart und richteten herzliche Grüße von bekannten und weniger bekannten Brasilianern und Deutschen aus. Unsere Gäste beschenkten uns mit Stößen brasilianischer Bücher, Broschüren und Katalogen, die ihnen Professor Bense und Reinhard Döhl für uns mitgegeben hatten. Noch vor Ende des opulenten Abendessens waren wir längst alle per Du –²¹⁴

Die Konferenz mit dem Titel «Experimentelle Poesie und Musik der Noigandres-Gruppe aus São Paulo» fand schließlich am 12. März im Club Manés statt.²¹⁵

²¹³ Vgl. Augusto de Campos u. a.: *Teoria da poesia concreta*, S. 271.

²¹⁴ Bohumila Grögerová/Josef Hiršal: *Let let*, S. 283–284.

²¹⁵ Vgl. dazu die Aufzeichnungen von Grögerová: «– am Donnerstag, den 12.3., fand im Manés der angekündigte Vortrag mit dem Titel *Experimentelle Poesie und Musik der Noigandres-Gruppe aus Sao Paulo* [sic] statt. Haroldo, der Repräsentant der modernsten künstlerischen Avantgarde, ergriff das Wort. Seine Ausführungen setzte nach der Pause Julio Medaglia mit einem Referat über die brasilianische Avantgarde-Musik fort. Ein erfolgreicher Abend, temperamentvoll und mit viel Publikum.» Ebda., S. 286.

Außerdem standen verschiedene Termine auf dem Programm: u. a. ein Interview im Rundfunk, organisiert von Vašek Daněk und gedolmetscht von Pavla Lidmilová und Besuche der Ateliers und Studios von Medek, Kolář und Fuka. Zudem arbeiteten sie gemeinsam an einigen Texten, Haroldo de Campos u. a. an einem Artikel «über die internationale visuelle Lyrik im allgemeinen und über die brasilianische Noigandres-Gruppe im besonderen», der von Grögerová und Hiršal übersetzt und in einer Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht wurde.²¹⁶

Von Prag aus ging die Reise zunächst zurück nach Deutschland. Dort besuchten sie Ulm, Köln und Baden-Baden, wo sie den französischen Komponisten Pierre Boulez trafen und interviewten. Danach ging es für Haroldo de Campos weiter in die Schweiz (Treffen mit Eugen Gomringer) und nach Italien, wo er u. a. Umberto Eco in Rom kennenlernte. Bei dieser Gelegenheit erfuhr Eco auch von Haroldo de Campos' kurzem Essay «a obra de arte aberta», der am 3. Juli 1955 in der brasilianischen Zeitung *Diário de São Paulo* erschienen war. De Campos antizipiert in ihm einige der tragenden Ideen von Ecos bedeutender Schrift *Opera Aperta* (1962). Zunächst hatte er den Essay Nanni Balestrini und Alfredo Giuliani gezeigt, die beide wie Eco Mitglieder der Schriftstellergruppe *Gruppo 63* waren und diesem den Text überbrachten, wie de Campos berichtet:

«Eles pegaram aquilo [o ensaio], foram diretamente ao Eco e disseram, «Eco, olha aí um brasileiro que escreveu antes de você». O Eco pegou aquilo, ficou espantado, conversou comigo e depois escreveu uma carta, dizendo que eu parecia para ele uma personagem de Borges, porque tinha feito uma resenha do livro dele seis anos antes de o livro ser escrito, livro esse que ele escreveu sem conhecer os meus artigos, o que provava a objetividade daquelas idéias, não eram fantasmagorias, eram idéias que estavam no zeitgeist. E aí ficamos muito amigos.»²¹⁷

In Frankreich trafen de Campos und Medaglia schließlich die Dichter Pierre Garnier und Henri Chopin. Ein Brief, den der konkrete Dichter und Klangkünstler Chopin nach dem Treffen mit den Brasilianern an Josef Hiršal sandte, hinterlässt

²¹⁶ Ebda., S. 284–286.

²¹⁷ In Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 157–158. Vgl. hierzu auch Umberto Ecos Einleitung zur brasilianischen Edition von 1968: «É mesmo curioso que, alguns anos antes de eu escrever *Obra Aberta*, Haroldo de Campos, num pequeno artigo, lhe antecipasse os temas de modo assombroso, como se êle tivesse resenhado o livro que eu ainda não tinha escrito, e que eu iria escrever sem ter lido seu artigo. Mas isto significa que certos problemas se manifestam de maneira imperiosa num dado momento histórico, deduzem-se quase que automaticamente [sic] do estado das pesquisas em curso. Em todo caso, estou feliz em saber que *Obra Aberta* é agora acessível a um ambiente cultural que foi dos mais sensíveis na participação e antecipação de sua problemática.» Umberto Eco: *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva 1968, S. 17.

den Eindruck, dass Chopin mit Haroldo de Campos auch über seine Deportation in das tschechische Zwangsarbeitslager Olmütz (tsch. Olomouc) gesprochen hat:

– den Namen Chopin kennen wir von Garnier und seinen *Lettres*; nun schrieb Chopin Joska: «... Haroldo de Campos erzählte mir von Ihren Arbeiten und Ihrer herzlichen Gastfreundschaft. Das will ich ihm gerne glauben. Ich wurde 1943 in Olmütz ‹dans un camp de perfectionnement› deportiert. Dann war ich in Preußen inhaftiert. Die Tschechen kenne ich, und es freut mich besonders, wenn ich sehe, daß die Autoren dort dieselben Anliegen haben wie ich.»²¹⁸

Nach der Bombardierung des Lagers war Chopin die Flucht gelungen und er begab sich in der Folge laut eigenen Angaben auf einen ‹Todesmarsch› bis nach Russland, den er überlebte und dessen Erfahrung einen großen Einfluss auf sein Werk haben sollte:

Thousands died on those journeys and it was then that he listened to the voices of his fellow marchers, sounds which would infuse his work for the rest of his life. In the 1950s Henri created sound poetry, capturing breaths and cries made by his voice and body.²¹⁹

In der Vorbemerkung zu seinem Bühnenspiel *La conférence de Yalta* (1984), in dem Chopin das Treffen der alliierten Staatschefs Churchill, Roosevelt und Stalin vom 4.-11. Februar 1945 in Jalta inszeniert und karikiert, schreibt er:

Damals erlebte ich im November und Dezember 1944, nach einer allein unternommenen Flucht aus dem Arbeitslager, das, was die Tschechen und Polen den ‹Todesmarsch› nannten. Diese Bezeichnung war gerechtfertigt durch die Bombardierungen, die ununterbrochenen Kämpfe, die Kälte, die gewaltsame Austragung von Feinden, die Massaker der Nazis, die Massaker, die die Untergrundkämpfer des ganzen Landes unter den Nazis anrichteten usw. [...] Für mich endete dieser Todesmarsch im Jänner 1945 in der preußischen Stadt Gumbinnen, die im selben Monat erobert worden war.²²⁰

218 In Bohumila Grögerová/Josef Hiršal: *Let let*, S. 289.

219 Frédéric Acquaviva: Henri Chopin. Avant-garde pioneer of sound poetry. In: *The Guardian*, 05.02.2008. Verfügbar unter: <https://www.theguardian.com/books/2008/feb/05/poetry.culture> (letzter Zugriff: 27.04.2020). Vgl. außerdem Giovanni Fontana: «Dans sa mémoire se succèdent des spectacles horribles. Toutefois, dans une conférence organisée par Michel Giroud à l'École des beaux-arts de Besançon en 1995, il se rappelle que, dans les moments [sic] de répit, on réussissait à trouver la force de chanter. C'était tout ce qu'on pouvait avoir : des sons.» Giovanni Fontana: Henri Chopin (1922–2008) – Un architecte d'espaces sonores: le Revox, symbole acoustique de l'avant-garde analogique du XX^e siècle, s'est arrêté. In: *Inter: art actuel*, N^o 99, 2008, S. 88–89; hier: S. 89.

220 Henri Chopin: *The Conference of Yalta/Die Konferenz von Jalta*. Hg. von Gerhard Jaschke. Wien: Freibord 1985, o.S. Vgl. hierzu auch Chopins Bericht in zwischen 1983 und 1999 geführten Interviews mit dem österreichischen Multimedia-Lyriker Christian Ide Hintze: «während

Beide Brüder Chopins wurden von den Nazis ermordet, die traumatisierte Mutter sprach kein einziges Wort mehr.²²¹ Die Beziehung zwischen Haroldo de Campos und Henri Chopin ist nicht gut dokumentiert, allerdings legt die Tatsache, dass Chopin über Haroldo de Campos mit den Tschechen in Kontakt trat, die Vermutung sehr nahe, dass beide Dichter bei dem Treffen 1964 in Paris auch über die traumatischen Erfahrungen sprachen, die Chopin während des Zweiten Weltkrieges gemacht hatte.

Die geplante Reiseroute für das Frühjahr 1964 umfasste eigentlich auch noch Spanien und Portugal, aber die politische Situation in Brasilien nach dem Militärputsch am 31. März und 1. April verunsicherte Haroldo de Campos stark, wie aus zwei Briefen an Max Bense vom 4. und 10. April hervorgeht, die ich im Folgenden transkribiere:

Maintenant la situation du Brésil est très grave et je ne me sens pas en conditions de continuer a [sic] voyager en Europe. Je ne peux pas rester au-dessus de la mêlé [sic].²²²

des krieges, 1943, wurde ich deportiert, in ein arbeitslager gesteckt und dann in ein gefängnis. alle männer, die wie ich jahrgang 1922 waren, wurden durch ein gesetz, das pierre laval erlassen hatte, verpflichtet, zur s.t.o. [*Service du Travail Obligatoire*] zu gehen. laval war ein kollaborateur. er hat seine gesetze im sinne der deutschen besatzer erlassen. also: mit 20 bin ich zwangsverpflichtet worden, und weil ich ein schlechter charakter bin, habe ich gesagt: ich bin nicht freiwillig hierher gekommen, also werde ich auch nicht arbeiten. (*lacht.*) jeden morgen, wenn sie gekommen sind, um mich abzuholen, habe ich gesagt: ich bin dichter. ich arbeite einfach nichts. nach einem monat bin ich in ein arbeitslager in die tschechoslowakei deportiert worden. dieses mal waren es schon die deutschen selbst, die mich dorthin gebracht haben. dort habe ich mich drei monate lang geweigert zu arbeiten. daraufhin bin ich in ein arbeitslager in der nähe von königsberg verlegt worden. dort wollten sie, dass ich nachtarbeit verrichte. aber jeden abend bin ich gekommen und habe gesagt: ich bin hungrig, ich kann nicht arbeiten. ich war naiv damals, sehr naiv. einmal ist ein gefreiter gekommen, hat mir das gewehr unter die nase gehalten, und sie haben mich in das gefängnis von königsberg gesteckt. später, im juli 1944, gab es ein riesiges bombardement rund um das gefängnis. es gab 26.000 tote damals, 26.000 tote! es war unglaublich. es war schön, wissen sie, oh, war das damals schön! ein wundervolles licht. (*begeisterte gestik, lacht.*) man hat uns alle in den gefängnishof gebracht, und dort waren lauter löcher ... alles war durchlöchert. ich habe ein solches loch genommen, bin durch das loch – und war draussen. einmal draussen, habe ich mich gefragt: was kann ich tun? ich habe angefangen, zu gehen, immer nur in der nacht, ich bin gegangen, gegangen, gegangen, richtung russland. es hat sehr lange gedauert. es war dieser berühmte «todemarsch». tausende waren da beteiligt. abertausende ... lange kolonnen von frei herumlaufenden deportierten, gefangenen usw., die alle nach russland marschierten.» In Christian Ide Hintze: *autoren als revolutionäre*. Wien: Edition Selne 2002, S. 59–60 (aus dem Französischen übersetzt v. Catherine Matillon-Völkl).

²²¹ Vgl. Giovanni Fontana: Henri Chopin (1922–2008), S. 89.

²²² Haroldo de Campos an Max Bense. 04.04.1964. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.

Je vous ai dit que je ne sais pas jamais quand commence ma vie, quand commence ma littérature : maintenant je trouve ça tout à fait vrai (et de plus : J'aime vivre dangereusement ...) Qu'est que ce passe au Brésil ? La dernière lettre que j'ai reçu [sic] – via Medaglia (qui, comme moi, est complètement [sic] étonné avec les événements) porte la date du 17 mars. Qu'est que ce passe avec mes amis, mon frère ? Je ne peux pas souffrir l'absence de nouvelles. Je prendrai l'avion directement de Paris a [sic] S. Paulo, la semaine prochaine (je n'irai plus à Lisbonne et à Madrid). On va m'arrêter parceque [sic] je viens de Prague ? Peut-être. Quand on commence à faire la chasse aux sorcières, l'on ne sait jamais quel sera le prochaine prétexte ... Alors, je suis peut-être en train de vivre une aventure kafkaïenne, après avoir connu les endroits où se passe le Procès de Kafka ...²²³

Die Passage aus dem Brief vom 10. April ist sehr aufschlussreich in Bezug auf die *Galáxias*, ein Werk in dem sich «o vivido, o lido, o treslido, o tresvivido ... Visões vertiginosas, de quadros, de lugares, de pessoas, de presenças (históricas e mitológicas)»²²⁴ vermischen und in dem «o concreto não é somente o visual, mas também o semântico», wie Haroldo de Campos Octavio Paz in einem undatierten Brief erläutert.²²⁵ Die Erwähnung von Kafkas Prag und dem *Process* ist höchst bedeutsam in diesem Kontext, einerseits, weil sie die Sorgen und Ängste des Dichters bezüglich des neuen Regimes in Brasilien unterstreicht. Tatsächlich sollte Haroldo de Campos einen alten Freund während der 21 Jahre andauernden Militärdiktatur verlieren, seinen ehemaligen Mitschüler Rubens Paiva, der 1971 ermordet wurde:

O Rubens, como se sabe, teve um destino trágico. Era brilhante, desassombrado, vinha de uma família de muitas posses. Elegeu-se deputado federal, passou a residir em Brasília, [daí] o perdi de vista por muitos anos, embora uma vez ou outra nos encontrássemos,

223 Haroldo de Campos an Max Bense. 10.04.1964. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo. Über seine Sorgen bezüglich der politischen Lage hatte Haroldo de Campos augenscheinlich auch schon in Prag gesprochen, wie die Aufzeichnungen Grögerovás belegen: «– Joska schrieb nach dem Besuch Haroldos und Medaglias an Garnier und erwähnte, daß Haroldo Befürchtungen bezüglich der politischen Entwicklung in Brasilien hege.» Bohumila Grögerová/Josef Hiršal: *Let, let*, S. 287.

224 Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 271.

225 In Octavio Paz/Haroldo de Campos: *Transblanco*, S. 110. Es handelt sich dabei um ein Antwortschreiben auf einen Brief vom 9. Oktober 1968 von Octavio Paz, in dem dieser Haroldo de Campos mitteilt, dass er aufgrund der Ereignisse um das Tlatelolco-Massaker am 2. Oktober 1968 von seinem Posten als mexikanischer Botschafter in Indien zurücktreten wird. Haroldo de Campos reagiert in seinem Antwortschreiben mit bewundernder Zustimmung: «Que belo gesto de altivez e da mais profunda coerência este seu, de renúncia ao posto de Embaixador! É motivo de dobrada alegria quando se pode, ao mesmo tempo, admirar numa só pessoa o poeta e o homem!» Ebd., S. 109. Hier klingt wiederum die Unterscheidung zwischen ‹poeta› und ‹homem› an, anders als in Pounds Fall betrachtet Haroldo de Campos Octavio Paz aber in beiden Hinsichten als verdienstvoll und seiner Bewunderung würdig.

quando ele passava por São Paulo. Foi uma vítima da brutal repressão da ditadura que nos infelicitou. Um caso que até hoje não ficou explicado.²²⁶

Andererseits belegt der Auszug aus dem Brief an Bense, dass sich der Aufenthalt von de Campos und Medaglia in Prag nicht auf die von Grögerová dokumentierten Aktivitäten beschränkte. In einem persönlichen Gespräch am 21. Juni 2017 bestätigte mir Júlio Medaglia, dass die Dichter- und Künstlergruppe um Hiršal und Grögerová die Altstadt Prags und Josefov mit den beiden Brasilianern besuchte, u. a. den Alten Jüdischen Friedhof und die daran angrenzende Pinkas-Synagoge. Dies belegen auch verschiedene Passagen aus den *Galáxias*: Prag taucht als Szenerie explizit in drei Fragmenten auf, in «samesgoto» (vgl. Kapitel 4.3), «ach lass sie quatschen» (vgl. Kapitel 4.4.1.2) und «uma volta inteira» (vgl. Kapitel 4.4.1.6), die alle zwischen August 1964 und März 1965 geschrieben wurden. Damit ist Prag neben Stuttgart einer der am häufigsten gewählten Schauplätze der ersten Hälfte der fünfzig Fragmente. Insbesondere im letzten der drei Texte, «uma volta inteira», kann man der Route des lyrischen Ichs durch die Stadt folgen; jene führt u. a. an der Karlsbrücke vorbei zum Wenzelplatz und zum Alten Jüdischen Friedhof in Josefov.²²⁷ In «ach lass sie quatschen» nimmt gerade die Pinkas-Synagoge eine (auch im wörtlichen Sinne) herausragende Position ein, über die man in dem Fragment zwangsläufig «stolpern» muss, wie in dem betreffenden Analysekapitel gezeigt wird.

3.4 Reflexionen zum zeitgeschichtlichen Kontext

Wie bereits angeklungen, ist es für die Analyse der Fragmente im 4. Kapitel höchst bedeutsam, den sehr speziellen historischen Kontext zu beachten, in

²²⁶ In Nelson Ascher/Alcino Leite Neto: A vida concreta de Haroldo de Campos, S. 8. Vgl. hierzu auch Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 36: «Haroldo se lembrava, entristecido e chocado, do fim que a ditadura impôs ao amigo.»

²²⁷ Kafkas Prag konzentrierte sich insbesondere auf die Altstadt und vor allem auf Josefov mit seinen engen und verwinkelten Gassen. Haroldo de Campos identifizierte sich auch an anderer Stelle mit Kafka bezüglich seiner Kondition als «jurista-escritor»: «Advogado como todo mundo, neste país do Bacharel de Cananeia e de inumeráveis bacharéis-professores-doutores. Ou ainda como o causídico e magistrado Gregório de Matos, como Oswald de Andrade (que nunca exerceu a profissão) ou como Franz Kafka (que sempre a exerceu, em Praga, no crepúsculo austro-húngaro de Kakânia, militando entre 1908–1917 junto a uma companhia de seguros sediada em Trieste – *Der Prozess* ...).» Haroldo de Campos: *A educação dos cinco sentidos*, S. 147. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Haroldo de Campos' Essay «Kafka: Um Realismo de Linguagem?», der ursprünglich am 21. Mai 1966 im «Suplemento Literário» von *O Estado de S. Paulo* veröffentlicht wurde. Haroldo de Campos: *O arco-íris branco*, S. 129–138.

dem Haroldo de Campos die ersten beiden Reisen nach Europa unternahm. Von Relevanz sind in diesem Zusammenhang Hans Ulrich Gumbrechts Arbeiten zur Latenz, die nicht zuletzt auch auf der eigenen autobiografischen Konstellation fußen und auf die ich im Folgenden kurz eingehen möchte. Gumbrecht, geboren am 15. Juni 1948, bemüht sich in *After 1945: Latency as Origin of the Present* (2013) um den Versuch einer Erklärung, warum nach dem Zweiten Weltkrieg eine ‹Phase der Latenz› eintrat und aus welchen Gründen die (viel verheerenderen) Verbrechen an der Menschheit nicht, wie nach dem Ersten Weltkrieg, zu einer tiefen Depression und Infragestellung von Menschlichkeit und menschlicher Existenz an sich führten:

In terms of the extent of destruction and the penetration it achieved, the Second World War dwarfed the First. Astonishingly, however – and in marked contrast to the earlier conflict – it hardly prompted any effort to rethink human existence. [...] the impression of irreversible destruction – which made its presence felt so strongly in the years immediately following the war (and not just in lands where fighting occurred) – disappeared so quickly; or, to be more precise, it seems that the event left no traces comparable to those that marked the world after 1918. [...] The facts and memory of events did not vanish, but the sensations of pain and triumph – that is, the resonances of war – faded. As the feelings caused by irreversible destruction disappeared, a mood of latency quickly emerged. (Perhaps the reason for the peculiar impression of paradox associated with the period originates here: personal feelings vanished and latency began to spread as an environment, a general mood.²²⁸)

Mit dem Begriff der Latenz bezieht sich Gumbrecht in diesem Zusammenhang nicht so sehr auf eine Form der Verdrängung oder des Vergessens, sondern – unter Rückbezug auf den niederländischen Historiker Eelco Runia – eher auf eine Art ‹blinden Passagier›, der zwar verborgen bleibt, aber unter der Oberfläche stets präsent ist:

In a situation of latency, when a stowaway is present, we sense that something (or somebody) is there that we cannot grasp or touch – and that this ‹something› (or somebody) has a material articulation, which means that it (or he, or she) occupies space. We are unable to say where, exactly, our certainty of the presence comes from, nor do we know the identity of the latent object or person, we have no guarantee that we would recognize this being if it ever showed itself. Moreover, what is latent may undergo changes while it remains hidden. Stowaways can age, for example. Most importantly: we have no reason to believe – at least no systematic reason – that what has entered a latent state will ever show itself or, conversely, not be forgotten one day.²²⁹

228 Hans Ulrich Gumbrecht: *After 1945: Latency as origin of the present*. Stanford: Stanford University Press 2013, S. 228.

229 Ebda.

Der Zustand von Latenz wird von Gumbrecht mit dem Begriff der ‚Stimmung‘ beschrieben, die sich in der Nachkriegszeit als Form einer «violent nervousness» darstellt.²³⁰ Diese «gewaltsame Nervosität», die der scheinbar ruhigen *postwar world* unterliegt, manifestiert sich dem Autor zufolge z. B. in den verrohten Darstellungen von Werbeanzeigen in den Nachkriegszeitungen, über die er, im Sinne der in dieser Untersuchung erarbeiteten Konzept-Metapher, ‚stolpert‘:

[...] when I peruse these emphatically peaceful and orderly postwar magazines, I am struck by the violence that often peeks through in the advertising – as occurs, for instance, in the photograph of the volcanic explosion made with a Graflex camera. In a similar vein, the quality of razor blades is advertised by showing how smoothly they pass over the soft skin of a baby’s cheek. Cartoon representations of married life make jokes about husbands beating their spouse because the coffee isn’t strong enough, or because the wife has forgotten to wake the breadwinner up for work. There also seems to have been an obsession with pathologically agitated old men who urgently need a particular brand of medication.²³¹

Die von Gumbrecht proklamierte Phase der Latenz, deren Ausdrucksweise er im Folgenden durch die Identifizierung verschiedener Topoi in der Literatur der Nachkriegszeit aufzeigt, kann nach meinem Verständnis mit der in der Einleitung der vorliegenden Studie zitierten Passage aus Goethes *Dichtung und Wahrheit* in Zusammenhang gebracht werden, nach der sich der Mensch seine «Welt- und Menschenansicht» aus seinen Zeitverhältnissen bildet und diese, «wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abspiegelt.»²³² Zudem sei hier darauf verwiesen, dass Gumbrecht in seiner Studie unter anderem auch João Guimarães Rosas *Grande Sertão: Veredas* (s. «No Exit and No Entry» u. «Derailment/Containers») und die Dichtung von João Cabral de Melo Neto («Derailment/Containers») diskutiert und dies wie folgt rechtfertigt:

[...] I will use documents from a wide range of languages and cultures – including countries that did not participate in the Second World War – since I believe that, after 1945, the condition of latency and the attendant *Stimmung* have become «global» in nature («global» *avant la lettre*, of course).²³³

Gumbrechts Interpretation der Nachkriegsjahre als Phase der Latenz soll bei der Analyse der *Galáxias* im Hinterkopf behalten werden, auch wenn ich die von Gumbrecht erarbeiteten Topoi für die Untersuchung von Haroldo de Campos’

230 Ebda., S. 24.

231 Ebda., S. 23–24.

232 Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, S. 9.

233 Hans Ulrich Gumbrecht: *After Latency*, S. 34.

Werk als weniger zielführend erachte (‹No Exit and no Entry›; ‹Bad Faith / Interrogations›; ‹Derailment / Containers›).²³⁴ Dennoch korreliert die Idee eines ‹blinden Passagiers› unter der (Text)oberfläche bzw. einer ‹Stimmung›, die einem literarischen Text unterliegt, und die sich in bestimmten Momenten aber plötzlich (Gumbrecht verwendet hier den Ausdruck ‹I am struck by›)²³⁵ an der Text- oder Bildoberfläche manifestiert, mit der hier applizierten Konzept-Metapher des ‹Stolperns› bzw. ‹textueller Stolpersteine›.

Bezüglich der ‹intellectual responses› auf die während des Zweiten Weltkriegs begangenen Verbrechen gegen die Menschheit merkt Gumbrecht an, Werke wie Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung* (1944) seien erst ‹Jahrzehnte später› (gemeint sind die sechziger Jahre)²³⁶ wirklich wahrgenommen und rezipiert worden, eine Feststellung, die sich beispielsweise auch für Primo Levis Überlebendenbericht *Se questo è un uomo* (1947) vornehmen ließe: dieser wurde erst seit der Neuauflage von 1958 breit rezipiert; Levis *La tregua*, der Folgebericht über die Befreiung von Auschwitz und Levis Heimreise, erschien 1962.

Tatsächlich finden in der Zeit von Haroldo de Campos' ersten beiden Europa-reisen gerade in Deutschland die ersten schwierigen Konfrontationen mit der nahen Vergangenheit statt. Mit dem Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem 1961 (und Hannah Arendts stark diskutiertem Bericht *Eichmann in Jerusalem*, der 1963 veröffentlicht wurde) sowie den drei Frankfurter Auschwitzprozessen (1963–1965; 1965/66; 1967/68) wuchs das Bewusstsein für die unsäglichen Verbrechen Nazi-Deutschlands in der ganzen Welt. Die Erfahrungen und Begegnungen während Haroldo de Campos' Reisen durch ein Europa der späten Nachkriegszeit, ein Europa der Ruinen,²³⁷ in dem *Franquismo* und *Salazarismo* anhielten, haben in den *Galáxias* tiefe Spuren hinterlassen, wie in Kapitel 4 zu zeigen sein wird. Es handelt sich hierbei außerdem um eine Zeit, in der DichterInnen und KünstlerInnen, wie bereits in Kapitel 2.4.2 angesprochen wurde, nach neuen Ausdrucksformen suchen. Dies galt nicht nur für das Feld der Poesie und der Literatur, sondern

²³⁴ Vgl. ebda., S. 39–151.

²³⁵ Ebda., S. 23.

²³⁶ Vgl. ebda., S. 20.

²³⁷ Vgl. hierzu auch Gumbrechts Kommentar, mit dem er sich – seinem Lebensalter zufolge – wohl auf die fünfziger und frühen sechziger Jahre bezieht: ‹Occasionally, they would mention ‹the War›, but I only understood it in the vaguest way, as an event before I was born that wasn't necessarily even bad. I associated the war with the many ruins in my hometown, but I had never seen cities without ruins, and I soon discovered that they were fun to play in.› Ebda., S. 17. Dass viele deutsche Städte Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre noch partiell in Ruinen lagen, belegen auch zahlreiche Fotografien, die sich leicht in Online-Archiven über die Nachkriegszeit finden lassen.

in besonderem Maße auch für die Musik und die bildenden Künste. Von den Kontakten, die Haroldo de Campos während seiner Reisen knüpfte, wurden die zu Max Bense, der sich u. a. durch ein NS-kritisches Flugblatt vom 22. Februar 1944 mit den ein Jahr zuvor hingerichteten Mitgliedern der Weißen Rose solidarisierte, und Henri Chopin, dessen Brüder von den Nazis ermordet wurden und der selbst einen ›Todesmarsch‹ vom damaligen Königsberg bis nach Gumbinnen er- und überlebte, bereits erwähnt. Auch der deutsche Komponist Karlheinz Stockhausen, den Haroldo de Campos 1959 und 1964 in Köln traf, ist von den menschenverachtenden Verbrechen der NationalsozialistInnen direkt betroffen gewesen. Seine Mutter Gertrud Stockhausen, die seit Anfang der dreißiger Jahre an einer starken Depression litt und seit 1932 in einer geschlossenen Anstalt lebte, wurde am 27. Mai 1941 in der Tötungsanstalt Hadamar im Zuge der Aktion T4 ermordet.²³⁸

Auch in seiner eigenen Heimatstadt São Paulo wurde Haroldo de Campos mit den Auswirkungen des Nationalsozialismus konfrontiert. Hier lernte er u. a. Anatol Rosenfeld und Vilém Flusser kennen, die 1937 bzw. 1940 ins brasilianische Exil geflohen waren. Mit beiden kam es zu Zusammenarbeiten, u. a. übersetzten sowohl Rosenfeld als auch Flusser jeweils zwei Fragmente der *Galáxias* für die Veröffentlichung des *versuchsbuch: galaxien*, publiziert in der von Bense in Stuttgart herausgegebenen Schriftenreihe *rot* (1966).²³⁹ Den aus der Ukraine

238 Vgl. Uwe Ebbinghaus: Wenn Du nicht brav bist, kommst Du nach Hadamar. Der Fall Gertrud Stockhausen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.07.2015. Verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/der-fall-gertrud-stockhausen-13720590.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

239 Vgl. Haroldo de Campos: *versuchsbuch: galaxien*. Übersetzung Vilem Flusser und Anatol Rosenfeld. Edition rot. Stuttgart: E. Walther 1966. Die Beziehung zwischen Haroldo de Campos und Vilém Flusser war geprägt von Respekt und gegenseitiger Wertschätzung, allerdings waren sie sich in ästhetisch-poetologischer Hinsicht nicht immer einig. In seiner posthum erschienenen Autobiografie *Bodenlos* (1992) beschreibt Flusser nicht nur sein Verhältnis zu Haroldo de Campos, sondern erklärt exemplarisch an den *Galáxias*, was ihm an dessen Poetik missfällt. Die Textpassagen sind überaus aufschlussreich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung, da sie das politische Engagement in Haroldo de Campos' Werk betreffen und sollen daher hier wiedergegeben werden: «Das Problem zeigt sich nicht bei der Wahl der thematischen Worte. Es ist eine absichtliche Zufallswahl, und der Widerspruch zwischen Absicht und Zufall, zwischen ›dé‹ und ›hasard‹, ist der Ausgangspunkt der Arbeit. In diesem Sinn antwortet Campos auf Mallarmé, und das ist weiter nicht problematisch. Aber dann geschieht dieses: Das als Thema vorgeschlagene Wort ruft auf allen drei Ebenen [gemeint sind Töne, Gestalten, Bedeutungseinheiten] einen spontanen Strom von Variationen hervor, der in unvorhersehbare Richtungen rollt und dessen Intensität unkontrollierbar zu werden droht. Statt sich diesem Strom zu ergeben, greift Campos absichtlich in ihn ein, um ihm die Richtung seiner politischen Überzeugung zu geben und ihn dann weiterzustoßen. Das Resultat ist ein Unbehagen beim Leser. Entweder will Campos eine absichtliche Botschaft übermitteln, dann ist der spontane

stammenden Boris Schnaiderman, der in den zwanziger Jahren mit seiner Familie nach Brasilien emigriert war, lernte Haroldo de Campos in den fünfziger Jahren kennen. Der jüdischstämmige Schnaiderman hatte im Zweiten Weltkrieg im Truppenverband des Brasilianischen Expeditionskorps an der Seite der Alliierten gekämpft. Engen Kontakt pflegte de Campos zudem zu João Guimarães Rosa, der bekanntlich zwischen 1938 und 1942 als Vizekonsul in Hamburg wirkte, wo er nicht nur die Reichspogromnacht, sondern auch den Beginn des Krieges und die menschlichen Verfolgungen erlebte. Zu dieser Zeit regierte in Brasilien Getúlio Vargas, der Ende der 30er Jahre noch mit den Achsenmächten sympathisierte und unter anderem die Kommunistin Olga Benário Prestes (vgl. auch Kapitel 3.5.5) an die Gestapo auslieferte. Mittels der *Circular Secreta* 1127, des Geheimen Runderlasses 1127, wurde ab 1938 veranlasst, in den brasilianischen Botschaften keine Einreisevisa mehr an Jüdinnen und Juden zu vergeben. Im Hamburger Konsulat lernte Guimarães Rosa nach seiner Ankunft

Fluß von Variationen nicht die gebotene Methode. Oder er will ein konkretes Experiment mit der portugiesischen Sprache versuchen, dann verfälschen die absichtlichen Eingriffe seine Resultate. [...] [Bei der Übersetzungsarbeit] aber treten die Stellen hervor, an denen Campos in den Strom eingreift. Das Resultat war das Gegenteil dessen, was Campos beabsichtigt hatte. Die ideologische Botschaft wirkte gekünstelt und klang darum erlogen. Die Stöße, die Campos dem Strom immer wieder gab, riefen nicht den Eindruck von Gewalt hervor, sondern von Schwäche. Dadurch aber wurde die eigene Spontaneität während der Übersetzung beeinflusst. [...] Campos [...] hält eine ‹engagierte Kunst› für möglich. [...] Das ist schade, und zwar sowohl vom Standpunkt derjenigen, die von ihm politisches Handeln, als auch derjenigen, die von ihm künstlerisches Handeln erwarten. Denn den ersten ist klar, daß eine Subversion der portugiesischen Sprachstruktur nicht die beste Methode ist, den Unterbau der Wirklichkeit umzubrechen. Und den zweiten ist peinlich klar, daß das absichtliche Einführen von ideologischen Modellen die Konkretizität der sprachlichen Praxis schmälert. In den Dialogen mit Campos hat man selbst immer den zweiten Standpunkt eingenommen. Nicht nur, weil man selbst an der sprachlichen Praxis begeistert interessiert war und darum hoffte, in Campos einen Genossen zu finden, sondern auch, weil man überzeugt war, daß jedes echte politische Engagement in der brasilianischen ‹Wirklichkeit› totale Selbstaufgabe, also auch Aufgabe der Dichtung gefordert hätte. Leider nahm Campos diese Einstellung als Beweis einer sowohl politischen als auch künstlerischen Entfremdung (und das war sie auch von seinem Standpunkt). Für ihn war, was man ihm sagte, nicht eine Herausforderung, sich selbst zu erkennen, sondern der Ausdruck eines verantwortungslosen Schwebens über Politik und der Dichtung. Er verschloß sich so jedem Argument, und schließlich unterbrach er die Dialoge.» Vilém Flusser: *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*. Düsseldorf/Bensheim: Bollmann 1992, S. 152–155. Bezüglich Vilém Flussers Beziehungen in und zu Brasilien vgl. Susanne Klengel/Holger Siever (Hg.): *Das Dritte Ufer: Vilém Flusser und Brasilien. Kontexte – Migration – Übersetzung*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2009, insbesondere die Beiträge von Susana Kampff Lages (S. 207–213) und Rainer Guldin (S. 215–229), die sich vergleichend mit der Übersetzungspoetik bzw. mit der Barock-Rezeption von Flusser und Haroldo de Campos auseinandersetzen.

Aracy Moebius de Carvalho kennen, die später seine zweite Ehefrau werden sollte. In ihrer Funktion als Konsularsekretärin in der Pass- und Visaabteilung gelang es Aracy de Carvalho unter höchstem persönlichen Risiko, vielen jüdischen Menschen die Ausreise nach Brasilien zu ermöglichen, indem sie im Hamburger Einwohnermeldeamt Pässe ohne die Kennung «J» besorgte und sie den Flüchtenden ausstellte. Sie begleitete diese zudem häufig bis zu den Schiffen, versteckte einige gar in ihrer eigenen Wohnung oder brachte ihnen Nahrungsmittel.²⁴⁰ Auf diese Weise rettete sie zahlreichen Menschen das Leben, wofür sie 1982 von Yad Vashem mit dem Titel «Gerechte unter den Völkern» geehrt wurde und in der jüdischen Gemeinde in São Paulo den Spitznamen «o Anjo de Hamburgo» erhielt. Guimarães Rosa wusste von ihren Aktivitäten im Konsulat und deckte sie, er unterzeichnete die zahlreichen Ausreisevisa ohne Fragen zu stellen und unterstützte, ebenfalls in Form von Ausreisevisa, einen Plan des Vatikans zur Rettung von zum Christentum konvertierten Jüdinnen und Juden.²⁴¹ Als sich Getúlio Vargas nach dem Ausbruch des Krieges auf die Seite der Alliierten schlug, wurden die brasilianischen DiplomatInnen, darunter auch Aracy de Carvalho und Guimarães Rosa, für vier Monate in Baden-Baden interniert, bevor sie gegen in Brasilien festgehaltene deutsche DiplomatInnen ausgetauscht wurden.²⁴² Guimarães Rosa kehrte bereits 1946 im Rahmen der Pariser Friedenskonferenz (29. Juli–15. Oktober) wieder nach Deutschland zurück und besuchte unter anderem die Städte Berlin, München und Nürnberg, über die er in einem Brief an seine Töchter bemerkt: «Vimos muita miséria e ruínas em quantidade».²⁴³ In letzterer wurden bis zum 1. Oktober noch die Nürnberger Prozesse gegen die Hauptkriegsverbrecher abgehalten, denen er auch beiwohnte.²⁴⁴ Auch die Werke Guimarães Rosas sind – wie bereits angeklungen – vor dem Hintergrund seiner Erlebnisse und Erfahrungen während des Zweiten Weltkrieges diskutiert worden. Edna Aizenberg bespricht in ihrer Studie *On the Edge of Holocaust: The Shoah in Latin American Literature and Culture* (2016) – neben Rosas Zeit in Hamburg und seinem bisher noch unveröffentlichten «Diário de Guerra» – verschiedene Narrationen des Autors als «fictions that go beyond reality to propose another reality and another language antithetical to Nazism

240 Vgl. Edna Aizenberg: *On the Edge of Holocaust*, S. 89.

241 Vgl. ebda.

242 Vgl. Carl D. Goerdeler: Der Engel von Hamburg: Wie eine brasilianische Konsularsekretärin zahlreiche Juden vor der Schoa rettete. In: *Jüdische Allgemeine*, 19.03.2009. Verfügbar unter: <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/der-engel-von-hamburg/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

243 In Edna Aizenberg: *On the Edge of Holocaust*, S. 84.

244 Vgl. ebda.

and its propaganda»,²⁴⁵ darunter seinen Roman *Grande Sertão: Veredas* und die Erzählungen ‹A Velha› (1961) und ‹Páramo› (posthum 1969).

3.5 Eigene Texttrouten: eine Kontextualisierung der *Galáxias* in Haroldo de Campos' Gesamtwerk

Im Folgenden soll es darum gehen, die *Galáxias* und ihren dreizehnjährigen Schaffensprozess in Haroldo de Campos' Gesamtwerk zu kontextualisieren und dabei aufzuzeigen, inwieweit das Werk als eine Art Zäsur und Wendepunkt, aber auch als poetische Rückkehr und gleichzeitig Weichensteller für zukünftige poetische, übersetzerische und theoretische Auseinandersetzungen und Reflexionen gelesen werden kann. Zu diesem Zweck wird nicht das vollständige, sehr umfangreiche Œuvre in chronologischer Reihenfolge besprochen, sondern vielmehr aufgezeigt, welche Verknüpfungspunkte sich zwischen den *Galáxias* und anderen haroldianischen Texten ergeben, an welchen Werken parallel zu dem *work in progress* gearbeitet wurde und welche Impulse die Arbeit an den *Galáxias* für das spätere Schaffen gesetzt hat. In diesem Zusammenhang wird auch nach einer poetischen Auseinandersetzung mit der Shoah und anderen katastrophalen und traumatischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts gefragt.

3.5.1 *Galáxias*: Wendepunkt und poetologische Rückkehr

Die Idee zu dem Buchprojekt *Galáxias* bestand, wie schon in Kapitel 3.1 erläutert, mindestens seit 1959, dem Jahr der ersten mehrmonatigen Reise durch verschiedene europäische Länder, während der der Dichter seine Reiseerinnerungen in ein kleines Notizbuch eintrug, eine Angewohnheit bzw. Arbeitsstrategie, die er auf späteren Reisen fortsetzte.²⁴⁶ Insgesamt stellt das Werk einen Wendepunkt in Haroldo de Campos' Schaffen dar – und gleichzeitig eine poetologische Rückkehr: im Vergleich zu den anderen beiden Gründungsmitgliedern der Noigandres-Gruppe hat Haroldo de Campos weniger im engeren Sinne ‹konkrete› Gedichte geschrieben und sich selbst etwa ab Mitte der sechziger Jahre nicht mehr als ‹konkreter Dichter› *sensu stricto* verstanden. Nach der

²⁴⁵ Ebd., S. 83.

²⁴⁶ Es war bis zum Zeitpunkt des Abschlusses der vorliegenden Untersuchung leider nicht möglich, Einblick in die besagten Notizhefte oder in die Typoskripte der *Galáxias* zu erhalten. Diese befinden sich in Familienbesitz und stehen derzeit nicht zur Konsultierung zur Verfügung.

recht orthodoxen «fase áurea»²⁴⁷ der brasilianischen konkreten Poesie fasste der Dichter den Begriff für sich weiter und äußerte in späteren Jahren teilweise Unverständnis, wenn er immer noch als «concretista» gesehen und gelesen wurde. Auf eine Frage in dem bereits häufiger zitierten Interview von Nelson Ascher und Alcino Leite Neto, wie er denn mit dem «Etikett des konkreten Dichters» umginge, antwortete er:

Isso é uma coisa que eu aceito até como fatal. [...] O rótulo tem sido usado arditosamente para rasurar nosso trabalho, anterior e posterior, ao da fase concreta propriamente dita. Isso permite que se repitam sobre nós sempre os mesmos juízos estereotipados, que apenas uma pequena parte da nossa produção seja posto em foco. No meu caso específico, eu escrevi poucos poemas concretos – totalmente concretos – no período que vai de 55 a meados dos anos 60. Alguns deles, segundo penso, estão entre os meus melhores trabalhos. Mas o que importa é que já em 63 eu estava escrevendo «As Galáxias», um texto semeado de concreções na microestrutura, mas que tende à proliferação barroca, não ao minimalismo, mas a exuberância. [...] E existe também toda uma produção posterior, que extrai do concretismo uma lição de concreção, mas que explora outras dimensões do poético. Essa produção só pode ser chamada concreta num sentido amplo, no sentido de que está voltada sempre para a concreção da linguagem, a materialidade, a tangibilidade do signo, para o lado palpável das palavras, como queria Jakobson em sua definição da função poética. Então, desse ponto de vista amplo, Camões é um poeta concreto. Dentro dos vários estilos e das várias épocas, todo e qualquer poeta digno desse nome trabalha necessariamente com a concreção da linguagem.²⁴⁸

Seine ersten Gedichte, insbesondere das 1952 verfasste «Ciropédia ou A Educação do Príncipe», mit dem er sich auf Xenophons *Kyropädie* (um 370 v. Chr.) bezieht, waren bereits stark durch den (neo)barocken Stil und durch eine Aufhebung

247 Charles A. Perrone unterscheidet in der brasilianischen konkreten Poesie drei Phasen: «The first (1952–1956) involved the organization of the self-named Noigandres group [...]. In this «organic» or «phenomenological» phase, creative texts were still verselike but visual factors and verbal dispersion began to play leading roles. In the second stage, a spatially syntaxed poetic minimalism developed. In this so-called «heroic phase» (1956–1960) – the echoes of modernismo are intentional – manifestos were issued and the theory of concrete poetry evolved significantly. This period saw the making of «classical», «high», or «orthodox» concrete poetry, texts composed according to rational, «mathematical» principles. More flexible notions of creativity and «invention» prevailed in the third stage, beginning about 1961. The last phase witnessed both definition of social concerns and extreme challenges to the conventions of poetry, as well as intense discord and the emergence of other vanguard groups.» Charles A. Perrone: *Seven Faces*, S. 26.

248 In Nelson Ascher/Alcino Leite Neto: *A vida concreta de Haroldo de Campos*, S. 9. Vgl. hierzu auch Haroldo de Campos: *O arco-íris branco*, S. 265–269 u. Marjorie Perloff: *Brazilian concrete poetry*, S. 168.

der Grenze zwischen Poesie und Prosa geprägt, beides stilistische Aspekte, die schließlich in den *Galáxias* ihren Höhepunkt finden sollten:

No plano das técnicas literárias, tentando dialetizar a questão da ruptura dos gêneros (poesia/prosa), remonto a um escrito de 1952, *Ciropédia ou A Educação do Príncipe* [...]. Poema de formação, a Ciropédia, uma «lira» dos meus vinte e poucos anos, representa, no curso do meu trabalho, uma espécie de «Retrato do Artista quando Jovem»: a descoberta e o aprendizado da poesia, a erótica da linguagem como exploração das modalidades do visível, do audível, do táctil. [...] Nesse «prosa-poema», semeado de palavras-montagem, estruturado em segmentos rítmico-prosódicos, encontra-se, por assim dizer, a «pré-história» barroca da minha poesia. Em certo sentido, retomei-o e radicalizei-o na escritura galáctica que elaborei posteriormente.²⁴⁹

An dieser Stelle sei auch darauf verwiesen, dass der Begriff des *neobarroco* das erste Mal bei Haroldo de Campos Verwendung findet und zwar in demselben kurzen Essay von 1955, in dem er auch einige Ideen aus Umberto Eco's *Opera aperta* (1962) antizipiert. So heißt es in ‹a obra de arte aberta›:

Pierre Boulez, em conversa com Décio Pignatari, manifestou o seu desinteresse pela obra de arte «perfeita», «clássica», do «tipo diamante», e enunciou a sua concepção da *obra de arte aberta*, como um «barroco moderno». Talvez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansosos, que amam a fixidez das soluções convencionadas.²⁵⁰

Die *Galáxias* setzen sich zudem, dies ist schon mehrfach in Kapitel 3 angeklungen, durch ihre Referenzialität von der konkreten Dichtung ab, in der Sprache vor allem auf sich selbst verweisen sollte.²⁵¹ An der Schnittstelle zwischen Prosa und Poesie sowie zwischen ‹poesia pura› und ‹poesia para›²⁵² sind in den *Galáxias* Momente und Sequenzen zu verzeichnen, die auf die außerliterarische Wirklichkeit verweisen und dabei in hochkomplexen textuellen Vernetzungen auch Blicke auf die dunkelsten Stunden des 20. Jahrhunderts bis in die siebziger Jahre freilegen. Kurz vor der Arbeit an den *Galáxias* verfasste Haroldo de Campos mit ‹servidão de passagem› (1961) und ‹topologia do medo› (1961–1962) zwei durchaus als sozialkritisch zu bezeichnende Gedichte bzw. Gedicht-

249 Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 270.

250 In Augusto de Campos u. a.: *Teoria da poesia concreta*, S. 53. Hervorh. im Original.

251 Dass dieser Anspruch nicht völlig eingehalten werden kann, erkannte auch die Noigandres-Gruppe im Zuge ihrer poetischen Experimente. Bereits Ende der 50er Jahre wurden konkrete Gedichte produziert, denen ein konsum- und/oder sozialkritischer Aspekt unterliegt, so z. B. in Décio Pignataris bereits erwähntem ‹beba coca cola› (1957).

252 Vgl. Haroldo de Campos: *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949–1974*. São Paulo: Perspectiva 2008 [1976], S. 125.

zyklen, wobei diese Tendenz wohl auch der politischen Atmosphäre in Brasilien geschuldet war. Bereits in den Vorjahren des Putsches wurde von den KünstlerInnen ein explizites politisches Engagement eingefordert. Auf die immer wieder geäußerten Vorbehalte gegen die angestrebte Selbstreferenzialität der konkreten Poesie reagierte Décio Pignatari 1961 mit einem Vortrag zur «Situação Atual da Poesia no Brasil» auf dem *II Congresso Brasileiro de Crítica Literária*, an dem auch Haroldo und Augusto de Campos teilnahmen. Pignatari verteidigt in seinen Ausführungen eine «partizipierende Avantgarde-Poesie»²⁵³ und konstatiert:

A poesia concreta é a primeira grande *totalização* da poesia contemporânea, enquanto poesia «projetada» – a única poesia conseqüente de nosso tempo [...]. A poesia concreta vai dar, só tem que dar, o pulo conteudístico-semântico-participante.²⁵⁴

In die gleiche Zeit fällt auch Haroldo de Campos' Beschäftigung mit dem russischen Dichter Wladimir Majakowski, dessen Wahlspruch die Noigandres-Gruppe 1961 nachträglich als Postskriptum in ihren «plano-piloto para poesia concreta» von 1958 mit aufnimmt: «sem forma revolucionária não há arte revolucionária».²⁵⁵ In den beiden besagten Gedichten, die Haroldo de Campos bei deren späterer Veröffentlichung in *Xadrez de estrelas* (1976) bezeichnenderweise in die Sektion «forma de fome» einordnet, die der vorangehenden Sektion «fome de forma», die noch – im engeren Sinne – konkrete Poesie beinhaltet, offensichtlich entgegengesetzt wird,²⁵⁶ werden explizit Missstände in der brasilianischen Gesellschaft hervorgehoben und die Rolle der Poesie wird hinterfragt:

[...]
de barriga vazia
a poesia é pura?
a poesia é para

253 Vgl. Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 131–132.

254 Décio Pignatari: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva 1971, S. 108. Hervorh. im Original.

255 In Augusto de Campos u. a.: *Teoria da poesia concreta*, S. 218.

256 Vgl. hierzu den Kommentar von Gonzalo Aguilar: «No escapa al lector de *Xadrez de estrelas* [...] el cambio que significa el poema «Servidão de passagem» después de la fase ortodoxa del concretismo de los años cincuenta. El mismo autor señala este cambio con una inversión en el subtítulo que organiza al libro en partes: si la referida a los poemas concretos visuales se denomina «fome de forma», la serie que abre «servidão» [...] se llama «forma de fome», como si la indigencia (los tiempos de indigencia de los que hablaba Hölderlin) fuera el reverso de la forma y su condición.» Gonzalo Aguilar: Algunas proposiciones para pensar la relación entre poesía y política en la poesía concreta brasileña. In: Lisa Block de Behar (Hg.): *Haroldo de Campos, Don de poesia*, S. 115–136; hier: S. 126.

de barriga vazia

poesia em tempo de fome
fome em tempo de poesia

[...]

nomeio o nome
nomeio o homem
no meio a fome

nomeio a fome²⁵⁷

Die Form bleibt hier weiterhin wichtig, eine ausschließlich politisch orientierte bzw. instrumentalisierte Dichtung, wie sie ab 1962 noch viel radikaler das Centro Popular de Cultura (CPC) forderte («em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular»),²⁵⁸ lehnte der sich selbst durchaus als Sozialist verstehende Haroldo de Campos, wie bereits mehrfach angeklungen ist, stets ab:

Eu nunca apoiei essas causas ... Traduzi Maiakovski, aprendi russo com o Boris Schnaiderman, que é um homem de esquerda, mas nunca tive simpatia, ao contrário, tinha rejeição fundamental às idéias jdanovistas de 30 e pouco, logo após o suicídio do Maiakovski. Para mim, o manifesto do Centro de Cultura Popular [sic], que aglutinou o pessoal do Rio,²⁵⁹ é uma peça staliniana das mais grosseiras que eu já vi, dizia que o poeta de extração burguesa tinha de adaptar sua forma em função do serviço à coletividade. Uma merda total, desculpe a palavra.²⁶⁰

257 Haroldo de Campos: *Xadrez de estrelas*, S. 125–126.

258 Heloísa Buarque de Hollanda: *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Editora Brasiliense 1980, S. 17.

259 Hier bezieht er sich auf die Abspaltung der Gruppe um Ferreira Gullar, mit dem insbesondere Augusto de Campos noch bis zu Gullars Tod 2016 immer wieder schriftliche Wortgefechte austragen sollte.

260 In Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 129–130. Allerdings muss an dieser Stelle auf spätere Fälle hingewiesen werden, in denen Haroldo de Campos eine klare politische Stellung bezog und auch seine Dichtung in den Dienst einer Partei, dem *Partido dos Trabalhadores* (PT), stellte – wenn auch auf Anfrage. In einem Interview mit Bernardo Carvalho von 1999 bemerkt er dazu: «Faço uma divisão em relação à poesia política. Existe uma poesia de agitação, agit-pop. Como os cartazes que o Maiakóvski fazia, ela toma a dianteira sobre a função estética. É como um jingle de propaganda. Fiz para o Lula, fiz para a candidatura do Sulyc e para a candidatura da Erundina. Sempre fiz esse tipo de poemas a pedido. Não sou político; sou poeta e essa é minha contribuição como cidadão.» In Bernardo Carvalho: Com prêmio, Haroldo de Campos volta à Web. In: *Folha de São Paulo*, 20.03.1999. Verfügbar unter: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq20039912.htm> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

Das Sprachmaterial und dessen innovativer und kreativer Gebrauch waren für die Noigandres-Mitglieder immer noch das bedeutendere Instrument, auch um gesellschaftliche und politische Probleme hervorzuheben.

Die Arbeit an den *Galáxias* fällt damit in eine Zeit, in der sich Haroldo de Campos einerseits auf seine poetischen (neobarocken) Wurzeln zurückbesinnt und in der sich die orthodoxe Phase der konkreten Poesie dem Ende zuneigt. Andererseits wendet sich die Noigandres-Gruppe aufgrund der aufgeladenen politischen Atmosphäre in ihren Texten vermehrt auch sozialen Themen zu.

3.5.2 Übersetzungsarbeiten und literaturtheoretisches Werk

Zudem entstehen in dieser Zeit wichtige Übersetzungsarbeiten der Gruppe. Noch vor der Beschäftigung mit Majakowski entstehen die Übersetzungsbände *Cantares de Ezra Pound* (1960) und *Panorama do Finnegans Wake* (1962). Und Haroldo de Campos wird auf eine weitere Figur aufmerksam, die sein Gesamtwerk in entscheidendem Maße prägen sollte und an deren Rezeption in Brasilien er eine bedeutende Mitverantwortung trägt: Walter Benjamin. 1962 präsentiert er auf dem *III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária* in Paraíba seine Thesen zu einer neuartigen Übersetzungstheorie: «Da tradução como criação e como crítica» (Erstpublikation 1963). Dabei versteht de Campos Übersetzung als einen kreativen und kritischen Prozess, der – nicht zuletzt in Anlehnung an Oswald de Andrades Konzept einer kulturellen Anthropophagie – das aktive Eingreifen der ÜbersetzerInnen verlangt und für den er in späteren Texten zur Übersetzung den dezidiert schöpferischen Begriff der «Transkreation» prägt. Der ebenfalls anwesende Schweizer Literaturwissenschaftler und Kritiker Pierre Furter schenkte ihm nach seinem Vortrag einen Band mit theoretischen Texten zur Übersetzung, der auch Benjamins «Die Aufgabe des Übersetzers» (1923) enthielt.²⁶¹ Die Arbeit an seiner *obra-prima Galáxias* beginnt also in etwa zeitgleich mit einer intensiven Auseinandersetzung mit den Schriften des deutsch-jüdischen Philosophen,²⁶² der, zunächst neben Ezra Pound und diesen dann verdrängend,

²⁶¹ Vgl. Thelma Médiçi Nóbrega: Entrevista com Haroldo de Campos, S. 356.

²⁶² Tatsächlich ist Haroldo de Campos' programmatischer Aufsatz «Da tradução como criação e como crítica», in dem er das Konzept einer kreativen Übersetzung entwickelt (noch ist die Rede von *recriação* und nicht von *transcriação*), einer der wenigen übersetzungstheoretischen Schriften, in der er sich nicht auf Benjamin bezieht, eben weil seine Auseinandersetzung mit dessen Werk erst unmittelbar danach einsetzt. Er erkennt nach der Lektüre von Benjamins «Die Aufgabe des Übersetzers», dass dessen Auffassung von Übersetzung der seinen in weiten Teilen entspricht, so dass Benjamin fortan zu der prinzipiellen Referenzquelle wird – und

zu einem der wichtigsten Referenzpunkte für Haroldo de Campos' übersetzungstheoretisches Werk wird. Gleichzeitig arbeitet er an diversen literaturtheoretischen Projekten. 1964 erscheint die von ihm und Augusto de Campos herausgegebene kritische Anthologie *ReVisão de Sousândrade*, mit der die beiden Brüder den in Vergessenheit geratenen Autor Joaquim de Sousa Andrade (‹Sousândrade›; 1833–1902) und sein zwischen 1858 und 1888 verfasstes episches Gedicht *O Guesa errante* wieder in das Bewusstsein der brasilianischen Literaturlandschaft zurückholen. Dass sie hierbei gerade die Sektion ‹O Inferno de Wall Street› (in Canto X) in Bezug zu Ezra Pounds *Cantos* setzen, ist in Kapitel 3.2.3 bereits angeklungen.²⁶³ 1966 folgt außerdem eine weitere von den beiden de Campos-Brüdern herausgegebene Anthologie der Poesie Sousândrades. Ein Jahr später gibt Haroldo de Campos eine Anthologie mit Texten von Oswald de Andrade heraus (Oswald de Andrade: *Trechos escolhidos*, 1967), für die Bände 2 und 7 der 1971 und 1972 herausgegebenen *Obras completas de Oswald de Andrade* steuert er zudem, auf Bitte von Antonio Candido, kritische Einleitungen bei. Außerdem veröffentlicht er 1970 gemeinsam mit seinem Bruder und Pedro Xisto einen kritischen Sammelband zu Guimarães Rosa (*Guimarães Rosa em três dimensões*), in dem sein erstmals 1962 publizierter Aufsatz ‹A linguagem do Iauaretê› enthalten ist. Sowohl dieser als auch – in noch ausführlicherer Weise – der Beitrag von Augusto de Campos stellen hier die Verknüpfungspunkte zu Joyces Poetik heraus. Zudem promoviert Haroldo de Campos 1972 bei Antonio Candido mit einer Arbeit zu dem Thema

nicht nur Haroldo de Campos' Übersetzungstheorie betreffend. ‹Die Aufgabe des Übersetzers› überträgt er in den Folgejahren ins Portugiesische, wobei er seine ‹Transkreation› nur für didaktische Zwecke verwendet. Ein Fragment des übersetzten Textes ist in ‹A palavra vermelha de Hoelderlin› (1967) wiedergegeben (vgl. Haroldo de Campos: *A arte no horizonte do provável*, S. 93–107), der Anfangsteil des Aufsatzes wurde erstmals in dem von Marcelo Tápia und Thelma Médici Nóbrega herausgegebenen Sammelband *Transcrição* abgedruckt, der sämtliche übersetzungstheoretische Texte von Haroldo de Campos enthält. Vgl. Haroldo de Campos: *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva 2013, S. 211–214.

263 Vgl. hierzu insbesondere das Kapitel II.4.3 ‹O Inferno Financeiro. Sousândrade & Pound›. Augusto de Campos/Haroldo de Campos: *ReVisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, biobibliografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1982 [1964], S. 52–56. Vergleiche zu Pounds Poetik werden allerdings in dem Band *passim* angestellt.

«Morfologia do Macunaíma. Para uma teoria da prosa modernista brasileira».²⁶⁴ Mário de Andrade zählt neben João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade und den bereits genannten Sousândrade, Oswald de Andrade und João Guimarães Rosa zu den wichtigsten brasilianischen Referenzen in Haroldo de Campos' Gesamtwerk.

Noch in den sechziger Jahren werden auch die bedeutenden kritischen Bände *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária* (1967)²⁶⁵ und *A arte no horizonte do provável e outros ensaios* (1969) veröffentlicht, die an den brasilianischen Universitäten auf ein breites Interesse stoßen und die einige der programmatischsten theoretischen Texte von Haroldo de Campos beinhalten. Neben Besprechungen von Bense, Drummond, Guimarães Rosa, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade und Manuel Bandeira, die zwischen 1959 und 1966 geschrieben und bereits an anderer Stelle publiziert wurden, enthält *Metalinguagem* auch einen bisher wenig beachteten Aufsatz, in dem er auf Alain Resnais' Filmdrama *Hiroshima, mon amour* von 1959 eingeht.²⁶⁶ In «Lirismo e participação», erstmalig publiziert am 6. Juli 1963 im «Suplemento Literário» von *O Estado de S. Paulo*, stellt er am Beispiel des Films die Frage danach, wie sich das Individuelle und das Kollektive isomorph in ein und demselben ästhetischen Objekt manifestieren können. Hierzu analysiert er

264 De Campos schlägt in seinem Promotionsprojekt eine strukturalistische Lektüre von Mario de Andrades *Macunaíma* (1928) vor, die sich insbesondere an Wladimir Propps *Morphologie des Märchens* (1928) orientiert, wobei die Arbeit auf zwei bereits in den sechziger Jahren publizierten Artikeln aufbaut: «Morfologia do Macunaíma» (26.11.1967) und «Questão do método» (07.01.1968). Vgl. Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 202. Im Rahmen seiner Recherchen wurde er u. a. von Roman Jakobson und Krystyna Pomorska (USA), Tzvetan Todorov (Frankreich) und Cesare Segre (Italien) empfangen und betreut (vgl. Haroldo de Campos: *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva 2008 [1973], S. XIII). Haroldo de Campos hatte Antonio Candido 1961 im Rahmen des *II Congresso Brasileiro de Crítica Literária* 1961 persönlich kennengelernt. Einige Jahre später sollte Candido de Campos eine Assistenzstelle an der USP anbieten, nachdem er einige seiner Artikel über Oswald de Andrade gelesen hatte. Haroldo de Campos, zu diesem Zeitpunkt durch seine Arbeit als Jurist finanziell abgesichert, schlug dieses Angebot dankend aus. Der Wunsch, an der Universität Literatur zu lehren, war aber durchaus vorhanden. Als er zu Beginn der siebziger Jahre begann, an der PUC zu lehren und für diese Tätigkeit den Dokortitel benötigte, bat er Candido um die Betreuung der genannten Arbeit.

265 Die vierte Ausgabe des Bands von 1992 wurde unter dem leicht veränderten Titel (*Metalinguagem & outras metas*) um einen zweiten Teil erweitert, der 14 weitere Essays enthält, darunter auch den wichtigen Aufsatz «Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira» (erstmalig 1981 publiziert in der Zeitschrift *Colóquio/Letras*) und das bereits häufiger zitierte Interview mit J. J. de Moraes von 1984, «Do Epos ao Epifânico (Gênese e Elaboração das *Galáxias*)».

266 Das Drehbuch für den Film wurde von Marguerite Duras geschrieben.

die Anfangssequenz des Films, bei der das ursprünglich im Drehbuch vorgesehene Zeigen des Bikini-Atompilzes zwar ausgespart, aber durch die sich bewegend verschlungenen Extremitäten der ProtagonistInnen, deren Haut mit feinem Metallstaub bedeckt ist, wodurch sich Lichtreflexe ergeben, wieder aufgenommen wird. Hierzu bemerkt de Campos:

[...] o que é importante em *Hiroshima* é a maneira pela qual, com os recursos próprios da montagem e do contraponto visual, o problema personalíssimo da realização amorosa é permeado, até o mais íntimo, pelo drama coletivo da guerra atômica, não apenas localizado em Hiroxima, mas já extrapolado como um espectro ameaçador sobre o futuro de toda a humanidade.²⁶⁷

Das Thema der Nuklearkatastrophe wird auch durch den Dialog der Liebenden aufgegriffen («Tu n’as rien vu à Hiroshima» / «J’ai tout vu. Tout.»), der eine Reihe von Bildern einleitet, die ein Krankenhaus, Opfer der Atomkatastrophe und das Friedensmuseum in Hiroshima zeigen. De Campos fasst zusammen:

Ao invés de refrães amorosos, o diálogo dos amantes [...] consiste numa espécie de extroversão do inconsciente coletivo (ou mais certamente da *mauvaise conscience* coletiva), suscitada pelas imagens diretamente memorizadas ou mediatamente recolhidas pelos protagonistas do ato amoroso, as quais se vão sobrepondo, como que saídas de uma faixa subliminar, às próprias memórias pessoais do casal, imbricando-se nelas, invadindo-as: não é mais possível, para o homem contemporâneo, refugiar-se num *paradis artificiel*, amar sem ter consciência de Hiroxima. Uma profunda mensagem humanista e pacifista, presentificada através da linguagem econômica dos meios filmicos, e que só passa despercebida àqueles que estão habituados a pensar discursivamente mesmo onde a arte de hoje exige uma «lógica da imaginação», um «pensamento por imagens».²⁶⁸

Diese Erkenntnis überträgt de Campos nun auf das Feld der Poesie und fragt, inwieweit

poderia ser obtido [...] um resultado semelhante, ao mesmo tempo complexo na sua apreensão das relações da realidade e sucinto na estruturação dessas mesmas relações? Em que medida o eu-lírico e o eu-participante podem conter-se no mesmo parâmetro semântico, podem resolver-se no mesmo lance lingüístico, sem desgaste da categoria do estético, sem que tudo redunde em platitudo retórico-sentimental?²⁶⁹

Es geht ihm also um Möglichkeiten der Koinzidenz von lyrischem und partizipierendem Ich, wobei er letzteres als ein kollektives, engagiertes Ich versteht, in einem poetischen Text. Die beiden Beispiele, die er in diesem Zusammenhang analysiert, sind Majakowskis ‹Brief an Tatjana Jakowlewa› (1928) und Oswald de Andrades ‹Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão› (1942). Andrades während des Zweiten

²⁶⁷ Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 90.

²⁶⁸ Ebda. Hervorh. im Original.

²⁶⁹ Ebda., S. 91.

Weltkriegs geschriebenes Langgedicht, das dem Titel nach auf Salomos Hohelied anspielt, zeichnet sich einerseits durch die Preisung und Verteidigung der geliebten Frau, Maria Antonieta d'Alkmin, seiner letzten Ehefrau, aus. Die Verteidigung der Geliebten verschmilzt durch rhetorische Mittel der Wiederholung (Alliterationen, Annominationen bzw. Paronomasien sowie unreine Reime) im Gedicht mehr und mehr mit dem Streben nach der Verteidigung der Menschheit «nos dias sombrios da agressão nazi-fascista».²⁷⁰ Durch ein paronomastisches Spiel zwischen «sereias» («Sirenen») und «searas» («Kornfeldern») wird von dem Liebes- zum Kriegsthema übergeleitet. In den letzten beiden Fragmenten des Gedichts, die sich zum einen mit dem Überleben der Liebenden und zum anderen mit «Widerstand und Stalinsgrads Sieg» auseinandersetzen, identifiziert er wiederum parallel angesetzte Techniken der Wiederholung, die zu einer gegenseitigen Überblendung beider Themen führen. Die Verknüpfung der Motive, «a telescopagem do eu-lírico e do eu-participante, da vivência amorosa e da convivência política», wird nicht durch einen «pacto exterior, mas por dentro, na textura mesma da linguagem», vollzogen. Diese Technik verschaffe dem Zusammenspiel «uma singular eficácia»²⁷¹ und es wird zu zeigen sein, inwieweit diese auch in den *Galáxias*, deren erste Fragmente wenige Monate nach dem Erscheinen des besprochenen Aufsatzes verfasst werden, eine entscheidende Rolle spielt. Der Text belegt zudem die Einsicht, dass künstlerisches Schaffen nach der Shoah und den Atombombenabwürfen in Hiroshima und Nagasaki ohne das Bewusstsein über diese katastrophalen Ereignisse nicht mehr möglich ist, wobei er hier Rückbezug auf Pound (via Baudelaire) zu nehmen scheint: «não é mais possível, para o homem contemporâneo, refugiar-se num *paradis artificiel*».²⁷²

In *A arte no horizonte do provável* sind zwischen 1956 und 1969 publizierte Texte zu verschiedenen Poetiken enthalten,²⁷³ darunter «A palavra vermelha de Hoelderlin» [sic] und «Poética Sincrônica».²⁷⁴ Ersterer, ursprünglich erschienen

²⁷⁰ Ebda., S. 94.

²⁷¹ Ebda., S. 95–96.

²⁷² Ebda., S. 90. Eine französische Übersetzung von Oswald de Andrade «Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão», angefertigt von Pierre Furter mit der Unterstützung von Haroldo de Campos, wurde in der vierten Ausgabe von *Invenção* veröffentlicht. Diese sendet der Dichter zusammen mit einem Brief vom 5. März 1965 an Elisabeth Walther, wobei er das Gedicht als «plus important poème d'oswald de andrade» bezeichnet, und schlägt ihr vor, dieses für die Serie *rot* auch ins Deutsche zu übertragen, ein Vorhaben, das allerdings nicht umgesetzt wurde. Brief von Haroldo de Campos an Elisabeth Walther, 05.03.1965. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.

²⁷³ Der Band ist in die Sektionen «A poética do aleatório», «A poética do precário», «A poética da brevidade», «A poética da tradução», «A poética da Vanguarda» und schließlich die manifestartige Sektion «Por uma poética sincrônica» unterteilt.

²⁷⁴ Haroldo de Campos: *A arte no horizonte do provável*, S. 93–107 u. 205–212.

unter dem Titel ‹A Gargalhada de Schiller› am 14. Mai 1967 im *Correio da Manhã*, ist in Bezug auf die *Galáxias* relevant, weil er ein Thema behandelt, das bereits in dem zwischen dem 20. und 25. Oktober 1965 geschriebenen Fragment ‹neckarstrasse› aufgegriffen und poetisch verarbeitet wird: Hölderlins Übersetzung von Sophokles' *Antigone* von 1804 und die Reaktionen darauf von Johann Heinrich Voss, Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe, wobei Haroldo de Campos Hölderlins Poetik der Übersetzung in dem später erschienenen Artikel eingehend diskutiert und auch eine eigene ‹Transkreation› von Hölderlins *Antigone* beifügt. Der Artikel ist ein Beleg dafür, dass in den *Galáxias* auch poetologische und insgesamt literaturtheoretische Reflexionen in den Textfluss eingewoben werden (vgl. Kapitel 4.3 der vorliegenden Untersuchung). Häufig sind diese bereits existierenden Texten von Haroldo de Campos entnommen, oder, wie in diesem Fall, werden in den *Galáxias* antizipiert und später in theoretischen Verhandlungen wieder aufgegriffen. Bei dem zweiten genannten Beitrag, ‹Poética Sincrônica› (publiziert am 19. Februar 1967 im *Correio da Manhã*) handelt es sich um einen für Haroldo de Campos' eigene Poetik programmatischen Text, in dem die Ablehnung einer diachronen (neutralen) Literaturgeschichte zugunsten einer synchronen Perspektive, bei der ästhetische und literaturkritische Aspekte im Vordergrund stehen, formuliert wird. Die Forderung nach einer ‹synchronen Poetik› wird auch in späteren theoretischen Texten immer wieder aufgegriffen und steht in engem Zusammenhang mit dem Ausruf einer ‹post-utopischen Poesie› in dem 1984 erschienenen Artikel ‹Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico›, auf den in Kapitel 3.5.4 noch genauer eingegangen wird.

3.5.3 Weitere Poesiebände und Arbeiten zum (Neo)barock

In den siebziger und achtziger Jahren entstehen neben diversen Übersetzungsarbeiten (Mallarmé, Dante, Goethe, Paz) und teilweise noch während der Arbeit an den *Galáxias* auch drei Poesiebände: *Xadrez de estrelas* (1976), das die poetische Laufbahn von Haroldo de Campos zwischen 1949 und 1974 nachzeichnet und in dem neben ‹servidão de passagem› und ‹topologia do medo› auch 43 der ‹galaktischen› Fragmente enthalten sind; *Signantia: quasi coelum/Signância: quase céu* (1979), ein Gedichtzyklus, der einer invertierten dantesken Struktur vom ‹Paradiso› bis zum Abstieg ins ‹Inferno› folgt und der an Marx anklingende Band *A educação dos cinco sentidos* (1985), in dem größtenteils zwischen 1979 und 1985 entstandene Gedichte, aber auch noch einige unveröffentlichte Texte aus den sechziger und siebziger Jahren in fünf Sektionen versammelt werden. Der in dem Band enthaltene und auf Mário de Andrades *Paulicéia Desvairada* (1922) anspielende Zyklus ‹Austineia Desvairada›, entstanden 1981

während Haroldo de Campos' Gastdozentur an der University of Texas, setzt die in den *Galáxias* begonnene Linie fort, Reiseeindrücke und –erlebnisse zu poetisieren. Auch über die Austin-Erlebnisse hinaus ist der Band als ‹persönliche Reise› durch die Interessensgebiete und (literarischen) Begegnungen zu begreifen, wie Kenneth David Jackson festhält:

O *Bildungs-Poesie* [sic] de Haroldo é também a história de uma viagem pessoal, nessa esfera mágica de comunicação e relacionamento por meio do poético. Assim, os poemas são dedicados às figuras que o poeta encontra no caminho, como num diário, *memorandum* ou memória.²⁷⁵

Von einem ‹diário poético› spricht auch Andrés Sánchez Robayna in seinem Vorwort zur spanischen Edition von 1990 und hält dazu fest: ‹Como ocorre igualmente em diversos fragmentos de *Galáxias*, determinados traços autobiográficos (isto é, lírico-expressivos) aparecem aqui sabiamente tramados no interior de uma indeclinável vontade construtiva.›²⁷⁶

In den frühen siebziger Jahren setzt zudem eine (erneute) intensive Beschäftigung mit dem Barock ein. 1971 erscheint der Aufsatz ‹Uma Arquitectura do Barroco› (später aufgenommen in *A operação do texto*, 1976), 1972 dann ‹Superación de los lenguajes exclusivos›, ein Aufsatz, der in dem von César Fernández Moreno für die UNESCO organisierten Kompendium *América Latina en su literatura* zunächst in spanischer Sprache veröffentlicht wurde. Erst einige Jahre später wurde unter dem Titel ‹Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana› die portugiesische Fassung publiziert (1977).²⁷⁷ In dem Text beschäftigt sich Haroldo de Campos das erste Mal systematisch mit der lateinamerikanischen Literatur, wobei der Abschnitt ‹Não mais limites entre poesia e prosa. O barroco› eine zentrale Stellung einnimmt. Hier bespricht er vergleichend u. a. Guimarães Rosas *Grande Sertão: Veredas* (1956) und Lezama Limas *Paradiso* (1966), wiederum unter Rückgriff auf das Konzept des ‹Neobarocken›, das er in seinem kurzen Aufsatz ‹a obra de arte aberta› von 1955 eingeführt hatte. In dem gleichen Band wurde Severo Sarduy's programmatischer Aufsatz

²⁷⁵ K. David Jackson: A educação do sexto sentido: poesia e filosofia em Haroldo de Campos. In: Haroldo de Campos: *A educação dos cinco sentidos*, S. 9–12; hier: S. 10.

²⁷⁶ Für die zweite Edition von *A educação dos cinco sentidos*, erschienen 2013 im Verlag Iluminuras, wurde Sánchez Robaynas Text von Gênese Andrade aus dem Spanischen ins Portugiesische übertragen. Vgl. Andrés Sánchez Robayna: Prefácio à primeira edição espanhola. In: Haroldo de Campos: *A educação dos cinco sentidos*, S. 13–17; hier: S. 16.

²⁷⁷ César Fernández Morenos gesamter Band erschien zudem 1979 auch in portugiesischer Sprache im Verlag Perspectiva (*América Latina em sua Literatura*, übersetzt v. Luiz João Gaio). Haroldo de Campos' Aufsatz wurde 2013 in die zweite, erweiterte Edition von *A operação do texto* (*A ReOperação do texto*) mit aufgenommen.

‹El barroco y el neobarroco› publiziert, in dem er eine Poetik des Neobarocken in der lateinamerikanischen Literatur und Kunstproduktion identifiziert und definiert.²⁷⁸ Sarduy bezieht sich in seinen Ausführungen vor allem auf Lezama Lima, bespricht in seinem Text aber auch Haroldo de Campos' *Galáxias*.²⁷⁹ So wird César Fernández Morenos Sammelband nicht nur zu einem der ersten Räume eines literaturtheoretischen Austauschs zwischen hispano-amerikanischen und brasilianischen AutorInnen,²⁸⁰ sondern, durch die Beiträge Sarduys und de Campos', auch zum ersten Ort eines ‹interamerikanischen› Austauschs über das Phänomen des (Neo)barocks in der lateinamerikanischen Li-

278 Diese Auseinandersetzung wird von Sarduy bekanntlich in späteren Arbeiten vertieft, in diesem Zusammenhang sei insbesondere auf seine Schriften *Barroco* (1974) und *Nueva inestabilidad* (1987) sowie auf den Gedichtband *Big Bang. Para situar en órbita cinco máquinas* (1973) verwiesen.

279 Vgl. Severo Sarduy: *El barroco y el neobarroco*. Dirigido por Daniel Link. Con apostillas de Valentín Díaz. Buenos Aires: El Cuenco de Plata 2011, S. 27.

280 In diesem Kontext kritisiert Jorge Schwartz in seinem pamphletartigen Artikel ‹Abaixo Tordesilhas!› von 1993 allerdings die Vernachlässigung der brasilianischen Literaturen seitens der hispanoamerikanischen TheoretikerInnen: ‹Pela primeira vez, um projeto trouxe proposta coerente para a queda do muro de Tordesilhas [...]. Como resultado dessa proposta unificadora e interativa, os quatro brasileiros [Antonio Houaiss, Haroldo de Campos, Antonio Candido, José Guilherme Merquior] lançaram olhar abrangente sobre as literaturas e linguagens americanas. Salvo algumas exceções, o mesmo não se pode dizer de seus colegas hispano-americanos com relação às brasileiras.› Jorge Schwartz: *Abaixo Tordesilhas!* In: *Estudos Avançados*, Vol. 7 (17), 1993, S. 185–200; hier: S. 197. Die von Schwartz genannten Ausnahmen waren in diesem Fall Emir Rodríguez Monegal und Severo Sarduy. Letzterer beschäftigt sich in seinem Beitrag nicht nur mit den *Galáxias*, sondern bezieht auch Guimarães Rosas *Grande Sertão: Veredas* und das Filmwerk Glauber Rochas in seine Reflexionen über den Neobarock mit ein. In Bezug auf Haroldo de Campos' Beziehungen zu hispanoamerikanischen AutorInnen vgl. Gênese Andrade: ‹Escrituras que brilham em plena noite›: Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana. In: André Dick (Hg.): *Signâncias*, S. 148–173. Vgl. außerdem zwei Beiträge der Verfasserin, in denen die Rolle Haroldo de Campos' als kulturellem ‹Brückenbauer› zwischen Hispanoamerika und Brasilien erörtert bzw. die (Neo)barock-Diskussion als Katalysator im Austausch der interamerikanischen literarischen Beziehungen interpretiert wird: vgl. Jasmin Wrobel: *Construyendo puentes: Haroldo de Campos como mediador cultural entre Brasil e Hispanoamérica*. In: *Sophia Austral*, No. 15, 1o semestre 2015, S. 27–44; vgl. dies.: ‹Partenogênese sem ovo ontológico›. A função catalisadora da discussão sobre o (neo)barroco nos intercâmbios interamericanos. In: *Revista Remate de Males*. Dossiê Literatura latino-americana, vol. 36, n. 1, 2016, S. 85–103. Eine vergleichende Auseinandersetzung mit den Poetiken von Severo Sarduy und Haroldo de Campos findet außerdem in folgendem Beitrag statt: dies.: *Big Bang e babelbarroco: cosmologias entre tradição e ruptura na poesia latino-americana*. In: *Circuladô. Especial: Haroldo hoje*. São Paulo: Risco 2019, S. 76–95. Die ‹neobarocke Dunkelheit› in den *Galáxias* wird in Kapitel 4.2 der vorliegenden Untersuchung näher thematisiert.

teratur. Das Thema des Barocks als «não-origem»²⁸¹ der lateinamerikanischen Literatur wird Haroldo de Campos noch in verschiedenen anderen Schriften behandeln, darunter einer seiner wohl wichtigsten Aufsätze: «Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira» erschien erstmals 1981 und wurde auch mehrfach in Übersetzungen im Ausland publiziert, es dürfte sich dabei um den am meisten rezipierten theoretischen Text von Haroldo de Campos handeln.²⁸² Einen polemischen Höhepunkt erreicht seine Auseinandersetzung mit dem Barock mit der Veröffentlichung von *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989). In dem Text beklagt Haroldo de Campos eine nur unzureichende Berücksichtigung des brasilianischen Barocks und seines wichtigsten Vertreters Gregório de Matos in Antonio Candidos bedeutender Studie zur brasilianischen Literaturgeschichte *Formação da Literatura Brasileira* von 1959. Die Veröffentlichung der Schrift führte in der brasilianischen Literaturwissenschaft zu großen Konflikten zwischen den SchülerInnen Candidos (USP) und Haroldo de Campos' (PUC), die bis heute noch nicht ganz beigelegt sind. Insgesamt zählt letzterer neben den Kubanern Carpentier, Lezama Lima, Sarduy, Cabrera Infante, Piñera, Arenas und dem Argentinier Néstor Perlongher²⁸³ zu den bedeutendsten Theoretikern und Autoren des lateinamerikanischen Neobarocks.

3.5.4 *Pós-utopia*, poetische *Jetztzeit* und der benjaminianische Geschichtsbegriff in Haroldo de Campos' theoretischem und poetischem Werk

Ein weiter bedeutender und bereits mehrfach erwähnter Text, der nach der Arbeit an den *Galáxias* entsteht und 1984 – dem Jahr der ersten Gesamtveröffentlichung der Fragmente – publiziert wird, ist der Aufsatz «Poesia e modernidade: da morte

281 Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 239.

282 Der Text erschien erstmals 1981 in der Zeitschrift *Colóquio/Letras*; eine spanische Übersetzung erschien 1982 in *Vuelta* und 1986 in *Vuelta Sudamericana*, die englische Übersetzung ebenfalls 1986 in *Latin American Literary Review*. Die Übertragungen ins Französische und Italienische wurden 1989 in *Lettre internationale* bzw. *Lettera internazionale* publiziert, eine deutschsprachige Version dann 1990 in der seit Mai 1988 in Berlin herausgegebenen deutschen Ausgabe der *Lettre internationale*. Vgl. ebda., S. 231–232.

283 Gerade mit Sarduy, Cabrera Infante und Perlongher war Haroldo de Campos auch gut befreundet. Für Néstor Perlongher und Severo Sarduy verfasste er nach deren Tod Hommage-Gedichte, wie er es für viele enge Freunde tat: «neobarroso: im memoriam n. perlongher» und «para um tombeau de severo sarduy», beide aufgenommen in dem Poesie-Band *Crisantempo* (1998).

da arte à constelação. O poema pós-utópico». In diesem distanziert er sich von der orthodoxen Phase der konkreten Poesie und identifiziert die Konkretisierung der Sprache in der Poesie als das eigentlich entscheidende Moment:

Tenho dito, em mais de uma oportunidade, que a «poesia concreta» dos anos 50 e 60, como «experiência de limites», não clausurou nem me enclausurou. Ao contrário, ensinou-me a ver o concreto na poesia; a transcender o «ismo» particularizante, para encarar a poesia, transtemporalmente, como um processo global e aberto de concreção sgnica, atualizado de modo sempre diferente nas várias épocas da história literária e nas várias ocasiões materializáveis da linguagem (das linguagens).²⁸⁴

Er kommt zu dem Schluss, dass die zeitgenössische Dichtung eine Poesie der ‹Postavantgarde› sei, eine ‹postutopische Poesie›, nicht mehr gezeichnet durch das auf die Zukunft ausgerichtete ‹Prinzip Hoffnung› (Bloch) der Avantgarde, sondern vielmehr das in der Gegenwart fußende ‹Prinzip Realität›.²⁸⁵ In diesem Zusammenhang bezieht er sich auf die von Octavio Paz in *Hijos del limo* proklamierte *Poética del ahora*,²⁸⁶ wobei Haroldo de Campos den benjaminianischen Begriff der *Jetztzeit* (‹agoridade›) vorzieht, wohl weil dieser die Frage nach der Konstellation, die die eigene Epoche mit anderen, vorangegangenen Epochen einnimmt, mit einschließt.²⁸⁷ Bedeutend in diesem Kontext sei daher gerade die ‹synchrone Perspektive›,

aquela que corresponde a uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, e que constitui o seu presente em função de uma certa ‹escolha› ou construção do passado.²⁸⁸

284 Haroldo de Campos: *O arco-íris branco*, S. 269.

285 Vgl. ebda., S. 268.

286 Vgl. Octavio Paz: *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral 1974, S. 204.

287 Vgl. dazu ‹Anhang A› aus Benjamins *Über den Begriff der Geschichte* (1942 posthum): ‹Der Historismus begnügt sich damit, einen Kausalnexus von verschiedenen Momenten der Geschichte zu etablieren. Aber kein Tatbestand ist als Ursache eben darum bereits ein historischer. Er ward das, posthum, durch Begebenheiten, die durch Jahrtausende von ihm getrennt sein mögen. Der Historiker, der davon ausgeht, hört auf, sich die Abfolge von Begebenheiten durch die Finger laufen zu lassen wie einen Rosenkranz. Er erfaßt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der ‹Jetztzeit›, in welcher Splitter der messianischen eingesprenkt sind.› Walter Benjamin: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Ausgewählt v. Rolf Tiedemann. Mit einem Essay von Theodor W. Adorno. Stuttgart: Reclam 2010, S. 153.

288 Haroldo de Campos: *O arco-íris branco*, S. 243.

Diese Dichtung der «presentidade» bzw. «agoridade», solle dabei nicht zu einer «Poetik der Abdankung» werden,

não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma «história plural» nos incita à apropriação crítica de uma «pluralidade de passados», sem uma prévia determinação exclusivista do futuro.²⁸⁹

Diese theoretischen Reflexionen werden in den *Galáxias*, denen in besonders hohem Maße die Konkretisierung einer «pluralidade de passados» in der poetischen *Jetztzeit* zugrunde liegt, bereits antizipiert. In Hinblick auf die Rückbesinnung auf die barocken Anfänge seiner Poesie und auf die gleichzeitige Hinwendung zu den Ruinen der Zeitgeschichte können die *Galáxias* in Haroldo de Campos' Gesamtwerk daher als eine Art Zäsur betrachtet werden. Die auch in diesem Werk fortbestehende Prämisse der konkreten Dichter, dass die literarische Qualität nicht hinter eine politische Aussage zurücktreten dürfe, ist als Anspruch an die Literatur so ebenfalls schon bei Benjamin vorhanden, der in seiner Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934 forderte:

einerseits hat man von der Leistung des Dichters die richtige Tendenz zu verlangen, *andererseits* ist man berechtigt, von dieser Leistung Qualität zu erwarten. Diese Formel ist natürlich solange unbefriedigend, als man nicht *einsieht*, welcher Zusammenhang zwischen den beiden Faktoren Tendenz und Qualität eigentlich besteht. Natürlich kann man den Zusammenhang dekretieren. Man kann erklären: ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, braucht keine weitere Qualität aufzuweisen. Man kann auch dekretieren: ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, muß notwendig jede sonstige Qualität aufweisen. Diese zweite Formulierung ist nicht uninteressant, mehr: sie ist richtig. Ich mache sie mir zu eigen. [...] Zeigen möchte ich Ihnen, daß die Tendenz einer Dichtung politisch nur stimmen kann, wenn sie auch literarisch stimmt. Das heißt, daß die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt. Und, um das gleich hinzuzufügen: diese literarische Tendenz, die implizit oder explizit in jeder *richtigen* politischen Tendenz enthalten ist – die und nichts anderes macht die Qualität des Werks. *Darum* also schließt die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische Qualität ein, weil sie seine literarische *Tendenz* einschließt.²⁹⁰

Dass sich Haroldo de Campos auch in «postgalaktischen» Texten an einer poetischen Verarbeitung von hochtraumatischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts versuchte, ist schon in Kapitel 3.2.4 angeklungen. Zum einen wäre hier das in *Crisantempo* (1998) enthaltene und schon dem Titel nach an Walter Benjamin

²⁸⁹ Ebda., S. 269. Hervorh. im Original.

²⁹⁰ Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*. Hg. v. Sven Kramer. Stuttgart: Reclam 2012, S. 229–230. Hervorh. im Original.

anklingende Gedicht ‹o anjo esquerdo da história› zu nennen, das zuerst am 28. April 1996 in der Beilage *Mais! der Folha de São Paulo* veröffentlicht wurde und das sich mit dem wenige Tage zuvor ereigneten *Massacre de Eldorado dos Carajás* auseinandersetzt. Am 17. April waren neunzehn landlose Farmer während eines Protestmarsches des *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (MST) von der Militärpolizei im Bundesstaat Pará auf brutale Weise getötet worden. Ohne das Gedicht, das im Übrigen von Else R. P. Vieira als ‹verbal monument in dialogue with other sites of memory›²⁹¹ gelesen wird, ausführlich zu besprechen, soll hier kurz die Bezugnahme auf Benjamins ‹Engel der Geschichte› im Titel und in der dritten Strophe von ‹o anjo esquerdo da história› hervorgehoben werden. In der IX. These seiner Schrift *Über den Begriff der Geschichte* konstruiert Benjamin anhand der von ihm hochgeschätzten Aquarellzeichnung *Angelus Novus* (1920) von Paul Klee folgendes Denkbild:

Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.²⁹²

Das Bild wird von Haroldo de Campos in seinem Gedicht von dem Bild des Erzengels Michael und seines flammenden Schwertes überlagert, sodass der ‹linke Engel› nicht, wie bei Benjamin, passiv auf die Trümmer der Vergangenheit zurückschauen muss; vielmehr ergibt sich hier die Möglichkeit einer ‹Abrechnung› für die Bewegung der Landlosen:

que talvez só afinal a
 espada flamejante
 do anjo torto da his-

²⁹¹ Vgl. weiter: ‹The poem enters a dynamic interaction with two other sites of memory of the Eldorado de Carajás massacre, namely, the national march of MST members and the *Terra* exposition of Sebastião Salgado.› Else R.P. Vieira: Weaving histories and cultural memories. The (inter)national materialisms of ‹O anjo esquerdo da história›. In: Bernard McGuirk/Else R.P. Vieira (Hg.): *Haroldo de Campos in Conversation*, S. 156. Vgl. In diesem Zusammenhang auch Roberto Vecchi: ‹O anjo esquerdo da história›: Haroldo de Campos e o memorial poético dos sem terra, com voz. In: Jasmin Wrobel (Hg.): *Roteiros de palavras, sons, imagens*, S. 161–171.

²⁹² Walter Benjamin: *Sprache und Geschichte*, S. 146. Hervorh. im Original.

tória cha-
 mejando a contravento e
 afogueando os
 agrossicários sócios desse
 fúnebre sodalício onde a
 morte-marechala comanda uma
 torva milícia de janizáros-ja-
 gunços:
 somente o anjo esquerdo
 da história escovada a
 contrapelo com sua
 multigirante espada po-
 derá (quem dera!) um dia
 convocar do ror
 nebuloso dos dias vin-
 douros o dia
 afinal sobreveniente do
 j u s t o
 a j u s t e de
 contas²⁹³

Dabei wird hier nicht nur auf Benjamins Engel und den Erzengel Michael, sondern auch auf Carlos Drummond de Andrades ‹Poema de sete faces› (1930 in *Alguma Poesia*) rekurriert, in dessen erster Strophe es heißt:

Quando nasci, um anjo torto
 desses que vivem na sombra
 disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.²⁹⁴

Durch den ‹anjo esquerdo› wird also bereits im Titel des Gedichts auf zwei Konnotationen rekurriert: erstens ‹esquerdo› als politisch linke Positionierung und zweitens, über das Gedicht von Drummond, frz. ‹gauche› (im Sinne von port. ‹torto›, ‹krumm, verzogen›) als, wie Vieira formuliert, ‹artistic and literary denunciation of a distorted history›.²⁹⁵ In dem bereits erwähnten Interview mit Bernardo Carvalho von 1999 bezieht sich Haroldo de Campos auf dieses Gedicht als ‹poem[a] de reflexão, de testemunho de uma realidade. [...] [Nesse poema] eu sou testemunha do que me fere.›²⁹⁶

²⁹³ Haroldo de Campos: *Crisantempo*, S. 71–72.

²⁹⁴ Vgl. Else R.P. Vieira: Weaving histories and cultural memories, S. 172–173. Hervorh. im Original.

²⁹⁵ Ebda., S. 173.

²⁹⁶ In Bernardo Carvalho: Com prêmio, Haroldo de Campos volta à Web, o.S.

3.5.5 ‹Postgalaktische› poetische Auseinandersetzungen mit der Shoah

In Bezug auf explizite Auseinandersetzungen mit der Shoah wäre hier zunächst das Gedicht ‹o labirinto de gershon knispel› zu nennen, das im Folgenden exemplarisch vorgestellt werden soll, ohne eine tiefere Analyse anzustreben. Das Gedicht, das 1998 erstmals in dem Ausstellungskatalog *O Labirinto* des israelisch-brasilianischen Künstlers Gershon Knispel und später in Haroldo de Campos' posthum herausgegebenem Gedichtband *Entremilênios* (2009)²⁹⁷ publiziert wurde, wurde von Haroldo de Campos anlässlich von Knispels Ausstellung ‹Vestígios – 50 anos do Holocausto› (1995)²⁹⁸ geschrieben. Es handelt sich hierbei um eine poetische ‹Transkreation› der Eindrücke der Serie ‹O Labirinto› Knispels, darunter ein 225 x 995 cm großes Ölgemälde mit dem Titel ‹Metamorfose›, an dem Knispel zwischen 1987 und 1995 arbeitete und das dem Wandgemälde im Foyer des *Teatro Anne Frank* in São Paulo als Grundlage diente. In dem monumentalen Kernstück der Ausstellung werden insgesamt fünf Motive bearbeitet, die den verschiedenen Stationen von der Ankunft der Jüdinnen und Juden in den Konzentrationslagern bis hin zu ihrer Ermordung entsprechen: ‹A Chegada› (225 x 125 cm), ‹Requiem› (225 x 250 cm), ‹A Revolta› (225 x 250 cm), ‹A Solução Final› (225 x 245 cm) und ‹A Última Parada› (225 x 125 cm). In Haroldo de Campos' Gedicht, das sich aus vier nummerierten Abschnitten (von Strophen kann hier nicht gesprochen werden) zusammensetzt, werden ähnliche Stationen hervorgehoben. Es beginnt mit einem bilingual verschränkten Bild, der Aufschrift auf einem der Truppentransportzüge, mit denen die deutschen Soldaten nach Polen gebracht wurden:

I.
 vamos à polônia
 wir fahren nach polen
 dar uma tunda um juden
 nos judeus zu verscholen [sic]:
 [...] ²⁹⁹

297 Der Gedichtband ist in fünf Sektionen eingeteilt: ‹pinturas escritas / escritos-pinturas›, ‹musa militante›, ‹circunstâncias›, ‹lendo a *iliada*› und ‹terceiras transluminuras›. Das Gedicht ‹o labirinto de gershon knispel›, bei dem es sich um eine ekphrastisch-poetische Auseinandersetzung mit Knispels Werk handelt, ist in der ersten Sektion enthalten.

298 Gershon Knispel wurde 1932 in Köln geboren und emigrierte drei Jahre später mit seiner Familie nach Palästina. In Brasilien lebte er von 1958 bis 1964. Der Militärputsch zwang den der Kommunistischen Partei angehörigen Künstler zu einer Rückkehr nach Israel. Nach Brasilien kehrt er erst 1994, fast zehn Jahre nach dem Ende der Militärdiktatur, wieder zurück.

299 Haroldo de Campos: *Entremilênios*, S. 27. Alle Hervorh. im Folgenden im Original.

Nach der Zugszene im ersten Abschnitt, die nicht nur den Truppentransport evokiert, sondern auch den Transport der Jüdinnen und Juden in die Vernichtungslager («SZ / Z 16972 / WAGON A. FRANK / NACH AUSCHWITZ / KA-ZET»),³⁰⁰ wird im zweiten Abschnitt auf die Häftlingsorchester («os músicos / saltimbancos da morte»; «fantoques sempretocantes»)³⁰¹ in den Konzentrationslagern angespielt, ein Motiv, das Gershon Knispel in besonderem Maße interessierte und das viele seiner Werke prägt. Die als «düstere Geistgestalten» beschriebenen Spieler, «cabis- / pensos uns / olhicerrados outros», kontrastieren, wie in Knispels Wandgemälde, mit dem stählernen Reichsadler, der die Klauen anzieht um zum Angriff anzusetzen, er hat sie im Visier. Im Gedicht endet der zweite Abschnitt aber mit einer Vision der Vergeltung, auch wenn es diese für die unsäglichen Verbrechen nicht geben kann:

[...]
 mas já cadaveroso
 um soldado azul-ferrete
 – crânio no elmo do capacete –
 jaz
 fulminado
 enfim
miyyad ha' do fulgor
 justiceiro da
 mão de *elohim*³⁰²
 [...] ³⁰³

Die raum-zeitlichen Überlagerungen in Knispels Bildern werden, wenn auch in leicht veränderter Form und Anordnung, auch in Haroldo de Campos' Gedicht wiedergegeben. So thematisiert der dritte Abschnitt des Textes einerseits die Niederlagen auf russischem Boden, wo die letzten Spuren des Hasses, «os restos-rastos do ódio» von Panzern getilgt werden. Als Beispiel für diese Spuren wird ein Spruch (und mit ihm ein Bild) zitiert und transkriert, der sich in Folge des Erlasses der «Nürnberger Rassengesetze» 1935 in unser kollektives Gedächtnis gebrannt hat:

[...]
ich bin am ort das eis-me aqui a
grösste schwein suína-mor

300 Ebda.

301 Ebda., S. 28.

302 «von der Hand [...] Gottes.»

303 Ebda., S. 29.

und lass mich nur samente vou prá cama
mit juden ein com judeus
[...]³⁰⁴

Die ekphrastische Beschreibung dreht sich auch im direkten Anschluss daran um die Frauenfigur in Knispels Wandgemälde, die am Boden liegend, die Hände vor den Augen und mit diversen Verbänden am Körper, in dem Bild nur schemenhaft auszumachen ist. Auch hier instrumentalisiert Haroldo de Campos Nazi-Vokabular, das er durch seine Übersetzungen ins Portugiesische sichtbar und erst dadurch eine Auseinandersetzung möglich macht, wobei er hier auch ein (religiöses) Gegenbild entwirft: «*feldhure*: puta do campo de batalha / [...] madalena do arame farpado / morta ou talvez / em dormevela – ». ³⁰⁵ Über die Abbildung des Frauenkörpers rollt in Knispels Darstellung eine Dose mit Zyklon B, die einen gelben Farbfilm hinterlässt, der auch im ersten Abschnitt des Bildes zu sehen ist und das Häftlingsorchester in gelbe Gasschwaden zu tauchen scheint; auch dieses Moment wird im Gedicht wieder aufgegriffen. Am Ende steht allerdings ein Bezug zu einem anderen Werk Knispels: der vierte Abschnitt ist der ungarischen Widerstandskämpferin und Dichterin Hannah Szenes gewidmet, die 1944 gemeinsam mit 32 weiteren jüdischen Frauen und Männern mit dem Fallschirm über Jugoslawien, direkt hinter der deutschen Front, absprang. Szenes wurde drei Monate später, kurz nach ihrer Grenzüberquerung nach Ungarn, von der Polizei gefasst, schwer gefoltert und später hingerichtet. Gershon Knispel widmete ihr ein Denkmal, das an der Fassade des Kulturellen Zentrums des Kibbuzes Yad Hana ausgestellt ist. In seinem Text, in dem er die Fallschirmspringerin Szenes ebenfalls in Anlehnung an Benjamin als «*anjo-de-baioneta-calada*» inszeniert, bezieht sich Haroldo de Campos außerdem auf deren eigenes Gedicht ‹Gesegnet sei das Streichholz›³⁰⁶ und endet in diesem Sinne mit einer Erlösungsvision durch die Poesie:

[...]
advém então o anjo
sobrevém

304 Ebda.

305 Ebda., S. 30.

306 «Blessed is the match consumed / in kindling flame. / Blessed is the flame that burns / in the secret fastness of the hurts. / Blessed is the heart with strength to stop / its beating for honor's sake. / Blessed is the match consumed / in kindling flame.» In: *The Hannah Senesh Legacy Foundation*. Verfügbar unter: <http://www.hannahsenesh.org.il/Sc.asp?ID=1958#5> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

o anjo-de-baioneta-calada
 sobrevoa
 o arcanjo-paraquedista
 – *hana senesh*
 alidourada –
 rompendo as farpas dos
 aramados
 resgatando
 da queima que avermelha
 os livros de poemas
 (heine brecht)
 – *hana!* –
 riscando o
 fósforo feliz
 que no extinguir-se
 incita a chama³⁰⁷

Ebenfalls in *Entremilênios* enthalten ist das Gedicht «a musa não se medusa» (in der Sektion «musa militante»). Nicht ganz klar ist, wann genau das Gedicht verfasst wurde, darüber gibt auch das Vorwort von Carmen de P. Arruda Campos, die den Band organisiert und herausgegeben hat, keinen Aufschluss. Den Inhalten nach zu urteilen ist der Text allerdings vermutlich kurz vor Haroldo de Campos' Tod im August 2003 entstanden, darauf weisen Bezüge auf die Bombardierungen von Bagdad hin, die im März 2003 stattfanden.³⁰⁸ Es setzt sich aus elf nummerierten Abschnitten zusammen, wobei der erste bereits das poetische Vorhaben enthüllt:

a musa não se medusa:
 contra o caos
 faz música³⁰⁹

307 Ebda., S. 30–31.

308 Grundsätzlich verweist bereits der Titel des Gedichtbands – *Entremilênios* – darauf, dass dieser Texte enthält, die um die Jahrtausendwende herum geschrieben wurden. In einigen Fällen lässt sich dies auch klar nachvollziehen. So enthält der Band einige Auszüge aus Haroldo de Campos' *Ilias*-Übersetzung, die 2001 (Volume I) und 2002 (Volume 2) erschien sowie ein Gedicht in Gedenken an die mexikanische Filmemacherin und Künstlerin Adriana Contreras, die 2001 verstarb. Vgl. hierzu auch den von ihm und Lisa Block de Behar herausgegeben Band *Adriana Contreras. Fragmentos de obra*, 2001. Zudem sind zwei Gedichte enthalten, die explizit Bezug auf den zeitlichen Kontext ihres Sujets nehmen, zum einen das Millenniumsgedicht «2000» und «milano revisitado: 2001».

309 Ebda., S. 65.

Nacheinander werden in den einzelnen Abschnitten nun verschiedene Szenarien von gegenwärtigen (Welt)kriegen und staatlicher Gewalt behandelt: die Jugoslawienkriege, der Irakkrieg sowie der Zweite Tschetschenienkrieg. In diese Betrachtungen mischen sich durch die Abschnitte 5 und 7 Visionen der Shoah, wobei die erste ebenfalls in Dialog mit Gershon Knispels, aber auch (explizit) mit Albrecht Dürers und Hieronymus Boschs Werken tritt:

5.
 os tocadores de música
 do holocausto
 cordas (violinos rabecas) e
 metais (trumpetes trompas
 trombones)
 executam
 a marcha fúnebre de auschwitz
 esperando que os chuveiros-solfataras
 esguichem o gás-grisu (aliás *ziklon*)
 da morte (des)figurada (como se)
 por dürer e/ou bosch:
 entrega que mastiga estrelas-de-david
 e expele um bafo químico de veneno
 pluvioso³¹⁰

Diese Vision wird in Abschnitt 6 in ein sehr aktuelles Bild überführt, in dem eine Wiederholung von Geschichte angedeutet wird:

6.
 os bombardeios se repetem (mundo
 imundo) bagdá de novo kósovo
 tchetchênia agora (ieltsin
 abençoa putin):
she-hem behemá hêmma lahém
 não são mais que animais
 ademais
 não mais³¹¹

Wie zuvor in ‹o labirinto de gershon knsipel› werden auch hier hebräische Sprach-elemente mit eingeflochten. In diesem Fall handelt es sich um einen Vers aus dem

³¹⁰ Ebda., S. 68. Alle Hervorh. im Folgenden im Original.

³¹¹ Ebda.

Buch Kohelet (3, 18),³¹² von dem Haroldo de Campos 1990 eine Übertragung ins Portugiesische anfertigte,³¹³ wobei er hier den eigenen transkrierten Vers direkt an den hebräischen Vers anschließt: «não são mais que animais / ademais / não mais». Die Tendenz, Fragmente aus dem eigenen «trankreativen» – also übersetzerischen – Werk in die eigenen poetischen Texte einzuflechten, beginnt ebenfalls mit den *Galáxias*. Nach dieser kurzen Bezugnahme auf gegenwärtige Geschehnisse, die der Dichter, der zu diesem Zeitpunkt selbst bereits am Lebensende steht, entsetzt beobachtet, wird, wiederum in Parallele zu dem anderen Gedicht, das Schicksal einer Frau in den Mittelpunkt der poetischen Auseinandersetzung gestellt. Es handelt sich dabei um die deutsche Kommunistin Olga Benário Prestes, die 1928 die Befreiungsaktion für ihren damaligen Lebensgefährten Otto Braun anführte und 1934 zusammen mit dem brasilianischen Hauptmann Luiz Carlos Prestes von Moskau nach Brasilien ging. Ein geplanter Aufstand gegen den damaligen Präsidenten Getúlio Vargas schlug fehl, die schwangere Olga Benário Prestes wurde 1936 nach Deutschland ausgeliefert und 1938 in das KZ Lichtenburg gebracht. Ein Jahr später wurde sie in das

312 Vgl. den gesamten Vers in der deutschen Einheitsübersetzung: «Was die einzelnen Menschen angeht, dachte ich mir, dass Gott sie herausgegriffen hat und dass sie selbst (daraus) erkennen müssen, dass sie eigentlich Tiere sind.» Vgl. <https://www.uibk.ac.at/theol/lese-raum/bibel/koh3.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020). Haroldo de Campos kommentiert und begründet seine Übersetzung wie folgt: «A *Bíblia de Jerusalém* [...] verte a passagem nos seguintes termos: «Acerca dos homens pensei assim: Deus os põe à prova para que vejam que por si mesmos são animais». No original hebraico, porém, a comparação é reforçada no plano sonoro e adquire uma cantante força de persuasão pelo fato de que a semântica se deixa engastar numa quádrupla paronomásia (jogo de relações entre som e sentido, Jakobson). Assim, salientando com maiúsculas as figuras fônicas: «sheHÉM beHÉMÁ HÉMMMA IaHÉM», ou, literalmente: «que eles animal eles para eles». Em minha transcrição, lê-se:

Eu disse eu § para o meu coração §§
quanto aos § filhos do homem §§
Elohim § os esmerilha §§§
E que vejam §§
Não são mais que animais ademais § não mais

(O último versículo reconfigura, fonosse semanticamente, o correspondente hebraico posto em destaque. Notar que os sinais de § usados como interpontuação procuram reproduzir, aproximativamente, as pausas de «cantilações» [...]).» Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 31–32.

313 Vgl. Haroldo de Campos: *Qohélet/O-que-sabe (Eclasiastes). Poema sapiencial*. São Paulo: Perspectiva 2004 [1990] o.S.

Frauenkonzentrationslager Ravensbrück verlegt, 1942 dann in der Tötungsanstalt Bernburg ermordet. Auf diese letzten Lebensmomente rekurriert Haroldo de Campos in ‹a musa não se medusa›:

7.
 escoltado por
 exterminadores armados
 de gás-letal
 o olhar azul-firme de olga
 benario
 adentra o gasômetro
 subterrâneo
 (aliás mefítico
 balneário) do dr.
 porco-selvagem (*eberl*)
irmfried (grandepaz)
 em bernburg
 cerca de cem quilômetros a
 sudoeste de berlim
 (fevereiro de mil
 novecentos e quarenta e
 dois)
 com outras (duzentas ao
 todo) mulheres judias (sub-
 versivas segundo os sinistros
 padrões de himmler):
 quando o caminhão-fúnebre (dez dias
 depois) voltou à ponte-do-corvo
 (*rabensbrück* [sic] / *frauen-konzentrations-*
lager) só restavam
 por testemunha as
 - espólio mortiço – roupas das
 mulheres³¹⁴

Die Täterfigur im Gedicht, der deutsch-österreichische Arzt Irmfried Eberl, ‹medizinischer Leiter› der Tötungsanstalten Brandenburg und Bernburg (1940–1942) und ab 1942 erster Leiter des Vernichtungslagers Treblinka, wird hier ‹beim Namen genommen›: der Nachname ‹Eberl› wird gemäß der unter ihm begangenen Verbrechen in ‹porco-selvagem› transkreiert (der eigentliche Nachname wird in Klammern gesetzt und damit der portugiesischen Übersetzung – und

314 Ebda., S 69–70.

Deutung – unterstellt), während im Fall seines Vornamens «Irmfried» (ahd. *irmin* = groß, *fridu* = Schutz) die deutsche Version zuerst genannt und die portugiesische Transkreation «grandepaz» danach nur in Klammern angegeben wird. Hier findet eine doppelte Inversion statt, indem die der Bedeutung nach zutreffende portugiesische «Transkreation» des Nachnamens zuerst genannt wird, wobei der eigentliche Nachname «Eberl» durch die Klammersetzung untergeordnet wird. Der Vorname, dessen Bedeutung in scharfem Kontrast zu den Verbrechen seines Trägers steht, wird zuerst in der deutschen Originalversion des Namens genannt, während die ins Portugiesische übertragene Bedeutung, so unpassend in diesem Fall, in Klammern gesetzt und damit in gewisser Hinsicht «entzogen» wird. In einem anderen Abschnitt rekurriert Haroldo de Campos außerdem auf die «Operation Condor», innerhalb derer in den siebziger und achtziger Jahren die Geheimdienste von Argentinien, Brasilien, Bolivien, Chile, Paraguay und Uruguay gemeinsam und unterstützt von den Vereinigten Staaten operierten, um linksoppositionelle Kräfte in ihren Ländern zu eliminieren:

9.
nessa
de todos nós
latino-amarga
américa
– no chile
na argentina
no uruguai
– o condor tatala enormes
asas lutulentas –
(aqui também
na terra em transe³¹⁵
do brasil)
torturadores de tacão
marcial e dentes-
-de-sabre
deixam seu rastro:
sanguinolenta floração de
coágulos vermelhos³¹⁶

315 Hier nimmt Haroldo de Campos offensichtlich Bezug auf Glauber Rochas *Cinema Novo-Drama Terra em transe* (1967), ebenfalls ein Beispiel für die Kombination von höchstem künstlerischen Anspruch und politischer Positionierung.

316 Ebda., S. 70–71.

Die Vokabel ‹latino-amarga› bzw. ‹latinoamargo› für die Bezugnahme auf Lateinamerika und die iberoamerikanischen Sprachen findet bereits in den *Galáxias* Verwendung (‹mais uma vez›; vgl. Kapitel 4.2). Die letzten beiden Abschnitte des Gedichts (10 und 11) thematisieren dann die Aufgabe und Pflicht der Kunst, zu erinnern und zu warnen, aufmerksam zu bleiben, um die Wiederholung der ‹unverzeihlichen Verbrechen› zu verhindern:

10.
 onde o des-homem des-
 -humano uma vez
 impou
 (que nunca mais engendre essa espécie
 lupina carniceira-de-gente um
 ventre de mulher!)
 – onde houve ranger de dentes e
 pranto –
 agora a mão que pinta e o som do canto
 do homem-humano
 do *humanitas*-homem resgatado
 prevaleçam – não
 por desmemória e sim
 mêmores
 alerta-atentos
 ao lúcido
memento mortuorum
 à memória dos não-
 -remissíveis crimes
 da hiena-des-homem e de sua
 hílare mandíbula amarela
 famélica de restos cadaverosos: não
 nunca
 desmemoriados mas
 vigilantes (de
 cívica memorial vigília)
 para que o mal já sido –
veiom ra' á reê
 no dia adverso
 adverte –³¹⁷

317 Hierbei handelt es sich ebenfalls um eine eigene Transkreation aus dem Buch Kohelet (VII, 14; vgl. Haroldo de Campos: *Qohélet*, o.S.). Der gesamte Vers lautet in der deutschen Einheitsübersetzung: ‹Am Glückstag erfreue dich deines Glücks und am Unglückstag sieh ein: Auch diesen hat Gott geschaffen, genau wie jenen, sodass der Mensch von dem, was nach ihm kommt, gar nichts herausfinden kann.› Vgl. <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/koh3.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020) Vgl. auch hierzu die Gegenüberstellung der Übersetzung

não venha a ser de novo (turvo retorno)
sob o sol-holofote
dos inquisidores

11.

da mão que pinta
da garganta que canta
– onde foram cárceres
nasça o espaço
comunal da paz
compartilhada –
da arte: gesto (pintura) ou (poema) fala:
que se comparte³¹⁸

Wie bereits erwähnt ist aufgrund der inhaltlichen Bezüge davon auszugehen, dass es sich bei diesem Gedicht um einen der letzten vor Haroldo de Campos' Tod im August 2003 geschriebenen Texte handelt und es ist bezeichnend, wie stark es in seiner Diskursivität in Opposition zu den konkreten Gedichten der fünfziger und frühen sechziger Jahre steht, wenngleich auch hier die Bedeutung der Form nicht hinter den Inhalt zurücktritt. In «a musa não se medusa» wird mit Blick auf die Katastrophen des 20. Jahrhunderts, deren unvorstellbarer Höhepunkt die Shoah darstellt, eine Art poetisches Testament formuliert, in dem Haroldo de Campos die Kunst und insbesondere die Poesie in die Pflicht nimmt und ihr gleichzeitig auch Wirkungsmacht zuspricht: «a musa não se medusa: / contra o caos / faz música». ³¹⁹

Die Auseinandersetzung mit der biblischen Poesie, die auch die zuvor besprochenen Gedichte prägt, begann mit dem von Jacó Guinsburg 1969 herausgegebenen Band *Quatro mil anos de poesia*, für den Haroldo de Campos u. a. Gedichte von Heinrich Heine, Eduard Bagrizki, Ossip Mandelstam und Boris Pasternak übersetzte. ³²⁰ Den schon zu dieser Zeit bestehenden Wunsch, die hebräische Sprache zu erlernen, konnte er allerdings erst in den achtziger Jahren

aus der (portugiesischen) *Jerusalemmer Bibel* und Haroldo de Campos' auf die Einhaltung lautlicher Strukturen gerichteten «Transkreation»: «Em tempo de prosperidade desfruta, / em tempo de adversidade reflete (*Bíblia de Jersualem*). No original hebraico, temos: Be-yom TOVÁ heyê veTOV / Uvayom RA'Á REÊ. Em minha transcrição, atenta ao paralelismo fônico: Em dia BENÉfico § vive a BENEsse §§ / e em dia ADVERso § ADVERte» Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 32.

318 Ebda., S. 71–73.

319 Ebda., S. 65.

320 Vgl. Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 25.

in die Tat umsetzen. Ab 1983 nahm er fünf Jahre Unterricht in Ivrit bei der jungen Dozentin Tzipora Rubinstein, die 1989 unerwartet an einer Krankheit verstarb. Biblisches Hebräisch lernte er parallel dazu auf eigene Faust³²¹ und fertigte partielle Übersetzungen des Buchs Kohelet (*Qohélet – O-que-sabe. Eclasiastes*, 1990), des 1. Buchs Mose und des Hoheliedes (*Bere'shith: a cena da origem*, 1993 sowie *Éden: um tríplico bíblico*, posthum 2004) an. In die Zeit des Studiums der hebräischen Sprache und des Arbeitsprozesses an den biblischen Texten fallen auch seine Beschäftigung mit der jüdischen Mystik, seine Lektüren von Gershon Scholem, Martin Buber und Franz Rosenzweig sowie die Beschäftigung mit kabbalistischen Ideen. Grundsätzlich wendet sich Haroldo de Campos in den beiden letzten Lebensdekaden mehr und mehr der Philosophie zu, die auch Eingang in seine Poesie findet. Hierzu bemerkt er in dem Interview mit Bernardo Carvalho:

Uma poesia como a que eu faço realmente não é muito para jovens, porque é uma poesia de alguém que passou por muitas coisas e entrou numa fase mais filosófica. Nunca entendi por que o Oswald de Andrade no final da vida acabou com aquela paixão pela filosofia. É uma paixão da idade. Você chega a uma fase reflexiva. Hoje, uma das minhas leituras preferidas é filosofia.³²²

Abgesehen von den drei Bibel-Übersetzungen sei an dieser Stelle noch auf die Sektion ‹harpa davídica› in der Anthologie *Crisantempo: no espaço curvo nasce um* von 1998 verwiesen. Die Gedichtsammlung wurde in Anschluss an Haroldo de Campos' Aufenthalt in Israel im April 1994³²³ geschrieben und umfasst

321 «Estudei com [Tzipora Rubinstein] o ivrit, o hebraico falado em Israel, reservando-me para fazer à parte, por minha conta, estudos de hebraico bíblico. As traduções bíblicas que fiz são de minha inteira responsabilidade, pois não quis, pelo menos num primeiro momento, associar a minha jovem professora a um projeto que poderia não lhe ser congenial. Posteriormente, quando publiquei minhas primeiras transcrições [...], sua reação foi muito calorosa e chegamos a projetar fazer juntos a transposição do *Cântico dos Cânticos* (*Shir Hashirim*). A morte precoce de Tzipora impediu que esse desígnio se concretizasse.» Ebda., S. 27.

322 In Bernardo Carvalho: Com prêmio, Haroldo de Campos volta à Web, o.S.

323 Die Einladung wurde von der *Associação Universitária de Cultura Hebraica* (heute: *Judaica*) in São Paulo und dem *Instituto Cultural Israel-Iberoamérica* in Jerusalem organisiert. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Haroldo de Campos bereits in den 1970er Jahren eine Einladung nach Israel erhalten hatte, die er vorerst ablehnte: er wollte zuerst die hebräische Sprache lernen. Die Eindrücke seiner Israelreise, insbesondere die Bewunderung für das moderne Hebräisch, wurden zunächst in dem Essay ‹A harpa davídica›, der am 14. April 1996 in einer Spezialausgabe der *Folha de São Paulo* erschien, verarbeitet. Haroldo de Campos: A harpa davídica: a poesia de Israel. In: *Folha de São Paulo*, 14.04.1996. Verfügbar unter: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/14/mais!/17.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

neben Gedichten, in denen Reiseeindrücke aus Israel verarbeitet werden, und einigen ‹Transkreationen› zeitgenössischer israelischer Dichter (Amir Gilboa, Haim Gouri, Jehuda Amichai und Natan Zach)³²⁴ auch drei Texte, ein poetisches Triptychon, in dem er sich mit seinem Besuch des *Museums zur Geschichte des Holocaust* in der Gedenkstätte *Yad Vashem* auseinandersetzt (‹velas›, ‹vela›, ‹e quindi uscimmo›).³²⁵ Die letzten beiden Gedicht-Anthologien, *Crisantempo* und *Entremilênios*, zeichnen sich also beide einerseits durch Texte aus, in denen Haroldo de Campos politisch Stellung bezieht; in beiden sind zudem Texte enthalten, in denen er sich spezifisch mit der Shoah beschäftigt und diese auch – im Sinne einer multidirektionalen Erinnerung – in Bezug zu aktuellen Konflikten und Kriegen setzt, wobei insbesondere die Bezugnahmen auf Benjamin auffallen. Die ersten konkreten Auseinandersetzungen mit der Shoah fanden allerdings bereits in den sechziger Jahren in dem *work in progress*-Projekt *Galáxias* statt, insbesondere in den Fragmenten ‹ach lass sie quatschen› und ‹hier liegt›, die in den Kapiteln 4.4.1.2 und 4.4.1.8 der vorliegenden Untersuchung besprochen werden.

3.5.6 Die letzte poetische Reise: *A Máquina do Mundo Repensada*

Zuletzt sei noch auf die beiden letzten beiden Langgedichte verwiesen: *Finismundo: a última viagem* (1990) und *A Máquina do Mundo Repensada* (2000), das letzte zu Lebzeiten des Dichters veröffentlichte poetische Werk. In beiden wird das Motiv der Reise wieder aufgenommen, das bereits in den *Galáxias* eine zentrale Rolle einnimmt, und beide beinhalten ein komplexes Spiel mit der literarischen Tradition. Während in *Finismundo* zwei Momente der Irrfahrt bzw. Reise, die homerische und die joyceanische, gegenübergestellt werden,³²⁶ so

324 Mit Amir Gilboa, dessen Dichtung Haroldo de Campos durch die Anthologie *Poemas de Israel* (1963) von Cecília Meireles kennengelernt hatte, stand er bereits seit 1963 in Briefkontakt. Während seines Aufenthalts in Israel 1994 wurden er und Carmen Arruda von dessen Witwe Geny Gilboa empfangen. In Israel lernte er auch Jehuda Amichai und Natan Zach persönlich kennen. Vgl. ebda.

325 «Quanto aos meus poemas aqui estampados, gostaria apenas de referir que o tríptico ‹vela›, ‹velas› e ‹quindi uscimmo› (de ‹quindi uscimmo a riveder le stelle› / ‹e então saímos a rever estrelas›, Dante, ‹Inferno›, 34, 139) reflete a experiência pungente da visita que Carmen e eu fizemos ao Yed Vashém [sic] (Museo do Holocausto) e seus anexos (Recinto dos Nomes, Recinto da Recordação, Memorial das Crianças), no Monte Herzl.» Ebda. Vgl. außerdem Haroldo de Campos: *Crisantempo*, S. 311–313.

326 «Aquele [momento] épico, que está na viagem homérica, que está no mar, do Odisseu homérico, e aquele terrestre, urbano, paródico, que está no Ulisses, – já não mais no Odisseu –, mas no Ulisses moderno, joyceano, que é uma espécie de paradigma do homem na cidade con-

schreibt sich Haroldo de Campos mit seinem Millenniumsgedicht *A Máquina do Mundo Repensada* in eine Tradition ein, die er selbst als «cosmopoética»³²⁷ bezeichnet. In dem Langgedicht geht er der Frage nach der Ordnung und Beschaffenheit des Kosmos nach, indem er, neben zahlreichen anderen, kleineren Referenzen, insbesondere drei Texte einer kreativen Rezeption unterzieht: Dantes *Divina Commedia*, Camões' *Os Lusíadas* und Carlos Drummond de Andrades Gedicht ‹A Máquina do Mundo›. Allen drei Texten ist die Beschäftigung mit dem astronomischen bzw. kosmologischen Weltbild ihrer Zeit gemeinsam, mit der Frage nach Ursprung und Beschaffenheit von Welt und Universum. Beziehen sich die drei genannten Werke bereits intertextuell aufeinander, wobei Dantes episches Gedicht den Ausgangstext bildet, so unternimmt Haroldo de Campos zu Beginn des dritten Jahrtausends eine Neubearbeitung des Motivs der ‹Weltmaschine›, indem er mittels einer kreativen Auseinandersetzung mit allen drei Texten von alten und überholten astronomischen Weltbildern und Erklärungsmodellen zu den neuesten kosmologischen Theorien und Thesen voranschreitet.³²⁸ Bemerkenswert ist auf einen ersten Blick, dass der Dichter hier zum Vers, genauer, zum *Endecasillabo* zurückfindet. Das Gedicht setzt sich dabei aus insgesamt 152 Terzinen und einem alleinstehenden, abschließenden Vers (*Coda*) zusammen, wobei de Campos Dantes *Divina Commedia* nicht nur im Versschema, sondern auch bezüglich der Dreiteilung des Gedichts folgt. Im ersten Teil oder Gesang, der die Strophen 1–40 umfasst, steht das geozentrische oder ptolemäische Weltbild im Vordergrund, auf das nicht zuletzt durch die kreative Einbindung der drei erwähnten Texte rekurriert wird. Im zweiten, aus 39 Terzinen bestehenden Gesang setzt sich der Dichter poetisch mit der Entwicklung und den Fortschritten der Physik auseinander, indem er von Galileo über Newton bis hin zu Einstein voranschreitet. Im letzten und längsten Teil des Gedichts, der insgesamt 73 Strophen umfasst, wendet er sich schließlich den neueren kosmologischen Theorien und Modellen zu, wie der *Big-Bang-*

temporânea, ou seja, um Ulisses da banalidade, do mundo, como diria Lukács, abandonado pelos deuses.» Haroldo de Campos: *Sobre Finismundo: a última viagem*. Rio da Janeiro: Sette Letras 1996, S. 16.

327 Haroldo de Campos: *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Ed. 2002, S. 59.

328 Vgl. hierzu Jasmin Wrobel: Dialogando com Dante, Camões e Drummond: zum Motiv der ‹Weltmaschine› in Haroldo de Campos' *cosmopoema A Máquina do Mundo Repensada*. In: Dietrich Briesemeister/Axel Schönberger (Hg.): *Die Wanderung von Themen und Motiven in die und in den Literaturen der portugiesischsprachigen Welt*. Frankfurt a.M.: Domus Editoria Europaea/Valentia 2016, S. 223–236; hier: S. 223–224.

Theorie oder den Schwarzen Löchern.³²⁹ In dem Gedicht verflechten sich verschiedene Diskurse: ein poetisch-literarischer Diskurs, ein physikalisch-kosmologischer Diskurs (wobei sich der Dichter hier u. a. auf die Forschungsarbeiten seines Freundes Mário Schenberg stützt), ein mystisch-kabbalistischer Diskurs und ein autobiografischer Diskurs. Durch die Allegorie der ‹Weltmaschine› werden diese verschiedenen Diskurse miteinander in einen Dialog gebracht, der in einer ‹reflexão sem cura› (III, 105.3)³³⁰ über das Rätsel des Universums endet. Die ‹Agnosis› hat sich am Ende nicht in ‹Gnosis› verwandelt.³³¹ Im letzten Vers, der als *Coda* für sich allein steht, wird viermal das Wort ‹nexo› wiederholt. Die Frage nach diesem letzten ‹Zusammenhang›, der alle Dinge eint, muss auch an der Schwelle zum dritten Jahrtausend unbeantwortet bleiben. Bei der fünften Wiederholung des Wortes wird der letzte Buchstabe, -o, getilgt. Übrig bleibt ‹nex›, lat. für ‹Tod› (III, 153.1):

O nexo o nexo o nexo o nexo o nex³³²

Die Frage nach dem Ursprung und der Beschaffenheit des Universums muss für den *poeta senex* Haroldo de Campos unbeantwortet bleiben. *A Máquina do Mundo Repensada* spiegelt, als das letzte noch zu Lebzeiten veröffentlichte poetische Werk des Dichters, dessen fortwährende Interessen wider, das Spiel mit der literarischen Tradition, die Allgegenwart des Motivs der Reise, aber auch die Frage nach dem Ursprung, die ihn mindestens seit seiner Arbeit an den *Galáxias* stark beschäftigt hat – das performative erste Fragment, ‹e começo aqui›, kann gewissermaßen als *Bere'shith* der fünfzig Fragmente gelesen werden³³³ und die *Genesis* spielt auch in *A Máquina do Mundo Repensada* als Intertext eine entscheidende Rolle. Die Allegorie der ‹Weltmaschine›, in der sich, ähnlich wie in Borges' *Aleph*, alle Punkte zur gleichen Zeit offenbaren, kann hier auch als eine Allegorie zu Haroldo de Campos' ‹poética sincrónica› gelesen werden,³³⁴ die ebenfalls ihren Anfang in den *Galáxias* findet. Wie bereits zuvor angeklungen, sind die letzten poetischen Texte des Dichters noch

329 Vgl. Ana Lúcia M. de Oliveira: Travessias alegóricas da máquina do mundo. In: Tânia Franco Carvalhal u. a. (Hg.): *Transcrições: teoria e práticas: em memória de Haroldo de Campos*. Porto Alegre: Evangraf 2004, S. 17–22; hier: S. 20–21. Vgl. außerdem Jasmin Wrobel: *Dialogando com Dante, Camões e Drummond*, S. 225–226.

330 Haroldo de Campos: *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê 2000, S. 73.

331 Vgl. Haroldo de Campos: *Depoimentos de oficina*, S. 69.

332 Haroldo de Campos: *A máquina do mundo repensada*, S. 97.

333 Vgl. Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 119.

334 Vgl. in diesem Kontext insgesamt Diana Junkes Bueno Martha-Toneto: *As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. São Paulo: Editora Unesp 2013.

nach dem ‹Weltmaschinen-Dialog› entstanden und gerade das bereits besprochene Gedicht ‹a musa não se medusa› offeriert dabei einen (letzten) Blick auf die Katastrophen des 20. Jahrhunderts, wie Diana Junkes treffend formuliert: «como se ao eu-poético se mostrasse uma máquina do mundo às avessas, e no lugar dos grandes feitos, toda a miséria humana fosse desvelada».³³⁵

Durch eine eingehende Kontextualisierung der *Galáxias* in Haroldo de Campos' Gesamtwerk konnte gezeigt werden, inwieweit das Werk eine Zäsur bzw. einen Wendepunkt für das poetische Schaffen und gleichzeitig auch eine Art Weichenstellung für das literaturtheoretische Œuvre des Dichters bedeutet hat. Gleichzeitig nimmt es aber in ästhetisch-formaler Hinsicht eine absolute Sonderrolle ein: es handelt sich bei den *Galáxias* nicht nur um das umfangreichste poetische Werk von Haroldo de Campos, es differenziert sich auch durch die Applikation einer ‹poetischen Prosa›, die in fünfzig gleichförmigen Textblöcken angeordnet ist. Diese formale Besonderheit der Textarchitektur ist nicht zuletzt die Voraussetzung für das Entstehen – bzw. das Setzen – ‹textueller Stolpersteine›, wie im folgenden Kapitel untersucht werden soll. Dabei ist hier auch zu betonen, dass in den *Galáxias*, im Gegensatz zu späteren Gedichten wie ‹o anjo esquerdo da história›, ‹o labirinto de gershon knispel› oder ‹a musa não se medusa›, die Beschäftigung mit Zeitgeschichte auf subtilere, aber höchst wirkungsvolle Weise geschieht, eingebettet in einen neobarocken Textfluss, der an einigen Stellen transparent wird und so eine ‹Poetik des Stolperns› überhaupt erst ermöglicht.

3.6 Rückblick

Im vorangehenden Kapitel wurde unterschiedlichen ‹Routen› Haroldo de Campos' nachgegangen: zum einen seinen tatsächlichen Reiserouten durch Europa (1959 und 1964), zum anderen seinen ‹textuellen Reiserouten›, wobei sein Hauptwerk *Galáxias* erstmalig einer Kontextualisierung innerhalb des umfangreichen Gesamtwerkes des brasilianischen Dichters vollzogen wurde. Die Nachzeichnung von Haroldo de Campos' Reisewegen fand einerseits in Vorbereitung auf die Fragment-Analysen in Kapitel 4 der vorliegenden Untersuchung statt; auf der anderen Seite konnte gezeigt werden, inwieweit der Dichter KünstlerInnen und Intellektuellen begegnete, die direkt oder indirekt von den Verbrechen des NS-Regimes und des europäischen Faschismus betroffen waren (so z. B. Karlheinz Stockhausen oder Henri Chopin).

³³⁵ Diana Junkes: ‹a musa não se medusa›. Desejo e pós-utopia num poema de Haroldo de Campos. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 194, Jan. 2017, S. 129–142; hier: S. 140.

Eine Schlüsselrolle spielte hierbei das Treffen mit Ezra Pound im August 1959. Aufgrund der besonderen Relevanz von Pound für die Poetik der Noigandres-Dichter und aufgrund seiner Verstrickung in den italienischen Faschismus wurde daher ein eigenes Unterkapitel angesetzt, in dem in ausreichender Hinsicht auf die verschiedenen Facetten, die für Haroldo de Campos' Pound-Rezeption bedeutsam sind, eingegangen werden konnte. Dabei wurde auch die Beziehung der brasilianischen konkreten Dichter zu Pound während seiner Internierung im St. Elizabeths in Washington nachvollzogen und problematisiert. Die persönliche Begegnung zwischen Haroldo de Campos und Ezra Pound, den er im August 1959 in Rapallo besuchte, wurde hierbei als eigener (produktiver) «Stolperstein» für den Brasilianer interpretiert, denn ausgehend von dem Treffen fand augenscheinlich eine Umbewertung der eigenen Pound-Rezeption statt. Die (poetischen) Texte, die de Campos im Anschluss an die Begegnung und in späteren Jahren über Pound geschrieben hat, zeigen deutlich, dass er in ihnen etwas anerkennt, was er vorher übersah oder übersehen wollte. Es ist bezeichnend, dass seine dichterische Auseinandersetzung mit der Shoah und dem europäischen Faschismus nach dem Treffen mit der Arbeit an den *Galáxias* einsetzt. Andererseits stehen diese in der Tradition von «Weltgedichten» wie den *Cantos*, wobei hier dem Gespräch zwischen den beiden Dichtern über die konzeptuelle Ausrichtung der Pound'schen «Gesänge» eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für Haroldo de Campos' eigenes Hauptwerk zugesprochen wird, nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass de Campos die ersten Aufzeichnungen für sein Buchprojekt auf dieser ersten Europareise 1959 machte.

Bezüglich der zweiten Europareise 1964 sind zwei Punkte hervorzuheben, die zusammenhängen: zum einen der Prag-Aufenthalt, bei dem Haroldo de Campos u. a. die Pinkas-Synagoge und den Alten Jüdischen Friedhof besuchte, die in jeweils einem der zu analysierenden Fragmente eine Schlüsselrolle spielen; auf der anderen Seite der Militärputsch in Brasilien, zu dem es kommt, als de Campos sich gerade in Paris aufhält. Er bricht die Reise sofort ab. Auffällig ist hier, dass er in dem in Kapitel 3.3 zitierten Brief vom 10.04.1964, den er voller Sorge an Max Bense schrieb, diese neue politische Situation in seinem Heimatland direkt mit «Kafkas Prag» und dem *Process* in Verbindung bringt.

In einem weiteren Kapitel, das gewissermaßen zwischen den «wirklichen» und den «textuellen» Reisen steht, wurden zudem einige Reflexionen bezüglich des zeitgeschichtlichen Kontexts angestellt, wobei hier insbesondere Hans Ulrich Gumbrechts Studie *After 1945: Latency as Origin of the Present* in die Überlegungen miteinbezogen wurde. Außerdem wurden in diesem Zusammenhang noch einmal die Kontakte und Freundschaften, die Haroldo de Campos mit NS-Gegnern in Europa sowie mit Exilierten in Brasilien, darunter Anatol Rosenfeld und Vilém Flusser, pflegte, besprochen. Auch auf den befreundeten Guimarães

Rosa, der zwischen 1938 und 1942 als Vizekonsul in Hamburg wirkte, wurde in diesem Kontext hingewiesen.

Abschließend fand eine ausführliche Kontextualisierung der *Galáxias* in Haroldo de Campos' poetischem wie theoretischem Gesamtwerk statt. Dabei konnte festgestellt werden, dass die *Galáxias* einerseits – bezogen auf die konkrete Poesie – einen poetologischen Wendepunkt darstellen, auf der anderen Seite aber auch eine Rückkehr: er wendet sich in ihnen wieder dem Barock zu. Neben wichtigen (übersetzungs)theoretischen Arbeiten, die alle in gewissem Maße auch Einzug in die *Galáxias* halten und weiteren Poesiebänden, wurde auch das nach den *Galáxias* (evtl. auch aus den *Galáxias* heraus) entwickelte Konzept der *pós-utopia* erörtert sowie die Relevanz des benjaminianischen Geschichtsbegriffs in Haroldo de Campos' Werk. In einem weiteren Unterkapitel wurden dann Gedichte besprochen, in denen explizit die Shoah thematisiert wird und die bisher von der Forschungsliteratur kaum berücksichtigt wurden. Sie belegen deutlich, wie weit sich der Dichter mittlerweile von der (orthodoxen) Phase der konkreten (selbstbezüglichen) Poesie entfernt hat. Schließlich wurde noch ein Blick auf das letzte zu seinen Lebzeiten erschienene dichterische Werk geworfen, *A Máquina do Mundo Repensada*, in dem das Motiv der (dantesken) Reise wieder aufgenommen wird und in dem Haroldo de Campos eine eher philosophische Haltung bezüglich der großen Lebensfragen einnimmt.

4 Poetische Topografien des 20. Jahrhunderts: Textuelle Reiserouten und Stolpersteine in den *Galáxias*

These ruled barriers along which the traced words, run, march, halt, walk, stumble at doubtful points [...].

James Joyce: *Finnegans Wake*, 1939

mas a arte da poesia agora pause agora espere agora pare [...] pouco importa agora a / arte da poesia esta geração é outra

Haroldo de Campos, «sob o chapéu», *Galáxias*, 1984

Nachdem in Kapitel 2 der Gehalt der Begriffe «stolpern» und «Stolperstein» in der Memorialkultur und als mögliche Konzept-Metaphern für die Analyse literarischer Werke ausgelotet und veranschaulicht wurde, soll nun dargestellt werden, inwieweit diese für die Untersuchung von Haroldo de Campos' polyphonem Hauptwerk *Galáxias* fruchtbar gemacht werden können. Diesem Vorhaben liegen die Hypothesen zugrunde, dass sich das Werk 1) in Teilen als poetisches Zeitzeugnis des 20. Jahrhunderts lesen lässt und dass 2) die Textstellen, die sich auf die außerliterarische Realität und das katastrophale Zeitgeschehen beziehen, in der Textarchitektur als literarische «Stolpersteine» verankert sind bzw. durch diese eingeleitet werden. Hierbei wird davon ausgegangen, dass diese bei den RezipientInnen a) durch ihr plötzliches Auftreten und einen direkten und sichtbaren Bruch an der Textoberfläche, der die rhetorisch elaborierte «Textstraße» uneben macht, den Lesevorgang aufbrechen; zudem können sie b) wie Demnigs STOLPERSTEINE eben im «Lese-Weg» versenkt sein, sodass nur aufmerksame LeserInnen sie bemerken bzw. sie nur durch ein bestimmtes Vorwissen erkennen und einordnen können. In diesem Kontext liegt allerdings kein Prinzip der «Wiedererkennung» vor (wie bei Demnig), d. h. die Art und Weise, wie die «Stolpersteine» im Text verlegt sind, kann unterschiedlich sein. Das Stolpern liegt hier in der Erkenntnis des referentiellen Zusammenhangs, es kommt zu einem *looking through*. Allerdings kann diese Art von «Stolperstein» auch «über-lesen» und damit «übergegangen» werden, er ist im Textfluss weniger sichtbar als die erste beschriebene Kategorie. Zudem kann c) einem einzelnen Fragment auch eine auf den ersten Blick nicht sichtbare «Kehrseite» unterliegen, ähnlich wie in Gerz' *Mahnmal 2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus*, in der durch eine starke metaphorische Aufladung an der Textoberfläche der eigentliche Untergrund nicht direkt sichtbar ist. Wissen die RezipientInnen um die eigentliche Thematik bzw. werden die Metaphorisierungsmechanismen verstanden, wird die Oberfläche brüchig.

Dass es sich bei den *Galáxias* nicht in erster Linie um einen diskursiv-autobiografischen poetischen Text handelt, sondern um ein hochkomplexes und höchst hermetisches Geflecht aus intertextuellen Verweisen, neobarocken Wortspielen und literatur- und sprachtheoretischen Reflexionen, wurde mehrfach hervorgehoben und soll auch in diesem Kapitel entsprechend gewürdigt werden (vgl. Kapitel 4.2 und 4.3). Allerdings stehen in der vorliegenden Untersuchung die mir sehr wesentlich erscheinenden Referenzebenen, die die außerliterarische Wirklichkeit betreffen, im Vordergrund, um dem Anspruch einer Neulektüre der *Galáxias*, erklärtes Ziel der Studie, gerecht zu werden. In Kapitel 3 wurden hierzu bereits vorbereitend die (textuellen) Routen nachvollzogen, denen Haroldo de Campos während seiner Reisen 1959 und 1964 durch Europa gefolgt ist. Hierbei wurde sein Treffen mit dem US-amerikanischen Dichter Ezra Pound im August 1959 gemäß der hier verwendeten Terminologie als eigener ‹Stolperstein› für den Brasilianer interpretiert: der zu dem Zeitpunkt der Reise knapp 30-jährige Haroldo de Campos ‹stolpert› hier über die Diskrepanz zwischen dem bewunderten Dichter und der historischen Persönlichkeit Ezra Pound – oder vielmehr über die Erkenntnis, dass gerade diese Unterscheidung nicht haltbar ist, wobei in dieser auch ein eigenes Schuldeingeständnis liegt. Zudem konnte anhand der während der Reisen geknüpften Kontakte (z. B. mit Henri Chopin) und den Besuchen von Gedenkstätten (insbesondere der Pinkas-Synagoge in Prag) gezeigt werden, inwieweit dem brasilianischen Dichter die Spuren und Folgen des europäischen Faschismus bewusst geworden sein müssen.

In diesem Kapitel, das als Analysekapitel den Hauptteil der Untersuchung ausmacht, wird zunächst ein Überblick über die Textgenese und den strukturellen Aufbau der *Galáxias* gegeben, wobei bereits hier einige Auffälligkeiten bezüglich der zeitlichen Arbeit an dem *work in progress* aufgezeigt werden. Daran anschließend werden Reflexionen über die ‹Textarchitektur›, d. h. die sehr spezielle textuelle Materialität der 50 Fragmente, angestellt, die es der Untersuchungshypothese zufolge gerade erst möglich macht, dass auf der Rezeptionsebene ‹textuelle Stolpersteine› entstehen – bzw. auf der Produktionsebene erzeugt werden. In diesem Zusammenhang sollen außerdem Funktion und Wirkung der ‹babelbarocken› Sprache (vgl. ‹esta é uma álealenda›, 26)¹ der *Galáxias* dargelegt werden und es wird der Frage nachgegangen, inwieweit im Fall der rhetorisch stark elaborierten Texte überhaupt von einem ‹Stottern› bzw. ‹Stolpern› die Rede sein kann. In einem weiteren Schritt wird außerdem das Kompositionsprinzip der Fragmente

¹ Alle Zitate und Verweise beziehen sich auf die zweite, 2004 von Editora 34 herausgegebene Ausgabe. Da die einzelnen Fragmente der *Galáxias* nicht mit Seitenzahlen versehen sind, werden – dem Index folgend – immer die ersten Wörter des jeweiligen Fragments als Titel angegeben, zudem die betreffenden Zeilen.

durchleuchtet, wobei die inhaltlichen ‹Versatzstücke›, aus denen sich die *Galáxias* zusammensetzen, identifiziert und kategorisiert werden. In diesem Kontext soll auch noch gezeigt werden, inwieweit die einzelnen Fragmente miteinander bzw. inwieweit innerhalb eines Fragments verschiedene Schauplätze und (National)literaturen miteinander in Dialog treten, ein Verfahren, das ich als ‹poetisches mapping› bezeichnen möchte. Diese Verfahrensweisen offen zu legen ist für die Analyse der Texte unentbehrlich. Schließlich werden ausgesuchte Fragmente auf ihre ‹textuellen Stolpersteine› hin untersucht, wobei ich diese gemäß der unter 4.1. erläuterten Auffälligkeit in Bezug auf die Textgenese und der Hypothese folgend, dass die beiden Reisen 1959 und 1964 ausschlaggebend für die Konzeption des Projekts waren, in drei thematische Gruppen einteilen möchte: zum einen Fragmente, in denen auf den Kontext des Zweiten Weltkriegs und den europäischen Faschismus Bezug genommen wird (Kapitel 4.4.1). In diesem Kapitel werden bis auf eine Ausnahme Fragmente der ersten Hälfte der *Galáxias* untersucht und es bildet aus den oben erläuterten Gründen den Schwerpunkt der Analysearbeit. In den beiden folgenden Kapiteln werden dann beispielhaft jeweils zwei Fragmente besprochen, die zum einen auf die politischen (Welt)konflikte des Kalten Krieges – insbesondere den Vietnamkrieg – rekurrieren (4.4.2) und zum anderen auf die brasilianische Militärdiktatur (4.4.3) Sie belegen, dass der Dichter sich ausgehend von seiner Auseinandersetzung mit dem europäischen Faschismus und der großen Katastrophe auch in den späteren Texten kritisch und Stellung beziehend den politischen Weltkontexten zuwendet.

4.1 Textgenese und struktureller Aufbau der *Galáxias*: ungleiche Dynamiken

Im Folgenden soll zunächst versucht werden, die Textgenese des *work in progress* nachzuvollziehen. Das erste der insgesamt 50 Fragmente, ‹*e começo aqui*›, datiert vom 18. November 1963, das letzte, ‹*fecho encerro*› von November 1975 und März 1976, so kann man es dem Verzeichnis entnehmen.² An dieser unterschiedlich präzisen Angabe lässt sich bereits eine Tendenz ablesen: während die Angaben für die ersten beiden Drittel der Texte noch überwiegend die genauen Verfassungstage nennen, werden diese Informationen im letzten Drittel etwas ungenauer bzw. weiter gefasst. Besonders auffällig ist auch, dass 23 der 50 Fragmente, also knapp die Hälfte, in den ersten beiden Jahren zwischen Ende 1963 und Ende 1965 geschrieben wurden, während in den Folgejahren die

² Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 115.

die *Galáxias* betreffende Textproduktion graduell sinkt: die restlichen 27 Texte entstehen in einer Zeitspanne von knapp elf Jahren. Die ersten 23 Fragmente, die zwischen dem 18.11.1963 und dem 25.10.1965 verfasst wurden, speisen sich, wie bereits an anderer Stelle erwähnt, weitgehend aus den Eindrücken der ersten beiden Europareisen und belegen damit deren große Bedeutung im Rahmen der Gesamtkonzeption des Werks. Nach der Abfassung des letzten Fragments dieses ersten Blocks, «neckarstrasse», vergeht über ein Jahr bis zur Weiterarbeit an dem Projekt. «a liberdade» wird erst am 7.11.1966 verfasst und bedeutet auch eine räumliche Zäsur: es ist das erste Nordamerika-Fragment. In den letzten Jahren, von 1971 bis 1976, wurde pro Jahr nur noch ein Fragment verfasst, die Arbeit an «*fecho encerro*» zog sich gar über die letzten beiden Jahre. Diese Einsicht deckt sich mit der bereits in Kapitel 3.2.4 erwähnten Planänderung in Bezug auf die Anzahl der Fragmente: ursprünglich waren insgesamt 100 Texte geplant, aber, wie der Dichter in dem mehrfach zitierten Interview von 1984 bemerkt, «o tempo, felizmente, copidescou o meu projeto.»³ Eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf das eigene Projekt und auch Reflexionen über die Mühseligkeit der Arbeit manifestieren sich schon früh, z. B. in «esta é uma álealenda», verfasst am 6. und 7. September 1964:

será que vale a pena / será que paga a teima será que põe um termo exânima o desânimo
espanca / o pânico e remaina o ânimo porque começa a faina («esta é uma álealenda», 7–9)

Darauf, dass sich das ursprüngliche Vorhaben reduzieren würde, deuten ebenfalls schon einige der frühen autoreferentiellen Textstellen in den *Galáxias* hin, so z. B. in «ma non dove» (21. Februar 1965):

assim teu livro pode ser legível como o quilate da qualidade / no calote da quantidade ou
o calote da qualidade no quilate da quantidade / e ficas com a metade como a viagem na
vontade da dia adiada viagem («ma non dove», 27–29)

Bereits hier wird offensichtlich mit der Idee gespielt, die Anzahl der Fragmente um die Hälfte zu verringern («e ficas com a metade»). Zudem wurde nicht nur der zeitliche Abstand zwischen deren Abfassung größer, sondern es erhöht sich auch die Arbeitszeit an den einzelnen Texten, die sich zu Beginn meist noch auf einen oder wenige Tage belief. An den späteren Fragmenten wurde häufig auch mehrere Tage oder mit größeren zeitlichen Abständen geschrieben. Auffällig ist in diesem Zusammenhang das vierte, sehr frühe Fragment, «no jornalário», für das als Entstehungszeit der Januar 1964 und der 24. Juli 1964 angegeben werden. Dass Haroldo de Campos die Arbeit an dem Text im Januar unterbrach, lässt sich durch seine zweite Europareise erklären, die er Ende Januar antrat. Wie in Kapitel 3.3

³ Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 272.

erläutert, brach er die Reise dann im April vor dem Hintergrund des Militärputsches in Brasilien ab und trat unverzüglich die Heimreise an. Dass sich die Weiterarbeit an den *Galáxias* in dieser frühen Phase, in der das Projekt im Mittelpunkt seines Schaffens stand, so lang hinzog, dürfte daher wohl den politischen Unruhen in Brasilien geschuldet sein. Weiterhin fällt auf, dass das Fragment, in dem das Treffen mit Pound verarbeitet wurde (‹mármore ístrio›), erst zwischen dem 17. und 27. Januar 1968 verfasst wurde, also beinahe neun Jahre nach dem Treffen der beiden Dichter in Rapallo im August 1959.

Die ersten 13 Fragmente wurden in der vierten Ausgabe der Zeitschrift *Invenção* von 1964 veröffentlicht, zusammen mit dem kurzen Metatext ‹dois dedos de prosa sobre uma nova prosa›⁴ und dem bekannten Wahlspruch Mallarmés, der als prädestiniertes Motto für die *Galáxias* gelten könnte: ‹tout au monde existe pour aboutir à un livre›.⁵ Die nächste Ausgabe von *Invenção* (Dez. 1966/Jan. 1967) enthielt die darauffolgenden 12 Fragmente.⁶ In einem kurzen Begleittext findet sich ein Verweis darauf, dass zumindest zu diesem Zeitpunkt noch geplant war, die ursprüngliche Projektidee von 100 Fragmenten umzusetzen: ‹os presentes fragmentos pertencem ao livro em progresso cuja publicação foi iniciada no n.º 4, dezembro de 64, de INVENÇÃO. com estas páginas, a quarta parte do projeto do livro se perfaz, e o desenho estelar e permutatório vai emergindo claro.›⁷ Die insgesamt 25 Fragmente, die zu diesem Zeitpunkt veröffentlicht waren, sollten allerdings schließlich nicht die ‹quarta parte› des Gesamtprojekts darstellen, sondern bereits die Hälfte. 43 Fragmente wurden 1976 schließlich in der bereits erwähnten und an António Vieira anklingenden Anthologie *Xadrez de estrelas* publiziert,⁸ die die poetische Produktion des brasilianischen Dichters von ihren Anfängen 1949 bis 1974 umfasst. Auffällig ist hier, dass die frühen Fragmente nicht immer in der chronologischen Reihenfolge ihrer Entstehung angeordnet sind, zudem wurden einige Texte ausgelassen: ‹um avo de estória›, ‹uma volta

4 Vgl. Haroldo de Campos: dois dedos de prosa sobre uma nova prosa, S. 112–113 u. ders.: livro de ensaio 1 – galáxias. In: *Invenção. Revista de Arte da Vanguarda*. N.º 4. São Paulo: Edições Invenção 1964, S. 114–127.

5 Stéphane Mallarmé: *Divagations*. Texte de l'édition Fasquelle. Paris: Classiques Garnier 1897, S. 216. Tatsächlich steht den *Galáxias* allerdings ein Zitat aus dem Vorwort zu *Un coup de dés* als Epigraph voran, das ebenso passend ist und die Flüchtigkeit der sich bildenden und wieder auflösenden Fiktionen im Einklang mit der Beweglichkeit bzw. dem Wandel des geschriebenen Wortes illustriert: ‹La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit.›

6 Haroldo de Campos: livro de ensaios – galáxias. In: *Invenção. Revista de Arte da Vanguarda*. N.º 5. Dez. 1966 – Jan. 1967. São Paulo: Edições Invenção 1966/1967, S. 19–31.

7 Ebd., S. 19.

8 Vgl. das Kapitel ‹livro de ensaios g a l á x i a s / fragmentos / possível figura›. Haroldo de Campos: *Xadrez de estrelas*, S. 199–242.

inteira», «e brancusi», «pulverulenda» und «na coroa de arestas». Hierzu gibt es von Seiten des Dichters keine Erläuterungen, allerdings ist bekannt, dass die ursprüngliche Idee keineswegs war, die *Galáxias* in einem gewöhnlichen Buchformat zu veröffentlichen. Vielmehr sollten die einzelnen Fragmente als lose Seiten in einem beweglichen Buch-Objekt zusammengefasst werden, ein Vorhaben, von dem ihm der befreundete João Guimarães Rosa hinsichtlich der schon vorhandenen Komplexität des Werkes abriet und von dem Haroldo de Campos schließlich auch ablassen sollte:

Imaginei de início um livro-objeto, um multilivro manipulável como uma escultura cinética. Claro que as notações, as novas partituras da música de vanguarda, então preocupada com o aleatório, estavam presentes no meu pensamento. Lembro-me de uma opinião de Guimarães Rosa [...]. Eu havia dado a Rosa o n.º 4 de *Invenção*, com os «dois dedos de prosa» e os fragmentos iniciais das *Galáxias*. A uma certa altura, ele me disse: «Você não sabe o que tem nas mãos. Isto é o demo. Esta sua prosa é o demo!» E depois de uma pausa, referindo-se ao projeto do livro: «Mas veja: não publique em folhas soltas, faça um livro comum, costurado ... Não dificulte o difícil ...» No momento, lembrando-me das capas «convencionais», do grafismo acadêmico, «regionalista», dos livros do Rosa (tão extraordinariamente revolucionários no seu texto, na sua escritura ...), não dei maior atenção à observação, e respondi brincando, provocativo: «Isto não importa. Ao demo o que é do demo. Sou um *kamikase* [sic] da literatura ...» Hoje, penso diferentemente. O livro de folhas soltas não convida ao manuseio. É belo como projeto gráfico, mas inibitório como prática de leitura. [...] Do projeto, restaram os *formantes* (inicial e terminal, de leitura reversível, impressos em itálicos). No mais, o livro pode ser lido a partir de qualquer página, aleatoriamente.⁹

Die gesamten 50 Fragmente der *Galáxias* wurden erstmals 1984 in gebundener Form im Verlag Ex Libris veröffentlicht, wobei die ursprüngliche Idee, wie in dem Kommentar oben angedeutet, beibehalten wurde. Die Fragmente wurden jeweils einseitig und seitenfüllend abgedruckt, sodass das anfängliche Ziel, insgesamt 100 Seiten zu produzieren, in gewisser Hinsicht doch eingehalten wird, wenn man die jeweils weiß bleibende Rückseite (vielleicht als Anspielung auf Mallarmé) mitzählt:

[...] formato grande, visibilidade de leitura, verso das páginas em branco, fazendo as vezes de silêncio ou pausa intercorrente e perfazendo o total programático de 100 páginas.¹⁰

Dabei tragen die einzelnen Fragmente keine Seitenzahlen und sind so theoretisch in beliebiger Reihenfolge lesbar. In der Edition von 1984 und auch in der zweiten Ausgabe von 2004 (Editora 34), die als Textgrundlage der hier

⁹ Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 273–274.

¹⁰ Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 119.

angestellten Untersuchungen dient,¹¹ sind sie lediglich chronologisch nach ihrem Entstehungsdatum geordnet, wie man einem Index am Ende des Buchs entnehmen kann. Einzig der erste (*«e começo aqui»*) und der letzte Text (*«fecho encerro»*) geben dem Buchprojekt, wie auch anfänglich konzipiert, einen Rahmen, wobei sich die beiden genannten Fragmente durch ihren Kursivdruck auch optisch von den anderen abheben. In Anlehnung an die Terminologie Pierre Boulez' gab Haroldo de Campos ihnen die Bezeichnung *«formantes»*.¹² Die Vertonung der *Galáxias* selbst *«sempre esteve implícita no meu projeto»*, wie der Dichter betont, und wird darüber hinaus als essentielle Dimension des Textes bezeichnet,¹³ die schließlich 1992 auch realisiert wurde. Mit der Unterstützung des brasilianischen Dichters und Musikers Arnaldo Antunes nahm Haroldo de Campos seine Lektüren von 16 ausgewählten Fragmenten auf,¹⁴ darunter die beiden *«formantes»*, wobei er in dem die CD begleitenden Booklet einen Bezug zwischen dem Textfluss der *Galáxias* und dem Rezitieren von Mantras herstellt:

Como se verá (como se ouvirá), trata-se de um livro para ser lido em voz alta, que propõe um ritmo e uma prosódia, cujas zonas «obscuras» se transparentam à leitura e cujas palavras, oralizadas, podem ganhar força talismânica, aliciar e seduzir como mantras.¹⁵

¹¹ Die zweite Ausgabe der *Galáxias* von 2004, erschienen im Verlag Editora 34, beinhaltet alle in der Erstveröffentlichung von 1984 enthaltenen Paratexte. Haroldo de Campos arbeitete kurz vor seinem Tod noch gemeinsam mit dem Herausgeber Trajano Vieira an dem Projekt und hatte zumindest für einen Teil der Fragmente noch die Gelegenheit, die Korrekturfahnen zu prüfen, an denen er einige wenige Änderungen vornahm. Vgl. Trajano Vieira: nota à 2ª edição. In: Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 7. Der Text wurde für die Edition von 2004 mit dem Einverständnis der ErblInnen des Autors an die Normen des *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* von 1990 angepasst, wobei die zahlreichen feinschichtigen und feinsinnigen sprachlichen Eigenheiten des Textes beibehalten wurden, darunter z. B. auch orthografisch nicht korrekt gesetzte Akzente, die aber die Betonung z. B. in Neologismen und Portmanteau-Wörtern an die vom Dichter gewünschte Position bringen. Da die vorliegende Untersuchung nicht vordergründig linguistischer Natur ist, arbeite ich in den Analysen mit der Ausgabe von 2004. Die Erstausgabe von 1984 liegt mir dabei aber zum Abgleich vor.

¹² Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 269–270.

¹³ Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 119.

¹⁴ Es handelt sich dabei, in der (nicht chronologischen) Reihenfolge der Aufnahme, um die Fragmente *«e começo aqui»*, *«multitudinos seas»*, *«calças cor de abóbora»*, *«no jornalário»*, *«cheiro de urina»*, *«passatempos e matatempos»*, *«como quem escreve»*, *«sasamegote»*, *«reza calla y trabaja»*, *«circuladô de fulô»*, *«na coroa de arestas»*, *«tudo isto tem que ver»*, *«açafraão»*, *«aquele como se chamava»*, *«nudez»* und *«fecho encerro»*.

¹⁵ Ebd. In Bezug auf die Lektüre der *Galáxias* als Mantras oder Ragas vgl. Felipe Cussen: *Galáxias* de Haroldo de Campos: la lectura como mantra. In: *UNIVERSUM*. Vol. 30. N° 1, 2015, S. 69–80. Vgl. außerdem Jasmin Wrobel: *«ora, direis, ouvir galáxias»: adaptações transartísticas das Galáxias* de Haroldo de Campos. In: Vinicius Mariano de Carvalho/Peter W. Schulze (Hg.): *Cultura sonora lusófona: música, voz e som na mudança da mídia*. Berlin: Lang 2020 (im Druck).

Der Hinweis darauf, dass das laute Vorlesen der Fragmente deren «dunkle Zonen» durchlässig macht, soll für das nächste Kapitel, in dem es u. a. um die neobarocke Dunkelheit der Texte geht, im Hinterkopf behalten werden. Tatsächlich wird die Rezitation der beiden «formantes» durch Haroldo de Campos von dem Musiker und Dichter Alberto Marsicano auf der Sitar, einer indischen Langhalslaute, begleitet:

Não por acaso convidei o poeta e músico Alberto Marsicano para acompanhar-me ao *sitar* («cítara»), enquanto eu lia os dois formantes (assim sublinhados): a mobilidade das *ragas* indianas, onde o aleatório é controlado por estruturas de repetição, soa congenial ao meu texto-partitura.¹⁶

Die CD mit dem Titel *isto não é um livro de viagem* wurde erstmals 1992 von dem Verlag Editora 34 veröffentlicht und ist der Edition von 2004 gemeinsam mit allen dazugehörigen Texten, die auch aufschlussreiche Kurzkommentare des Dichters zu den 16 rezitierten Fragmenten enthalten, als Anhang beigefügt.¹⁷ An dieser Stelle sei auch auf andere «intersemiotische Transkreationen» der *Galáxias* hingewiesen. Eine erste gemeinsame Performance der *Galáxias* zusammen mit Alberto Marsicano fand bereits 1989 in Júlio Bressanes Film *Sermões, A História de Antônio Vieira* statt. Vor einem großen Spiegel sitzend rezitiert der Dichter, in barocker Garderobe, das erste Fragment, «*e começo aqui*». Begleitet wird er dabei, wie später auch auf den Tonaufnahmen für die CD, von den Sitarklängen Marsicanos, der links oben von ihm in einem weißen, indischen Gewand in der *Sukhasana*-Haltung sitzt.¹⁸ Ein Jahr vor der Produktion der CD *isto não é um livro de viagem* erfuhr eines der darauf vertonten Fragmente bereits eine musikalische Interpretation durch Caetano Veloso. Haroldo de Campos hatte diesen, Gilberto Gil und deren Frauen, die Schwestern Dedê und Sandra Gadelha, 1969 in ihrem Londoner Exil¹⁹

¹⁶ Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 119. Hervorh. im Original.

¹⁷ Vgl. ebda., S. 117–122.

¹⁸ Die Zusammenarbeit zwischen Bressane und Haroldo de Campos beschränkt sich in dem Filmprojekt nicht auf diese Szene. Der Dichter begleitete den künstlerischen Prozess vielmehr mit seiner «assessoria poética», in den Worten Júlio Bressanes. Vgl. Haroldo de Campos: *Vieira / Venera / Vênus*. In: Bernardo Vorobow/Carlos Adriano (Hg.): *Julio Bressane. Cinopoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor 1995, S. 27–42; hier: S. 27. Den Titel, den de Campos ursprünglich für den Film vorgeschlagen hatte, *Grande Sermão: Vieira* (ganz offensichtlich als doppelte Hommage an Vieira und Guimarães Rosa) wurde allerdings schließlich nicht von Bressane adaptiert, aufgrund von «bürokratischen Hindernissen», wie Haroldo de Campos vermutet (vgl. ebda., S. 28). Ein anderes Gedicht von Haroldo de Campos, «nascemorre», wird bereits in Bressanes *Brás Cubas* (1985) rezitiert.

¹⁹ Nach der Erlassung des *Ato Institucional Número Cinco* (AI-5) im Dezember 1968 durch Arturo da Costa e Silva, der den Entzug des Habeas-Corpus-Rechts ermöglichte, wurden Caetano Veloso und Gilberto Gil, die sich an Protestbewegungen beteiligt hatten, noch im selben

besucht. Bei dieser Gelegenheit las er ihnen einige seiner Fragmente vor, darunter auch «circuladô de fulô», zu dem er auf seiner Reise durch den Nordosten Brasiliens inspiriert worden war und das durch Veloso eine «intersemiotische Transkreation» erfuhr: «Circuladô de fulô» wurde 1991 auf dem Album *Circuladô* als Titelsong veröffentlicht. Die *Galáxias*, von Haroldo de Campos auch als «[a]udiovideotexto, videotextogame»²⁰ bezeichnet, erfuhren zudem zwei Video-Adaptionen von Júlio Bressane (unter Mitarbeit von Haroldo de Campos): *Galáxia Albina* (1992) und *Infernalário: Logodédalo – Galáxia Dark* (1993).²¹

4.2 Textarchitektur und neobarocke Dunkelheit: (Text)ruinen und sprachliches Stolpern zwischen *looking at* und *looking through*

Bei den 50 «galaktischen Fragmenten» handelt es sich keineswegs um unvollständige oder nur unvollständig wiedergegebene Texte. Es handelt sich auch nicht um Fragmente im Sinne der literarischen Gattung, auch wenn Haroldo de Campos' – wohlgermerkt etwas später einsetzende – Auseinandersetzung mit der deutschen Frühromantik (u. a. Novalis, Schlegel, Hölderlin) und darüber hinaus seine Beschäftigung mit Walter Benjamin und später auch mit Adorno dafür

Monat verhaftet. Nach ihrer Entlassung im Frühjahr 1969 gingen sie im Juli desselben Jahres ins Londoner Exil. Sie kehrten erst 1972 wieder nach Brasilien zurück.

20 Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 119.

21 Bezüglich Caetano Velosos musikalischer Interpretation von «circuladô de fulô» vgl. Judson G. Lima: «Circuladô de Fulô»: da Prosa Galáctica de Haroldo de Campos ao Canto de Feira de Caetano Veloso. In: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal, n. 4, jul-dez 2013, S. 29–40. In Bezug auf die Filmadaptionen von Júlio Bressane und Haroldo de Campos vgl. Armando Sérgio dos Prazeres: *Galáxias: Análise da tradução intersemiótica da escrita verbal para o universo videográfico*. In: *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande/MS – setembro 2001, o.S. Verfügbar unter: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP15PRAZERES.PDF> (letzter Zugriff: 27.04.2020). Vgl. auch ders.: «Galáxia Albina» e «Galáxia Dark»: uma inscrição poética da palavra no cenário eletrônico. In: *Revista Olhar*. Ano 05, Nº 8, Jan-Jun. 2003, S. 36–39. Vgl. außerdem Luiz Cláudio da Costa: *Contaminações e Galáxias: Um diálogo entre o poeta e o cineasta*. In: *Revista de Letras*. São Paulo, v. 47, n. 1, jan./jun. 2007, S. 99–128. In einem voraussichtlich 2020 erscheinendem Beitrag beschäftige auch ich mich eingehender mit den transartistischen Dialogen der *Galáxias*, zu denen u. a. auch eine Performance gehört, die am 3. und 4. Juli 2013 am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin stattfand. Vgl. insgesamt Jasmin Wrobel: «ora, direis, ouvir galáxias». Vgl. hierzu auch dies.: *Roteiros de palavras, sons, imagens*, S. 9–17.

sprechen könnte. Der Bezug zu Pounds Poetik der «punti luminosi» und «framenti» in den *Cantos* wurde bereits im dritten Kapitel der vorliegenden Untersuchung aufgezeigt (vgl. 3.2.2 und 3.2.4), wobei dennoch nicht völlig klar ist, ab wann Haroldo de Campos die Bezeichnung «Fragmente» für seine Texte wählt. In einem Brief an Max Bense und Elisabeth Walther vom 3. Mai 1964 spricht er in Bezug auf sein erstes Fragment «*e começo aqui*» von dem «premier morceau de mon texte «galaxies»»,²² wobei «morceau» sowohl die Konnotation eines musikalischen oder literarischen «Stücks» als auch die eines «Teilstücks» beinhaltet. Von einem «fragment» ist in der Bense-Korrespondenz zum ersten Mal in einem Schreiben vom 17. Oktober 1965 die Rede.²³ Dass in den *Galáxias*, die sich aus einer Vielzahl kompositioneller Splitter zusammensetzen, vor allem ein fragmentarisches Weltbild präsentiert wird,²⁴ wird in diesem Kapitel zu zeigen sein, auch wenn die Idee «des Ganzen» hier dennoch eine wichtige Rolle spielt.

Der erste Text (neben dem Fragment-*formante* «*e começo aqui*»), der Aufschluss über die Gestaltung und Konzipierung der *Galáxias* gibt, ist der bereits häufiger erwähnte Metatext, «*dois dedos de prosa sobre uma nova prosa*», der die ersten 13 Fragmente in der vierten Ausgabe der Zeitschrift *Invenção* als eine Art Einleitung begleitet. Hier heißt es:

prever um livro. de cem páginas. ou cêrca de. não mais. a primeira e a última fixas: formantes. as demais sôltas e permutáveis. a primeira e a última falando sôbre o escrever: o

22 Haroldo de Campos an Elisabeth Walther und Max Bense. 03.05.1964. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.

23 Haroldo de Campos an Max Bense. 17.10.1965. Ebd. Der Brief hatte die Vorbereitung der Publikation der von Anatol Rosenfeld und Vilém Flusser ins Deutsche übertragenen Fragmente zum Anlass.

24 Als Beispiele für Werke, die sich in Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte des Fragments bedienen, seien hier insbesondere Theodor W. Adornos *Minima Moralia* (1951) und Maurice Blanchots *L'écriture du désastre* (1980) genannt. Haroldo de Campos' Beschäftigung mit Adornos Werk setzt vermutlich in den späten sechziger Jahren ein, darauf weist der Buchbestand in seiner Privatbibliothek hin, wobei die ältesten im Archiv enthaltenen Schriften Adornos musikphilosophischem Werk entstammen. In diesem Zusammenhang dürften Haroldo de Campos vor allem dessen Ausführungen zu Arnold Schönbergs Zwölftontechnik interessiert haben, mit der sich auch die konkreten Dichter im Zusammenhang mit ihrer eigenen Poetik eingehend beschäftigt haben. Die drei ebenfalls im Archiv enthaltenen Ausgaben der *Minima Moralia* stammen aus den Jahren 1975 (span. Übersetzung v. Norberto Silvetti Paz; Monta Avila Editores), 1981 (Suhrkamp) und 1992 (port. Übersetzung v. Luiz Eduardo Bicca; Ática). Haroldo de Campos nimmt auf das Aphorismenwerk außerdem durch ein 1982 geschriebenes Gedicht Bezug, das ebenfalls den Titel «*minima moralia*» trägt: «já fiz de tudo com as palavras / agora eu quero fazer de nada». Haroldo de Campos: *A educação dos cinco sentidos*, S. 35. Vgl. hierzu Lisa Block de Behar: «Ya hizo de todo con las palabras». In: Jasmin Wrobel (Hg.): *Roteiros de palavras, sons, imagens*, S. 21–37.

comêço e o fim do. o fimcomêço do. portanto não começando nem terminando. ambas impressas em itálico: assim individuadas como formantes. as demais em composição normal. tudo caixa baixa. tudo anônimo. e personalíssimo. reversíveis. substituíveis. intercambiáveis. cêrca de trinta e cinco linhas cada. composição corrida: não cortar palavras. não pontuar. o fluxo dos signos. em tôdas as páginas um elemento constante: a viagem ou o livro. ou a viagem livro. ou o livro viagem. unidade na variedade. variedade na unidade. as coisas como se passam no ôlho e no ouvido. na mente. presenças em presença: presentes. presente. criticadas se criticando. o fato e o ficto. sem diferença. o que foi e o que podia ser. o que é. monólogo exterior. sem psicologia. coisas. gentes. visões. contextos. conexos. sem princípio e fim. sem fabulação. linguagem na sua materialidade. a idéia do texto. concreções. o trivial e o não trivial. o raro e o reles. todos os materiais. não hierarquizados. ou uma nova fabulação. um nôvo realismo. clivagem: mente artesanal de guimarães rosa e mente industrial de oswald. e para frente. galáxias.²⁵

Bis auf die geplante Seitenanzahl – wobei diese schließlich durch den nur einseitigen Druck doch in gewisser Hinsicht erreicht wurde, wenn man Vorder- und Rückseite zählt – wurde dieser 1964 formulierte «Masterplan» auch umgesetzt, wenn man davon absieht, dass sich die einzelnen Fragmente jeweils aus 41–46 Zeilen zusammensetzen statt den ursprünglich geplanten 35 Zeilen. Die spezifische Textarchitektur, die die *Galáxias* charakterisiert, ermöglicht dabei erst das Entstehen bzw. «Setzen» von Stolpersteinen an der Textoberfläche. Die 50 Fragmente präsentieren sich als gleichförmige, undurchlässige Textblöcke auf der Schwelle zwischen Prosa und Poesie (von Caetano Veloso auch als «proesia» bezeichnet).²⁶ Trotz der zahlreichen sprachlichen Einsprengsel auch aus dem Griechischen, Arabischen, Chinesischen, Hebräischen, Japanischen oder dem Sanskrit – auf die sprachliche Polyphonie komme ich noch genauer zu sprechen – sind die Texte durchgängig in lateinischer Schrift und dazu ausschließlich in Minuskeln geschrieben, ein stilistisches Mittel, das aus der konkreten Poesie beibehalten wird. Die Textblöcke sind linksbündig gesetzt, so dass zwischen den einzelnen Wörtern keine ungleichmäßigen Abstände entstehen, zudem werden keine Satzzeichen verwendet oder – bis auf den Kursivdruck der beiden «formantes» – andere visuelle Hervorhebungen. Optisch ragt so auf den ersten Blick nichts aus dem Textmaterial hervor und die *Galáxias* unterscheiden sich in dieser Hinsicht deutlich von Haroldo de Campos' restlicher Textproduktion, wenngleich auch in diesem Fall der weiße Raum der Seite als struktureller Agens genutzt wird, der den gleichförmigen Textblöcken, die man auf der Rezeptionsebene auch als «Textmauern» oder «Textstraßen» lesen könnte, als Kontrapunkt unterliegt. Damit heben sich die *Galáxias*

²⁵ Haroldo de Campos: dois dedos de prosa sobre uma nova prosa, S. 112–113.

²⁶ «Estou falando de vera. Vera. Eu quero a proesia. Eu quero as galáxias do poeta heraldo de los campos. Quem não comunica dá a dica. Eu quero a proesia.» In Haroldo de Campos: *Galáxias*, Umschlag.

von möglichen ›Modell-Texten‹ wie Pounds *Cantos*, Joyces *Finnegans Wake* oder auch Benses *Entwurf einer Rheinlandschaft* ab, denn auch wenn die einzelnen Textsektionen in letzterem ebenfalls auf den ersten Blick sehr ebenmäßig bzw. blockartig wirken, so gibt es doch hin und wieder Absätze, die Groß- und Kleinschreibung wird beachtet und es werden Satzzeichen verwendet. Zudem sind die einzelnen Sektionen durch römische Ziffern nummeriert und die Seiten sind mit Zahlen versehen, sodass eine lineare Lektüre erforderlich ist. Haroldo de Campos hat in Bezug auf seine Fragmente immer wieder von einer ›prosa em progresso‹²⁷ gesprochen und es ist u. a. Octavio Paz, der den konzeptuellen Kontrast zur konkreten Poesie herausstellt:

Pelo que li, parece-me que transcende a limitação enunciativa da poesia concreta e se interna no campo da metáfora. Não lhe parece revelador que o senhor chame (à Joyce) suas *Galáxias* «prosa em progresso»? – o oposto ao estatismo concreto ...²⁸

Allerdings spielt die der konkreten Poesie inhärente ›verbivocovisuelle‹ Dimension auch in den *Galáxias* eine bedeutende Rolle. Durch die Materialität der Fragmente, die sich durch einen fortlaufenden, durch Enjambements geprägten Fließtext ohne Satzzeichen charakterisieren, wird der Anschein erweckt, diese würden wie ihre kosmologischen Vorbilder ins Unendliche expandieren, weshalb ihnen – wie Joyces Werken – die Bergson'sche Idee von Zeit als unteilbarer Bewegung zugrunde zu liegen scheint. Eine ikonische Annäherung von Form und Inhalt bzw. Werktitel ist also auch hier gegeben, wobei sich letzterer vielleicht auch auf eine erste Annäherung an kabbalistische Ideen zurückführen lässt: die Entstehung des Universums aus der Schrift.²⁹ Dass der Gedanke der Schöpfung und des Ursprungs in Haroldo de Campos' Gesamtwerk eine bedeutsame Rolle spielt, spiegelt sich in verschiedenen Begriffsmarkierungen (z. B. in der Idee der ›transcrição‹ statt ›tradução‹) und wurde bereits in den Kapiteln 3.5.3 und 3.5.6 hervorgehoben. Nicht von ungefähr kommt, dass Haroldo de Campos sein erstes Fragment, ›*e começo aqui*‹, auch als ›bere'shith‹ der *Galáxias* bezeichnet hat.³⁰ Hierbei muss betont werden, dass der Dichter das Konzept der ›origem‹ nicht

²⁷ Z.B. in Octavio Paz/Haroldo de Campos: *Transblanco*, S. 110.

²⁸ Ebda., S. 112.

²⁹ Dialoge zwischen Poesie und Kosmologie werden auch durch diverse andere haroldianische Werktitel anzitiert: *Xadrez de estrelas* (1976; der Titel ist António Vieiras *Sermão da Sexagésima* entlehnt), *Signantia: quasi coelum/Signância: quase céu* (1979) oder *A Máquina do Mundo Repensada* (2000). Darauf, dass Haroldo de Campos sich mit zunehmendem Alter mehr und mehr philosophischen Fragen, kosmologischen Theorien und kabbalistischen Ideen zuwandte, wurde bereits in Kapitel 3.5.6 hingewiesen. Das Interesse an der Beschaffenheit des Universums besteht aber bereits seit frühen Dichterjahren.

³⁰ Vgl. Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 119.

einem linearen Zeitverständnis unterstellt («sem princípimeiofim»),³¹ wie aus seinen theoretischen Arbeiten zum Barock hervorgeht. Der «Ursprung» wird eher als «nexo» bzw. Urzusammenhang – auch in ästhetischer Hinsicht – gedacht und hinterfragt.³²

Trotz des Eindrucks der stetigen Expansion des Textes, auf die z. B. auch der kubanische Autor Severo Sarduy in Bezug auf seine eigenen theoretischen Reflexionen bezüglich des Neobarocks in einem Kommentar eingeht, wobei er Haroldo de Campos' Werk hier als eine Art Modell für eine textuelle *retombée* der (mittlerweile widerlegten) Steady-State-Theorie versteht,³³ haben die galaktischen Fragmente auf der visuellen Ebene durch ihre Gleichförmigkeit durchaus auch etwas «Statisches». Nicht selten wird in den einzelnen Texten tatsächlich auf statische Konstruktionselemente wie Mauern oder Wände sowie auf Boden und Untergrund Bezug genommen, sodass man als LeserIn tatsächlich den Ein-

31 Haroldo de Campos: dois dedos de prosa sobre uma nova prosa, S. 113.

32 Vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 239–243.

33 Severo Sarduy geht in seinen theoretischen Schriften zum Neobarock bekanntlich von einer epistemischen Solidarität zwischen geometrischer und rhetorischer Figur aus, die er auf die Bereiche der Kosmologie und der Kunst überträgt (vgl. u. a. Severo Sarduy: *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 1987 u. ders.: *El barroco y el neobarroco*). In Bezug auf die *Galáxias* bemerkt Sarduy in diesem Zusammenhang: «La otra teoría cosmológica actual, mucho más derridiana [gemeint ist die Steady-State-Theorie], considera que no hubo big bang, que no hay origen, simplemente que a partir de nada se crea continuamente en el espacio el hidrógeno y a partir de allí todo sigue sucediendo. La única retombée textual posible de esto [...] es tu libro de ensayos: galaxia en que no hay centro, ni siquiera por su ausencia, sino a cada línea una creación fonética autónoma a partir de nada. No se trata pues de un universo en expansión a partir de un big bang inicial [...], sino de un universo en estabilidad a creación autónoma constante, sin origen y a partir de nada, cuyo soporte funcional es la diferencia y cuyo motor la repitición.» In Haroldo de Campos: *Galáxias*, Umschlag. In einem Aufsatz, der 1979 unter dem Titel «Rumo à concretude» in Haroldo de Campos' Poesieband *Signantia: quase coelum/Signância: quase céu* veröffentlicht wurde, setzt sich Sarduy genauer mit dem *neobarroquismo* des Brasilianers auseinander, wobei er dessen Poetik auch der von Lezama Lima gegenüberstellt: «se a tríade *imagem/fixidez/hipérbole* sustenta o barroco lezamesco, o reverso e o complemento desse zênite encontra-se na concreção de Haroldo de Campos: não a *imagem*, porém a *metáfora*, a densidade metafórica como substância do poema; não a *fixidez*, porém a *mobilidade*, a fuga dos signos, sua rotação e expansão na página; não a *hipérbole*, porém a *parábola*, com suas ressonâncias mitológicas e bíblicas.» Severo Sarduy: *Rumo à concretude*, S. 120. Hervorh. im Original. Bezüglich der (reziproken) poetologisch-theoretischen Beziehung zwischen Severo Sarduy und Haroldo de Campos vgl. Jasmin Wrobel: *Construyendo puentes; dies.: «Partenogênese sem ovo ontológico» u. dies.: Big Bang e babelbarroco. Bezüglich Sarduy's Neobarock-Poetik vgl. u. a. Arabella Pauly: *Neobarroco. Zur Wesensbestimmung Lateinamerikas und seiner Literatur*. Frankfurt a.M.: Lang 1993 u. Nina Preyer: *Severo Sarduy's Zeichenkosmos. Theorie und Praxis einer Romanpoetik des neobarroco cubano*. Heidelberg: Winter 2013.*

druck gewinnen kann, man gehe eine ‹Textstraße› ab oder hangele sich an einer ‹Textmauer› entlang. In der Tat wird in den *Galáxias* immer wieder auf die Beschaffenheit des Bodens oder Untergrundes rekurriert:

pedras redondas do calçamento (‹reza calla y trabaja›, 10)

e depois empoçando em lama engrossando em lodogordo / mist a merda branca branca-rana onde os pés empastam emplastram emparcam (‹ach lass sie quatschen›, 10–11)

o calçamento desliza nos pés como se você estivesse / entrando por uma região viscosa (‹cheiro de urina›, 2–3)

Häufig wird das eigene Buchprojekt auch autoreferentiell mit Wandinschriften und anderen an Gemäuern angebrachten Texten in Verbindung gebracht, so z. B. mit den in Pompeji gefundenen Graffiti: ‹o livro se fazendo nos muros› (‹amorini›, 35). Auffällig ist, dass es in den meisten Fragmenten eine Art ästhetisches Prinzip oder Motiv zu geben scheint, das einerseits mit dem jeweiligen Schauplatz in Verbindung steht und sich andererseits metonymisch mit den neobarocken Textgebilden der *Galáxias* verknüpfen lässt. Oft ist dieses auch architektonischer Natur, als Beispiel wären hier die Arabesken der maurischen Bauten in den Andalusien-Fragmenten ‹reza calla y trabaja› und ‹mire usted› zu nennen; auf ersteres soll auch in den Textanalysen näher eingegangen werden. Besonders häufig wird zudem auf Mosaikbilder und -strukturen verwiesen, was bei einem Werk wie den *Galáxias* wenig überraschen mag, sind die Texte doch aus zahlreichen zueinander sprachlich wie bildlich geschickt in Beziehung gesetzten Versatzstücken zusammengesetzt:

o mosaico sempre estivera ali soletrado / em pequenas pedras soletrando-se em pequenas pedras (‹um avo de estória›, 40–41)

puntiúnculos de irisado mosaico nuvem e obnubilando à luz- / -sombra o mosaico é um livro de renda de ouro e ocelos de pavão (‹mármore ístriu›, 13)

Bei den 50 Fragmenten handelt es sich um in verschiedener Hinsicht labyrinthische Texte. Die Fragmente können in beliebiger Reihenfolge gelesen werden, in ihnen überlappen und überlagern sich Räume und Sprachen (wie noch zu zeigen sein wird) und zwischen ihnen werden durch spezifische Bezugs- und Referenzpunkte Brücken gebaut und wieder abgebrochen, ein Verfahren, das ich im Rahmen dieser Untersuchung als ‹poetisches *mapping*› bezeichnen möchte und auf das im nächsten Kapitel eingegangen wird. Die labyrinthische Struktur wird dabei immer wieder gespiegelt:

e o coti diano o coito diário o morto no armário / o saldo e o salário o forniculário dédalodíário (‹no jornalário›, 20–21)

mas o espaço encadeado no labirinto de / lóbulos para o ôlho alumbrado (◀mire usted, 20–21)

uma parede rendada labirintorrendada (◀ach lass sie quatschen, 42)

e para se ler bastaria / que se perdesse um dia nesta taranteia labirintela (◀ma non dove, 34)

andar andar labirintoandar [...] labirintoandando (◀mármore ístriu, 9 u. 20)

Gerade dieses letzte Beispiel, das in Kapitel 4.4.1.9 im Kontext der betreffenden Fragmentanalyse genauer besprochen wird, weist auch explizit auf den Vorgang des Gehens hin. Die Weg- und Gehrouten, denen man in den einzelnen Texten folgen und nach-gehen kann, führen meist durch Stadtzentren, Museen oder zu anderen touristischen Zielen, die man tatsächlich eher zu Fuß besucht. Bezogen auf den labyrinthischen Charakter der ◀galaktischen Texte▶ bleibt festzuhalten, dass jedes einzelne der 50 Fragmente für sich selbst steht und gleichzeitig ein Spiegel des gesamten Buchprojekts ist, wobei auch die *mise-en-abyme*-Struktur an verschiedenen Stellen metonymisch reflektiert wird:³⁴

milmanoites miluma- / *-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo* (◀e começo aqui, 7–8)

um umbigodomundolivro / *um umbigodolivromundo* (◀e começo aqui, 12–13)

ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta / *ovo gorando dentro do ovo* (◀no jornalário, 5–6)

um arco de outro / *arco de outro arco de outro arco* (◀mire usted, 3–4)

Die Verweise auf *Tausendundeine Nacht* und ihre Erzählerin Scheherazade, die in den *Galáxias* häufiger auftreten,³⁵ sind hier besonders hervorzuheben: die Protagonistin der Rahmenhandlung erzählt bekanntlich ◀um ihr Leben▶, indem sie dem persischen König Schahrayâr jeden Abend eine neue Geschichte darbietet, die immer im Morgengrauen abgebrochen wird. Die Neugier des Königs bewahrt

³⁴ Vgl. hierzu auch den Kommentar von Haroldo de Campos: «Trabalhei cada página, cada fragmento, minuciosamente, como um microcosmo, uma peça autônoma, onde o livro inteiro poderia caber, abismar-se, como num espelho. Monadologicamente, em cada fragmento, estão todas e cada uma das *Galáxias*.» Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 272.

³⁵ «e em milumapáginas não haverá ninguém algum / nenhum de nenhúrias que numa noite núltima em noutubro ou em ãovembro / ou talvez em deslembro por alguma nunca nihíliada de januárias» (◀cadavrescrito; 5–7); «para contecontear uma / estória scherezada minha fada quantos fados há em cada nada nuga meada / nove fora fada scherezada scherezada uma estória milnoitescontada» (◀passatempos e matatempos; 2–4); «contador de lériaslendas aqui acabas aqui / desabas aqui abracadabracabas ou abres sésamoteabres e setestrelas / cada uma das setechaves sigilando» (◀fecho encerro; 18–20).

sie vor ihrer Hinrichtung. Die Erzählungen sind dabei im Sinne einer *mise-en-abyme*-Struktur ineinander verschachtelt. Die *Galáxias* selbst inszenieren sich an verschiedenen Stellen als ›divrovida‹, das Buch wird in Kontrast zu den Verweisen auf (historische) Katastrophen als ›Lebensbuch‹ und Poesie als Strategie des Überlebens präsentiert – auch hier wird also in gewisser Hinsicht ›um das Leben erzählt‹.³⁶ Schließlich wäre als weiteres und im Kontext der Untersuchung besonders wichtiges Motiv, das dem Themenkreis von Bauten und Architekturen entstammt, das der Ruine zu nennen. Das Ruinenhafte unterliegt der Textstruktur der *Galáxias* als solches, da es sich bei den einzelnen Textsequenzen, aus denen sich die ›Fragmente‹ zusammensetzen, immer nur um kurze Bezugnahmen handelt, die über ihre sprachliche Ausarbeitung mit anderen verknüpft und zudem häufig unterbrochen und einige Zeilen später fortgesetzt werden. Wie im Fall des Mosaiks und des Labyrinths wird auch explizit auf Ruinen rekurriert, zum einen auf tatsächlich existierende Ruinen z. B. in Rom oder Pompeji, wie in den ersten drei unten zitierten Beispielen; zum anderen wird das Bruchstückhafte des eigenen Textes bzw. der eigene Umgang mit sprachlichen Zeichen anhand des Bildes der Ruine reflektiert, feste Bindungen zwischen Signifikant und Signifikat werden aufgebrochen:

e os muros de tijolos / expostos e as ruínas de fraturas expostas colunas truncadas peristilos / rotos sócos como ossos no forum romano largado pelos deuses (‹açafraão›, 37–39)

36 In diesem Zusammenhang sei an die Memoiren von Marcel Reich-Ranicki erinnert, der gemeinsam mit seiner Frau Teofila die Shoah überlebte, weil ihnen 1943 die Flucht aus dem Warschauer Ghetto gelang. Das Paar hielt sich bis zum Ende des Krieges an verschiedenen Orten versteckt, immer abhängig von den Sympathien der Menschen, bei denen sie Unterschlupf gefunden hatten. Dabei waren Reich-Ranickis profunde Literaturkenntnisse nach eigenen Angaben eine entscheidende Hilfe. In dem Kapitel ›Geschichten für Bolek‹ berichtet er: «Eines Tages kam Boleks Frau auf die Idee, ich solle mal was erzählen, am besten eine spannende Geschichte. Von diesem Tag an erzählte ich täglich, sobald es dunkel geworden war, dem Bolek und seiner Genia allerlei Geschichten – stundenlang, wochenlang, monatelang. Sie hatten nur einen einzigen Zweck: die beiden zu unterhalten. Je besser ihnen eine Geschichte gefiel, desto besser wurden wir belohnt: mit einem Stück Brot, mit einigen Mohrrüben. Ich habe keine Geschichten erfunden, keine einzige. Vielmehr erzählte ich, woran ich mich erinnern konnte: In der düsteren, kümmerlichen Küche bot ich meinen dankbaren Zuhörern schamlos verballhornte und auf simple Spannung reduzierte Kurzfassungen von Romanen und Novellen, Dramen und Opern, auch von Filmen. Ich erzählte den ›Werther‹, ›Wilhelm Tell‹ und den ›Zerbrochenen Krug‹, ›Immensee‹ und den ›Schimmelreiter‹, ›Effi Briest‹ und ›Frau Jenny Treibel‹, ›Aida‹, ›Traviata‹ und ›Rigoletto‹. Mein Vorrat an Themen und Geschichten war, wie sich erwies, enorm, er reichte für viele, viele Winterabende.» Marcel Reich-Ranicki: *Mein Leben*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 286.

poeira e pedra pedra cor de / poeira pedra amarela no sol amarelo poeira pompeiana dou-
rando ruínas («amorini», 26–27)

gatos se espreguiçam nas ruínas romanas («cheiro velho», 3)

pois um signo é alvéolos / donde abelhas minam o mel do sentido e o cancelam alvéolos
arruinados / que se formam e arruinam outros alvéolos em ruínas («esta mulher-livro», 31–33)

estes signos você os ergue contra tuas / ruínas ou tuas ruínas contre estes signos balbuci-
lente sololreando a /sóbrio neste eldorido feldorado latinoamargo tua barrouca morto-
popeia / ibericaña («mais uma vez», 6–8)

Das letzte Zitat ist im Kontext der Untersuchung besonders hervorzuheben, da hier das Bild der Ruine – in diesem Fall ist von den eigenen Ruinen die Rede, an die sich die (sprachlichen) Zeichen anlehnen bzw. von den Zeichen, an denen sich die eigenen Ruinen errichten – mit dem Moment des Stotterns oder Stammelns («balbuciar») in Zusammenhang gebracht wird. Die kurze Passage ist von zahlreichen sprachlichen Verballhornungen geprägt, das sagenhafte Goldland «Eldorado» («der/das Goldene»), das von den Konquistadoren im nördlichen Südamerika vermutet wurde, wird hier zum «eldorido» («der/das Schmerzende») und «feldorado latinoamargo» («lateinbittere Goldgalle»). Dass in den *Galáxias* auch immer wieder explizit auf Monumente und Mahnmale verwiesen wird bzw. sich einzelne Fragmente als «textuelle Mahnmale» entpuppen, wird in dem Analysekapitel 4.4 gezeigt.

Dass Sprache in ihrer «verbivocovisuellen» Dimension in den *Galáxias* eine Protagonistenrolle einnimmt, ist schon häufig angeklungen und wird in der Forschungsliteratur entsprechend gewürdigt: die meisten existierenden Untersuchungen nähern sich dem Werk aus sprachtheoretischer und sprachphilosophischer Richtung oder, auch dies ist schon mehrfach angemerkt worden, analysieren die *Galáxias* im Kontext des *neobarroco*, den Haroldo de Campos durch seine poetischen und theoretischen Arbeiten entscheidend mitgeprägt hat. Verwiesen werden soll in diesem Zusammenhang noch einmal auf die Pionierarbeit bezüglich der literarischen Multilingualität und Polyphonie in den *Galáxias*, die K. Alfons Knauth in zahlreichen wissenschaftlichen Artikeln geleistet hat. In seinen Beiträgen bespricht er nicht nur die haroldianischen «Galaxien», sondern setzt diese über Motive wie Babel oder die «Meersprachigkeit/Mehrsprachigkeit»³⁷ im «martexto» *Galáxias* («mais uma vez», 3) auch mit anderen Werken der (Welt)literatur in Bezug. Da der vorliegenden Untersuchung die These zugrunde liegt, dass es sich bei den *Galáxias* keineswegs um ein rein oder überwiegend selbstbezügliches Werk handelt, ein entscheidendes Merkmal neobarocker Lite-

37 K. Alfons Knauth: *The OdySea of Polyglossy*, S. 241.

ratur, sondern vielmehr um eine poetische Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts, möchte ich mich in den folgenden Reflexionen darauf beschränken, aufzuzeigen, auf welche Weise Sprache funktionalisiert wird, um eine «neobarocke Dunkelheit» im Text herzustellen und inwieweit andererseits Momente des «sprachlichen Stolperns» erzeugt werden, die den Blick auf eine dem Text unterliegende Referenzebene lenken und auf diese Weise von einem *looking at* zu einem *looking through* führen. Zunächst ist die multilinguale Dimension der *Galáxias* hervorzuheben, die das Werk in die Nähe von Joyces *Finnegans Wake* oder Pounds *Cantos* rückt. Abgesehen von der portugiesischen Ausgangs- und Hauptsprache finden sich Sequenzen, Begriffe und sprachliche Einsprengsel aus dem Arabischen, Baskischen, Chinesischen, Deutschen, Englischen, Französischen, Griechischen, Hebräischen, Italienischen, Japanischen, Lateinischen, Náhuatl, Rumänischen, Russischen, Sanskrit, Spanischen, Tschechischen und Yoruba, wobei ich nicht ausschließen möchte, andere sprachliche Einflüsse übersehen zu haben. Manche der fremdsprachlichen Textsequenzen werden von Haroldo de Campos direkt im Anschluss oder auch einige Zeilen später «transkriert» und so verständlich gemacht; andere Textstellen bleiben als widerspenstige Textbausteine im Fragment unübersetzt und tragen auf diese Weise zur Dunkelheit des Textes bei. Für beide Fälle seien jeweils zwei Beispiele angeführt: bei dem ersten handelt es sich um eine Übersetzung (samt transkreativer Variation) aus Homers *Odysee* («óinopa pónon» = «weinrotes Meer»), bei dem zweiten um die Übersetzung einer Grabinschrift, die – im Original Altgriechisch – zunächst (fragmentarisch) ins Deutsche übertragen wird und erst eine Zeile danach ins Portugiesische («enthadekeite nometora parthainos» = «hier ruht die Jungfrau Nometora»).³⁸ Bei den anderen beiden Beispielen, die beide dem Fragment «ach lass sie quatschen»³⁹ entstammen, werden die beiden fremdsprachlichen Textbausteine nicht übersetzt und haben so eine aufstörende Wirkung, die dem Gesamtkontext des Fragments dienlich ist:

óinopa pónon cor de vinho ou cor de / ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espumas («multitudinous seas», 4–5)

hier liegt enthadekeite nometora parthainos nometora jungfrau dezoito / anos catacumba romana de monteverde sie ruhe in frieden via colônia / aqui jaz descansa em paz a jovem judia no seu casulo de tempo («hier liegt», 1–3)

ach lass sie quatschen lass sie velhas tortugas velhos tortulhos / tartarugando tortulhando meringentorte fruchttorte kaesetorte tartarugas («ach lass sie quatschen», 1–2)

³⁸ Das betreffende Fragment wird ausführlich in Kapitel 4.4.1.8 besprochen.

³⁹ Auch «ach lass sie quatschen» wird im Analyseteil eingehend untersucht, vgl. Kapitel 4.4.1.2.

polonês gagobêbado emborcando bocks no drei mohren friedrichstrasse / ponimáitie li
vui po ruski babelbêbado bebemorando (ach lass sie quatschen, 34–35)

In den beiden letzten Beispielen geht es jeweils um einen Akt der Kommunikation; das erste deutschsprachige Zitat illustriert passend die Situation, in der eine Gruppe älterer Damen sich Kaffee und Kuchen einverleibt und dabei tratscht; gleichzeitig könnte diese Aufforderung, wie Márcio Seligmann-Silva sie liest, auch für das Buchprojekt mit seinen vielen Sprachen gelten: «que as línguas falem»⁴⁰ – die deutsche Sprache wird hier unmittelbar in diesen Sprachendialog integriert. Während dem in diesem Fall aus einer beobachtenden Situation geäußerten Kommentar ein Gestus des «Abwinkens» innewohnt – es interessiert auch nicht, was die Damen da quatschen – wird in der anderen versucht, eine Kommunikationssituation herzustellen. In diesem Fall ist nicht völlig klar, wer sich mit der Frage «verstehen Sie Russisch?» an wen richtet (der polnische Betrunkenene an die Sprechinstanz oder umgekehrt). Dadurch, dass der Textbaustein nicht übersetzt wird, erklärt er sich nur den RezipientInnen, die des Russischen mächtig sind. In gewisser Hinsicht richtet sich die Frage so auch indirekt an die LeserInnen – die *Galáxias* als «obra de arte aberta» und «audiovideotexto, videotextogame» verlangen schließlich partizipierende LeserInnen. Für die RezipientInnen, die kein Russisch verstehen, kreiit die Sequenz an dieser Textstelle, in der im Folgenden auf die Shoah rekurriert wird (vgl. Kapitel 4.4.1.2), zusätzlich Dunkelheit. Insgesamt kann festgehalten werden, dass die fremdsprachlichen Anteile in den Fragmenten sich meistens nach den jeweiligen Schauplätzen richten, die von der Sprechinstanz «besucht» werden. Dabei wird auch explizit auf die babylonische Sprachverwirrung, die Glossolie bzw. Xenoglossie des Pflingstunders oder die makkaronische Dichtung verwiesen, in deren Tradition sich die *Galáxias* einschreiben. Neben der oben bereits zitierten Passage aus «ach lass sie quatschen», in der auf einen «babelbetrunkenen Polen» rekurriert wird, seien hier noch weitere Beispiele angeführt:

a loiríssima abraçada a seu gigante negro o / negríssimo enganchado a sua ninfeta loira saudável discordia / concors recolonização biológica por isto esta cidade é *babelbarroca* por isto / esta cidade é uma opera aberta (esta é uma álealenda, 24–27; Hervorh. d. Verfasserin)⁴¹

o mosaico é um livro de renda de ouro e ocelos de pavão um / livro que se ilumina e decora em fina escritura legível numa *língua / flamísona* (mármore ístrio, 13–15; Hervorh. d. Verfasserin)

40 Márcio Seligmann-Silva: *Alles ist Samenkorn*, S. 139.

41 Darauf, dass Haroldo de Campos Umberto Eco, der in dieser Textpassage durch die Erwähnung der «opera aperta» präsent ist, mit seinem kurzen Essay «a obra de arte aberta» von 1955 bei einigen der grundlegenden Ideen aus *Ecos* bedeutender Studie zuvorgekommen ist, wurde bereits in Kapitel 3.3 verwiesen. Das Adjektiv «babelbarroca» bezieht sich in der zitierten Textpassage auf Paris.

por isso não parta por isso não porte / reparta reporte destrince esta *macarroniada em malalíngua* antes que / o portogalo algaraviando-se esperante o brasilisco e este *babelório* / todo desbordele em sarrapapel (◀cadavrescrito, 8–11; Hervorh. d. Verfasserin)

Dass auf die Episode um den Turmbau zu Babel auch im Zusammenhang mit den Katastrophen des 20. Jahrhunderts rekurriert wird, wird im Analysekapitel 4.4 zu zeigen sein. Abgesehen von der polyphonen Vielsprachigkeit sind die Texte – wie in den Zitaten bereits erkenntlich – rhetorisch minutiös ausgearbeitet; sie charakterisieren sich durch genau aufeinander abgestimmte Neologismen, interlinguale *puns* bzw. Paronomasien, Anagramme, Alliterationen, Repetitionen und – auf semantischer Ebene – Metaphern und Allegorien, sodass tatsächlich der Anschein erweckt wird, es ginge hier hauptsächlich um das neobarocke Sprach(en)spiel. Als Beispiel sei eine kurze Textsequenz aus dem Fragment «reza calla y trabaja» zitiert, das in Kapitel 4.4.1.1 ausführlich analysiert und – auf der Grundlage der im Text enthaltenen «Stolpersteine» – neu kontextualisiert wird. Die kurze Passage bezieht sich auf eine Beschreibung des überwiegend weiß getünchten Stadtviertels Albaicín in Granada:

e depois a plazuela san nicolás o branco do branco do / branco y calla no branco no branco no branco a cal um enxame de branco / o branco um enxame de cal pedras redondas do calçamento e o arco branco / contendo o branco a cal calla e o branco trabalha um muro de alvura (◀reza calla y trabaja, 8–11)

Die nur auf den ersten Blick selbstbezüglichen Wort- und Sprach(en)spiele der «*macarroniada em malalíngua*» (◀cadavrescrito, 9) oder «*barrouca mortopopeia ibericaña*» (◀mais uma vez, 8) können in dieser Hinsicht auch mit dem von Sarduy als Merkmal des neobarocken Werks definierten «erotismo»⁴² in Zusammenhang gebracht werden:

Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero reducido a su funcionalidad – servir de vehículo a una información –, el lenguaje barroco se complace en

⁴² Abgesehen von dem hier gemeinten sprachlichen «Selbstzweck» spielt die Erotik als Motiv in den *Galáxias* eine im Übrigen nicht zu unterschätzende Rolle. In zahlreichen Fragmenten wird sie mit der «Lebens-Lust» verbunden und damit zu einem Kontrapunkt der historischen Katastrophen; andererseits wird anhand dieser Motivik in manchen Fällen auch das Bild eines babylonischen, sündigen Raums evoziert. Der Referenzbereich der Erotik wird beinahe ausschließlich durch Verweise auf Frauenkörper (u. a. auch auf die Figur der «mulher-livro», deren Beine sich wie Seiten oder Schmetterlingsflügel öffnen; vgl. «esta mulher-livro»), Bordelle und Striplokale hergestellt und provozierte in dieser Hinsicht an einigen Stellen ein «Stolpern» der Verfasserin. Eine eingehende Auseinandersetzung aus gender-kritischer Perspektive steht in der Haroldo de Campos-Forschung noch aus; diese scheint mir ein vielversprechender Analyseaspekt für eine weitere kritische Lektüre (nicht nur) der *Galáxias* zu sein.

el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. [...] En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje – el de los elementos reproductores en este caso – sino su desperdicio en función del placer. Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje – somático –, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura.⁴³

Dass in zahlreichen Fragmenten aber eben doch eine ‚Mitteilung‘ enthalten ist bzw. dass Sprache nicht von ihrer referentiellen Funktion losgelöst wird, wird schon in einigen Textpassagen der *Galáxias* selbst angedeutet:

pode não parecer mas cada palavra pratica / uma acupuntura com agulhas de prata especialmente afiladas e que / penetram um preciso ponto nesse tecido conjuntivo quando se lê não / se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das / agulhas mas ela existe e estabelece um sistema simpático de linfas / ninfas que se querem perpetuar por um simples contágio de significantes / essa torção de significados no instante *esse deslizamento de superfícies / fônicas* que por mínimos desvãos criam figuras de rociado rosicler / [...] mas é também um suplício chinês / a vítima entre lâminas eróticas que cortam sem cortar tão finas como / plumas passando entre rodízios [...] de vento (tudo isto tem que ver, 2–12; Hervorh. der Verfasserin)

deixa / as belas letras para os bel’letristas e repara que neste fio de / linguagem há um fio de linguagem que uma rosa é uma rosa como uma / prosa é uma prosa há um fio de linguagem há uma vis de mensagem (‘cadavrescrito’, 21–24)⁴⁴

Dass hier u.a. von einem «(Ver)rutschen der phonetischen Oberflächen» die Rede ist, entspricht der in der Untersuchung vertretenen Auffassung, dass durch die neobarocke sprachliche Gestaltung der Texte eine höchst artifizielle, ‚glatte‘ Oberfläche entsteht, an der man auf den ersten Blick nicht haften bleibt; der rhetorisch ausgefeilte Sprachfluss (‘wer singt, stottert nicht’) trägt die LeserInnen mit sich und der Versuch eines Ver-stehens wird gar nicht erst unternommen, es wird,

⁴³ Severo Sarduy: *El barroco y el neobarroco*, S. 33–34.

⁴⁴ Die Referenz auf Gertrude Stein muss hier nicht extra hervorgehoben werden, wohl aber die Tatsache, dass es abgesehen von diesem Verweis kaum Bezugnahmen auf weibliche Dichterinnen und Autorinnen gibt. Zu nennen wäre noch der Verweis auf den frühen japanischen Roman *Genji Monogatari* von Murasaki Shikibu in ‚sasamegoto‘ (vgl. Kapitel 4.3). Auch das ‚Paideuma‘ der konkreten Dichter wird ausschließlich aus männlichen Autoren, Dichtern und Künstlern geformt. Eine gewisse Relevanz hat – im Kontext der Barockdiskussion – das Werk von Sor Juana Inés de la Cruz. In den *Galáxias* wird auf Frauenfiguren eher in ihrer Funktion als Musen oder innerhalb eines erotischen Referenzrahmens Bezug genommen.

ähnlich wie bei Joyces *Finnegans Wake* (vgl. Kapitel 2.4.3) ein konstantes *looking at* erzeugt. Der hier angestellten Hypothese zufolge werden in den *Galáxias* durch verschiedene textuelle Mechanismen, die in Kapitel 4.4 analysiert werden sollen, aber Momente des ›Stolperns‹ bzw. ›Stotterns‹ produziert, die ein ›Inne-halten‹ und ›Nach-denken‹ an der Textoberfläche provozieren und die in der Folge einen dem jeweiligen Fragment ›zu-Grunde-liegenden‹ Kontext offenbaren. Dies kann einerseits durch explizite Referenzen geschehen, auf die man völlig unerwartet auf der ›Textstraße‹ trifft und an denen man sich aufgrund ihrer starken semantischen Aufladung – teilweise kombiniert mit einer phonetischen ›Härte‹ – stößt; diese ›Stolpersteine‹ leiten zum Teil auch etwas längere Passagen ein, die man – nach einem kurzen Innehalten – versteht und einordnen kann. Andererseits können ›Stolpersteine‹ auch als nicht auf den ersten Blick identifizierbare Zitate oder implizite Referenzen in den neobarocken Wortfluss integriert sein. Über sie stolpert man nur mit einer gewissen Vorkenntnis; der Störimpuls führt auch in diesem Fall dazu, dass sich einem der Text neu ordnet. Teilweise wird auch durch eine spezifische metaphorische Aufladung des jeweiligen Fragments auf eine diesem unterliegende, aber an der Oberfläche nicht sichtbare Referenzebene rekuriert; entschlüsselt man die Metapher, kommt es auch hier zu einem Moment des *looking through*. Zuletzt sei noch darauf verwiesen, dass es neben einigen Textstellen in den *Galáxias*, die explizit auf Momente des ›Steckenbleibens‹, ›Bremsens‹ oder ›Anhaltens‹ verweisen, auch explizite Momente des Stotterns, Stammelns, Murmelns oder Flüsterns gibt:

sasamegoto a fala daquela dona coisa de fala mascada ou molhada / marulho ou murmulho cicio ou sussúrrio balbúcie ou borbulha ou mussitar / ou musselina e sasamegoto sachet mascado na língua whispering [...] chove palavras maceradas como goma de mascar

aquela goma de palavras aquela aromada / domada mordida mascada moída pasta de palavras como alguém mordendo a / língua como alguém travando a língua como alguém dosando e adoçando / tremendo e contendo e prevendo e contando e sofrendo e sofrendo a / língua a mordida língua doendo dentro de um beijo de palavras (‹sasamegoto›, 1–5 u. 28–32)⁴⁵

ixtalapa churubusco palavras enroladas na língua (‹aquele como se chamava›, 10)

estes signos você os ergue contra tuas / ruínas ou tuas ruínas contra estes signos balbuciente sololotreado a / sóbrio (‹mais uma vez›, 6–8)

⁴⁵ Das japanische Wort «sasamegoto» (bzw. dessen Transkription) wurde in den ersten Veröffentlichungen des Fragments noch «sazamegoto» geschrieben.

4.3 Kompositionselemente, poetisches *mapping* und Sprechinstanz im «livro-agera» *Galáxias*

Das Motiv, das allen Fragmenten gemeinsam ist, ist das der Reise als Buch oder das des Buchs als Reise: «a viagem ou o livro. ou a viagemlivro. ou o livrovia-gem.»⁴⁶ Eine Sprech- oder Erzählinstanz, die als *Alter Ego* des Dichters identifiziert und gelesen werden kann, unternimmt in den *Galáxias* eine danteske Reise durch verschiedene Orte der Welt, darunter Metropolen wie Paris oder New York, aber auch kleinere Städte oder Gemeinden wie etwa der kleine Ort Lesaka im spanischen Navarra. Hierbei treten neben den verschiedenen Sprachen auch die vielfältigen kulturellen Einflüsse und historischen Ereignisse, die die jeweiligen Schauplätze geprägt haben, miteinander in Dialog. Diverse Manifestationen von Kunst und Erinnerungskultur vermischen sich in den Chronotopoi auf unterschiedlichen Ebenen miteinander. Es scheint keine räumlichen oder zeitlichen Begrenzungen zu geben, das «Alte» und das «Neue» interagieren permanent miteinander. «Raum» wird gleichzeitig durch zahlreiche intertextuelle und intermediale Verweise konstruiert, wobei (Welt)geschichte und (Welt)literatur zwischen «Inferno» und «Paradiso» gleichermaßen zu Hypotexten der durchwanderten «Galaxien» werden, ohne dass dabei die «Peripherien» vernachlässigt werden. Bei genauerem Hinsehen lassen sich die einzelnen Stationen wie bereits mehrfach angemerkt als wichtige Referenzpunkte für Haroldo de Campos' eigene Reiserouten und -erfahrungen sowie seine intellektuellen Interessen und Dialoge identifizieren. Dabei können in den Fragmenten mindestens fünf kompositionelle Versatzstücke unterschieden werden, die im Folgenden kurz skizziert werden sollen.

Die *Galáxias* charakterisieren sich zunächst (1) durch eine Vielzahl von autoreferentiellen Passagen, die in einigen der Fragmente, insbesondere in den beiden «formantes» und im letzten Viertel der zwischen 1963 und 1976 entstandenen Texte, sogar den Hauptanteil ausmachen. Sie drehen sich um die Themenkreise Schreiben, Reise(n) und Erinnerung(en). Insbesondere das erste Fragment, «*e começo aqui*», ist durchgängig autoreferentiell und gibt Aufschluss über das Gesamtprojekt. Es soll hier daher in Auszügen wiedergegeben werden:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso / e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa/ não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever / mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para / começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso / recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é / o futuro do escrever

⁴⁶ Haroldo de Campos: dois dedos de prosa sobre uma nova prosa, S. 112. Vgl. außerdem ders.: *Galáxias*, S. 119.

sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma- / páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo (1–5)

Der performative Beginn der *Galáxias* löst ein selbstgesetztes Ziel des Werks bereits ein: «*acabarcomeçar com a escritura*», auch wenn Haroldo de Campos sich hier, neben dem bereits erwähnten Verweis auf *Tausendundeine Nacht*, gängiger Topoi und Motive bedient wie dem «Weben» des Textes («por isso teço») oder dem Palimpsest («sobrescrevo sobrescravo»). Dennoch sucht der Dichter in seinem *work in progress* nach neuen Ausdrucksformen, einer neuen Art literarischer Sprache. Auch wenn sich, wie in diesem Kapitel aufgezeigt, einzelne diskursive «Splitter» oder Fragmente in den Texten identifizieren lassen, so wird eine klare narrative Linie von vorneherein abgelehnt. Die Zeit in der und von der Haroldo de Campos schreibt, lässt keinen kohärenten oder gar linearen «Handlungsverlauf» zu, das «Erzählen» wird von Beginn an verneint:

há milumestórias na mínima unha da estória por / isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta / ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode / ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora (23–26)

Der kaleidoskopische Blick auf die «milumestórias» – auch hier ist wieder an Borges' Aleph zu denken – macht nicht nur ein Erzählen der «nãoestória» unmöglich (durch die Variation zwischen «contar» und «cantar» wird auf die epische Tradition verwiesen, die den *Galáxias* als Matrize zugrunde liegt), er manifestiert sich auch rückwirkend in der Konstitution der Sprechinstanz, die dekonstruiert wird: «me desconta ou me descanta». Die «Rück- oder Kehrseite der Geschichte» («o avesso da estória»), wobei das portugiesische «estória» eine fiktive Geschichte meint, wird durch die Begriffe «escória» («Schlacke») und «cárie» («Karies») mit einer dunklen, negativ konnotierten Schicht assoziiert, die den Texten unterliegt. Durch das Zusammenspiel der vielen Einzelelemente wird im Endeffekt «nichts» erzählt. Gleichzeitig präsentiert sich das Werk als Quintessenz bzw. *summa summarum*:

e nada e nêris e reles e nemnada / de nada e nures de nêris de reles de ralo de raro e nacos de necas / e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e / nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total / tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro (27–31)

Das Ziel der Dekonstruktion der «Erzählung» in den *Galáxias* wird am Ende des ersten Fragments noch einmal bekräftigt:

e descanto / a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala (42–43)

Mit den Bezügen auf Fabeln und Märchen (port. «conto de fadas») werden hier gerade Gattungen ausgewählt, denen eine eindeutige narrative Struktur und darüber hinaus ein moralisch belehrendes Fazit zugrunde liege. Diese Elemente lösen sich in den *Galáxias* auf, hier wird es Haroldo de Campos vielmehr darum gehen, wie er – wiederum unter Rückbezug auf die Gattung des Märchens und die beiden aus diesem Bereich stammenden Vokabeln paronomastisch verbindend («fadas» vs. «favas») – selbst schreibt, die «Bohnen» zu «(er)zählen», d. h. die kleinteiligen Elemente von Erzählungen sichtbar zu machen. Die Dekonstruktion der «estória» wird im Erzählprozess selbst sichtbar gemacht, die Textarchitektur wird damit auf semantischer Ebene brüchig.

Ein weiteres kompositionelles Versatzstück besteht in (2) den zahlreichen intertextuellen und intermedialen Verweisen, die auch einen erheblichen Beitrag zur neobarocken Dunkelheit des Textes leisten. Dabei werden häufig bestimmte Motive besonders hervorgehoben, indem durch unterschiedliche (welt)literarische Texte auf sie Bezug genommen wird. So wird z. B. im Fragment «multitudinous seas» das Motiv des «marlivro» durch Referenzen auf Shakespeares *Macbeth* und Homers *Odyssee* und *Ilias* durchgespielt, wobei Haroldo de Campos die einzelnen Zitate oder Verweise, wie bereits erwähnt, teilweise transkriert:

multitudinous seas incarnadine o oceano oco e regougo a proa abrindo um / sulco a popa deixando um sulco como uma lavra de lazúli uma cicatriz / contínua na polpa violeta do oceano se abrindo como uma vulva violeta / a turva vulva violeta do oceano *óinopa pón-ton* cor de vinho ou cor de / ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espumas o mar multitudinário [...]

mareando marujando marlunando marlevando marsoando *polúphloisbos* («multitudinous seas», 1–5 u. 43; Hervorh. d. Verfasserin)

Das *Macbeth*-Zitat⁴⁷ rekurriert auf die Szene nach dem Mord an König Duncan, in der der verstörte Macbeth auf Lady Macbeth trifft und erkennt, dass die große Schuld, die er auf sich geladen hat, nicht mehr zu tilgen ist. Die blutige (schuldige) Hand, die die «vielartigen» Meere rot färbt, leitet in dem Fragment das Farbenspiel des Meeres von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang ein. In diesem Kontext ist auch das zweite Zitat zu verorten, das Homers *Odyssee*

47 «Will all great Neptune's ocean wash this blood / Clean from my hand? No, this my hand will rather / The multitudinous seas incarnadine, / Making the green one red» (*Macbeth* II, 2). Der in dem Fragment zitierte Vers, «multitudinous seas incarnadine», gehörte zu Pounds und Borges' bevorzugten Versen aus *Macbeth*, wie Haroldo de Campos in seinen Kommentaren zu den auf der CD *isto não é um livro de viagem* vertonten Fragmenten hervorhebt. Vgl. Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 119.

(I, 183) entstammt: «óinopa pónton» wird von Haroldo de Campos sogleich transkriert («cor de vinho») und darüber hinaus «transvariirt» («ou cor de / ferrugem conforme o sol batendo no refluxo de espumas»). Das Fragment, das vermutlich durch die erste Atlantiküberquerung 1959 auf dem Schiff Vera Cruz inspiriert ist,⁴⁸ endet schließlich mit der ebenfalls homerischen Vokabel «polúphloisbos» (*Ilias*, I, 34), womit Homer sich auf den «Vielklang» der an die Küste schlagenden Wellen bezog.⁴⁹ In diesem Kontext passend ist auch eine intermediale Referenz in demselben Fragment:

esse livro que se folha e refolha que se dobra / e desdobra nele pele sob pele pli selon pli
o mar poliestentóreo («multitudinous seas», 19–20)

In diesem Fall haben wir es mit einem doppelten Verweis zu tun: bei dem Musikstück *Pli selon pli, Portrait de Mallarmé* (1960) von Pierre Boulez handelt es sich um eine Hommage an den symbolistischen Dichter Stéphane Mallarmé, die auf dreien seiner Sonette beruht: «Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui ...», «Une dentelle s’abolit» und «À la nue accablante tu ...». Der Titel des Stücks, «Falte um Falte», reflektiert nicht nur in der Mikrostruktur den intermedialen Verweis, der einen weiteren enthält, und in der Makrostruktur die Beschaffenheit der *Galáxias*, die sich aus einer Vielzahl solcher dialogischen Referenzen speist, sondern auch – auf der Bildebene des spezifischen Fragments – die wogenden und sich überlappenden Wellen des Meeres. Hier mag man auch an das Konzept der «Klangfarbenmelodie» von Arnold Schönberg denken, das den konkreten Dichtern, insbesondere Augusto de Campos, als eines der Orientierungsmodelle für ihre neuartige Form von Poesie galt.⁵⁰ Im Fall von «multitudinous seas» wird anhand unterschiedlicher Referenzen und phonetisch-rhetorischer Stilisierung das Farben- und Wellenspiel des Meeres zwischen Sonnenunter-

48 Vgl. Antônio Sérgio Bessa: *Ruptura de estilo*, S. 19.

49 Vgl. Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 120. Die Vokabel findet des Weiteren Verwendung in dem Fragment «mais uma vez», in Dialog mit der Joyce’schen Verballhornung aus *Finnegans Wake* («those polyfizyboisterous seas», 547. 23–24) und weiteren transkreativen Variationen: «mais uma vez junto ao mar polifluxbórboro polivozbárboro polúphloisbos / polyfizyboisterous weitaufrauschend fluctissonante esse mar esse mar / esse mar esse martexto» (1–3). Alles geht schließlich auf in einer «polipalavra contendo todo o / rumor do mar uma palavra-búzio que homero soprou», die wiederum die Grundstruktur der *Galáxias* spiegelt, die an anderer Stelle in Anklang an Borges als «livro-areia» inszeniert werden («nudez», 32). In Bezug auf das Motiv des «mar-livro» vgl. K. Alfons Knauth: *The OdySea of Polyglossy*.

50 Augusto de Campos identifiziert die verschiedenen Elemente der poetischen Sprache in diesem Kontext als «Instrumente», aus denen sich das Gedicht zusammensetzt: «*instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/um tema gráfico-fonético ou «ideogrâmico».*» In Augusto de Campos u. a.: *Teoria da poesia concreta*, S. 29. Hervorh. im Original.

gang und Sonnenaufgang nachvollzogen. Neben den zahlreichen intertextuellen Referenzen, auf die im Zuge der Analyse noch häufiger zurückgekommen wird, und Dialogen mit der Musik,⁵¹ existieren auch ekphrastische Beschreibungen in den *Galáxias*. Als Beispiel sei hier das in Stuttgart spielende Fragment «augenblick» genannt, in dem eine «Lucretia»-Darstellung⁵² von Lucas Cranach dem Älteren sowie das Gemälde «Diane de Poitiers» (Schule von Fontainebleau, um 1594) in Poesie «transkriert» werden. Da sich die ekphrastischen Passagen bis auf eine Unterbrechung von wenigen Zeilen fast durch das gesamte Fragment ziehen, sei hier der Anschaulichkeit halber nur ein kurzer Auszug der «Lucretia»-Transkreation zitiert:

um punhal se enterrando / prestes na lucrezia de lucas cranach staatsgalerie stuttgart quem a poderia / ver de outra forma quandonunca sob o véu vislumbre a gaze gázea o luftsôpro / do manto em ténues vibrissas de ar apenas aflorando a nudez total a cabeça / inclinada a coifa medieva benecomata treliça de pérolas contendo os / crespos ruivos um corado nas maçãs do rosto um dourado nos anéis desprendidos / da coifa poucos o marfim da fronte olhos semicerrados na morte [etc.] («augenblick», 1–7)

Des Weiteren werden in den Fragmenten auch (3) poetologische und (übersetzungs)theoretische Reflexionen angestellt. In «neckarstrasse» (20./25.10.1965), das neben Stuttgart auch Tübingen zum Schauplatz hat, wird beispielsweise Hölderlins Sophokles-Übersetzung thematisiert sowie die Reaktionen von Goethe, Schiller und Voß auf eben diese. Dazu begibt sich die Sprechinstanz auf eine Zeitreise und lässt uns an einem Abendessen in Goethes Haus teilhaben, zu dessen Anlass die Genannten Hölderlins Übersetzung der *Antigone* diskutieren.

51 Hier wäre auch an das Fragment «circuladô de fulô» zu denken, dessen Hauptmotiv auf einem Lied beruht, das Haroldo de Campos auf einem kleinen Markt in João Pessoa, Paraíba gehört hat. Bei der bereits erwähnten musikalischen «Lektüre» des Fragments von Caetano Veloso handelt es sich also gewissermaßen um eine «Rückübersetzung» in die Musik.

52 Bei den «Lucretia»-Darstellungen handelt es sich um eine Serie von mehreren Gemälden, die zwischen 1524 und 1550 entstanden sind. Eine Recherche an der Staatsgalerie Stuttgart hat ergeben, dass eine Lucas Cranach dem Älteren zugeschriebene Lucretia-Tafel (Öl-Tempera auf Holz, 56,5 x 38 cm) 1958 vom Stuttgarter Galerieverein (heute: Freunde der Staatsgalerie) erworben und 1970 dem Land Berlin übergeben wurde. Ich danke in diesem Kontext Christofer Conrad für seine großzügige Hilfe und die Zurverfügungstellung eines Inventarfotos, das den Beschreibungen im Text tatsächlich genau entspricht. Bei dem ersten Wort des Fragments, «augenblick», handelt es sich um eine Referenz auf Max Benses zwischen 1955 und 1961 herausgegebene Literaturzeitschrift, es leitet aber darüber hinaus den visuellen Schwerpunkt des Textes ein: «augenblick oder augenlicht oder augenbild ou um punhal se enterrando [...]» (1).

Die ‹Transkreation› dieser Szene basiert auf einem Brief von Heinrich Voß an seinen Freund Bernhard Rudolf Abeken:⁵³

num revés viés de tempo / a gargalhada de schiller estala entre goethe e voss tua fala se turva / de vermelho ou o homem está louco ou se faz de voss escrevendo foi durante / o jantar na casa de goethe você precisava ver como schiller ria e eu / então propus aquela frase uma achega à teoria das cores ismênia falando / du scheinst ein rotes wort zu faerben pela voz de Sófocles pela voz de / hölderlin schiller rindo goethe sorrindo ilustre companhia estaria maluco / herr hölderlin ou se fingia de pois sófocles só queria dizer / tu pareces preocupada com algo ismênia a antigone pela voz de sófocles / um dos mais burlescos produtos do pedantismo aquela fala tinta de vermelho / do senhor hölderlin (‹neckarstrasse›, 8–18)

Bei der Aussage ‹um dos mais burlescos produtos do pedantismo› handelt es sich keineswegs um ein Urteil des brasilianischen Dichters, sondern um ein Zitat aus einem Brief von Schelling an Hegel,⁵⁴ in dem jener sich ebenfalls über Hölderlins *Antigone* auslässt. Während Schelling, Voß, Schiller und Goethe in der Übersetzung (und insbesondere in Vers 20) noch einen Beleg für Hölderlins Wahnsinn sahen, faszinierte Haroldo de Campos dessen widerspenstige Übersetzung, auf die er wahrscheinlich durch seine Lektüre von Benjamins Aufsatz ‹Die Aufgabe des Übersetzers› (vgl. Kapitel 3.5.2) aufmerksam wurde. In dem knapp zwei Jahre nach der Verfassung des Fragments erschienenem Artikel ‹A Palavra Vermelha de Hoelderlin›⁵⁵ setzt sich Haroldo de Campos ausführlich mit dem im Fragment behandelten Vers auseinander, der unter den Zeitgenossen des Württemberger Dichters und Übersetzers so viel Anstoß erregte, wobei

53 In Heinrich Voß' Brief vom 8. Juli 1804 heißt es: ‹Was sagst Du zu Hölderlins Sophokles? Ist der Mensch rasend oder stellt er sich nur so, und ist sein Sophokles eine versteckte Satire auf schlechte Übersetzer? Ich habe neulich [...] abends, als ich mit Schiller bei Goethe aß, beide recht damit regaliert. Lies doch den vierten Chor der *Antigone* – Du hättest Schiller sehn sollen, wie er lachte; oder *Antigone* Vers 20: ‹Was ist's, du scheinst ein rotes Wort zu färben?› Diese Stelle habe ich Goethe als einen Beitrag zu seiner Optik empfohlen, zu welcher ich ihm aus meiner antiquarischen Lektüre alles, was ich finde, mitteile.› In Hartmut Fröschle: *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 271–272.

54 Vgl. Haroldo de Campos: *A arte no horizonte do provável*, S. 94.

55 Erschienen am 14.05.1967 im *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, und am 02.09.1967 im ‹Suplemento Literário› von *O Estado de São Paulo*. Der Artikel wurde 1969 mitaufgenommen in den Band *A arte no horizonte do provável*, S. 93–107. Mit Hölderlin setzt sich Haroldo de Campos außerdem noch in den Aufsätzen ‹O texto como descomunicação (Hölderlin)› (1970; in *A ReOperação do Texto*, 95–101) und den ‹A Palavra Vermelha de Hölderlin› erweiternden Artikel ‹A Clausura Metafísica da Teoria da Tradução de Walter Benjamin, Explicada Através da Antígone de Hölderlin› (1996; in *Transcriação*, S. 173–196) auseinander.

es primär um die Übersetzung der Vokabel *καλχάινουσ'* geht.⁵⁶ Diese wird von ihm bereits in dem zwei Jahre zuvor verfassten Fragment thematisiert und es werden deren Bedeutungsspielräume ausgelotet, wobei er hier gleichzeitig eine Verweisebene auf sein *«multitudinous seas»*-Fragment und das Motiv des sich rot verfärbenden Meeres schafft:

o mar purpurecia / em kalkháinouσ' épos polipurpúreo mar de fúria polivermelho mar guerreiro / em velo de procela em vento de tormenta em esto de tempesta o mar / o mar grego okeanós para o ouvido de hölderlin a gargalhada de schiller / gela no schillerplatz o vermelho enrouquece a palavra de antigone e raja / e raiva e rasga e refrega kalkháinouσ' enrourxecenlouquece o mar prévio de / tempestade isto sófocles desdizia no dito redizendo (*«neckarstrasse»*, 18–24)

In demselben Fragment wird – beinahe ideogramatisch – über die Farbe *«rot»* auch eine Verbindung zu Ernst Blochs Leitmotiv hergestellt, das Max Bense als Wahlspruch auf den Rückdeckel seiner Schriftenserie *rot* drucken ließ, *«Es gibt auch rote Geheimnisse auf der Welt, ja, nur rote»*:

esta ramagem de estória que / sonogada se nesga e ao negar-se remora e bloch ernst bloch octogenário / em tübingen es gibt auch rote geheimnisse auf der welt mistérios vermelhos / sim no mundo só sim vermelhos (*«neckarstrasse»*, 32–35)

Die letzten beiden zu erwähnenden Kompositionselemente beziehen sich auf die außerliterarische Realität. Hier sind zunächst (4) die Reiseerinnerungen und -erlebnisse des Dichters zu nennen. Wie bereits zu Beginn von Kapitel 3.1 erwähnt, notierte Haroldo de Campos sich Beobachtungen und Impressionen in Reisenotizheften, um später bei der Arbeit an den einzelnen Fragmenten darauf zurückgreifen zu können.⁵⁷ Dabei werden sowohl die Besuche von Museen, archäologischen

56 Vgl. hierzu die betreffende Textpassage: «O dicionário Bailly explica que o verbo *kalkháino* [...] significa em grego: «ter a cor escura da púrpura» e que, em sentido figurado [...] quer dizer: «estar sombrio, estar mergulhado em reflexões, meditar profundamente sobre qualquer coisa». Schade-waldt acrescenta: «A expressão grega soaria numa imitação literal: «tu purplejas uma palavra». *Purplejar* (...) procede aqui da cor vermelho-escura que assume o mar quando está próxima uma tempestade». Hoelderlin scandalizou seus contemporâneos (inclusive os poetas ...) porque, com intuição de poeta, preferiu à pálida convenção do sentido translato a força concreta da metáfora original. [...] Não há dúvida de que o sentido (conteúdo denotativo) do original assim se rarefaz, se hermetiza; mas a compulsão poética da linguagem, em contraparte, aumenta consideravelmente [sic].» Haroldo de Campos: *A arte no horizonte do provável*, S. 99. Hervorh. im Original.

57 Da es während der Arbeit an der vorliegenden Untersuchung nicht möglich war, Einblick in Haroldo de Campos' Reisenotizhefte oder Typoskripte zu erhalten, kann hier nicht zweifelsfrei zwischen wirklich Erlebtem und Erfundenem («o fato e o ficto»); Haroldo de Campos: dois dedos de prosa sobre uma nova prosa, S. 112) unterschieden werden. Es werden daher ausge-

Stätten oder sonstigen (bildungs)touristischen Zielen berücksichtigt als auch Begegnungen und Gespräche mit anderen Reisenden oder Einheimischen, wobei sich die Sprechinstanz hier zum Teil als lyrisches Du («você») in den Texten manifestiert. So werden in den folgenden Beispielen ein Besuch des jüdischen Viertels in Córdoba (*La Judería*), die Beobachtung einiger älterer Damen bei einem Besuch der Staatsgalerie in Stuttgart, ein kulinarischer Abend mit zu viel Wein im Basenland oder auch ein Marktbesuch in Toluca, Mexiko, «transkreiert»:

enquanto turistas pagam / pesetas ao guia solícitoesguio que você recusou [...] foi aqui ou foi em granada que você poderia retratar-se / se quisesse em túnica árabe⁵⁸ [...] você está en la judería e um velho guia voz cantante / decifrará para um atordoado magote de velhas um enchapelado cacho de velhas / made in usa as letras hebraicas («mire usted», 39–41)

grüss'gott gretchen grüss'gott frau / doktor grüss'gott anna velhas senhoras de chapéus de cogumelos tortulhos / em conciliábulo chuchando chá tee mit zitronensaft a água se avinhando nas / taças vermelhando saquinhos de chá («augenblick», 26–29)

comer / caracóis camaroneados e vomitar vermelho no mictório público a cabeça / rodando de tanto vinho [...] e pão e vinho e sardinhas na brasa («um avo de estória», 16–21)

guajalotes / elotes frijol de diferentes colores há de tudo aqui pescado acociles ranas / e iguanas («aquele como se chamava», 35–37)

Die *Galáxias* präsentieren sich in einigen Fragmenten als eine Art Reisetagebuch oder *travelogue*, wobei Haroldo de Campos das Buch selbst als Reise bzw. die Reise als Buch verstanden wissen will:

isto não é um livro de viagem pois a viagem não é um livro de viagem / pois um livro é viagem quando muito advirto é um baedeker de epifanias / quando pouco solerto é uma epifania em baedeker («isto não é um livro», 1–3)

Die RezipientInnen können der Sprechinstanz durch verschiedene Städte und Orte in Europa, Nordamerika (USA, Mexiko) und Südamerika (Brasilien, Argentinien) folgen, wobei teilweise Empfehlungen für die in den Städten zu nehmenden Routen (z. B. im Stadtzentrum von Stuttgart in «ach lass sie quatschen») und

wählte Textpassagen hinzugezogen, die sich sehr deutlich als kurze, persönliche Momentaufnahmen in einem Reisekontext präsentieren und die dementsprechend interpretiert werden.

58 An dieser Stelle wie an einigen anderen wird das eigene Erinnerungsvermögen hinterfragt; bei den Reminiszenzen der Reiseerinnerungen in den *Galáxias* – die als solche wie angemerkt ja auch nicht einwandfrei identifizierbar sind – handelt es sich immer um Sequenzen unzuverlässigen «Erzählens».

darüber hinaus Hinweise zu kulturellen Gebräuchen (z. B. in Bezug auf die Festa de Santa Bárbara/Iansã in Salvador, «cheiro de urina») gegeben werden:

o velho conde everardo graf ebehard im bart [...] você pode vê-lo / nas anlagen não longe do bahnhof e depois seguir pelo schlossgarten («ach lass sie quatschen», 12–17)

vocês têm que comer pelo menos a comida da santa [...] se saem antes até parece que não gostaram até parece / desfazimento («cheiro de urina», 30–32)

In Form von kurzen Einschüben werden Informationen zu besuchten Monumenten und Museen sowie zu beobachteten Szenen und Ereignissen gegeben. Die Sprechinstanz tritt im Kontext des Reise-Motivs in unterschiedlichen Funktionen auf: als Flaneur, Bildungsreisender, Reiseführer, Passagier und in einigen Fällen auch als Übersetzer bzw. Dolmetscher. Dies ist z. B. der Fall in dem Fragment «açafirão», in dem sich die Sprechinstanz als sprachlicher Vermittler zwischen einem amerikanischen Piloten, der versucht, Fehlerware «an den Mann zu bringen», und einem italienischen Buchhalter einer Sparkasse, der an den Uhren interessiert ist, präsentiert. Letzterer spricht kein Englisch und wendet sich daher auf Italienisch an die Sprechinstanz:

capitão de aviação comercial tentando revender relógios pirateados / [...] o outro tipo ragionere duma cassa di risparmio [...] interessado em relógios per / caso avaliador de joias e peccato não falando inglês e peccato não / tendo dinheiro consigo só no dia seguinte em viterbo mas poderia levar / ao hotel *per carità cerchi di farlo capire* um negócio da china / em roma *lei chi parla la lingua la prego* («açafirão», 11–19; Hervorh. d. Verfasserin)

Als letztes Kompositionselement (5) sind die Referenzen auf historische Ereignisse zu nennen, die die jeweiligen Schauplätze der Fragmente auf unterschiedliche Art und Weise prägen und denen das Hauptinteresse der vorliegenden Untersuchung gilt. Diese verankern sich meiner These zufolge als «Stolpersteine» in der Textarchitektur der einzelnen Fragmente und werden in diesem Kontext ausführlich in Kapitel 4.4 besprochen.

Bevor in diesem Unterkapitel noch eine Reflexion bezüglich der Erzählsituation in den *Galáxias* angestellt wird, sei auf den Funktionsmechanismus des «poetischen *mappings*» in den Fragmenten hingewiesen. Damit beziehe ich mich einerseits auf die Überlappung zweier unterschiedlicher Schauplätze oder Chronotopoi in einem Fragment, die meist mit der poetischen Annäherung unterschiedlicher (National)literaturen oder der Auslotung des poetischen Gehalts verschiedener Sprachen einhergeht. Andererseits bestehen auch zwischen den einzelnen Fragmenten, die ja in einigen Fällen durchaus auch kartographisch gelesen werden können, poetische Wechselbeziehungen über bestimmte Motive oder ästhetische Prinzipien. Um beide Formen des poetischen *mappings* in den *Galáxias* zu illustrieren, möchte ich jeweils ein Beispiel anführen. In dem Fragment

«sasamegoto» überlagern sich zwei verschiedene Szenerien bzw. Narrationsebenen: eine Kutschfahrt durch das frühlingshafte Kyōto und eine Zugreise durch das winterliche Prag.⁵⁹ Den szenischen Hintergrund für die Frühlingsepisode liefern Haiku der japanischen Dichter Matsuo Bashō (1644–1694) und Yosa Buson (1716–1784).⁶⁰ Eingeleitet wird das Fragment bereits durch ein Zitat aus einem Haiku von letzterem:

Harusame ya
dōsha no kimi no
sasamegoto

Ah, the rains of spring!
Dear lady driving with me here.
Your whispering!⁶¹

Das onomatopoetische Wort «sasamegoto», das wörtlich etwa «Ding aus Wörtern» bedeutet und im Sinne von «Flüstern» oder «Murmeln» verwendet wird, wird zum Leitmotiv des Fragments, in dem durch eine Vielzahl an Synonymen und metonymischen Verknüpfungen immer wieder auf das Flüstern, Murmeln oder Stammeln einer mysteriösen weiblichen Reisebegleitung zurückgekommen wird. Neben dem eben zitierten Gedicht von Yosa Buson sind auch Fragmente aus einem Haiku von Matsuo Bashō in den Text eingewebt:

samidare no
furi nokoshite ya
hikaridō

did all the seasonal rains
come and go, leaving out
this Shining Hall?⁶²

⁵⁹ Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 121.

⁶⁰ Beide Dichter zählen neben Kobayashi Issa (1763–1828) und Masaoka Shiki (1867–1902) zu den vier bedeutenden Vertretern japanischer Haiku-Dichtung. Haroldo de Campos, der seine Studien des Japanischen (via Pound und Fenollosa) 1957 bei José Sant’Ana do Carmo begann, transkrierte Haiku von beiden Dichtern ins Portugiesische und war neben Roland Barthes einer der ersten, der Verbindungen zwischen den Gedicht-Konstellationen Stéphane Mallarmés und der traditionellen japanischen Gedichtform herstellte. Vgl. Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 107–109.

⁶¹ Übersetzt v. Donald Keene. In ders.: *Anthology of Japanese Literature from the earliest era to the mid-nineteenth century*. Compiled and edited by Donald Keene. London: Allen & Unwin 1956, S. 429.

⁶² Übersetzt v. Makoto Ueda. In ders.: *Bashō and his interpreters: selected hokku with commentary*. Stanford, CA: Stanford University Press 1995, S. 244.

Gemeinsam bilden die beiden Haiku eine Art poetischen Leitfaden für die erste Narrationsebene von «sasamegoto», in dem das Flüstern und Murmeln der Frau in den Mai-Regen übergeht:

sasamegoto a fala daquela dona coisa de fala mascada ou molhada / marulho ou murmulho cicio ou sussúrrio balbúcie ou borbulha ou mussitar / ou musselina e sasamegoto sachet mascado na língua whispering aquela / dona companheira de carruagem diria buson ou bashô buson enquanto a / primavera haru same ya chove palavras maceradas como goma de mascar / resina e açúcar nas papilas coisa de fala sacarinando dançarinando / nos lábios aflorados nos entrelábios nos entreflorlábios farfalhando / fala fariando fala sim mas agora bashô não buson bashô seishi sob / a chuva sonho de sensitivas o tempo todo pensando nessa imagem todo / como as dormideiras no seu sono de chuvas samidare um outro mês o quinto / e contra a chuva a chuveirante chuva de maio hikari teu escudo de luz / templo de ouro onde aquela dona onde aquela fala hikari dô a luz curva / como lâmina de ouro o ouro curvo como lâmina de luz pálio paládio / contra as chuvas de maio («sasamegoto», 1–14)

Der «templo de ouro» auf den hier unter Rückbezug auf Bashô verwiesen wird, meint bei Haroldo de Campos den Goldenen Pavillon-Tempel in Kyôto, Kinkaku-ji, wobei dies nicht unmittelbar aus dem Fragment selbst hervorgeht, sondern aus einem Kommentar des Dichters zu dem betreffenden Fragment.⁶³ Über das Epitheton «golden», das der Kinkaku-ji-Tempel im japanischen Kyôto mit der tschechischen Hauptstadt, der «Goldenen Stadt der hundert Türme», teilt, werden beide Schauplätze zueinander in Bezug gesetzt. Die Reise, in Anlehnung an das Haiku Yosa Busons zunächst imaginativ in einer Kutsche begonnen, wird hier im Zug fortgesetzt; der in beiden Haiku beschriebene Frühlingsregen weicht dem

⁶³ Vgl. Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 121. Hierbei handelt es sich allerdings um eine Fehlinterpretation des brasilianischen Dichters. Mit «hikaridô» («Shining Hall») bezog sich Matsuo Bashô laut Makoto Ueda nicht auf den Kinkaku-ji in Kyoto, sondern auf den Tempel Chûson-ji in Hiraizumi: «Hikaridô, or the Shining Hall, is part of Chûson Temple in Hiraizumi. Built by the Fujiwara clan in 1124, the pavilion was famous for its gilded walls. [...] Bashô visited here on June 29. [...] All the ancient buildings, adorned with gold and silver, had been devastated by the rains and the winds, with the exception of the Shining Hall, which had managed to survive the years. Although there was no sun (it was the rainy season), the hall alone was shining brightly. We should visualize the poet standing there and pondering days. [...] The poet visited the Shining Hall on a rainy day. Because the hall was the only thing still shining, the poet said it had been «left out» by the seasonal rain and shone alone in a rainshrouded world. [...] The poet, after walking in the gloomy rain, suddenly stepped inside the Shining Hall where gilt still remained on the walls. The poem describes how he felt at that instant. [...] The rains have not fallen on the Shining Hall because of its protective outer structure. The hall, as a result, is shining even more brightly than before. Surely we can read the poem in this way. It is the kind of emotion Bashô was likely to have felt.» Makoto Ueda: *Bashô and his interpreters*, S. 244.

Schnee der Prager Winterlandschaft. Das Flüstern der unbekanntenen Mitreisenden verwandelt sich von einem Wortregen («chove palavras») zu «palavras virando névoa de gaze aflando ruflando como um corpo / de névoa» (39–40) in der winterlichen Kälte. Zusätzlich leitet der Dichter mit der ihm eigenen sprachlichen Sensibilität eine Verbindung über die phonetische Ähnlichkeit der Worte «aoi» (jap. «blau») und «ahoj» (tsch. «hallo», «tschüs») her, wobei innerhalb des Assoziationsspiels auch Bezug auf den Roman *Genji Monogatari* (dt. *Die Geschichte vom Prinzen Genji*) genommen wird, einem klassischen Werk der japanischen Literaturgeschichte, das der Hofdame Murasaki Shikibu (973/978 – 1014/1031) zugeschrieben wird:

apenas uma dona contro o biombo / de papel num leque imaginário sussurrando coisas monogatari estórias de / papel num leque o oval azul subindo como uma lua tsuki aoi tsuki mas / ahøj que dizer também olá ou alô adeus numa outra parte onde a neve neva («sasamegato», 33–36)

Die japanischen Frühlingsregen, die Haiku von Buson und Bashō und mit ihnen ein bedeutender Teil der japanischen «Literatur-Landschaft» überlagern sich der Prager Winterlandschaft, die Haroldo de Campos während seines Besuchs in Prag einige Monate vor der Verfassung dieses Fragments tatsächlich kennengelernt hatte. Bedeutsam ist im Kontext der *Galáxias* des Weiteren, dass sowohl Matsuo Bashō als auch Yosa Buson mehrere Jahre ihres Lebens auf der Reise verbrachten, was sich bei beiden stark auf ihr Werk auswirkte. Die Reisetagebücher von Matsuo Bashō zeichnen sich dabei ebenfalls durch eine Art poetische Prosa aus und zählen heute zu den Klassikern der japanischen Literatur.⁶⁴ Es wären viele Beispiele für Fragmente zu nennen, die auf eine ähnliche Art und Weise funktionieren; in «uma volta inteira» werden beispielsweise die Statuen der Prager Karlsbrücke mit den von Aleijadinho geschaffenen Statuen im Kirchhof des Santuário do Bom Jesus de Matozinhos in Congonhas, Minas Gerais, «in Dialog» gebracht: «as estátuas na Karlsbrücke conversam com as estátuas no adro de congonghas» (13). Zudem gibt es Fragmente, in denen sich die «poetische Jetztzeit»

⁶⁴ Vgl. Robert Hass: *The essential haiku: versions of Bashō, Buson, and Issa*. Ed. and with an introduction by Robert Hass. New York: Ecco 1994, S. 3. Auf Bashōs Reisetagebuch *Oku no Hosomichi* (1689/1702; dt. *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*) wird in dem Fragment «poeta sem lira» Bezug genommen: «e se lembrava / de bashō cavalos mijando junto ao travesseiro piolhos e pulgas» (23–24). Haroldo de Campos lobt in seinem Fragment, dass Bashō kein Blatt vor den Mund nehme und fragt sich, warum seine ÜbersetzerInnen die teilweise vulgäre Sprache «versüßen» würden: «por que será que os tradutores açucaram bashō / [...] bashō para quem uma peônia florindo podia / ser um gato de prata ou um gato de ouro uma peônia florindo na luz / mas também não tinha papas na língua» (29–32). Diese Mischung aus poetisch «hoher» Sprache und kolloquialen und vulgären Elementen ist auch den *Galáxias* inhärent.

aus einer Fülle von palimpsestartigen historischen Überlagerungen speist. Dies trifft z. B. auf die Texte zu, deren Schauplätze andalusische Städte sind, aber auch auf das Fragment «aquele como se chamava», in dem sich Visionen der präkolumbischen Vergangenheit dem heutigen Mexiko-Stadt unterlagern und sich ihren Weg in den hier tatsächlich vorhandenen «Plot» des Fragments bahnen (vgl. Kapitel 4.4.2.1). Auf den von Benjamin begründeten Begriff der «Jetztzeit», der die Konstellationen umfasst, in die die eigene Epoche mit vorherigen Epochen tritt,⁶⁵ wird in den galaktischen Fragmenten immer wieder rekurriert, entspricht er doch in hohem Maße der von Haroldo de Campos später auch so postulierten Poetik einer «pluralidade de passados»⁶⁶ und der von ihm eingenommenen synchronen Perspektive auf (Welt)literatur und Weltgeschehen (vgl. hierzu Kapitel 3.5.4):

o depois e o antes o antesdepois depois do antes o depoisantes do / depois o hojeamanhãontem o anteontem o anteamanhã o trasantontem o / trasanteamanhã que é hoje ou foi ontem ou depois («no jornalário», 27–29)

e você também sim você agorasim hojeagora enfimsim [...] enfimagorahoje você («não tiravam o chapéu», 20–23)

nesse livro que eu plumo e desplumo que eu cardo e descardo / nesse livro-agora de horas desoras («hier liegt», 36–37)

este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha em centifólios / [...] agora agourora («a liberdade», 43–44)

presenças em presença: presentes. presente⁶⁷

Die synchrone und transnationale Perspektive, die Haroldo de Campos in den *Galáxias* einnimmt, ermöglicht einen transtemporalen Dialog zwischen verschiedenen kulturellen Kontexten und literarischen Traditionen. Dadurch, dass die fünfzig Fragmente nicht mit Seitenzahlen versehen sind, können sie in beliebiger Reihenfolge gelesen werden. Damit repräsentieren sie auch ein «enthierarchisiertes» Verständnis von (Welt)literatur: Homer, Shakespeare, Bashō und Buson, Sousândrade, aber auch die brasilianische Folklore treten auf gleicher Ebene miteinander in Dialog, ohne «Zentrum» und «Peripherie».⁶⁸ Ein weiteres Verfahren, das man als «poetisches *mapping*» bezeichnen könnte, betrifft die Herstellung

⁶⁵ Vgl. Walter Benjamin: *Sprache und Geschichte*, S. 153.

⁶⁶ Haroldo de Campos: *O arco-íris branco*, S. 269.

⁶⁷ Haroldo de Campos: dois dedos de prosa sobre uma nova prosa, S. 112.

⁶⁸ Hierin ähneln sie wiederum Borges' «Biblioteca de Babel», in der die Bände aller potenziell möglichen Texte in völlig gleich angeordneten Waben in einem scheinbar unendlichen Raum aufbewahrt werden.

von Beziehungen zwischen den einzelnen Fragmenten. Dies geschieht in den *Galáxias* meist über bestimmte Motive oder ästhetische Modelle für den Text. So wird die erstmals in «reza calla y trabaja» thematisierte Arabeske zu einem Leitmotiv, das in verschiedenen anderen Fragmenten wiederaufgegriffen wird, so z. B. in «mire usted», «ach lass sie quatschen» (vgl. Kapitel 4.4.1.2), «o que mais vejo aqui» oder «princiava a encadear-se um epos». Als konkrete Beispiele sollen hier aber die Verweise auf das etwas kuriose Motiv der älteren Damengruppe angeführt werden, das immer wieder auftaucht. Neben dem bereits zitierten «ator-dado magote de velhas um enchapelado cacho de velhas / made in usa» («mire usted», 40–41) sei hier auf die ebenfalls bereits erwähnte Damenrunden in «ach lass sie quatschen» sowie «augenblick» verwiesen:

velhas tortugas velhos tortulhos / tartarugando tortulhando meringentorte fruchttorte kaesertorte tartarugas / merendendo merengues mit kreme mit kaffeekreme mit schokoladekreme [sic] / gula gorgulho de tartarugas merengando e coscuvilhando e cascavelhando / gossipáceas gurgitantes gorgorantes («ach lass sie quatschen», 1–5)

velhas senhoras de chapéus de cogumelos tortulhos / em conciliábulo chuchando chá tee mit zitronensaft [...] velhas velhas / gordas velhas velhíssimas meiovelhas envelhando semiengelhadas gelhando / magras velhas gordando coguvelhas gustando tortas de maçã apfelkuchen / rebentando recheio como tumores cremosos guten appetit» («augenblick», 27–33)

In beiden Fällen repräsentiert die sich gierig Kuchen einverleibende Gruppe älterer Damen die gutbürgerliche deutsche Bevölkerung, die während der Jahre des Wirtschaftswunders einen ökonomischen Aufschwung erlebte. Dabei wird dieses – auch ein wenig misogyne – Motiv in beiden Fragmenten kontrastierend einer völlig anderen Vision gegenübergestellt, die mit Leid und Tod verbunden ist: in «ach lass sie quatschen» kommt es am Ende des Fragments zu einer Thematisierung der Shoah; in «augenblick» folgt die Passage über die Kuchen essenden «velhas senhoras» auf die ekphrastische Beschreibung von Cranachs Lucretia, die im Begriff ist, sich selbst zu töten. Mit der Gruppe der «Alten» wird nicht zuletzt auch auf einen künstlerischen sowie politischen Konservatismus rekurriert, gegen den der Dichter sich mit seinen *Galáxias* ganz dezidiert richtet.⁶⁹

Zuletzt sollen noch einige Überlegungen bezüglich der Erzählsituation der *Galáxias* angestellt werden. In den sich auf der Schwelle zwischen Prosa und Poesie, zwischen Epos und Gedicht befindlichen Textblöcken manifestiert sich in heterogener Weise eine Sprech- bzw. Erzählinstanz, die aufgrund der Reisebezüge sowie der ebenfalls eingeflochtenen literatur- und übersetzungstheoretischen Reflexionen als *Alter Ego* des Dichters gelesen werden kann. Diese agiert gleich im ersten Fragment

⁶⁹ Zum Motiv des/der «Alten» vgl. auch Luiz Costa Lima: *A Aguarrás do tempo*, S. 321–359.

«*e começo aqui*» als lyrisches Ich bzw. Ich-Erzähler, indem die erste Person Singular des Verbs «*começar*» gewählt wird. Diese Art der Manifestation konkurriert in den Fragmenten mit dem ausschließlichen Gebrauch von nicht konjugierten Infinitiven, die keine Identifikation des «Sprechenden» zulassen, und der Präsenz eines lyrischen Dus («*você*»), wobei sich die Sprechinstanz hier einerseits – in den meisten Fällen – selbst anspricht, teilweise aber auch an die Lesenden richtet, wenn z. B., wie oben unter Punkt (4) der Kompositionselemente beschrieben, ein Vorschlag bezüglich einer Wegroute oder ein Ratschlag bezüglich kultureller Gebräuche geäußert wird. Aufgrund der Heterogenität sowohl der Textgattung als auch der Manifestationsformen des Sprechenden im Text wird in der Analyse überwiegend von einer «Sprechinstanz» die Rede sein, womit ich den Autor hinter dem Text aber mitdenke und teilweise auch mitmeine. Auch wenn sich Haroldo de Campos, der selbst mit verschiedenen Poststrukturalisten – darunter Derrida und Barthes – in Kontakt stand und der in Anklang an letzteren vom einen «*«grau zero» do narrar*»⁷⁰ in Bezug auf seine *Galáxias* gesprochen hat, als «*descantador*» und «*desnarrador*» in seinen Texten inszeniert, so liegt dieser Untersuchung doch die These zugrunde, dass die autobiografischen Elemente in den Fragmenten eine entscheidende Funktion einnehmen. Dass diesen auch in der «postgalaktischen» Produktion des Dichters ein besonderer Stellenwert zukommt und dass der diskursive Anteil in seinen poetischen Texten nach den *Galáxias* zunimmt, konnte bereits in Kapitel 3.5 gezeigt werden. Die «galaktischen Gesänge» drehen sich um die «Achse» Haroldo de Campos; dies verraten auch die letzten Textzeilen des finalen Fragments «*fecho encerro*», die – in guter neobarocker Manier – mit einer vielsagenden Ellipse enden:

e assim o fizeste assim o teceste assim / o deste e avrà quasi l'ombra della vera costellazione enquanto a / mente quase-íris se emparadisa neste multilivro e della doppia danza (42–44; kursiv im Original, Hervorh. d. Verfasserin)

Haroldo de Campos realisiert hier, was Pound in seinen *Cantos* nicht mehr gelingen konnte und beendet seine *Galáxias* mit einer Vision des dantesken Paradieses. Entscheidend ist hier der letzte Vers der zitierten «Paradiso-Terzine», der ausgelassen wurde:

*e avrà quase l'ombra della vera
costellazione e della doppia danza
que circolava il punto dov'io era. (Divina Commedia, Par. XIII, 19–22)*⁷¹

⁷⁰ Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 271.

⁷¹ Eine Identifikation mit Dante findet auch in dem letzten zu Lebzeiten des Dichters publizierten poetischen Text, *A Máquina do Mundo Repensada*, statt, in der sogar die *terza rima* wieder auflebt: «1.1. quisera como dante em via estreita / 1.2. extraviar-me no meio da floresta / 1.3.

4.4 Zur memorialen Poetik des Stolperns in den *Galáxias*

Nachdem in den vorangegangenen Unterkapiteln einige Auffälligkeiten bezüglich der Textgenese aufgezeigt und darüber hinaus die komplexe strukturelle und sprachliche Gestaltung von Haroldo de Campos' Hauptwerk an Beispielen erörtert wurde, soll im Folgenden gezeigt werden, inwieweit sich die Referenzen auf die Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts in den einzelnen Fragmenten manifestieren. Gemäß der in Kapitel 4.1 thematisierten Zweiteilung der Arbeitsphasen an den *Galáxias* und der Hypothese folgend, dass Haroldo de Campos' Reisen durch Europa 1959 und 1964 eine besondere Relevanz für die Komposition und die Wegrichtung der *Galáxias* zukommt, werden die Fragmente hier in zwei bzw. drei Schritten besprochen, wobei der Hauptfokus der Analyse auf den «Europa-Fragmenten» der ersten Hälfte liegt. Zunächst soll es daher – mit einer Ausnahme – um die Texte gehen, die zwischen 1963 und 1965 geschrieben wurden und in denen der Dichter seine Reiseeindrücke von 1959 und 1964 verarbeitet. Das erst einige Jahre später geschriebene «Pound-Fragment», «mármore ístrio» (17./27.01.1968), wird aufgrund seiner Zugehörigkeit zu den «Europa-Fragmenten» ebenfalls in diesem ersten Analyse-Teil besprochen, wobei durch die in dem betreffenden Text präsenten Referenzen auf den Kalten Krieg bereits eine Überleitung zum zweiten Teil der Analyse vorbereitet wird. In diesem werden exemplarisch jeweils zwei Fragmente thematisiert, die in der zweiten Arbeitsphase ab 1966 entstanden sind und die einerseits (4.4.2) Verweise auf den Kalten Krieg und spezieller den Vietnamkrieg sowie andererseits (4.4.3) auf die Umstände und Auswirkungen der brasilianischen Militärdiktatur enthalten. Um Beschaffenheit und Funktionsweise der «textuellen Stolpersteine» in den Fragmentanalysen anschaulich aufzeigen zu können, werden die Texte in den einzelnen Kapiteln jeweils in ihrer vollen Länge transkribiert,⁷² wobei die Textbausteine, die als «Stolpersteine» interpretiert werden, kursiv hervorgehoben werden, um deren Verortung im Gesamtfragment aufzuzeigen. Die Nummerierung der Zeilen ist im Originaltext nicht erhalten und soll hier nur der besseren Orientierung dienen. Innerhalb der Analysen werden dann einzelne Textpassagen noch einmal ohne Zeilenumbruch zitiert und genau besprochen (kursive Hervorh. d. Verfasserin). Das mag auf den ersten Blick

entre a gaia pantera e a loba à espreita [...] 5.2. dante com trinta e cinco eu com setenta –». Haroldo de Campos: *A Máquina do Mundo Repensada*, S. 13–15.

⁷² An dieser Stelle sei noch einmal Ivan Pérsio de Arruda Campos gedankt für die Erlaubnis, in diesem Kapitel dreizehn der insgesamt fünfzig Fragmente zu reproduzieren.

redundant erscheinen, ist aber für eine genaue Auseinandersetzung mit den galaktischen Textgeflechten und den einzelnen «blocos semânticos»⁷³ unabdinglich.

4.4.1 Europa nach der Katastrophe

4.4.1.1 «grito de cal» – ein poetisches Mahnmal für Federico García Lorca in Granada («reza calla y trabaja»)

Das Fragment «reza calla y trabaja», nach «*começo aqui*» der zweite entstandene Text der *Galáxias*, wurde am 19. November 1963 verfasst, d. h. etwa vier Jahre nach Haroldo de Campos' erster Europareise 1959, während der er u. a. Andalusien, Madrid und das Baskenland bereiste:

- 1 reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y
- 2 calla y trabaja y reza em granada um muro da casa del chapiz ningún
- 3 holgazán ganará el cielo olhando para baixo um muro interno la educación
- 4 es obra de todos ave maria em granada *mirad en su granada* e aquele
- 5 dia a casa del chapiz deserta nenhum arabista para os arabescos
- 6 uma mulher cuidando de uma criança por trás de uma porta baixa y reza
- 7 y trabaja y calla não sabia de nada y trabaja não podia informar sobre
- 8 nada y reza e depois a plazuela san nicolás o branco do branco do
- 9 blanco y calla no blanco no blanco no blanco a cal um enxame de blanco
- 10 o blanco um enxame de cal pedras redondas no calçamento e o arco blanco
- 11 contendo o blanco a cal calla e o blanco trabalha um muro de alvura
- 12 e adiante no longe lálonge o perfil vermelho do generalife e a alhambra
- 13 a plazuela branca contendo-se contendo-se como um *grito de cal* e o
- 14 generalife e a alhambra vermelhos entre ciprestes negros cariz mudéjar
- 15 de granada e agora o cármene de priestley carros parando los guardias
- 16 civiles o embaixador inglês fazendo turismo entre as galas do caudillo
- 17 e do cármene de priestley sai priestley ou poderia ser para recebê-lo
- 18 aparato de viaturas escandalizando a cal calada o embaixador de sua
- 19 majestade britânica visita um patrício em granada crianças correndo
- 20 fugindo para os vãos das portas e o blanco violado a medula do blanco
- 21 ferida a fúria a alvúria do blanco refluída sobre si mesma plazuela
- 22 san nicolás já não mais o que fora o que era há dois minutos já rompido
- 23 o sigilo do blanco arisco árido do cálculo blanco da cal que calla
- 24 y trabaja y estamos sentados sobre un volcán dissera o chofer no pátio
- 25 da cartuja sentados no patio da alhambra bautizada sob o sol da tarde
- 26 esperando que abrissem um vulcão coração batendo em granada e por isso
- 27 no muro reza trabaja y calla san bernardo religión y patria e de
- 28 novo o albaicín com seus cármenes y glorietas o albaicín despencando
- 29 de centenas de miradouros minúsculos sobre a vista da alhambra e do

⁷³ Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 270.

30 generalife vermelho recortado de negro escarlata cambiando em ouro
 31 o sol mouro os muros mauros de granada mas o silêncio na plazuela ou
 32 plazeta san nicolás rompido para sempre um minuto para sempre nunca
 33 mais a calma cal a calma cal calada do primeiro momento do primeiro
 34 branco assomado e assomando nos lançando catapulta de alvura alba-
 35 -candidíssima mola de brancura nos jogando branquíssima elástico de
 36 candura nos alvíssimo atirando contra o horizonte rojonegro patamar de
 37 outro horizonte o semprecanecido esfumadonevado da sierra nevada agora
 38 escrevo agora a visão é papel e tinta sobre o papel o branco é papel
 39 *y*eserías atauriques y mocárabes [sic] de papel não devolvem senão a cutícula
 40 do tempo a lúnula da unha do tempo e por isso escrevo e por isso
 41 escravo roo a unha do tempo até o sabugo até o refugio até o sugo e
 42 não revogo a pátina de papel a pevide de papel a cáscara de papel a
 43 cortiça de papel que envolve o coração carnado de granada onde um vulcão
 44 sentados sobre explode e por isso calla y por eso trabaja y por eso

In diesem spezifischen Fall ist der Hauptschauplatz Granada, der in der ersten Zeile explizit genannt wird. Bei einer ersten Lektüre fallen zunächst die zahlreichen Verweise auf die bedeutenden historischen Bauten (insbesondere aus maurischer Zeit) ins Auge, die die andalusische Stadt charakterisieren. Wie in einigen anderen Fragmenten kann man der Sprechinstanz durch die Nennung der topografischen Referenzen leicht durch Granada folgen. So werden die Casa del Chapiz (2 u. 5), die Plazuela San Nicolás (8, 13, 21–22 u. 31–32), der Palacio de Generalife (12, 14 u. 30), die Alhambra (12, 14, 25 u. 29), das Karthäuser-Kloster Monasterio de la Cartuja (24–25), das Monasterio de San Bernardo (27), das ehemalige maurische Wohnviertel Albaicín (28) und die Sierra Nevada (37) genannt. Wie zuvor erwähnt wird das ästhetische Prinzip der *Galáxias*, das sowohl die neobarocken Wortgefüge als auch die auf dem weißen Papier expandierende schwarze Schrift betrifft, meist durch ein ästhetisches Modell im Text wieder aufgegriffen. Hier sind es die arabischen Architekturen und Ornamente, die die «verbalen Arabesken» von Haroldo de Campos widerspiegeln, ein Motiv, das – wie im vorangehenden Kapitel bereits angemerkt wurde – auch in späteren Fragmenten häufiger noch aufgegriffen wird, so z. B. in «ach lass sie quatschen», «o que mais vejo aqui» und «princiava a encadear-se um epos».

Der Text beginnt mit einem dreifachen Imperativ, «reza calla y trabaja», der an das Motto des Benediktiner-Ordens *Ora et labora*, «bete und arbeite», anklängt. Bereits hier ist allerdings ein Element eingefügt, das als Motiv mit seinen metonymischen Verknüpfungen die gesamte Bildlichkeit des Fragments bestimmen soll, «calla», «schweig». Das Fragment entstand laut Sílvia Ferreira Lima, die Haroldo de Campos im Rahmen der Recherche für ihre Masterarbeit zwischen 1992 und 1993 mehrmals interviewte, auf der Grundlage eines am 17. Mai 1961 geschriebenen, aber unveröffentlicht gebliebenen Gedichts («sôbre

um muro de granada»), in dem der Dichter Eindrücke aus Granada verarbeitete. Ferreira Lima zitiert Haroldo de Campos in diesem Kontext wie folgt:

Há um poema espanhol que nunca publiquei e que foi aproveitado em um dos fragmentos – «reza calla y trabaja» e havia também uma inscrição que é uma das coisas mais tristes do mundo, num muro em Granada: «dá-lhe esmola mulher porque ele é um cego em granada». Esta parte não entrou, só entrou «reza calla y trabaja».⁷⁴

Die Aussage des Dichters lässt darauf schließen, dass er die Aufforderung «reza calla y trabaja» tatsächlich in dieser Form an einer Mauerwand der Casa del Chapi in Granada gelesen hat und sie sich, gemeinsam mit weiteren Inschriften, notierte. Neben «reza calla y trabaja», das im Fragment immer wieder – wenn auch in der Reihenfolge variierend – wiederholt wird, werden in den ersten vier Zeilen noch drei weitere Inschriften bzw. Zitate und Sprüche in spanischer Sprache angeführt: «ningún holgazán ganará el cielo», «la educación es obra de todos» und «ave maria». Bei der ebenfalls in Zeile 4 folgenden Aufforderung, «mirad en su granada», die durch die anderen genannten Zitate kaum aus dem zwischen dem Portugiesischen und Spanischen changierenden Textmaterial herausragt, handelt es sich meiner Interpretation nach um den ersten «textuellen Stolperstein» der *Galáxias*, in diesem Fall basierend auf einem intertextuellen Verweis. Der Textbaustein kann wie die anderen Aussprüche als eine der Inschriften auf einer Mauer Granadas gelesen und verstanden werden – damit wird er in gewisser Hinsicht aber auch «über-lesen», denn es handelt sich bei der kurzen Phrase um ein leicht abweichendes Zitat aus dem Poem «El crimen fue en Granada» (1936),⁷⁵ das der andalusische Dichter Antonio Machado anlässlich der Ermordung Federico García Lorcas durch die Falangisten im August 1936 kurz nach dem Putsch schrieb:

1. El crimen
Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos no osó mirarle la cara.

⁷⁴ In Sílvia Ferreira Lima: *Galáxias: O processo criativo de Haroldo de Campos*, S. 96–97.

⁷⁵ In einem kurzen Kommentar zu «reza calla y trabaja», den Haroldo de Campos für das seine CD *isto não é um livro de viagem* begleitende Booklet von 1992 schrieb, weist er selbst auf diesen Textbaustein hin und ordnet das Fragment dementsprechend ein: «Granada, 1959, Espanha franquista. No texto há alusões a García Lorca («en su Granada») e ao poema de Antonio Machado sobre o assassinato do poeta.» Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 121.

Todos cerraron los ojos;
 rezaron: ¡ni Dios te salva!
 Muerto cayó Federico
 -sangre en la frente y plomo en las entrañas-.
 ... Que fue en Granada el crimen
 sabed -¡pobre Granada!-, en su Granada ...

2. El poeta y la Muerte

Se le vio caminar sólo con Ella,
 sin miedo a su guadaña.
 -Ya el sol en torre y torre; los martillos
 en yunque y yunque de las fraguas.
 Hablaba Federico,
 requebrando a la muerte. Ella escuchaba.
 «Porque ayer en mi verso, compañera,
 sonaba el golpe de tus secas palmas,
 y diste el hielo a mi cantar, y el filo a mi tragedia de tu hoz de plata,
 te cantaré la carne que no tienes,
 los ojos que te faltan,
 tus cabellos que el viento sacudía,
 los rojos labios donde te besaban ...
 Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
 qué bien contigo a solas,
 por estos aires de Granada, ¡mi Granada!»

3.

Se le vio caminar ...
 Labrad, amigos,
 de piedra y sueño, en la Alhambra,
 un túmulo al poeta,
 sobre una fuente donde llore el agua,
 y eternamente diga:
 el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!⁷⁶

Während Antonio Machado den ersten beiden Strophen thematische Titel gibt, die auf den Inhalt des jeweiligen Abschnitts Bezug nehmen und zwei unterschiedliche Phasen der Ermordung des Freundes Lorca beschreiben, das Verbrechen und Lorcas Begegnung mit dem Tod – im Spanischen «la muerte», allegorisch bei Lorca häufig mit der Figur der «gitana» assoziiert –, wird die dritte Strophe nur durch ihre Ziffer benannt. Die Leerstelle, die hier so entsteht, entspricht wiederum dem Inhalt des Abschnitts, in dem Antonio Machado dazu

⁷⁶ Antonio Machado: *La Guerra. Escritos: 1936–1939*. Colección, introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas y Gerardo Pérez Herrero. Madrid: Emiliano Escolar 1983, S. 59.

aufruft, Lorca ein Grabmal aus «Stein und Traum» zu errichten, um seiner und des an ihm begangenen Verbrechens auf ewig zu erinnern. Der Hintergrund dafür sind zum einen die nicht völlig geklärten Umstände der Ermordung Lorcascas⁷⁷ und zum anderen die fehlende Ruhestätte des Dichters, dessen sterbliche Überreste bis heute nicht gefunden wurden. Daher richtet sich Machado mit seinem Aufruf an «amigos», Freunde, wohl vor allem an andere DichterInnen und SchriftstellerInnen, damit sie Lorca zumindest ein Mahnmal der Worte widmen. Diesem Aufruf wurde – auf unterschiedliche Weise – zahlreich nachgekommen, wobei häufig auch auf Antonios Machados Gedicht Bezug genommen wird. So gibt z. B. Pablo Neruda dem Kapitel seiner Autobiografie (*Confieso que he vivido*, 1974 posthum), in dem er über die Ermordung Lorcascas schreibt, den Titel von Machados Gedicht: «El crimen fue en Granada».⁷⁸ Auch Haroldo de Campos kommt Machados Aufruf in «reza calla y trabaja» nach.⁷⁹ Der Textbaustein, der auf das Gedicht Machados und damit auf das Verbrechen an Lorca (und an der Poesie) verweist, ist für RezipientInnen mit einem gewissen Vorwissen bezüglich der spanischen Literatur- und Zeitgeschichte identifizierbar, sie bleiben beim Lesen des Fragments hier hängen bzw. «stolpern» mental über den Verweis. Tatsächlich bereitet dieser die poetische Bild- und Metapherenebene des Fragments vor, denn auch wenn Lorca selbst in «reza calla y trabaja» nicht explizit genannt wird, so sind die von ihm bevorzugten Motive und Topoi in dem haroldianischen Text doch allgegenwärtig. Neben den Referenzen auf die christliche Religion, die maurischen Bauten und das Moment der Gewalt, auf das ich im Folgenden noch zurückkomme, lassen sich in dem Fragment zahlreiche Wörter und Ausdrücke

⁷⁷ Vgl. hierzu Ian Gibson: *La muerte de Federico García Lorca. La represión nacionalista de Granada en 1936*. Paris: Ruedo Ibérico 1975 [1971]. In seiner Studie, die im franquistischen Spanien bis 1979 nicht publiziert werden durfte, trägt Gibson alle bekannten Details zu den Umständen von Lorcascas Tod zusammen und zeichnet auf diese Weise die letzten Wochen bis zu der Ermordung des Dichters nach. Vgl. außerdem ders.: *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898–1936)*. Barcelona: Plaza & Janés 1998, S. 659–698.

⁷⁸ Pablo Neruda: *Confieso que he vivido*. Barcelona: Mondadori 2003, S. 152.

⁷⁹ Federico García Lorca, mit dessen Werken sich der brasilianische Dichter erstmals während seiner Schulzeit am *Colégio São Bento*, São Paulo, auseinandersetzte, kann als eine der ersten bedeutenden lyrischen Referenzen in seiner literarischen Bildung gelten. Vgl. hierzu Haroldo de Campos: *Portugués y español: dialogismo necesario*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 570, 1997, S. 7–14; hier: S. 9–10. Vgl. in diesem Zusammenhang außerdem Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 32. Abgesehen von der Lorcascas Werk inhärenten Konfluenz von folkloristischer und erudierter Tradition übte insbesondere der Gedichtband *Poeta en Nueva York* (1940 posthum) großen Eindruck auf de Campos aus. Federico García Lorca und die *Generación del 27* nehmen auch in der «Wiederbelebung» des Barock und insbesondere des *Gongorismo* in der spanischsprachigen Literatur eine entscheidende Rolle ein. Sie sind die Initiatoren der Bewegung, die in der lateinamerikanischen Literatur einige Jahre später den *neobarroco* hervorbringt.

finden, die sich metonymisch mit den Topoi des Schweigens und der Unschuld verbinden. Bereits in der ersten Passage, in der eine mutmaßliche Reiseerinnerung verarbeitet wird und die direkt an den Verweis auf Machados Gedicht anschließt, wird die typische lorquianische Atmosphäre aufgebaut. Eine Frau, die in der Nähe der (an diesem Tag offensichtlich kaum besuchten) Casa del Chapiz ein Kind hütet, kann der Sprechinstanz keine Fragen beantworten:

e aquele / dia a casa del chapiz deserta nenhum arabista para os arabescos / uma mulher cuidando de uma criança por trás de uma porta baixa y reza / y trabaja y calla não sabia de nada y trabaja não podia informar sobre / nada y reza (4–8)

Das Bild der Frau, die zurückgezogen hinter einer niedrigen Tür ein Kind betreut, «von nichts weiß» und daher schweigt, wobei die dargestellte Szene immer wieder von der in der Reihenfolge changierenden Anfangssequenz «*reza calla y trabaja*» eingerahmt wird, lässt erste Assoziationen zu den Frauendramen Lorcas aufkommen, vornehmlich zu *La casa de Bernarda Alba*, das Lorca nur wenige Monate vor seinem Tod fertigstellte und dessen Uraufführung eigentlich für den Herbst 1936 geplant war.⁸⁰ In dem Stück, in dem die Titelfigur mit tyrannischer Strenge über

80 Die Frauentragedien Lorcas, *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) und *La casa de Bernarda Alba* (1936; publiziert posthum 1945), die an realen Ereignissen inspiriert sind (vgl. hierzu Ian Gibson: *Vida, pasión y muerte*, S. 501–509; S. 531–533; S. 643–650), thematisieren die (unterdrückte) weibliche Sexualität und den daran geknüpften Ehrbegriff im ruralen Südspanien zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Insbesondere die Entstehung von *La casa de Bernarda Alba* kurz vor dem Militärputsch in Spanien scheint auch der politischen Situation geschuldet zu sein, wie Gibson in seiner Biografie von Lorca bemerkt: «No pudo ser casualidad que Lorca concibiera una obra sobre la tiranía en momentos en que había en España el peligro de un golpe de Estado fascista. Bernarda, con su hipocresía, su catolicismo inquisitorial y su voluntad de suprimir los derechos de los demás, expresa una mentalidad que el poeta conoce muy bien. Leyendo la obra en el contexto en que se escribió, resulta imposible no recordar cómo *El Debate*, el periódico católico más destacado de España, había atacado La Barraca y *Yerma* [sic]. Por otra parte, al llamar la obra *La casa de Bernarda Alba* y no simplemente *Bernarda Alba*, Lorca pone el énfasis sobre el espacio en que se mueve la tirana, explicitándolo en el subtítulo: *Drama de mujeres en los pueblos de España*. Además, al definir la obra como «documental fotográfico», está indicando que se trata de una especie de crónica verídica, con ilustraciones en blanco y negro, de la España intolerante y autoritaria siempre dispuesta a aplastar los impulsos vitales del pueblo, representado en la obra no sólo por las hijas de Bernarda sino también por las criadas [...]» Ebd., S. 646. In Bezug auf Hitlers Machtergreifung am 30. Januar 1933 und Lorcas Reaktion auf die Konsolidierung des europäischen Faschismus hält Gibson außerdem fest: «Entretanto, estimulado por la consolidación de los regímenes alemán e italiano, el fascismo español está tomando indudable cuerpo. El 16 de marzo de 1933 aparece en Madrid el primer número de una nueva revista, *El Fascio*. Su editor es Manuel Delgado Barreto, director de *La Nación* y propietario de *Gracia y Justicia*, entre cuyos blancos favoritos [...] figuran Lorca y Fernando de los Ríos. Uno de los colaboradores más estrechos de Del-

ihre Töchter und die Einhaltung der achtjährigen Trauerzeit nach dem Tod ihres zweiten Ehemannes wacht und dessen Atmosphäre Hans-Jörg Neuschäfer auch als «latente Kriegs Stimmung» beschreibt,⁸¹ wird insbesondere das Motiv des (Ver)schweigens bemüht. Eine weitere bedeutende Rolle spielt die Farbsymbolik in dem Drama: die weißen Wände des Hauses, das den jungen Frauen zum Gefängnis wird, werden zu Beginn des Stücks noch als «blanquísimas» beschrieben, dunkeln aber mit der Zeit – und dem Verlust der vermeintlichen «Unschuld» bzw. «Reinheit» der handelnden Figuren – ab. So wird bei Haroldo de Campos direkt im Anschluss an die zuvor zitierte Textpassage die lorquianische Atmosphäre weiter ausgebaut, indem der Ausblick beschrieben wird, den man von der Plazuela de San Nicolás auf die weiß getünchten Häuser des Albaicín hat, des ältesten Stadtviertels Granadas:

e depois a plazuela san nicolás o branco do branco do / branco y calla no branco no branco no blanco a cal um enxame de branco / o branco um enxame de cal pedras redondas no calçamento e o arco branco / contendo o branco a cal calla e o branco trabalha um muro de alvura (8–11)

Wer zuvor nicht über den besagten «Textbaustein» gestolpert ist, mag in den zitierten Zeilen lediglich eine textuelle Darstellung des Viertels sehen und lesen, sich vielleicht auch einfach von dem neobarocken Sprachfluss tragen lassen. Hat man aber zu Beginn des Fragments das Machado-Zitat erkannt und sich an ihm gestoßen, offenbart sich eine dem Text unterlagerte, andere Lesart, es kommt zu einem Moment des *looking through*. Die zahlreichen Verweise auf die weiße Farbe der Häuser und die damit in Verbindung gesetzte Motivik des Schweigens

gado Barreto es José Antonio Primo de Rivera, hijo del dictador, que en estos momentos está creando el partido fascista que cristalizará pocos meses más tarde como Falange Española. La posición de Lorca en relación con lo que está ocurriendo en Alemania, y con el fascismo en general, empieza a ser del dominio público durante estas semanas. A principios de abril el poeta se afilia a la recién constituida Asociación de Amigos de la Unión Soviética, cuya lista de fundadores aparece en la prensa, y el 1 de mayo es el primer signatario de un manifiesto contra la «barbarie fascista» de Hitler, barbarie de la que se tiene cada día más conocimiento en España, debido en no pequeña medida a la llegada al país de judíos que han huido de los nazis.» Ebd., S. 522–523. Bezüglich der Zusammenhänge und Korrelationen des Spanischen Bürgerkriegs, des Zweiten Weltkriegs und der Shoah vgl. den von Antonio Gómez López-Quiñones und Susanne Zepp herausgegebenen Band *The Holocaust in Spanish Memory. Historical Perceptions and Cultural Discourse*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010.

81 Hans-Jörg Neuschäfer: Vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In: Hans-Jörg Neuschäfer (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*. Unter Mitarbeit von Sebastian Neumeister, Gerhard Poppenberg, Jutta Schütz und Manfred Tietz. 3., erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 315–432; hier: S. 347.

können auf die Poetik des andalusischen Dichters rückbezogen werden. Lorca selbst wurde von mehreren Zeitgenossen und Weggefährten häufig als «inocente» bezeichnet,⁸² in dem vollen Bedeutungsspielraum, den dieser Begriff umschreibt («unschuldig», «rein», «pur», aber auch «naiv»).⁸³ Diese Motivik wird auch durch eine weitere kurze Passage, die als zweiter «Stolperstein» interpretiert werden kann, weiter ausgeführt und gleichzeitig umgekehrt; dabei unterbricht die Textpassage als (farblicher) Einschub die Beobachtung des Generalife und der Alhambra vom Aussichtspunkt der Plaza de San Nicolás:

e adiante no longe lálonge o perfil vermelho do generalife e a alhambra / a plazuela branca contendo-se contendo-se como um grito de cal e o / generalife e a alhambra vermelhos entre ciprestes negros (12–14)

Zwischen die beiden Zeilen, die den Generalife und die Alhambra beschreiben – beide zeichnen sich in der Wahrnehmung der Sprechinstanz rötlich zwischen dunklen Zypressen ab (obwohl der der Alhambra vorgelagerte Sommerpalast Generalife eigentlich auch weiß verkleidet ist) –, schiebt sich eine Zeile über die Plaza de San Nicolás, die «an sich hält wie ein Schrei aus Kalk». Dieser stumme

82 Vgl. u. a. Luís Cernuda: Federico. In: *Hora de España*. Jg. 1/1937, H. 7, S. 43–45; hier: S. 44.
83 In diesem Zusammenhang sei auf ein Erlebnis, das Lorca wenige Monate vor seiner Ermordung hatte und von dem er Neruda berichtete, verwiesen: «Federico tuvo un prenocimiento de su muerte. Una vez que volvía de una gira teatral me llamó para contarme un suceso muy extraño. Con los artistas de La Barraca había llegado a un lejanísimo pueblo de Castilla y acamparon en los aledaños. Fatigado por las preocupaciones del viaje, Federico no dormía. Al amanecer se levantó y salió a vagar solo por los alrededores. [...] Federico se sintió de pronto agobiado por lo que saldría de aquel amanecer, por algo confuso que allí tenía que suceder. Se sentó en un capitel caído. Un cordero pequeñito llegó a ramonear las yerbas entre las ruinas y su aparición era como un pequeño ángel de niebla que humanizaba de pronto la soledad, cayendo como un pétalo de ternura sobre la soledad del paraje. El poeta se sintió acompañado. De pronto, una piara de cerdos entró también al recinto. Eran cuatro o cinco bestias oscuras, cerdos negros semisalvajes con hambre cerril y pezuñas de piedra. Federico presencié entonces una escena de espanto. Los cerdos se echaron sobre el cordero y junto al horror del poeta lo despedazaron y devoraron. [...] Transido de horror todavía, tres meses antes de la guerra civil, Federico me contaba esta historia terrible. Yo vi después, con mayor y mayor claridad, que aquel suceso fue la representación anticipada de su muerte, la premonición de su increíble tragedia.» Pablo Neruda: *Confieso que he vivido*, S. 155. Das weiße Lamm, das von den wilden Schweinen gerissen wurde, erschien Neruda als eine treffende Analogie für die Ermordung des feingeistigen Dichters, über den er weiter schreibt: «Federico García Lorca no fue fusilado: fue asesinado. Naturalmente nadie podía pensar que le matarían alguna vez. De todos los poetas de España era el más amado, el más querido, y el más semejante a un niño por su maravillosa alegría. Quién pudiera creer que hubiera sobre la tierra, y sobre su tierra, monstruos capaces de un crimen tan inexplicable?» Ebd., S. 155–156. Hervorh. im Original.

Schrei, metaphorisch gespiegelt durch die weißen Kalkwände des Albaicín, kann innerhalb verschiedener Referenzebenen gedeutet werden. Zum einen kann er direkt mit der nächtlichen Ermordung Lorcas und dessen ungehörtem letzten Schrei in Beziehung gesetzt werden, wobei das Farbenspiel zwischen der rötlich gefärbten Alhambra, den dunklen Zypressen und der weißen Plaza de San Nicolás farbsymbolisch diesen Eindruck verstärkt. Zum anderen spiegelt er die Reaktion des Entsetzens und der Ohnmacht angesichts dieses ungeühnten Verbrechens wider, der stumme Schrei hallt von den weißen Wänden des Albaicín. Außerdem bereitet der «grito de cal» einen Szenenwechsel vor. Die zuvor durch die metonymische Verknüpfung zwischen den Motiven des Schweigens, der Weiße und der Verlassenheit immer wieder angedeutete Stille, die den Schauplatz im Fragment umgibt, wird nun durchbrochen durch die Ankunft einiger Fahrzeuge der Guardia Civil, die vor dem «cármene» (einer kleinen Villa mit Garten)⁸⁴ des britischen Botschafters «Priestley»⁸⁵ halten:

e agora o cármene de priestley carros parando los guardias / civiles o embaixador inglês fazendo turismo entre as galas do caudillo / e do cármene de priestley sai priestley ou poderia ser para recebê-lo / aparato de viaturas escandalizando a cal calada o embaixador de sua / majestade britânica visita um patricio em granada crianças correndo / fugindo para os vãos das portas e o branco violado a medula do branco / ferida a fúria o alvúria do branco refluída sobre si mesma plazuela / san nicolás já não mais o que fora o que era há dois minutos já rompido / o sigilo do branco arisco árido do cálcio branco da cal que calla (15–23)

In dieser Textpassage wird mit dem Ausdruck «caudillo» das einzige Mal explizit Bezug auf Franco genommen, wobei mit den «galas» auf die Guardia Civil rekurriert wird, deren Fahrzeuge «den schweigenden Kalk» in Aufruhr versetzen. Hier wird – wie bereits im Fall des «grito de cal» – das mit weißem Kalk verputzte Stadtviertel des Albaicín personifiziert, und mit ihm die ganze Stadt Granada, «su granada», Lorcas Granada, wobei mit dem Element der Anthropomorphisierung wiederum ein charakteristisches Merkmal der Poetik des Andalusiers aufgenommen wird. Aufgescheuchte Kinder flüchten vor den ankommenden Wagen in die Hauseingänge, zudem ist die Rede von dem «branco violado», wobei die Weiße, die Reinheit und die Stille des Ortes durch den als gewaltsam beschriebenen Einbruch der Guardia Civil in dem Viertel aufgebrochen werden. Der Platz ist nicht mehr derselbe wie vor zwei Minuten, das «Geheimnis» bzw. Siegel («sigilo») der Weiße ist (auf)gebrochen. Dieser Eindruck wird einige Zeilen danach

⁸⁴ Vgl. hierzu Gibson: «La palabra *carmen*, de origen árabe, designa una casa con jardín rodeado de tapias altas para protegerlo de las miradas, y corresponde a la noción islámica del paraíso interior.» Ian Gibson: *La muerte de Federico García Lorca*, S. 10.

⁸⁵ Meine Recherchen haben in diesem Fall keinen Aufschluss über einen britischen Botschafter oder Diplomaten mit diesem Namen zu der betreffenden Zeit in Spanien ergeben.

noch einmal aufgenommen und weiter ausgeführt, wobei sich der Dichter wiederum auf die Variation des Farbenspiels stützt:

mas o silêncio na plazuela ou / plazeta san nicolás rompido para sempre um minuto para sempre nunca / mais a calma cal a calma cal calada do primeiro momento do primeiro / branco assomado e assomando nos lançando catapulta de alvura alba- / -candidíssima mola de brancura nos jogando branquíssima elástico de / candura nos alvíssimo atirando contra o horizonte rojonegro patamar de / outro horizonte o semprenancenido esfumado-nevado da sierra nevada (31–37)

Dass hier eine Textpassage, die nach einer Ortsbeschreibung oder Reiseerinnerung die Aufmerksamkeit wieder zurück auf das als traumatisches Moment beschriebene Ereignis lenkt, durch «mas» eingeleitet wird, kommt in den Fragmenten durchaus häufiger vor und kann als eine Art Zäsur zwischen den einzelnen Kompositionselementen verstanden und gelesen werden. Damit kommt der Konjunktion ein gewisses Markierungspotenzial zu. Die Ruhe – oder auch das Schweigen – auf der Plaza de San Nicolás ist auf ewig gebrochen, eine Erkenntnis, die durch die neobarocke «Alliterativ-Arabeske» «nunca / mais a calma cal a calma cal calada» hervorgehoben wird. Durch die Wiederholung der Silbe «cal» wird ein ähnlich repetitiver Vorgang wie beim Stottern erzeugt, wobei in diesem Fall zwischen den einzelnen Lexemen auch eine semantische Ähnlichkeitsbeziehung besteht. Die im Fragment immer wieder variierten Synonyme und metonymischen Verknüpfungen, die um den Bedeutungsspielraum «weiß – Schweigen – Stille/Ruhe – Reinheit – Arglosigkeit» kreisen,⁸⁶ werden hier wiederum in starkem Kontrast zu dem «rotschwarzen» Horizont – gemeint sind wie zuvor die Alhambra und die sie umgebenden Zypressen – gesetzt, den man farbsymbolisch auch mit der nachts vollzogenen Ermordung Loras in Verbindung bringen kann. Auf einer weiteren «Horizontebene» zeichnet sich in grau-weißem Farbenspiel die Sierra Nevada ab.

Ungefähr in der Mitte des Fragments wird außerdem durch den Kommentar eines Chauffeurs auf einen Vulkan hingewiesen, der der Stadt unterläge:

estamos sentados sobre un volcán dissera o chofer no pátio / da cartuja sentados no pátio da alhambra bautizada sob o sol da tarde / esperando que abrissem um vulcão coração batendo em granada (24–26)

⁸⁶ Die zu «branco» synonym verwendeten Wörter und Bilder sind – ohne sämtliche Variationen aufzulisten – «alvura», «alvúria» («fúria» + «alvura»), «alba-candidíssima», «brancura», «candura». Metonymisch damit verknüpft sind die Wörter «callar» (in verschiedenen Flexionen), «cal», «medula», «cálcio», «silêncio», «calma» und schließlich «nevado», als Bestandteil des Portmanteau-Adjektivs «esfumadonevado», mit dem Bezug auf die Sierra Nevada genommen wird.

Dieser Kommentar dürfte zurückzuführen sein auf die Tatsache, dass es in der Region um die Sierra Elvira, ein Gebirge, das sich in der Comarca Vega de Granada befindet, zahlreiche heiße Wasserquellen gibt, die schon von den Römern und Arabern genutzt wurden. Diese sind allerdings nicht vulkanischen Ursprungs. Dennoch wird das Bild des Vulkans von Haroldo de Campos für seine Zwecke instrumentalisiert und am Ende des Fragments wieder aufgenommen. In der letzten, autoreferentiellen Passage des Textes heißt es:

agora / escrevo agora a visão é papel e tinta sobre o papel o branco é papel / yesterías atauriques y mocárabes [sic] de papel não devolvem senão a cutícula / do tempo a lúnula da unha do tempo e por isso escrevo e por isso escravo roo a unha do tempo até o sabugo até o refugio até o sugo e / não revogo a pátina de papel a pevide de papel a cáscara de papel a / cortiça de papel que envolve o coração carnado de granada onde um vulcão / sentados sobre explode e por isso calla y por eso trabaja y por eso (37–44)

Hier wird einerseits das Papier als weiße Schreibgrundlage mit der Farbsymbolik des Fragments in Beziehung gesetzt und zwar in doppelter Hinsicht: auf dem weißen Papier verbinden sich Tinte und Schrift zu verbalen «yesterías atauriques y mocárabes»; auf der anderen Seite wird das Bild der maurischen Ornamente im weiß getünchten Viertel des Albaicín evoziert, die so selbst als Schrift lesbar werden. Dabei offenbaren diese lediglich die «Oberhaut der Zeit» («cutícula / do tempo») und die sich hier als «lyrisches Ich» zu erkennen gebende Sprechinstanz setzt daher zum Schreiben, zum «Aushöhlen» an, wobei in der Verbform «escravo» die Wörter «escrever» und «escavar» («graben») miteinander verschmelzen; der «Nagel der Zeit» («a unha do tempo») wird bis zum Nagelbett («sabugo») abgenagt («roo»). Der Schreibprozess wird hier zu einem archäologischen Akt, in dem die verschiedenen (Zeit)schichten und Bedeutungsebenen freigelegt werden, bis zum «coração carnado de granada», wo ein Vulkan, «über dem wir sitzen» («sentados sobre»; vgl. auch Z. 24), ausbricht. Das Bild des Herzens der Stadt Granada als unterirdischer Vulkan deckt sich mit der Hypothese, dass es hier unter der neobarocken Textoberfläche, die an verschiedenen Stellen «brüchig» gemacht wird, doch ein thematisches Zentrum gibt. Auf dieses Zentrum, die Ermordung Federico García Lorcas durch die Falange kurz nach dem Putsch im August 1936, weist der erste «Stolperstein» («mirad en su granada», 4) hin, der die danach an der Textoberfläche entstehenden Risse vorbereitet – wenn man ihn denn als solchen wahrnimmt. Wie Demnigs STOLPERSTEINE ist er eben in die Textarchitektur eingelassen und kann nur bei LeserInnen mit einem gewissen Vorwissen zu einem mentalen Stolpern führen; er muss erkannt werden. Der zweite textuelle Stolperstein in diesem Fragment, der «grito de cal» (13), lenkt die Aufmerksamkeit der RezipientInnen, unabhängig davon, ob sie bereits vorher «gestolpert» sind oder nicht, auf das

plötzlich einsetzende Moment der Gewalt, das einige Zeilen später noch weiter ausgeführt wird: «o branco violado a medula do branco / ferida a fúria a alvúria do branco» (20–21). Erkennt man die Umstände von Lorcas Tod nicht als das dem Fragment zugrunde liegende *souterrain*, so lösen die zahlreichen Umschreibungen des Referenzspektrums ‹weiß – Schweigen – Stille/Ruhe – Reinheit – Arglosigkeit›, das hier offensichtlich eine metaphorische Funktion einnimmt, dennoch ein Gefühl der Beunruhigung aus. Dies gilt insbesondere für die Textpassagen, in denen die Agenten dieses Referenzspektrums von einer nicht genau definierten Gewalt tangiert und verletzt werden, die aber offensichtlich an die Ankunft einiger Fahrzeuge der Guardia Civil und die Nennung des «caudillo» geknüpft zu sein scheint bzw. von dieser ausgeht. Dabei kann der «grito de cal» einerseits als Ausdruck der Ohnmacht angesichts des ungesühnten Verbrechens an dem spanischen Dichter verstanden werden, wobei sich hier der Motivik des Andalusiers bedient wird. Die vielen Verweise auf die Farbe Weiß in dem Fragment machen zudem auf die Leerstelle aufmerksam, die durch den Mord an Lorca hinterlassen wurde: der Stadt wurde ihr bedeutendster Dichter gewaltsam entrissen und sie hat durch das Verbrechen in gewisser Hinsicht ihre Unschuld verloren. Dass Lorca hier auch als *pars pro toto* für die vielen Opfer des Spanischen Bürgerkriegs und der während Haroldo de Campos' Aufenthalt in Granada noch andauernden Diktatur gewertet werden kann, ist anzunehmen. Dennoch kann der «kalkweiße Schrei» auch als Möglichkeit der Überwindung des Todes durch die Poesie verstanden werden: Lorca ist in diesem Fragment des «livrovida» (‹neckarstrasse›, 28) *Galáxias* lebendig und durch die Motivik omnipräsent, sein poetisch-dramaturgisches Erbe – im franquistischen Spanien war die Aufführung der Stücke Lorcas lange verboten – hallt in Haroldo de Campos' verbalen Arabesken durch die Straßen und Gassen Granadas. Der brasilianische Dichter kommt mit diesem Fragment der Aufforderung Antonio Machados nach und konstruiert Lorca ein poetisches Grab- und Mahnmal, an dem die formale Gestaltung die wichtigste Trägerin der Botschaft ist. Dass die *Galáxias* – nach dem performativen Auftakt mit «*e começo aqui*» – gerade mit einem Fragment beginnen, das die Ermordung eines der bedeutendsten DichterInnen des 20. Jahrhunderts thematisiert, darf wohl bis zu einem gewissen Grad als richtungsweisend für das Werk betrachtet werden.

4.4.1.2 Den Opfern der Shoah gedenken: Stuttgart und Prag (‹ach lass sie quatschen›)

Bei dem nächsten Fragment, das im Kontext des europäischen Faschismus besprochen werden soll, handelt es sich um ‹ach lass sie quatschen›, verfasst am 8. August 1964. Wie in Kapitel 3.3 beschrieben, war Haroldo de Campos im Januar

desselben Jahres zum zweiten Mal nach Stuttgart gereist und hatte bei dieser Gelegenheit auch an einer Konferenz über konkrete Poesie in Prag teilgenommen. In dem Fragment kommt es zu einem poetischen *mapping* eben dieser beiden Schauplätze, auch wenn die Passage zu Prag nur wenige Zeilen am Ende des Textes umfasst:

1 ach lass sie quatschen lass sie velhas tortugas velhos tortulhos
 2 tartarugando tortulhando meringentorte fruchttorte kaesetorte tartarugas
 3 merendendo merengues mit kreme mit kaffeeekreme mit schokoladekreme [sic]
 4 gula gorgulho de tartarugas merengando e coscuvilhando e cascavelhando
 5 gossipáceas gurgitantes gorgorantes e o primeiro raio de sol brilhando
 6 no lordo de ouro do mercúrio de ouro alte kanzlei invitation ao milagre
 7 das wirtschaftswunder ecônomos deus do comércio o primeiro sol depois
 8 da última neve quem poderia supor o vidrilhado branco espanado em
 9 plúmulas miúdoiridescendo em palhas em faíscas em migalhas brancas
 10 penujando pubescendo e depois empoçando em lama engrossando em lodogordo
 11 mist a merda branca brancarana onde os pés empastam emplastram emparcam
 12 *mas o velho conde everardo graf eberhard im bart* poderia reclinar-se
 13 no regaço do povo qualquer um do povo nem ouro nem prata nem metais
 14 preciosos mas no colo de qualquerumdopovo na mais negra florestanegra
 15 no mais profundo fundo e restar e jazer em confiança o mais rico de
 16 todos pois isto era o milagre para o conde barbado você pode vê-lo
 17 nasanlagen não longe do bahnhof e depois seguir pelo schlossgarten
 18 o gelo em coágulos nos tanques e greguerias estátuas gregas nas aleias
 19 e não se espante se a velha senhora hausfrau ou kammerfrau te mostrar
 20 uma velhabaça fotografia gasta verão na praia nudez domesticada
 21 de nudistas largateando lagartixando na areia solário mais uns passos
 22 é o landeszentralbank e depois schlossplatz planie e o mercúrio
 23 de ouro pelos olhos ogivas do alte schloss [sic] agora landesmuseum primeiro
 24 o talão alígero depois o torso alando-se enfim o caduceu deus do
 25 comércio e é tão bela a relva violeta tão belo o verdebrunovioláceo
 26 da relva vista do kunstverein kunstgebäude am schlossplatz [sic] que
 27 alguém poderia olhá-la para sempre celofanizada por trás desse vidro
 28 pernas elásticas nas botas curtas e sentada comissurando coxas em meias
 29 de malha essa tem pelos na língua disse um outro por sobre a mesa
 30 querendo dizer pólens papilas erógenas mas só se interessava por dinheiro
 31 *e viel'kaputt vielkaputt vielvielkaputt* o polonês também falando sobre a
 32 mesa polonês bêbado embocando bocks forca para os fracos forno para os
 33 fracos e quando afinal cadáveres nazis boiavam no vístula eles pediram
 34 isso polonês gagobêbado emborcando bocks no drei mohren friedrichstrasse
 35 ponimáitie li vui po ruski babelbêbado bebemorando e juntam-se um dois
 36 três velhos senhores e choram não se alegram choram choramingam e bebem
 37 e lacrimejam e se recriminam rouco recriminam a special kind of swabian
 38 humour soltou o outro por sobre a mesa mas um livro pode ser uma fahrkarte
 39 bilhete de viagem para uma aoléuviagem áleaviagem e tudo que se diz
 40 importa e nada que se diz importa porque tudonada importa aqueles brutos

- 41 *blondos bárbaros* massacraram todos os juden de praga agora uma sinagoga
 42 *uma parede* rendada labirintorrendada *nomessobrenomessobrenomessobre*
 43 *nomes* e são todos os mortos todos os milmuitosmortos como um arabesco

Ähnlich wie in dem zuvor besprochenen Text kann man der Sprechinstanz in «ach lass sie quatschen» durch die Stuttgarter Innenstadt folgen. Genannt werden die folgenden topografischen Referenzen: das Restaurant Alte Kanzlei (6) mit seinem «mercúrio de ouro» (6; 22–23; 24–25), das Denkmal des Grafen Eberhard im Bart (12; 16–17) im Oberen Schlossgarten (23), der Stuttgarter Bahnhof (17), der Schlossgarten (17), die Landeszentralbank (22), der Schlossplatz (22; 26), das Café Planie (22), der Württembergische Kunstverein und das Kunstgebäude (26) sowie das Restaurant Drei Mohren (34), das sich heute allerdings nicht mehr, wie im Fragment angegeben, in der Friedrichstraße befindet, sondern in der Pfarrstraße. Dem Text liegen zwei in hohem Maße kontrastierende Szenen zugrunde, die beide den sehr spezifischen historischen Kontext der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre in Deutschland widerspiegeln. In der mit «ach lass sie quatschen» einsetzenden Anfangssequenz wird, wie in Kapitel 4.3 bereits angemerkt, auf eine Runde älterer Damen Bezug genommen, die es sich im Restaurant Alte Kanzlei bei Kaffee und Kuchen gut gehen lassen und dabei klatschen und tratschen:

ach lass sie quatschen lass sie velhas tortugas velhos tortulhos / tartarugando tortulhando meringentorte fruchttorte kaesetorte tartarugas / merendendo merengues mit kreme mit kaffeekreme mit schokoladekreme [sic] / gula gorgulho de tartarugas merengando e coscuvilhando e cascavelhando / gossipáceas gurgitantes gorgorantes (1–5)

Direkt an diese Szene schließt ein Kommentar zum Wirtschaftswunder an, der sowohl in Relation zu der gierig Tortenstücke verspeisenden Damengruppe gesetzt werden kann als auch zu der jahreszeitlichen Metamorphose – Haroldo de Campos hielt sich 1964 von Ende Januar bis Anfang Februar in Stuttgart auf:

e o primeiro raio de sol brilhando / no lordo de ouro do mercúrio de ouro alte kanzlei
 invitação ao milagre / das wirtschaftswunder ecônomos deus do comércio o primeiro sol
 depois / da última neve quem poderia supor o vidrilhado branco espanado em / plúmulas
 miúdoiridescendo em palhas em faíscas em migalhas brancas / penujando pubescendo e
 depois empoçando em lama engrossando em lodogordo / mist a merda branca branca-
 rana onde os pés empastam emplastram emparcam (5–11)

Der sehr symbolisch anmutende «erste Sonnenstrahl», der ausgerechnet am Hinterteil des vergoldeten Standbildes der Merkursäule⁸⁷ gespiegelt wird, leitet hier,

⁸⁷ Bei der Merkursäule handelt es sich um einen ehemaligen Wasserturm, der mit der Nordostecke der Alten Kanzlei verbunden ist.

gemeinsam mit der Referenz auf den Götterboten, der bekanntlich nicht nur der Gott der Händler, sondern auch der Diebe und Reisenden ist, eine kurze Reflexion über das deutsche Wirtschaftswunder ein. Dabei changiert das Bild zwischen perzeptiver und metaphorischer Wahrnehmung: die «erste Sonne nach dem letzten Schnee» kann nicht nur als eine Beobachtung des einsetzenden Frühlings gewertet werden, sondern auch als «erster Lichtblick» nach einer schwierigen Zeit, womit der wirtschaftliche Aufschwung gerade der 50er Jahre in Deutschland gemeint ist. Dass diese Textpassage aber nicht als (Los)lösung oder positiver Abschluss des dunkelsten Kapitels der deutschen Geschichte verstanden werden kann, wird nicht nur durch die gierigen, tratschenden Frauen beim Kaffeeklatsch oder den sich just am Hinterteil des Mercurius reflektierenden Sonnenschein insinuiert, sondern auch durch die Metamorphose des weißen Schnees. Dieser setzt sich, wie beschrieben wird, zunächst in federleichten, weißen Flocken auf dem Boden ab, wo er beginnt, sich zu verändern («pubescendo» = «in die Pubertät kommend»; 10). Durch die ersten Sonnenstrahlen schmilzt der weiße Schnee zu unansehnlichen, schlammigen Pfützen. Dabei treten hier die phonetisch aneinander anklingenden Wörter «lordo» («Hintern»), «ouro» (Gold) und «lodogordo» («lodo» = «Schlamm»; «gordo» = «dick») miteinander in Dialog. Das deutsche Wort «mist» wird hier einerseits in seiner semantischen Ähnlichkeitsbeziehung zu den schlammigen Pfützen gebraucht (und auf Portugiesisch weitergeführt: «a merda branca brancarana»), andererseits aber auch als Ausruf, denn man bleibt, wie gleich darauf beschrieben wird, mit den Füßen in der klebrigen Masse stecken: «onde os pés empastam emplastram emparcam». Es ist bezeichnend, dass dieses Bild ausgerechnet vor der Zeile zum Ausdruck kommt, die ich als den ersten textuellen Stolperstein dieses spezifischen Fragments interpretiere. Es handelt sich dabei um eine Referenz auf die von dem deutschen Bildhauer Paul Müller geschaffene Skulptur des Grafen Eberhard im Bart (*Eberhardsgruppe*, 1879–1881) im Schlossgarten:

mas o velho conde everardo graf eberhard im bart poderia reclinar-se / no regaço do povo qualquer um do povo nem ouro nem prata nem metais / preciosos mas no colo de qualquerumdo povo na mais negra florestanegra / no mais profundo fundo e restar e jazer em confiança o mais rico de / todos pois isto era o milagre para o conde barbado você pode vê-lo / nas anlagen não longe do bahnhof (12–17)

Wie bereits im Fall einer Passage des zuvor besprochenen Granada-Fragments wird die zitierte Textsequenz mit «mas» eingeleitet. Der Verweis auf den Württemberger Grafen kann dabei einfach als topografische Referenz ge- und damit überlesen werden. Nimmt man aber das Markierungspotenzial der Konjunktion ernst und liest darüber hinaus die zweite Hälfte des Fragments, erkennt man, dass es sich bei der Erwähnung des Monuments keineswegs um eine einfache Ortsangabe

handelt. Bevor ich den genauen Hintergrund dieses ‹Stolpersteins› erläutere, möchte ich zunächst die nun folgenden Zeilen analysieren. Die Referenz auf die Skulptur leitet tatsächlich zunächst eine (textuelle) Route ein, die durch die Innenstadt Stuttgarts führt und nur von einer kurzen Anekdote unterbrochen wird:

e não se espante se a velha senhora hausfrau ou kammerfrau te mostrar / uma velhabaça
fotografia gasta verão na praia nudez domesticada / de nudistas largateando lagartixando
na areia solário (19–21)

Danach führt die Route weiter vorbei an der Landeszentralbank und dem Schlossplatz zum Alten Schloss («*agora landesmuseum*», 23), wo sich an zentraler Stelle im Innenhof ebenfalls ein dem Grafen gewidmetes Monument befindet. Das von Ludwig Hofer geschaffene bronzene Reiterstandbild wurde bereits 1859 eingeweiht. Hier wird auch wieder auf die Merkursäule Bezug genommen, die auch von diesem Standpunkt aus sichtbar ist:

e o mercúrio / de ouro pelos óculos ogivas do alte schloss agora landesmuseum primeiro /
o talão alígero depois o torso alando-se enfim o caduceu deus do / comércio (22–25)

Im Anschluss daran führt der Weg vorbei an Kunstverein und Kunstgebäude. In diesem Kontext ist zu erwähnen, dass letzteres im Zweiten Weltkrieg bis auf den Kuppelbau völlig zerstört und erst zwischen 1956 und 1961 wieder aufgebaut wurde. Bei seinem ersten Besuch in Stuttgart 1959 muss Haroldo de Campos das Gebäude daher noch in ruinenhaftem Zustand gesehen haben. Die Bewunderung für den Rasen am Schlossplatz scheint schließlich in die anerkennend-lüsterne Betrachtung einer Frau überzugehen:

e é tão bela a relva violeta tão belo o verdebrunovioláceo / da relva vista do kunstverein
kunstgebäude am schlossplatz [sic] que / alguém poderia olhá-la para sempre celofani-
zada por trás desse vidro / pernas elásticas nas botas curtas e sentada comissurando
coxas em meias / de malha (25–29)

Dieser Übergang leitet eine Szene im Restaurant Drei Mohren⁸⁸ ein, in der zunächst über die Frau gesprochen wird («*essa tem pelos na língua disse um outro por sobre a mesa*», 29), die aber durch einen zweiten ‹Stolperstein› in die-

88 Darauf, dass Haroldo de Campos das Restaurant 1964 gemeinsam mit Max Bense besuchte, verweist auch noch ein anderes Gedicht, «*meninos eu vi*», in dem es in einer Strophe heißt: «*vi max bense / celebrando com estudantes no drei mohren / stuttgart / estugarda ano 64 / a solução do enigma rembrandt / programada através da fórmula de birkhoff: / o quociente de beleza emergia puríssimo / de uma retícula violeta / como vênus-afrodite surgindo toda nua / de espuma do mar cor de vinho*». Haroldo de Campos: *Crisantempo*, S. 91. Hervorh. im Original.

sem Fragment abrupt unterbrochen und in eine völlig andere Richtung geführt wird:

e viel'kaputt vielkaputt vielvielkaputt o polonês também falando sobre a / mesa polonês bêbado embocando bocks forza para os fracos forno para os / fracos e quando afinal cadáveres nâziz boiavam no vístula eles pediram / isso polonês gagobêbado emborcando bocks no drei mohren friedrichstrasse / ponimáitie li vui po ruski babelbêbado bebemorando e juntam-se um dois / três velhos senhores e choram choramingam e bebem / e lacrimejam e se recriminam rouco recriminam (31–37)

Deutsche Wörter und Einsprengsel kommen in dem überwiegend in Stuttgart spielenden Fragment gehäuft vor; dem Wort «kaputt», das hier mit dem indefiniten Zahlwort «viel» kombiniert und variiert wird, kommt im Kontext des Fragments aber eine besondere Bedeutung zu. Erstens handelt es sich bei dem Adjektiv um ein Wort, das aus dem Deutschen in viele andere Sprachen eingewandert ist und daher, im Gegensatz zu den anderen im Fragment verwendeten deutschen Wörtern, sei es die Anfangssequenz «ach lass sie quatschen», seien es die genannten Tortensorten oder die Ortsbezeichnungen, international verständlich(er) ist. Dass das Wort in vielen anderen Sprachen bekannt ist, hängt auch mit seiner Verwendung während und nach dem Zweiten Weltkrieg – und im Kontext der Shoah – zusammen. So wurde der Begriff «kaputt» unter anderem in den Konzentrationslagern als Adjektiv synonym zu dem Ausdruck «Muselmann» für die Bezeichnung von Personen verwendet, denen die unmenschlichen Bedingungen in den Lagern dermaßen zugesetzt hatten, dass sie die nächste «Selektion» wohl nicht überleben würden. Dies ist durch verschiedene Überlebendenberichte belegt.⁸⁹ Noch 1944 wurde zudem der wohl eher als Prosareportage zu bezeichnende Roman *Kaputt* des italienischen Schriftstellers Curzio Malaparte veröffentlicht; Malaparte hatte während des Zweiten Weltkriegs als Kriegsberichterstatteur für den *Corriere della Sera* geschrieben. Nach der bedingungslosen Kapitulation der Wehrmacht am 8. Mai 1945 und der Einnahme Berlins durch die Rote Armee wurde außerdem der Spruch «Hitler kaputt» international gebräuchlich. Durch die semantisch-kontextu-

⁸⁹ Vgl. hierzu eine in Primo Levis *Se questo è un uomo* (1947) beschriebene Sequenz, in der Levi von einem Pfleger im Krankenbau untersucht wird: «L'infermiere indica all'altro le mie costole, come se io fossi un cadavere in sala anatomica; accenna alle palpebre e alle guance gonfie e al collo sottile, si curva e preme coll'indice sulla mia tibia e fa notare all'altro la profonda incavatura che il dito lascia nella carne pallida, come nella cera. [...] L'infermiere intanto pare abbia finito la sua dimostrazione, nella sua lingua che io non capisco e che mi suona terribile; si rivolge a me, e in quasi-tedesco, caritatevolmente, me ne fornisce il compendio: – Du Jude kaputt. Du schnell Krematorium fertig – (tu ebreo spacciato, tu presto crematorio, finito).» Primo Levi: *Se questo è un uomo*, S. 59. Vgl. in diesem Kontext außerdem Liana Millus *Il fumo di Birkenau* (1947).

elle Aufladung des Wortes, das hier zudem gleich dreimal (und durch das Zahlwort «viel» verstärkt) wiederholt wird, sowie durch die «phonetische Härte» der Plosive «k» und «t» stolpert man an dieser Stelle des Textes heftig, der «Stolperstein» kann in diesem Fall nicht «über-lesen» bzw. «über-gangen» werden. Er leitet dann auch eine Szene ein, die sich stark an den eben beschriebenen Kontext knüpft: ein polnischer Gast, vielleicht ein Überlebender der Lager, lehnt sich über den Tisch und unterbricht die vorherigen Gespräche durch den deutschsprachigen «Stolperstein». Der Mann ist durch die zahlreich konsumierten Bockbiere zunächst «gagobêbado» («gago», «Stotterer», «stotternd») – wobei er wohl nicht nur aufgrund seiner Trunkenheit und der sprachlichen Unsicherheit stottert, sondern auch aufgrund von dem, was er berichtet. Die sprachlich ohnehin schon äußerst heterogene Situation wird eine Zeile später durch die Bezeichnung «babelbêbado» noch weiter zugespitzt, ein Begriff, der – wie die Anfangssequenz «ach lass sie quatschen» – leitmotivisch für die gesamten *Galáxias* stehen könnte. Neben den deutschen Versatzstücken in der zitierten Passage wird zudem auf Russisch gefragt: «ponimáitie li vui po ruski»?/«Verstehen Sie Russisch»? , wobei hier offenbleibt, ob diese Frage von dem Polen oder von der Sprechinstanz ausgeht. Die biblische Babel-Episode gehört bekanntlich neben der homerischen *Odysee* und Dantes *Divina Commedia* zu den Referenzbereichen, auf die in der Holocaust-Literatur am häufigsten rekuriert wird, um die unsäglichen Erfahrungen in den Lagern in Worte zu fassen; dazu gehört u. a. auch die sprachliche Disparität auf allen Ebenen der Lager, die zu noch mehr Chaos und Unverständnis angesichts des Erlebtem führte.⁹⁰ In expliziter Weise wird von den Naziverbrechen «berichtet», auch hier bleibt die Form, die poetische Sprache, bedeutsam: «forca para os fracos forno para os / fracos». Diese Textstelle, die auf einem paronomastischen und anagrammatischen Wortspiel zwischen «forca» («Galgen»), «fracos» («die Schwachen») und «forno» («Ofen») beruht und auf explizite Weise die Ermordung der Menschen in den Konzentrationslagern benennt, steht in direkter Beziehung zu der einleitenden Sequenz

⁹⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang Levis Beschreibung des Karbidturms der BUNA-Werke: «La Torre del Carburo, che sorge in mezzo alla Buna e la cui sommità è raramente visibile in mezzo alla nebbia, siamo noi che l'abbiamo costruita. I suoi mattoni sono stati chiamati Ziegel, briques, tegula, cegli, kamenny, bricks, téglak, e l'odio li ha cementati; l'odio e la discordia, come la Torre di Babele, e così noi la chiamiamo: Babelturm, Bobelturm; e odiamo in essa il sogno demente di grandezza dei nostri padroni, il loro disprezzo di Dio e degli uomini, di noi uomini. E oggi ancora, così come nella favola antica, noi tutti sentiamo, e i tedeschi stessi sentono, che una maledizione, non trascendente e divina, ma immanente e storica, pende sulla insolente compagine, fondata sulla confusione dei linguaggi ed eretta a sfida del cielo come una bestemmia di pietra.» Primo Levi: *Se questo è un uomo*, S. 90. Vgl. hierzu auch K. Alfons Knauth: *Figuras intra e interlingüísticas*, S. 137.

«viel'kaputt vielkaputt vielvielkaputt», schließlich sind mit den «Kaputten» die «Geschwächten» gemeint, die in den Lagern physisch und psychisch an ihre existenziellen Grenzen gebracht wurden. In der beschriebenen Szene gesellen sich dann drei ältere Herren hinzu, die von Schuldgefühlen geplagt zu sein scheinen: «e juntam-se um dois / três velhos senhores e choram não se alegoram choram choramingam e bebem / e lacrimem e se recriminam rouco recriminam». Das Geschehen wird wiederum unterbrochen von dem (womöglich unpassenden) Kommentar eines anderen Gastes: «a special kind of swabian / humour soltou o outro por sobre a mesa» (38–39). Die nächste Textsequenz leitet dann – wiederum durch den Gebrauch der Konjunktion «mas» – zu einem anderen Bild an einem anderen Ort über, das aber mit der zuvor analysierten Szene in enger Verbindung steht:

mas um livro pode ser uma fahrkarte / bilhete de viagem para uma aoléviagem áleaviagem e tudo que se diz / importa e nada que se diz importa porque tudonada importa aqueles brutos / blondos bárbaros massacraram todos os juden de praga agora uma sinagoga / uma parede rendada labirintorrendada nomessobrenomessobrenomessobre / nomes e são todos os mortos todos os milmuitosmortos como um arabesco (38–43)

Der «Transit» von einem Schauplatz zum anderen wird eingeleitet durch den Hinweis darauf, dass ein Buch eine Fahrkarte sein könne, was sich mit der motivischen Grundkonzeption der *Galáxias* deckt. Tatsächlich werden alle Reisen des brasilianischen Dichters, seien es die geographischen oder die literarischen, durch «Bücher» initiiert. Bei der Reise, auf die in der zitierten Passage angespielt wird, handelt es sich in dem konkreten Fall aber auch um eine «schmerzhaft» Reise – bei dem rumänischen Wort «aoléu», das hier mit «viagem» kombiniert wird, handelt es sich um einen onomatopoetischen Ausruf des Schmerzes. In dem darauffolgenden und daran anklingenden «áleaviagem» wird das portugiesische Wort «áleo», ein wenig gebrauchtes Synonym für «alado» («geflügelt») verwendet, wobei wiederum ein Rückbezug auf die goldene Statue des Merkur unternommen wird, den Gott der Händler, der Diebe – und der Reisenden. Die darauffolgenden Aussagen heben sich gegenseitig auf, nach «Auschwitz» macht nichts mehr Sinn: «e tudo que se diz / importa e nada que se diz importa porque tudonada importa». Bei der daran anschließenden Sequenz, «aqueles brutos / blondos bárbaros massacraram todos os juden de praga» handelt es sich um eine der wenigen in dem Fragment, in der eine semantische Botschaft klar und unverschlüsselt vermittelt wird; sie leitet außerdem zu einem anderen Schauplatz – Prag – über, der danach noch genauer definiert wird. Mit der hier erwähnten Synagoge ist die Pinkas-Synagoge in Josefov gemeint. Diese wurde zwischen 1954 und 1959 in eine Gedenkstätte für die während des Zweiten Weltkriegs aus der Tschechoslowakei deportierten Jüdinnen und Juden umgewandelt. Zu diesem

Zweck beschrieben die Künstler Jiří John und Václav Boštík die Wände des Vestibüls, des Hauptraums, des Frauenschiffs und der Empore mit ca. 78.000 Namen, in alphabetischer Reihenfolge und nach Familien und Gemeinden geordnet. Zwischen 1960 und 1968 – bis zum Anbruch des Prager Frühlings – war die Gedenkstätte so der Öffentlichkeit zugänglich.⁹¹ Der Komponist Júlio Medaglia, mit dem Haroldo de Campos 1964 nach Prag reiste, bestätigte mir in einem persönlichen Gespräch im Juni 2017, dass sie bei ihrem Rundgang durch die Prager Altstadt mit den tschechischen KünstlerInnen und DichterInnen auch die Pinkas-Synagoge besuchten und dass diese auf beide einen großen Eindruck hinterlassen habe. Tatsächlich besteht zwischen dem an den Wänden der Synagoge entstandenen lückenlosen «Text», einem künstlerischen Versuch, das Unausprechliche auszudrücken und gleichzeitig den Opfern ihre Namen zurückzugeben, und den Textblöcken der *Galáxias* eine gewisse Ähnlichkeitsbeziehung. Haroldo de Campos hatte zu dem Zeitpunkt seiner Pragreise schon drei der «galaktischen» Fragmente verfasst und die Arbeit an dem vierten, «no jornalário», zumindest begonnen. Ich halte es daher für wahrscheinlich, dass er sein Buchprojekt, in dem viele Momente der Zeitgeschichte mit all ihren «antiepifanias» aufgegriffen werden, an den Wänden der Pinkas-Synagoge in gewisser Hinsicht gespiegelt sah. Durch das Bild der «paredes rendada labirintorrendada» wird zudem auf den Turmbau zu Babel verwiesen, metonymisch verknüpft mit dem Motiv des Labyrinths – dass es sich bei den Fragmenten grundsätzlich um labyrinthische Texte handelt, die eine Desorientierung der RezipientInnen provozieren, wurde bereits an anderer Stelle hervorgehoben (vgl. Kapitel 4.2). Dabei scheinen sich gerade die Verweise auf die katastrophalen Ereignisse des 20. Jahrhunderts wie ein Ariadnefaden durch das Werk zu ziehen, über den man immer wieder «stolpert» und der auf diese Weise freigelegt wird. In dieser letzten Textpassage von «ach lass sie quatschen» wird beispielsweise eine Bezugnahme auf das zuvor analysierte Fragment «reza calla y trabaja» evoziert. Das beinahe ekphrastische Portmanteau-Wort «nomessobrenomessobrenomessobrenomesobre / nomes», das die tausenden Namen an den Wänden der Pinkas-Synagoge «abbildet», kann als *pars pro toto* für die Gesamtzahl der Opfer des Nationalsozialismus begriffen werden und wird darüber hinaus in Verbindung mit den textuellen Arabesken aus «reza calla y trabaja» gebracht: «e são todos os mortos todos os milmuitosmortos como um arabesco». Das Bild, das hier

91 Grund für die Schließung waren zunächst Schäden durch Feuchtigkeit an den Wänden der Synagoge. Nach der Okkupation der Tschechoslowakei durch die sowjetische Armee wurde die Synagoge geschlossen, die Inschriften fast vollständig vernichtet. Reparaturarbeiten wurden erst nach 1989 durchgeführt, die Namenszüge an den Wänden wurden zwischen 1992 und 1995 wiederhergestellt. Seitdem kann die Pinkas-Synagoge wieder besichtigt werden. Vgl. Arno Pařík: *Das jüdische Prag*. Prag: Jüdisches Museum in Prag 2002, S. 11.

evoziert und mit dem der sich rankenden Arabeske assoziiert wird, ist das der ausgegelteten und aufeinander gestapelten, leblosen Körper, die man nach der Befreiung der Lager gefunden hat. Die grausamen Bilder der dabei entstandenen Filmaufnahmen und Fotografien sind fest in unserem kollektiven Gedächtnis verankert und werden hier gezielt aufgerufen. Diese am Ende des Fragments aufgeworfene Szene im «Drei Mohren» und das Bild der Prager Pinkas-Synagoge mit all den hervorgerufenen Assoziationen kontrastiert stark mit der Café-Szene ganz zu Beginn. Hier werden nach dem Prinzip der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zwei völlig unterschiedliche Szenarien der Nachkriegszeit gezeigt, die erste geprägt durch den wirtschaftlichen Aufschwung ab 1948 und die zweite durch die verheerenden Folgen der großen Katastrophe. Darauf, dass bereits in der ersten Szene auf einen «dunkeln Unter-Grund» rekurriert wird, weisen die Beschreibung der gierigen und tratschenden Damengruppe hin, das Licht, das sich ausgerechnet an dem Hinterteil des goldenen Merkurstandbildes spiegelt sowie der Schnee, der sich durch diese ersten Sonnenstrahlen in schlammige Pfützen verwandelt, in denen man mit den Füßen steckenbleibt. Es ist genau an dieser Stelle, als die Wegroute durch die Stuttgarter Innenstadt begonnen wird, an der sich der zuvor bereits erwähnte erste «Stolperstein» verorten lässt. Eingeleitet durch die auf den ersten Blick zwecklose Konjunktion «mas» wird durch den Hinweis auf die von Paul Müller geschaffene Skulptur des Grafen Eberhard im Bart bereits hier auf das Thema der Judenverfolgung verwiesen. Der Württemberger Graf (1445–1496), der sich nach einer Pilgerfahrt nach Jerusalem im Jahr 1468 seinen Bart nicht mehr kürzte und daher den betreffenden Beinamen erhielt, erließ 1477 – im Zusammenhang mit der Gründung der Universität Tübingen – eine Verfügung zur Vertreibung oder Gefangennahme der in der Grafschaft lebenden Jüdinnen und Juden.⁹² Franz-Josef Ziwes bemerkt in einem Aufsatz über die territorialen Judenvertreibungen in Süddeutschland hierzu:

Ungeachtet der entstehungsgeschichtlichen Vorgaben dürfte die Tübinger Verfügung in diesem Punkt gleichwohl auch inhaltlich die Geisteshaltung ihres nominellen Ausstellers gegenüber den Juden widerspiegeln. Hatte sich Graf Eberhard doch nicht nur durch die Bekanntschaft mit Petrus Nigri, jenem berüchtigten dominikanischen Hetzprediger gegen die Juden, beeindrucken lassen, sondern auch von dem spektakulären Prozeß um den angeblich von Juden ermordeten Simon von Trient, von dessen Akten der Graf eine ins Deutsche übersetzte Abschrift in seiner persönlichen Bibliothek aufbewahrte. Graf Eberhards

⁹² Vgl. hierzu den Wortlaut der Verfügung: «Wir wöllent ouch vnd gebieten Ernstlichen denen von Tüwingen das sie kein Juden och sust keinen offen wucherer by in, in der stat oder in iren zwingen vnd bennen laussen wonhafft beliben.» In Franz-Josef Ziwes: *Territoriale Judenvertreibungen im Südwesten und Süden Deutschlands im 14. und 15. Jahrhundert*. In: Friedhelm Burgard u. a. (Hg.): *Judenvertreibungen in Mittelalter und früher Neuzeit*. Hannover: Hahnsche Buchhandlung 1999, S. 165–187; hier: S. 180.

judenfeindliche Grundeinstellung sollte sich in den späteren Jahren seiner Regierung noch steigern, wiewohl er sich zu einer definitiven Vertreibung aus dem Gesamtterritorium offensichtlich nicht durchringen konnte. [...] Nur zwei Jahre nach seinem Tod wurde in der sogenannten zweiten Regimentsordnung, welche die Vormundschaftsregierung der württembergischen Ehrbarkeit für den noch unmündigen Herzog Ulrich regelte, das Vermächtnis Herzog Eberhards im Bart verwirklicht: Die im wesentlichen durch die einflußreichen städtischen «Vogtsfamilien» repräsentierten Landstände legten darin das für die nächsten Jahrhunderte streng eingehaltene Gebot fest, daß diese nagenden Würm, die Juden in diesem Fürstenthumb nit gehalten werden dürfen.⁹³

Der Erlass des Dekrets wurde durch die antijudaistische Ritualmordlegende um Simon von Trient begründet, tatsächlich waren wohl auch wirtschaftliche Gründe ausschlaggebend.⁹⁴ In der kurzen Textpassage wird des Weiteren beinahe ironisch auf das dem Grafen von Justinus Kerner gewidmete Gedicht «Der reichste Fürst» Bezug genommen, an dem auch die Skulptur «Eberhardsgruppe» von Paul Müller inspiriert ist:⁹⁵

93 Ebda., S. 180–182. Hervorh. im Original. Etwas ausführlicher setzt sich Stefan Lang in seiner Studie mit der die Jüdinnen und Juden betreffenden Politik unter Eberhard im Bart auseinander, dem er trotz einiger nachweislicher antijudaistischer Äußerungen des Grafen eher eine ambivalente Haltung unterstellt. Vgl. Stefan Lang: *Ausgrenzung und Koexistenz: Judenpolitik und jüdisches Leben in Württemberg und im «Land zu Schwaben» (1492–1650)*. Ostfildern: Thorbecke 2008, S. 40–53.

94 Bez. der Vertreibung der Jüdinnen und Juden aus Württemberg vgl. auch Horst Junginger: *The Scientification of the «Jewish Question» in Nazi Germany*. Leiden/Boston: Brill 2017, S. 36–68.

95 Hier seien lediglich die letzten drei Strophen des Gedichts wiedergegeben, dessen Vertonung auch als inoffizielle Landeshymne Württembergs gilt:

«Eberhard, der mit dem Barte,
 Württembergs geliebter Herr,
 Sprach: «Mein Land hat kleine Städte,
 Trägt nicht Berge silberschwer;

Doch ein Kleinod hält's verborgen:
 Daß in Wäldern, noch so groß,
 Ich mein Haupt kann kühnlich legen
 Jedem Untertan in Schoß.»

Und es rief der Herr von Sachsen,
 Der von Bayern, der vom Rhein:
 «Graf im Bart! Ihr seid der Reichste!
 Euer Land trägt Edelstein!»

In Roland Wolf: *Landeshymnen. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg*, 2001. Verfügbar unter: https://www.landeskunde-baden-wuerttemberg.de/landeshymnen_bw.html (letzter Zugriff: 27.04.2020).

mas o velho conde everardo graf eberhard im bart poderia reclinar-se / no regaço do povo qualquer um do povo nem ouro nem prata nem metais / preciosos mas no colo de qualquerumopovo na mais negra florestanegra / no mais profundo fundo e restar e fazer em confiança o mais rico de / todos por isto era o milagre para o conde everardo (12–16)

Hierbei wird der mit Camões («no mais profundo fundo», 15)⁹⁶ gewürzte Verweis auf den «schwärzesten Schwarzwald» («a mais negra florestanegra», 14) auch in Beziehung zu Dantes «selva oscura» zu Beginn der *Divina Commedia* gesetzt und bereitet damit auf einen der «momentos infernais» der *Galáxias* vor. Im Gegensatz zu dem aus dem Text sprachlich wie kontextuell herausragenden «e viel'kaputt vielkaputt vielvielkaputt» ist dieser Stolperstein eben im «Lese-Weg» versenkt; man stolpert – wie schon bei «mirad en su granada» in «reza calla y trabaja» – nur mit einem gewissen Vorwissen darüber. Dass dies tatsächlich zutrifft, belegt die Tatsache, dass der brasilianische Literaturwissenschaftler Márcio Seligman-Silva, dessen Forschungsschwerpunkte sich um Memoria-Diskurse und insbesondere um die Repräsentation und Vermittlung der Shoah in Literatur und anderen kulturellen Produktionen drehen, ganz offensichtlich über diese Textsequenz – auch ausdrucksweise – «gestolpert» ist. Dabei verortet auch Seligmann-Silva die Bezüge auf das Wirtschaftswunder an der Textoberfläche, der eine «Landschaft in Ruinen» unterliege:

Todo o poema na verdade é uma viagem temporal e geográfica que como que *tropeça* o tempo todo na questão do extermínio judeu. A abertura descreve uma sociedade gorda no café da Alte Kanzlei de Stuttgart, essa sociedade do milagre econômico, mas recorda também a figura do Graf Eberhard im Bart, [...] o mítico herói homenageado em uma estátua no Altes Schloss,⁹⁷ prédio vizinho ao da Alte Kanzlei de Stuttgart e também mencionado no poema. Eberhard I foi um perseguidor de judeus no século XV e se tornou uma figura

⁹⁶ An dieser Stelle sei daran erinnert, dass es sich bei dieser Bezugnahme ausgerechnet um den (verballhornten) Vers handelt, den Pound den konkreten Dichtern in seinem ersten Brief schrieb: «no mais prohundo hundo das prohundas». In Augusto de Campos u. a.: *Ezra Pound: poesia*, S. 232. Vgl. außerdem Camões' *Lusíadas*, Canto VI, 8 und Kapitel 3.2.3 der vorliegenden Untersuchung.

⁹⁷ Hier interpretiert Seligmann-Silva den Bezug auf das Denkmal des Grafen als Verweis auf das Reiterstandbild im Innenhof des Alten Schlosses. Die Bezugnahmen auf Justinus Kerner's Gedicht und der Hinweis «você pode vê-lo / nasanlagen não longe do bahnhof e depois seguir pelo schlossgarten» rekurren aber eindeutig auf die Skulptur «Eberhardsgruppe» im Schlossgarten, die den Grafen Eberhard zeigt, wie er seinen Kopf in den Schoß eines Untertanen legt. Die Unachtsamkeit ist in diesem Fall der nur kurzen (knapp halbseitigen) Auseinandersetzung mit dem betreffenden Fragment geschuldet, die sich in den größeren Kontext einer Analyse der Bedeutung der deutschen Literatur und Kultur im Werk von Haroldo de Campos einordnet. Vgl. Márcio Seligmann-Silva: *Alles ist Samenkorn*, S. 139–158.

cultuada pelos nacionalistas alemães, com direito a uma estátua em Walhalla, Bavária. Haroldo transita nesse poema entre o passado e o presente, mostrando uma paisagem de ruínas por detrás do milagre econômico.⁹⁸

4.4.1.3 Ruinen, Steine und Staub in Pompeji (‹amorini›)

Bei dem Fragment ‹amorini›, verfasst am 20. August 1964, handelt es sich um den Text, der unmittelbar nach ‹ach lass sie quatschen› entstanden ist, nach einer zwölftägigen Schreibpause. Haroldo de Campos war sowohl 1959 als auch 1964 durch Italien gereist, wobei nicht völlig klar ist, in welchem Jahr er Pompeji besuchte, die Stadt, die Schauplatz der größten antiken (Natur)katastrophe⁹⁹ war und wohl als die europäische Ruinen-Stadt *par excellence* gelten kann. Vor dem Ausbruch des Vesuvs im Jahr 79 n. Chr. wurde die Stadt von verschiedenen Völkern bewohnt, darunter die Osker, Samniten, Griechen, Etrusker und Römer. Die bekannten größeren Ausbrüche des Vesuvs fanden vor 22.000, 9.000 und 3.900 Jahren sowie im bereits erwähnten Schicksalsjahr 79 n. Chr. statt; zu weniger explosiven Eruptionen kam es noch 472, 1631 und im Kriegsjahr 1944. Trotz der verheerenden Auswirkungen der Ausbrüche siedelten Völkergruppen über Jahrtausende hinweg immer wieder im Golf von Neapel an, was vor allem der Fruchtbarkeit der vulkanischen Böden geschuldet war,

⁹⁸ Ebda., S. 153. Hervorh. d. Verfasserin.

⁹⁹ Bezüglich des Begriffs der (Natur)katastrophe vgl. die Ausführungen von Gerrit Jasper Schenk: «Tatsächlich resultieren aus der intensiven Bemühung der jüngeren Forschung quer durch alle Disziplinen, Katastrophen als ein besonderes Phänomen zu definieren, mehrere wichtige Erkenntnisse, die es nahelegen, die spätestens im 19. Jahrhundert gezogene Grenze zwischen ‹Naturkatastrophen› und anderen, kulturellen Ursachen zugeschriebenen Katastrophen aufzugeben. Auch natürliche Extremereignisse sind nämlich keine Katastrophen, sondern werden erst dazu, wenn sie in der Lebenswelt der Menschen verderblich wirken. Katastrophen sind demnach zutiefst gesellschaftlich bedingte Ereignisse, die zwar einen naturalen Kern haben können, sich aber keinesfalls darauf reduzieren lassen – deswegen hat die jüngste Forschung den Begriff der ‹Sozialkatastrophe› auch für solche Katastrophen vorgeschlagen, die mit Naturrisiken in Zusammenhang stehen. Ihre verderbliche Wirkung verdanken sie bestimmten kulturellen Konstellationen, die eine Gesellschaft besonders verwundbar machen. [...] Die jeweils eigentümliche Mischung, sogar untrennbare Verflechtung von ‹natürlichen› und ‹kulturellen› Faktoren bei der Entstehung jeder einzelnen Katastrophe legt es nahe, die idealtypische Unterscheidung zwischen ‹Natur› und ‹Kultur› in dieser Hinsicht aufzugeben: Katastrophen ereignen sich nicht am Schnittpunkt von Natur und Kultur, sie sind von vorneherein hybride (‹gemischte›) Ereignisse.» Gerrit Jasper Schenk: *Katastrophen in Geschichte und Gegenwart. Eine Einführung*. In: ders. (Hg.): *Katastrophen. Vom Untergang Pompejis bis zum Klimawandel*. Ostfildern: Thorbecke 2009, S. 11–12.

die reiche Ernten ermöglichte.¹⁰⁰ Die durch die Ausbrüche entstandenen unterschiedlichen Schichten machen verständlich, warum der vulkanische Boden Pompejis Haroldo de Campos als Metapher für seine *Galáxias*, ein Werk palimpsestartiger Überlagerungen, dienlich ist. Die vom Vesuv ausgestoßene Asche, die giftigen Gase und die herausgeschleuderten Bimssteinbrocken erstickten bzw. erschlugen viele der BewohnerInnen der Stadt in den ersten Stunden des Ausbruchs am 24. August des Jahres 79 n. Chr.¹⁰¹ Etwa 18 Stunden später wurden die sich noch in der Region aufhaltenden Überlebenden durch die Glutlawinen getötet, eine Mischung aus Gas, Asche und pyroklastischem Material, der auch Plinius der Ältere zum Opfer fiel.¹⁰² Dieser war in seiner Funktion als Präfekt der in Misenum stationierten römischen Flotte zum Ort der Katastrophe gefahren, um Hilfe zu leisten, und wohl auch aus naturwissenschaftlichem Interesse. Unter der Vulkanasche wurden Menschen, Wohnhäuser, Tempel und sonstige Gebäude begraben.¹⁰³ Erst in der Neuzeit wurde nach und nach mit Grabungen in der Region begonnen, sodass die teilweise noch gut erhaltenen Ruinen Pompejis allmählich wieder freigelegt wurden und immer noch werden. Dabei sollen hier in Zusammenhang mit der Fragmentanalyse zwei Funde besonders hervorgehoben werden: zum einen die in die Wandmalereien eingeritzten «Graffiti»: hierbei handelt es sich um mit dem Stilus in den Putz einkekerbte, private Inschriften, die erst bei genauerem Hinsehen sichtbar werden und die häufig erotischer Natur sind. Neben dem stetig andauernden Prozess der Ausgrabungen von verschiedenen unter der Oberfläche befindlichen Schichten in Pompeji dürften auch diese palimpsestartigen Einritzungen, die gleichzeitig Zeugnisse des blühenden Lebens in der Stadt vor der Katastrophe sind, Assoziationen zu seinem laufenden Buchprojekt bei Haroldo de Campos hervorgerufen haben. Zum anderen sei hier auf die ab 1863 unter Leitung des Archäologen Giuseppe Fiorelli angefertigten Gipsausgüsse der Hohlräume

100 Vgl. Harald Meller u. a. (Hg.): *Pompeji – Nola – Herculaneum: Katastrophen am Vesuv*. Halle (Saale): Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt/Landesmuseum für Vorgeschichte 2011, S. 12.

101 Die Datierung des Vesuv-Ausbruchs basiert auf zwei Briefen Plinius des Jüngeren, in denen er dem Historiker Tacitus die Vorgänge beschrieb. Allerdings ist aufgrund der botanischen Reste von herbstlichen Früchten, die man in der Region gefunden hat, eher davon auszugehen, dass der Vulkanausbruch zwei Monate später stattgefunden hat. Vgl. ebda., S. 119.

102 Vgl. ebda., S. 23–32.

103 Bezüglich des Verlaufs des Vulkanausbruchs vgl. die Ausführungen des Historikers Mischa Meier: Eine fast verschlafene Katastrophe oder der Untergang eines «Sodom und Gomorrha». In: Gerrit Jasper Schenk (Hg.): *Katastrophen*, S. 20–36; hier: S. 31–33. Vgl. außerdem insgesamt Rober Diederer u. a. (Hg.): *Pompeji: Leben auf dem Vulkan*. [München]: Hirmer 2013.

verwiesen, die die verwesten Leichen der Opfer im vulkanischen Gestein hinterlassen hatten:

«Sodom und Gomorrha» (Sodoma Gomora), dieses kurze Graffito, das im späten 19. Jahrhundert in Pompeji entdeckt wurde, lässt auch dem modernen Betrachter das Blut in den Adern gefrieren, zumal dann, wenn er die Skelette der Vesuv-Opfer sowie insbesondere die [...] angefertigten Gipsausgüsse der in Pompeji ergrabenen Leichen vor Augen hat, deren Haltungen und Gesichtsausdrücke den schauerlichen Moment des qualvollen Sterbens für alle Zeiten konserviert haben: Menschen, die ihr Gesicht mit den Händen vor den giftigen, heißen Gasen zu schützen suchen, angekettete und dann vergessene Gladiatoren, qualvoll zugrunde gegangene Kinder, eine Schwangere, die sich noch bemüht hatte, ihre Augen zu bedecken.¹⁰⁴

Das Ereignis hat sich gerade aufgrund dieser erhaltenen entsetzlichen Zeugnisse, wie Meier weiter ausführt, «als markante Zäsur in die europäische Geschichte eingebrannt» und Pompeji überdies zu einem «Anziehungspunkt für einen kulturell gesättigten, wohligen Katastrophentourismus» werden lassen.¹⁰⁵ Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie sich Pompejis Niedergang in «amorini» textuell darstellt und auf welche Weise gewisse Textpassagen als «Stolpersteine» auch auf andere Katastrophen verweisen bzw. durch diese in Verbindung zu anderen Fragmenten in den *Galáxias* treten:

- 1 amorini na casa dei vettii amorini orafi amorini fiorai lavrando ouro
- 2 tramando flores vendemmiatori pisando uvas perfumistas e lançando pedras
- 3 e guiando carros caprinos e correndo em bigas cupidos multidestros
- 4 frisos negros contra paredes vermelhas amorezinhos rechonchudos em
- 5 misteres servis mas no vestibulo da casa dos vettii domus vettiorum
- 6 insula 15 casa 1 junto ao vicolo del labirinto pois há também uma casa
- 7 del labirinto no vestibulo pudicas protestantes pundonoram e passam
- 8 rentes honoram e passam retas descoram e passam rápidas coram e passam
- 9 lépidas mas para quem quis ver lá estava casais risonhando embaraços
- 10 bisonhos pruderiespruridos e gosh it's awful sob óculos de aros e
- 11 sardas mostardas quem quis ver viu o priapo priápico falotúrgido contro
- 12 il malocchio alguém poderia botar olho gordo na riqueza dos vettii
- 13 mas esses são costumes vetustos penistenso contra o mau olhado
- 14 costumes venustos stupid cupid a eletrola estridula a passos da gare
- 15 the american way of mas na casa degli amorini dorati um sileno portando
- 16 um cetroglante e na casa della venere uma vênus nadante sobre valvas
- 17 em salva coxas cenográficas escoltada por cupidos marinhos cupidos
- 18 cúpidos zelando o brancor písceo plácido jarretes cor de nata zelosos
- 19 zelando salve lucrum se lê na entrada do vico del lupanare casa di
- 20 sirico zeladores zelotes e otiosis locus hic non est não é lugar para

104 Mischa Meier: Eine fast verschlafene Katastrophe, S. 21.

105 Ebda., S. 22.

21 ociosos e o guia piscapiscante malicia olhadas sóparahomens aos
 22 olhares ociosos aqui as cellae meretriciae são costumes venéreos
 23 paredes tatuadas puelas titilando um velho marvadas diria a pequena
 24 prostituta sorrindo dentro do copo titillatio fellatio irruminatio
 25 mas perto daqui vibio restituto dormindo só em vão desejou sua bela
 26 urbana letras latinas gravando a parede *poeira e pedra pedra cor de*
 27 *poeira pedra amarela no sol amarelo poeira pompeiana dourando ruínas*
 28 *o esperma mirrou na pedra nem pólen nem cheiros só pedra esqueletos*
 29 *de pedra arruinada no vico degli scheletri o que foi o que poderia ter*
 30 *sido o que fora o que não se sabe se foi o que não é sendo gargantilha*
 31 de ouro porta-seios de ouro tapa-sexo de ouro pulseira e braceletes de
 32 ouro sai do banho e ajusta a sandália sinistra sândaloalabastro raias
 33 de ouro estrelando o umbigo uma menina quase no maiô de duas-peças
 34 e o amorino de alabastro lhe estende a sandália vozes latinas no ar
 35 vulcânico o livro se fazendo nos muros qui tot scriptorum taedia
 36 sustineat cheios de tanta inscrição do tédio de tantas letras três vezes
 37 na basílica no teatro no anfiteatro por mão anônima esta cidade de
 38 ócios petrificados de cios petrificados de vidas de vicos de vícios
 39 petrificados para pasífae a novilha de madeira imbestialirsi ou imbestiarsi
 40 se diz sob o peso táureo e dédalo o melhor artifício preparou isto e
 41 a cena é tão composta tão condigna tão comedida uma prenda para uma
 42 pia senhora para uma rifa pia bazar beneficente *saindo da catedral*
 43 *o mosaico de diônisos* mas esta é uma outra estória *a moça o cadáver*
 44 *de gesso caída de boca de borco calipígea numa caixa de vidro*

Wie bereits in den zuvor analysierten Fragmenten wird hier eine bestimmte Route durch Pompeji vorgegeben. Genannt werden die Casa dei Vettii (1; 5; 12;), die Gasse Vicolo del Labirinto (6), die Casa del Labirinto (6–7), die Casa della Venere in Conchiglia (16), das Lupanar (19), die Casa di Sirico (20–21), die Basilika (37), das Theater (37), das Amphitheater (37) und – diesen Bezug gilt es später genauer zu erklären – das Dionysosmosaik im Kölner Peristylhaus, in der Nähe des Doms (42–43). Das Fragment beginnt mit einem Besuch des Hauses der Vettier oder, genauer, mit einem Blick auf eines der Wandgemälde des relativ gut erhaltenen Wohnhauses. Der erste Verweis betrifft dabei das Gemälde «Scena di coniazione», das mehrere Amoretten bzw. Putten zeigt (ital. «amorini»), die in der Abbildung verschiedenen Tätigkeiten nachgehen. Diese werden von Haroldo de Campos in den ersten Zeilen des Fragments ekphrastisch «transkreiert» (1–5). Die genaue Lokalisierung der Casa dei Vettii wird genannt («insula 15 casa 1»; 6)¹⁰⁶ und die Nähe zum «vicolo del labirinto» betont, wobei assoziativ auch gleich auf die «casa del labirinto» Bezug genommen wird, die ihren Namen

¹⁰⁶ Mit den «insulae» wird auf die durch das Straßensystem abgeteilten rechteckigen Häuserblocks verwiesen. Vgl. Harald Meller u. a. (Hg.): *Pompeji*, S. 58.

einem Mosaik verdankt, das die Tötung des Minotaurus durch Theseus darstellt. Das Labyrinth-Motiv wird, wie bereits in der vorangehenden Analyse angemerkt, aus naheliegenden Gründen in zahlreichen ‹galaktischen› Fragmenten aufgegriffen. Im Anschluss daran werden typisch touristische Szenen porträtiert. Es ist z. B. die Rede von ‹schamhaften Protestantinnen›, die verlegen und errötend an dem ebenfalls in der Casa dei Vettii ausgestellten Priapos-Fresko mit dem enormen Phallus schnell vorbeischleichen (7–9). Andere kichern heiter, wieder andere fühlen sich von der Darstellung abgestoßen (‹gosh it’s awful›, 10). Hierbei wird auch dessen Bedeutung in der Casa dei Vettii erklärt: der Phallus dient als Schutz gegen den bösen Blick in dem Wohnhaus der wohlhabenden Kaufleute (‹falotúrgido contro / il malocchio alguém poderia botar olho gordo na riqueza dos vettii›, 11–12). Gegenüber diesen ‹sehr alten›, aber auch ‹schönen, eleganten Bräuchen› (‹costumes vetustos›, 13; ‹costumes venustos›; 14) wird die kulturell ignorante Reaktion der TouristInnen durch englischsprachige Kommentare karikiert; neben dem bereits erwähnten ‹gosh it’s awful› werden noch die Ausrufe bzw. Bemerkungen ‹stupid cupid› (14) und ‹the american way of› (15) in die Passage eingeflochten. Der Übertritt in das nächste Gebäude, die Casa della Venere, wird durch eine Analogie zwischen dem ‹sileno portando / um cetroglante› (15–16) im Haus der Vettier und der ebenfalls sexualisierten Venusdarstellung auf dem zentralen Wandgemälde im Haus der Venus eingeleitet, die wiederum in eine ekphrastischen Beschreibung des Gemäldes mündet (‹« na casa della venere uma vênus nadante sobre valvas [...]›, 16–19). Diese leitet dann über zum Betreten des ‹vico del lupanare›, der Gasse des Bordells, an deren Eingang das Motto ‹salve lucrum› (19; ‹es lebe der Gewinn›) vermerkt ist. Bezogen wird außerdem auf die Casa di Sirico, die sich direkt am Eingang der Gasse befindet. Mit den Beschreibungen der erotischen Fresken und der Kammern der Dimen (‹cellae meretriciae›) halten auch die zuvor erwähnten Graffiti Einzug in den Text, der sich in seiner Materialität ja beinahe selbst als eine Art (Text)mauer präsentiert:

salve lucrum se lê na entrada do vico del lupanare casa di / sirico zeladores zelotes e otiosis locus hic non est não é lugar para ociosos e o guia piscapiscante malícia olhadas sóparahomens aos / olhares ociosos aqui as cellae meretriciae são costumes venéreos / paredes tatuadas puelas titilando um velho marvadas diria a pequena / prostituta sorrindo dentro do copo titillatio fellatio irruminatio / mas perto daqui vibio restituto dormindo só em vão desejou a bela / urbana letras latinas gravando a parede (19–26)

Nach der Mauer in Granada in ‹reza calla y trabaja›, auf der u. a. der Verweis auf Antonio Machados Gedicht ‹El crimen fue en Granada› angebracht war, und den Wänden der Pinkas-Synagoge in ‹ach lass sie quatschen› werden hier also wiederum Mauern mit Inschriften thematisiert, die zu ‹Zeugnissen› werden. Das Motto

«otiosis locus non est», das hier von Haroldo de Campos direkt im Anschluss übersetzt wird («não é lugar para ociosos»), findet sich an einer der Außenwände der Bordell-Gasse in Pompeji. Neben dem Verweis auf angebotene Sexualpraktiken («titillatio fellatio irruminatio») wird außerdem noch auf das Graffito «vibio restituto ...» rekuriert, hier nicht ganz ausformuliert, sondern auf Portugiesisch fortgesetzt («dormindo só em vão desejou sua bela / urbana»). Wurde bis zu diesem Punkt Pompeji eher aus der Besichtigungsperspektive eines Bildungsreisenden betrachtet, so schließt an die oben zitierte Textpassage nun eine Sequenz an, die uns beim ›Lese-Gang‹ erstmalig direkt auf die Katastrophe stößt, die diesem touristischen Ziel unterliegt. Der ›Stolper-Moment‹ wird hierbei sprachlich durch eine plosive und immer wieder aufgegriffene Alliteration («parede poeira e pedra») eingeleitet und bildlich durch die Variation der Elemente getragen, die nach dem Vesuv-Ausbruch knapp 1900 Jahre zuvor zurückgeblieben waren: «Stein und Staub»:

letras latinas gravando a parede poeira e pedra pedra cor de / poeira pedra amarela no sol amarelo poeira pompeiana dourando ruínas / o esperma mirrou na pedra nem pólen nem cheiros só pedra esqueletos / de pedra arruinada no vico degli scheletri o que foi o que poderia ter / sido o que fora o que não se sabe se foi o que não é sendo (26–30)

Während zuvor mit den Verweisen auf die (erotischen) Wandmalereien eher auf den künstlerisch-kulturellen Kontext Pompejis Bezug genommen wurde, rücken hier erstmalig die Opfer der Katastrophe in den Fokus – auch wenn diese zuvor insbesondere durch die persönlichen Graffiti in ihrer Abwesenheit präsent scheinen. Betritt man die Räumlichkeiten, in denen die steinernen Skelette aufgebahrt liegen, wird man mit aller Vehemenz auf das grauenhafte Schicksal der Menschen gestoßen, die sich nicht vor dem Vulkanausbruch retten konnten. Alles, was übriggeblieben ist, sind Stein und Staub, «am Stein getrocknetes Sperma», das, symbolisch als ›Lebenssaft‹ geltend, in dieser Vision in sein Gegenteil verkehrt wird. Überhaupt wird die empfundene Erschütterung noch verstärkt, indem zuvor durch die Verweise auf das Lupanar und Sexualität an sich auf Sinnbilder der irdischen Vergnügungen und des (sündigen) Diesseits rekuriert wird. Allerdings wird in diesem Fall auf eine Bezugnahme auf Sodom und Gomorrhä oder ähnliche biblische Episoden, in denen Katastrophen als göttlicher Wille bzw. Strafe für ein sündiges und gottloses Leben fungieren, verzichtet. Vielmehr wird, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, Betroffenheit angesichts der menschlichen Schicksale ausgedrückt. «Weder Pollen noch Gerüche» («nem pólen nem cheiros») blieben nach dem Ausbruch zurück, nur steinerne Skelette in den vom «pompejischen Staub vergoldeten Ruinen». Eine tiefe Betroffenheit stellt sich insbesondere ein, da an den Skeletten – und mehr noch an den Gipsausgüssen – teilweise noch erkenntlich ist, wie die Menschen

versucht haben, ihre Gesichter zu schützen oder wie sie sich in Schmerzen gewunden haben. Die letzte Sequenz der oben zitierten Textpassage, in der sich die Sprechinstanz der Reflexion hingibt, inwieweit Imagination und wirklich Geschehenes ununterscheidbar werden, kann als eine Art Schlüsselsatz der *Galáxias* interpretiert werden, in denen sich «o ficto e o fato»¹⁰⁷ miteinander vermengen. Ein weiterer Schlüsselsatz, der noch einmal das Buchprojekt mit den Graffiti in Beziehung setzt, überführt danach in die Vision von Pompeji als steingewordene Stadt:

vozes latinas no ar / vulcânico o livro se fazendo nos muros qui tot scriptorum taedia / sustineant cheios de tanta inscrição do tédio de tantas letras três vezes / na basílica no teatro no anfiteatro por mão anônima esta cidade de / ócios petrificados de cios petrificados de vidas de vicos de vícios / petrificados (34–39)

Das hier zitierte lateinische Graffito, das sich ebenfalls an einer Hauswand in Pompeji finden lässt, lautet in seiner kompletten Form: «Admiror, o paries, te non cecidisse ruinis qui tot scriptorum taedia sustineas» («Ich wundere mich, oh Wand, dass Du nicht in Ruinen zerfallen bist, die Du den Überdruß so vieler Schreibenden aushältst»). Dieser Kommentar wird hier in gekürzter Form und grammatikalisch angepasst mit aufgenommen, wobei er mit dem «Buch, das an den Mauern entsteht» («o livro se fazendo nos muros») in Beziehung gesetzt wird. Wie bereits angedeutet spielt an eine Wand bzw. Mauer angebrachter Text auch in den beiden zuvor besprochenen Fragmenten eine wesentliche Rolle, auch wenn es sich in jenen Fällen um Zeugnisse großer Menschheitsverbrechen handelt (Lorca steht als *pars pro toto* für eine Vielzahl von Opfern des Spanischen Bürgerkriegs und des Franco-Regimes, die Namen an den Wänden der Pinkas-Synagoge für die Opfer der Shoah). Die Graffiti in «amorini» wurden hingegen zu Zeugnissen der Existenz der BewohnerInnen Pompejis, die Opfer einer gewaltigen Naturkatastrophe wurden, während ihre Schrift – und hier mag eine Parallele zu Lorca gesehen werden – ihre Auslöschung überdauert. In der letzten noch nicht besprochenen Textpassage werden drei verschiedene Momente thematisiert, wobei es sich bei den beiden letzten meiner Interpretation nach wiederum um textuelle Stolpersteine handelt:

para pasifae a novilha de madeira imbestialirsi ou imbestiarsi / se diz sob o peso táureo e dédalo o melhor artificio preparou isto e / a cena é tão composta tão condigna tão comedida uma prenda para uma / pia senhora para uma rifa pia bazar beneficente *saindo da catedral / o mosaico de diônisos* mas esta é uma outra estória *a moça o cadáver / de gesso caída de boca de borco calipígea numa caixa de vidro* (39–44)

107 Haroldo de Campos: dois dedos de prosa sobre uma nova prosa, S. 112.

Zunächst begegnen wir einem Verweis auf ein Fresko,¹⁰⁸ das Daedalus zeigt, wie er Pasiphaë, der Gemahlin des Minos, die hölzerne Kuh übergibt, die es ihr ermöglicht, sich mit dem Kretischen Stier zu vereinigen, zu dem sie aufgrund eines Fluchs des Poseidon in Liebe entbrannt war. Aus dem Liebesakt entstand der Minotaurus. Die Szene, auf die hier Bezug genommen wird, steht also einerseits in Relation zu den anderen erotischen Darstellungen, auf die im Fragment rekurriert wird, andererseits verweist sie implizit auf das immer wiederkehrende Labyrinth-Motiv. Die darauf folgende Szene lässt sich im Kontext des Fragments auf den ersten Blick nicht zuordnen. Tatsächlich wird mit der Anspielung auf das «mosaico de diónisos» gemäß dem Prinzip des poetischen *mappings* auf ein anderes römisches Wohnhaus verwiesen, nämlich auf das Peristylhaus in Köln, dessen Bedeutung vor allem auf das 70m² große Dionysosmosaik (ca. 220/230 n. Chr.) zurückzuführen ist, das in ihm gefunden wurde. Die Referenz kann einfach überlesen werden, kennt man aber das Gesamtwerk, weiß man, dass sie im unmittelbar nach «amorini» verfassten Fragment «um avo de estória» wiederaufgegriffen wird, worauf auch angespielt wird: «mas esta é outra estória». Kennt man das andere Fragment oder erkennt man in der Textstelle eine Referenz auf das Kölner Mosaik, kann man an dieser Stelle stolpern: während die in «amorini» beschriebenen Wandgemälde, Graffiti sowie die sterblichen Überreste der Opfer der knapp 1900 Jahre zurückliegenden Naturkatastrophe über mehrere Jahrhunderte hinweg durch Ausgrabungen wieder an die Oberfläche befördert wurden, so hat die Entdeckung des Dionysosmosaiks eine andere Katastrophe zum Anlass: es wurde 1941 durch die Aushebung eines Luftschutzbunkers in der Nähe des Kölner Doms gefunden. Durch diesen Stolperstein wird also nicht nur analog auf ein an einem anderen Ort unter der Oberfläche liegendes und wieder zu Tage gefördertes römisches Kulturerbe verwiesen, sondern auch auf den Kontext des Zweiten Weltkrieges. Das Fragment endet schließlich mit dem Bild eines der Gipsausgüsse der Leichen, die sich im «Orto dei Fuggiaschi», im «Garten der Fliehenden» befindet. Das Unglück offenbart an dieser Stelle (beim Besuch von Pompeji wie beim Lesen des Fragments) einen Anblick, auf den man nicht vorbereitet sein kann und der große Betroffenheit, ein «mentales Stolpern» auslöst, da es den ArchäologInnen durch das Verfahren des Ausgusses der von den verwesenen Leichen hinterlassenen Hohlräume gelungen ist, selbst die Gesichtsausdrücke der sterbenden Menschen einzufangen. Bei der im Fragment beschriebenen Gipsfigur handelt sich dabei um eine junge Frau, die bäuchlings auf dem Boden liegt, wobei Haroldo de Campos hier ausgerechnet eine Vokabel verwendet, die häufig für Beschreibungen von Venusdarstellungen gebraucht wird: als «calipígia» wird in der Kunstwissenschaft eine (Frauen)figur

108 Das Fresko befindet sich an der Nordwand des Tricliniums der Casa dei Vettii.

bezeichnet, die mit wohlgeformten Gesäßbacken und nach hinten blickend dargestellt wird. Die bekannteste Darstellung dieser Art ist die Aphrodite Kallipygos, die sich im Archäologischen Nationalmuseum Neapels befindet, etwa eine Stunde Fahrtzeit von Pompeji entfernt. Dass Haroldo de Campos hier die Tote mit einer Venusdarstellung in Verbindung bringt, offenbart umso mehr die Betroffenheit beim Anblick der Gipsfigur der jungen Frau und verstärkt einmal mehr den Kontrast zwischen Leben – im Fragment auch durch die Erotik symbolisiert – und todbringendem Unglück. Es ist zudem bezeichnend, dass «amorini», das unmittelbar nach dem den «Holocaust» thematisierenden Fragment «ach lass sie quatschen» geschrieben wurde, mit der Vision eines verrenkten und durch das heiße Vulkangestein verbrannten Körpers endet (ὄλος, «alles»; καυστον, «verbrannt»),¹⁰⁹ wobei die junge Frau vermutlich bereits den giftigen Gasen unmittelbar nach dem Vesuvausbruch zum Opfer gefallen ist. Der Gipsausguss ist dabei nur Platzhalter für die Leerstelle, die die anonyme Tote hinterlassen hat. Wiederum werden die «verbalen Arabesken» der *Galáxias* zu Arabesken verrenkter Körper. Das Motiv des Vulkans, das bereits in «reza calla y trabaja» vorbereitet wurde («estamos sentados sobre un vulcán»; «onde um vulcão / sentados sobre explode»; 24 u. 43–44), deutet auf Aktivitäten unterhalb der (Text)oberfläche hin, auf eine dunkle Unterseite, die jederzeit hervorbrechen kann und die den Text an manchen Stellen bereits brüchig bzw. durchlässig gemacht hat. Über diese Stellen «stolpert» man in den Fragmenten, man stößt sich an ihnen, weil durch sie in dem neobarocken Textfluss plötzlich Momente eines *looking through* produziert werden, Momente des Verstehens, die in dem Gesamtwerk auch miteinander in Dialog treten und daher einen gewissen Wiedererkennungswert erlangen. In Bezug auf die Vulkanthematik in den *Galáxias* sei hier auch noch einmal an das Zitat von Ezra Pound erinnert, das Haroldo de Campos in seinem direkt nach ihrem Treffen 1959 verfassten Essay wie folgt wiedergibt: «A Europa, depois da guerra, é como os restos de um vulcão erupto: é preciso recolher os fragmentos.»¹¹⁰ Genau dies scheint sich der brasilianische Dichter in seinem Buchprojekt vorgenommen zu haben.

109 Der Begriff «Holocaust» wurde vermehrt seit Ende der fünfziger Jahre für die Ermordung der etwa sechs Millionen Jüdinnen und Juden während der NS-Zeit gebraucht. Hierbei spielte insbesondere die Verwendung des Begriffs durch die Gedenkstätte Yad Vashem seit 1953 eine entscheidende Rolle. Vgl. hierzu Jon Petrie: The secular word HOLOCAUST: scholarly myths, history, and 20th century meanings. In: *Journal of Genocide Research*, 2 (1), 2000, S. 31–63; hier: S. 39.

110 In Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 194.

4.4.1.4 Ein Bruchteil der Geschichte – Das Baskenland und Köln («um avo de estória»)

Bei dem nächsten Fragment, das im Kontext des europäischen Faschismus auf textuelle Stolpersteine hin untersucht werden soll, handelt es sich um das Fragment «um avo de estória», das ca. zwei Wochen nach «amorini» verfasst wurde, nämlich zwischen dem 4. und 6. September 1964. Haroldo de Campos hatte das Baskenland nachweislich während seiner ersten Europareise 1959 besucht und dort u. a. den baskischen Bildhauer Jorge Oteiza getroffen. Hier endete seine Reise durch Spanien, die er über den Grenzort Irun¹¹¹ dann nach Frankreich fortsetzte (vgl. Kapitel 3.1). In dem Fragment findet ein poetisches *mapping* zwischen dem Baskenland und der rheinischen Stadt Köln statt:

- 1 um avo de estória um miliavo de estória uma nuga uma noz uma nesga
- 2 uma fresta no crivo da memória uma frincha uma franja uma reixa
- 3 por onde passe a estória um filtro filume e respirou e tresprou e
- 4 passou aguiñán [sic] monte pueblo de lesaca navarra província basca para
- 5 o frade donosti capuchinho músico uma capela dobrada como um arco de
- 6 asa como um pássaro pousado e tori [sic] quer dizer pássaro ovelhas olvelham
- 7 no verderrelva o passario mergulha no monte ovelhas reais com cincerros
- 8 reais balibadalandobimbalindo dólmens em meio círculo aresta cinza
- 9 da rocha rompendo o verde cômoros em concha como joelhos aflorados
- 10 a relva suavemacia feito um púbis verde dourando ao sol curvas mansas
- 11 ovelhadas de branco em san sebastián depois o mar mugindo mar cor de
- 12 cola de peixe águas quase esperma espermacete batendo o molhe peixes
- 13 sangrados no piso de pedra olhos vidros tripas na graxa fateixas
- 14 famintas e o óleo o cheiro rícino do óleo oleando mas itziar virgen
- 15 basca patrona de los pescadores e guipúzcoa é uma província ou o quê
- 16 eibar e irún a motocicleta varando a cidade com dois na garupa comer
- 17 caracóis camaroneados e vomitar vermelho no mictório público a cabeça
- 18 rodando de tanto vinho *a medalha se la penduren en el culo reina*
- 19 *isabel la católica queria dizer ao caudillo bravata basca braveando*
- 20 cheiro de terra cheiro bom de terra molhada e pão e vinho e sardinhas
- 21 na brasa o alpendrado sobre o mar bandeira de papel tatalando olhos
- 22 verdes gateados fendas na tez morena este é o avo de estória coado
- 23 da memória quem te dirá quem lhe dirá quem me dirá horizonte violeta
- 24 no soar da hora fazer um livro como quem faz um livro o mar cor de
- 25 esperma lambendo o molhe no cair da hora don josé sátiro senescendo
- 26 galava mozuelas no provoado o terceiro olho na testa de buda sereno
- 27 senescendo por aqui *um pulo se está em francia puente internacional*
- 28 *e los guardias civiles batiam os montes atrás dos fugidos coração*
- 29 *basco doçumes e azedumes no sangrar da hora mairu baratza ou o*

¹¹¹ Ortsnamen werden im Folgenden bis auf San Sebastián (bask. Donostia) in ihrer baskischen Schreibweise angegeben.

30 *espírito dos mortos* e nem um avo nem um pingo nem um respingo não
 31 nem um ressumo nem um ressaibo para lembrar quem dera o nome dos
 32 lady is a tramp olhos verdes verdoendo verdegrunos e sabendo dizer
 33 apenas naturellement *saindo da catedral o mosaico de diônisos* uma
 34 pantera verde pantera fêmea com um colar azul e diônisos bêbado
 35 apoiado num jovem sátiro aqui bem perto na entrada sul escavado
 36 depois de um bombardeio a catedral flechando o ar com sua massa negra
 37 fechando o ar num vértice vórtice de pedra negra mas crianças entram
 38 para ver o mosaico e os dois periquitos gaios bicos e pés vermelhos
 39 atrelados a um carro minúsculo puxando instrumentos agrários agora
 40 psitavam em campo amarelo *o mosaico sempre estivera ali soletrado*
 41 *em pequenas pedras soletrando-se em pequenas pedras as cores tão*
 42 *vivas como se hoje mas fôra preciso um bombardeio* paredes ainda
 43 fumarentas rasos quarteirões arrasados a jovem pantera fêmea resbuna
 44 ronrona rebufa suas graçasnegaças a tramp olhos verdegato jaguarfúlguros

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Fragmenten wird hier nicht eine Route durch eine bestimmte Stadt oder einen bestimmten Ort verfolgt, sondern eher Bezug auf verschiedene Stationen genommen, die von Navarra aus über das Baskenland nach Irun führen. Genannt werden der Hügel bzw. kleine Berg Agiña (4), das ebenfalls noch in Navarra gelegene Städtchen Lesaka (4), San Sebastián (11), Hauptstadt der baskischen Provinz Gipuzkoa (15), die Stadt Eibar (16) und der Grenort Irun (16; 27). Das Fragment endet mit einer Vision des Kölner Doms und des Dionysosmosaiks (33; 36).

Anders als in den drei bereits analysierten Texten beginnt «um avo de estória» nicht direkt mit einem Bild bzw. einer Szene des Schauplatzes: in «reza calla y trabaja» wird eben dieser Schriftzug an einer Mauer in Granada evoziert, in «ach lass sie quatschen» wird *in medias res* in eine Kaffeeklatsch-Szene in einem Stuttgarter Restaurant eingeleitet und in «amorini» wird direkt zu Beginn auf eines der Wandgemälde in der Casa dei Vetti rekuriert. Im Fall des in diesem Kapitel zu untersuchenden Textes leitet eine Reflexion über die fiktive Geschichte («estória») ein, wobei es aufschlussreich ist, dass Haroldo de Campos diesen Begriff wählt. Er wurde 1919 von dem brasilianischen Philologen und Historiker João Ribeiro eingeführt (*O folklora: Estudos de literatura popular*),¹¹² wobei sich damit auf eine fiktive Erzählung aus dem folkloristischen Bereich bezogen wird. Der Begriff ermöglicht so eine klare Unterscheidung im Gegensatz zu dem Terminus «história», der wie «Geschichte» zweideutig konnotiert ist und neben einer fiktiven Erzählung vor allem die in der Vergangenheit liegende kulturelle und politische Entwicklung des Menschen meint, wobei es

¹¹² Vgl. hierzu auch den Erzählband *Primeiras estórias* von João Guimarães Rosa (1964 [1962]).

sich bei dem Bild der Vergangenheit natürlich auch immer nur um eine (Re)konstruktion handelt. Beide Konnotationen nähern sich an dieser Stelle einander an. Wie von Haroldo de Campos in verschiedenen Texten angemerkt, in denen er sich zu den *Galáxias* geäußert hat, waren diese ursprünglich als «*epos sem «estória», ou cuja estória fosse nada e tudo ao mesmo tempo*»¹¹³ angelegt. Die fünfzig «galaktischen Gesänge» setzen sich vielmehr aus einer Vielzahl von «*ministórias que se articulam e se dissipam*»¹¹⁴ zusammen, aus einer «*plurinarrativa*». Aus dem geplanten Epos wurde daher eine «*epifânica*», die sich, wie in der Einleitung der vorliegenden Untersuchung zitiert, aus «*epifanias*» und «*antiepanias*» konstituiert¹¹⁵ und die auch in Zusammenhang mit Pounds Poetik der «*punti luminosi*» gebracht werden kann.¹¹⁶ In «*um avo de estória*» («ein Bruchteil von geschichte») wird demnach gleich zu Beginn Bezug auf diese Poetik des Fragmentierten genommen und darüber hinaus noch weiter ausgeführt:

um avo de estória um miliavo de estória uma nuga uma noz uma nesga / uma fresta no crivo da memória uma frincha uma franja uma reixa / por onde passe a estória um filtro filume (1–3)

Die metonymischen Verknüpfungen, mit denen hier alliterativ gearbeitet wird («*uma nuga uma noz uma nesga*») führen schließlich zu dem Bild eines «Spaltes im Sieb der Erinnerung», wobei analog zu der ersten Zeile wiederum drei alliterative Metonyme miteinander verknüpft werden («*uma fresta no crivo da memória uma frincha uma franja*»). Durch diese Ritze dringt der «Bruchteil einer Erzählung» durch, der uns im Folgenden präsentiert wird. In der ersten Textsequenz, die an diese autoreferentielle Passage anschließt, wird das von Jorge Oteiza gestaltete Denkmal für den baskischen Musikologen und Geistlichen Aita Donostia («Vater Donostia», eigentlich José Gonzalo Zulaica) thematisiert:

passou aguiñán [sic] monte pueblo de lesaca navarra província basca para / o frade donosti capuchinho músico uma capela dobrada como um arco de / asa como um pássaro pousado e tori [sic] quer dizer pássaro ovelhas ovelham / no verderrelva o passario mergulha no monte ovelhas reais com cincerros / reais balibadalandobimbalindo dólmens em meio círculo aresta cinza / da rocha rompendo o verde cômoros em concha como joelhos aflorados / a relva suavemacia feito um púbis verde dourando ao sol (4–10)

113 Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 271.

114 Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 119.

115 Vgl. Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 270–271.

116 Vgl. ebda., S. 272 u. Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 197. Vgl. außerdem Kapitel 3.2.4 der vorliegenden Untersuchung.

Bei Agiña handelt es sich um einen zwischen der baskischen Stadt Oiartzun und der navarresischen Stadt Lesaka gelegenen Ort, an dem zahlreiche prähistorische Megalithen gefunden wurden. 1956 wurde hier das von Jorge Oteiza und dem Architekten Luis Vallet konzipierte *Monumento al Padre Donostia* errichtet, das aus zwei Elementen besteht: zum einen einer kleinen, bogen- oder flügelförmigen Kapelle, auf die Haroldo de Campos hier auch dementsprechend Bezug nimmt («uma capela dobrada como um arco de / asa como um pássaro pousado»). Von der Kapelle aus auf rechter Seite liegt zudem ein an einer Stele befestigter Steinblock aus schwarzem Marmor, dessen vordere Mitte kreissymmetrisch ausgehöhlt wurde. Auch auf ihn wird durch das Wort «tori» (korrekt eigentlich «txori») verwiesen, das im Baskischen «Vogel» bedeutet und mit dem der Gedenkspruch auf der Rückseite des Steinblocks beginnt: «Txori kantazale ederra, nun ote aitz kantatzen» («Bello pájaro amante del canto, ¿dónde te hallas/estás cantando?»).¹¹⁷ Der Ort, den Oteiza für die Errichtung des Denkmals ausgewählt hat, hat dabei eine große kulturelle und archäologische Bedeutung, denn hier befinden sich neben einem kleinen Dolmen drei Cromlechs, letztere in unmittelbarer Nähe zu dem Monument; das Denkmal wurde der Positionierung der kleinen Steinkreise entsprechend angepasst.¹¹⁸ In der zitierten Textpassage rekurriert Haroldo de Campos fälschlicherweise auf «dólmens em meio círculo» (8), gemeint sind in diesem Fall aber die Cromlechs, die, wie in dem Fragment beschrieben, kaum aus der grünen Wiesenlandschaft hervorragen – und so beinahe zu tatsächlichen Stolperfallen werden: «aresta cinza / da rocha rompendo o verde cômoros em concha como joelhos aflorados» (8–10). Mit den prähistorischen Steinkreisen und Oteizas und Vallets modernistisch-avantgardistischem

117 Ich danke Xabier Artiagoitia Beaskoetxea, Professor für baskische Sprache und Kultur der Euskal Herriko Unibertsitatea (Universidad del País Vasco), für seine Hilfe bei der Übersetzung. Bei dem Wort «aitz» liegt entweder eine Verwechslung oder ein Wortspiel vor. Eigentlich müsste hier «aiz» («te hallas/eres») stehen, mit «(h)aitz» wird hingegen auf einen «Stein» oder «Fels» verwiesen, was hier – aufgrund der Form des Denkmals und des Ortes – durchaus auch Sinn ergibt. In diesem Fall würde die Frage «nun ote aitz kantatzen?» bedeuten «¿dónde te hallas/eres piedra cantando?».

118 Bezüglich der Auswahl des Ortes fasst José Luis Ansorena zusammen: «El día en que la comisión encargada de la realización del monumento buscaba el lugar apropiado para su emplazamiento, sus componentes llegaron al punto donde se halla y uno de ellos, Jorge Oteiza, al contemplar el mayor de los cromlechs, situado en una prominencia estratégica, impulsado por una corriente interior, se arrojó al suelo y, besándolo, gritaba: ¡Aquí, aquí, aquí!» Los comisionados aceptaron la profética elección del lugar.» José Luis Ansorena: Perpetuando el recuerdo del P. Donostia. De cuadros y esculturas, monumentos y otras cosas. In: *Musiker. Cuadernos de música*. Año 1986, Número 3, S. 17–26; hier: S. 20.

Denkmal, das sich nahezu perfekt in die (vorgeprägte) Landschaft einordnet,¹¹⁹ überlappen sich hier wiederum zwei Zeitebenen, wobei es sich bei beiden künstlerisch-kulturellen Interventionen um Monumente der Erinnerung handelt. Dass Haroldo de Campos gemeinsam mit Oteiza das Denkmal besucht hat, kann aufgrund der detaillierten Beschreibungen im Fragment als wahrscheinlich gelten; die offizielle Einweihung des Monuments fand zudem am 20. Juni 1959 statt und es ist durchaus möglich, dass der brasilianische Dichter der Inauguration beiwohnte. Fest steht, dass er sich zwischen Mai und Juni in Madrid aufhielt; das nächste bekannte Datum seiner Reiseroute ist der 7. Juli 1959, an dem er Max Bense eine Nachricht aus seinem Hotel in Stuttgart zukommen ließ (vgl. Kapitel 3.1). Es ist daher durchaus denkbar, dass Haroldo de Campos, der mit Oteiza schon 1956 in São Paulo in Kontakt getreten war, die eigene Reiseplanung an diesen Anlass anpasste.

Daran anschließend wird zu einem Besuch San Sebastián übergeleitet, das zwar auch explizit genannt wird (11), auf das aber zunächst durch Referenzen auf die berühmte weiße Balustrade an der Playa de la Concha rekuriert wird, wobei das Bild des Schafes visuelle Interferenzen zu der zuvor zitierten Passage («*ovelhas ovelham*»; «*ovelhas reais com cincerros / reais*»; 6 u. 7–8) hervorruft: «*curvas mansas / ovelhadas de branco em san sebastián*» (10–11). Gleich im Anschluss werden wieder zwei stark kontrastierende Bilder evoziert, zum einen das schäumende Meer, das in der kleinen Bucht Wellen schlägt, wobei der weiße

119 Die Errichtung des Denkmals inmitten der Cromlechs löste allerdings auch Kontroversen aus und führte u. a. zur Beschädigung des Steindenkmals, eine Reaktion, die Oteiza nicht nachvollziehen konnte: «*Quise volver por Oyarzun a Lesaka, para detenerme en Agiña ... Encontré muy maltratada la piedra, magulladas las aristas, la encontré sufrida, envejecida, pero me pareció más íntegra y hermosa, indestructible, más viva y espiritual que nunca. En el fondo inclinado y plano de la redonda concavidad, simbólica, sagrada, de inestable movilidad, entre más lejanas heridas de nombres, tatuajes, golpeaduras y fechas, habían escrito recientemente, rayando con grandes letras: <Oteiza, zure kondaira. Bainan lehenagokoak gara. Profanatzale! Euskal-Herriko ahotsa.> (Oteiza, ésta es tu historia. Pero nosotros somos anteriores. ¡profanador! La voz del pueblo) ... No entendía claramente el sentido: profanador de la prehistoria nuestra ... anteriores a mi historia se consideran (esta gente sí, sin ninguna duda, como antropoides) y se atribuyen la voz del pueblo (¿la voz vosotros? Tximuaren upats zikiña!) ... Yo que intuitivamente integré mi Piedra en el borde interior del gran cromlech en Agiña y descubrí y enseñé su construcción vacía como sagrada, al tiempo que reconocí que debía concluir mi investigación en escultura, dejándola también en silencio y vacía. Yo que he integrado simbólicamente en esta Piedra nuestra segunda y sobrepuesta alma cultural latina en nuestra primera y remota, original, mentalidad profunda, yo que, si ya por mí no las ignoras, te has hecho indigno de invocarlas, tú me llamas profanador y lo escribes profanando el círculo sagrado que ningún vasco medianamente hoy informado, o simplemente bien nacido, toca. ¡Maldito seas quien ha escrito y profanado, quien seas y has escrito en mi Piedra sagrada, en tu Piedra, si eres vasco!*» In ebda., S. 21.

Schaum wiederum mit Sperma – als Sinnbild des Lebendigen – assoziiert wird («águas quase esperma espermacete batendo o molhe», 12); zum anderen die auf dem Steinboden in ihrem eigenen Blut liegenden toten Fische: «peixes / sangrados no piso de pedra olhos vidros tripas na graxa fateixas / famintas e o óleo o cheiro rícino do óleo oleando» (12–14). Diese Szene, eigentlich nicht untypisch für eine an der Küste gelegene Stadt, wird mit dem wiederum durch «mas» eingeleiteten Verweis auf die baskische Schutzpatronin der Fischer, die Jungfrau Itziar, abrupt abgebrochen. Die Route durch die baskische Provinz Gipuzkoa wird danach fortgesetzt, die (am jeweils anderen Ende der Provinz liegenden) Städte Eibar und Irun werden genannt, bevor eine Anekdote bzw. Reiseerinnerung eingeleitet wird, auf die schon in Kapitel 4.3 Bezug genommen wurde. Diese wird durch einen plötzlichen Einschub unterbrochen, den ich als ersten «Stolperstein» des Fragments interpretiere:

a motocicleta varando a cidade com dois na garupa comer / caracóis camaroneados e vomitar vermelho no mictório público a cabeça / rodando de tanto vinho a medalha se la penduren en el culo reina / isabel la católica queria dizer ao caudillo bravata basca braveando / cheiro de terra cheiro bom de terra molhada e pão e vinho e sardinhas / na brasa o alpendrado sobre o mar bandeira de papel tatalando (16–21)

Die Szene, in der der Eindruck eines rauschenden Festes mit zu viel Meeresfrüchten und zu viel Wein vermittelt wird – Haroldo de Campos hatte sich im Baskenland nicht nur mit Oteiza, sondern auch mit anderen Vertretern der Künstlergruppe Equipo 57¹²⁰ getroffen –, wird durch einen unverhofft eingeschobenen Kommentar bzw. Ausruf unterbrochen und in eine unerwartete Richtung gelenkt: «a medalha se la penduren en el culo reina / isabel la católica queria dizer ao caudillo bravata basca braveando». Mit dem Verweis auf die «medalha» wird sich hier auf den *Orden de Isabel la Católica* bezogen, eine Auszeichnung für Landestreue und Verdienste um Spanien, die – in verschiedenen Ordensklassen – seit 1815 vergeben wird.¹²¹ Wer sich die Medaille hier «an den Hintern heften soll», lässt Haroldo de Campos nicht ungeklärt: «queria dizer ao caudillo». Tatsächlich wurde im Franquismus aus Legitimierungsgründen auf Isabella von Kastilien zurückgegriffen, die einerseits für die Rückbesinnung auf die «hispanidad» stand und andererseits für die Straffung des (National)katholizismus

120 Der Gruppe, die sich im Mai 1957 im Pariser Exil formierte, gehörten neben Oteiza der Bildhauer Luis Aguilera sowie die Maler Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano und Agustín Ibarrola an. Später, bereits nach dem Ausscheiden Oteizas aus der Gruppe, schlossen sich zudem Juan Cuenca, Néstor Basterretxea, Francisco Aguilera Amate und Thorkild Hansen Equipo 57 an. Nach der Festnahme von Agustín Ibarrola 1962 aufgrund seiner politischen Aktivitäten – Ibarrola war ein militanter Kommunist – wurde die Gruppe aufgelöst.

121 Bis 1847 trug der Orden den Namen *Real y Americana Orden de Isabel la Católica*.

in Spanien.¹²² Das Baskenland traf während des Spanischen Bürgerkrieges mit den Luftangriffen der deutschen Legion Condor auf die symbolträchtige kleine Stadt Gernika am 26. April 1937 ein besonders schwerer Schlag, bei dem beinahe ausschließlich ZivilistInnen ums Leben kamen. Die autonome Gemeinschaft Navarra und die baskische Provinz Araba wurden nach dem Militärputsch im Sommer 1936 schnell eingenommen – auch begünstigt durch die Rolle, die Pamplona während der Carlistenkriege gespielt hatte. Gipuzkoa fiel wenig später, allein Bizkaia leistete bis Mitte Juni 1937 Widerstand. Beide Provinzen wurden von Franco zu «provincias traidoras» erklärt. AnhängerInnen der Republik flohen meist über die Grenzstadt Irun und teilweise auch über Barcelona nach Frankreich. Aita Donostia selbst, für den Oteiza das zu Beginn des Fragments evozierte Monument konzipierte, verbrachte die Jahre des Bürgerkriegs und den Beginn des Zweiten Weltkriegs im französischen Exil; er kehrte erst 1943 ins Baskenland zurück. Die Route, die Haroldo de Campos 1959 von Spanien nach Frankreich führte, entspricht also in gewisser Hinsicht auch dem Fluchtweg der Exilierten. Zudem ist in diesem Kontext zu erwähnen, dass auch die separatistische, baskisch-nationalistische Untergrundorganisation ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*; «Baskenland und Freiheit») 1959 gegründet wurde – zunächst als Widerstandsbewegung gegen Franco. Im Fragment wird sich in diesem Zusammenhang mit der Alliteration «bravata basca braveando» also auf die prahlerisch vorgetragene Drohung der baskischen Runde gegen Franco bezogen.¹²³ An diese Sequenz schließt ein Versatzstück

122 Zu der Bedeutung von Isabella von Kastilien als Instrument der politischen Legitimisierung des Franquismus vgl. Elena Maza Zorrilla: El mito de Isabel de Castillo como elemento de legitimidad política en el Franquismo. In: *Historia y Política*. Núm. 31, enero-junio 2014, S. 167–192. Speziell in Bezug auf die Verleihung des Ordens während des Franco-Regimes bemerkt die Autorin: «Por lo que respecta a las condecoraciones públicas, fórmula utilizada para realizar determinadas conductas, una de las distinciones más prestigiosas en el franquismo es precisamente la Orden de Isabel la Católica, destinada a premiar los méritos del funcionariado civil o de personas ajenas a la administración que hayan prestado servicios relevantes [...]» Ebda., S. 181.

123 Knapp, aber differenziert, setzen sich Walther L. Bernecker und Sören Brinkman in einem Unterkapitel ihrer Studie (*Kampf der Erinnerungen. Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936–2006*. Nettersheim: Graswurzelrevolution 2006) mit der Rolle und (politischen) Aufarbeitung des Bürgerkriegs und der Franco-Diktatur im Baskenland und in Katalonien auseinander. In Bezug auf Wahrnehmung, Auswirkungen und politische Bedeutung des Staatsstreichs von 1936 bemerken sie: «Für beide Regionen nämlich hatte sich zu dieser Zeit der lange gehegte Traum regionaler Autonomie erfüllt – für die Katalanen bereits 1932, für die Basken unmittelbar nach Kriegsausbruch im Herbst 1936. Der Sieg der aufständischen Militärs machte das Erreichte jedoch schon bald zunichte, weshalb die Kapitulation der Republik gar als doppelte Demütigung empfunden werden mußte. Nicht von der Hand zu weisen ist außerdem, daß die kulturelle Repression des franquistischen Einheitsstaates dort besonders

an, das bereits eine Überleitung zu der zweiten Hälfte des Fragments und dem anderen Schauplatz darstellt und auf das ich noch zurückkomme: «olhos / verdes gateados fendas na tez morena» (21–22). Unmittelbar darauf folgt aber zunächst noch eine autoreferentielle Reflexion, die wieder an den Beginn des Fragments anschließt, den «Bruchteil der Geschichte» und das «Filtrat der Erinnerung»:

este é o avo de estória coado / da memória quem te dirá quem lhe dirá quem me dirá
horizonte violeta / no soar da hora fazer um livro como quem faz um livro (22–24)

Daran schließt eine Wiederaufnahme der festlichen Szene an, in der ein älterer Mann, mit einem Satyr identifiziert, den jungen Mädchen der Ortschaft nachstellt: «no cair da hora don José sátiro senescendo / galava mozuelas no povoado» (25–26).¹²⁴ Sehr plötzlich kommt es dann zu einem Einschub, einem zweiten Stolperstein, eingeleitet durch einen «Sprung» («um pulo»), der wiederum auf die Zeit des Spanischen Bürgerkrieges rekurriert und durch den nun tatsächlich die Fluchtroute über Irun thematisiert wird:

um pulo se está en francia puente internacional / e los guardias civiles batiam os montes
atrás dos fugidos coração basco doçumes e azedumes no sangrar da hora mainu baratza ou
o / espírito dos mortos e nem um avo nem um pingo nem um respingo não / nem um
ressumo nem um ressaibo para lembrar quem dera o nome dos (27–31)

Nur einen «Sprung» von Frankreich entfernt wird hier an die vor der Guardia Civil Geflüchteten erinnert. Die Aufgabe der spanischen paramilitärischen Polizeieinheit war es nach dem Putsch, RepublikanerInnen aufzuspüren («batiam os montes atrás dos fugidos») und zu verhaften, republikanische Soldaten zu

schmerzlich empfunden wurde, wo nicht nur abweichende politische Einstellungen, sondern auch der Gebrauch einer Regionalsprache und somit die regionale Andersartigkeit schlechthin verfolgt wurden. Im Falle von Katalonien und dem Baskenland haben die Krise der dreißiger Jahre, der Krieg und die anschließende Diktatur das problematische Verhältnis zum politischen Zentrum des Landes somit in besonderer Weise verschärft. [...] So ist die Diktaturerfahrung im historischen Selbstverständnis beider Regionen geradezu zum Sinnbild für die schlimmste Unterdrückung ihrer kulturellen Selbstbestimmung avanciert und hat sich als rhetorische Figur bis heute tief in die Argumentationsstrategien des nationalistischen Lagers eingebrannt. «Uns Basken hat Franco viel mehr genommen als dem Rest. Er nahm uns unsere Sprache und unsere Identitätszeichen», so die reflexhafte Antwort eines Schülers aus Bilbao anlässlich einer landesweiten Umfrage zum Geschichtsbewußtsein der Jugend im Jahr 2000.» Ebda., S. 329–330.

124 Die Bezugnahme auf «Buddhas Drittes Auge» in dieser Sequenz, «o terceiro olho na testa do buda sereno» (26), ist hier nur schwer einzuordnen. Tatsächlich handelt es sich bei dem Stirnelement bei Buddha-Darstellungen nicht um ein Drittes Auge, wie man es aus der hinduistischen Tradition kennt, sondern um eine Stirnlocke (*urna*), eines der 32 Kennzeichen Buddhas. Auf was sich Haroldo de Campos hier genau bezieht, bleibt unklar.

liquidieren und strategisch wichtige Orte zu besetzen. Diese Vision wird hier mit der baskischen Mythologie verbunden, wobei implizit wieder auf den Beginn des Fragments rekurriert wird: bei den *Mairu* handelt es sich um Giganten, die Urheber und Erbauer der Dolmen und Cromlechs sind, *baratza* (bzw. *baratz*) bedeutet «Garten». «Mairubaratz» wird als Terminus daher auch synonym zu «Cromlech» oder «Harrespilak» verwendet.¹²⁵ Auf die funerale Funktion der Steinkreise wird hier durch den «*espírito dos mortos*» rekurriert, gleichzeitig wird hiermit auch auf die baskischen Opfer während des Bürgerkriegs verwiesen: «*no sangrar da hora*». Es werden also wiederum verschiedene Zeitebenen einander überlagert und die im Fragment dargestellte poetische «Jetztzeit» verbindet die Visionen des prähistorischen Baskenlands mit den Verfolgungen während des Spanischen Bürgerkriegs. Auf diesen Moment wurde bereits vorher durch leicht variierende Angaben hingearbeitet: «*no soar da hora*» (24) u. «*no cair da hora*» (25). Nach einer weiteren Wiederaufnahme des Leitmotivs des «Bruchstückhaften» wird – durch einen Sprach- und Bildwechsel – abrupt zur (nicht anteilmäßigen, aber inhaltlichen) zweiten Hälfte des Textes übergeleitet: «*lady is a tramp olhos verdes verdoendo verdegrunos e sabendo dizer / apenas naturalmente*» (32–33); hier wird der oben bereits erwähnte Textbaustein «*olhos / verdes gateados fendas na tez morena*» (21–22) wieder aufgenommen und – zunächst – auf eine Frauenfigur bezogen, bevor das Motiv schließlich einem anderen Bild zugeordnet wird, wobei gleichzeitig die in dem zuvor bespro-

125 Zwischen den Begriffen «Mairi» und «Mairu» findet hier allerdings eventuell eine Vermengung statt. In José Miguel de Barandiaráns *Diccionario ilustrado de mitología vasca y algunas de sus fuentes* (Bilbao: La gran Enciclopedia Vasca 1972), lautet der Eintrag für «Mairi» wie folgt: «En Baja Navarra es designado así un genio dotado de fuerzas colosales, según creencia común. Según algunos, es un tipo humano muy antiguo que vivió en nuestro país. Fuera de aquella región apenas es conocido con ese nombre. Los **Mairi** transportaban a mano enormes peñascos de la montaña de Arradoy hasta los lugares donde construían castillos, dólmenes, etc. [...]» Ebda., S. 152. Unter «Mairu» findet man folgende Definition: «Con este nombre son designados generalmente tipos de hombres de otro tiempo, no cristianos, es decir, paganos. Hoy todavía **mairu** es uno que no está bautizado, no es cristiano [...]. El término mairu se halla bastante extendido todavía, como elemento de varios nombres de lugar y de otros, como [...] **Mairubaratz**, «huerto o cementerio de Mairu» (cronlechs de Oyarzun) [...]. También se atribuye a los **Mairu** la construcción de ciertos dólmenes y cronlechs como los de Ibañeta de Zugarramurdi, los de Oyarzun, los de **Buluntsa**, etc.» Ebda., S. 153. Hervorh. im Original. In Mercedes Aguirres und Alicia Estebans Band *Cuentos de la mitología vasca* (Madrid: Ediciones de la Torre 2006) wird die Wesensart der «Mairi» (!) wie folgt zusammengefasst: «Porque los gigantes – en especial los llamados Mairi – cargan a menudo enormes peñascos sobre sus espaldas trasladándolos de un sitio a otro, o los lanzan con toda su fuerza a distancia. Así instalan en determinado lugar una montaña, o construyen un castillo o un dolmen.» Ebda., S. 13.

chenen Fragment «amorini» angedeutete Episode («saindo da catedral / o mosaico de diônisis mas esta é uma outra estória», 42–43) weiter ausgeführt wird:

saindo da catedral o mosaico de diônisis uma / pantera verde pantera fêmea com um colar azul e diônisis bêbado / apoiado num jovem sátiro aqui bem perto na entrada sul escavado / depois de um bombardeio a catedral flechando o ar com sua massa negra / fechando o ar num vértice vórtice de pedra negra mas crianças entram / para ver o mosaico (33–38)

Erst durch diese Textpassage in «um avo de estória» wird vollends klar, auf welches Mosaik in «amorini» referiert wird und inwieweit dieses den beiden Fragmenten, deren Schauplätze archäologische Fundstätten sind, in gewisser Hinsicht «unterliegt» bzw. sie verbindet. Es handelt sich hierbei – wie im vorangehenden Analysekapitel kurz angedeutet – um einen Verweis auf das Dionysosmosaik des Peristylhauses in Köln, ein römisches Wohnhaus, das beim Ausheben des Dom-bunkers 1941 zufällig entdeckt wurde; die Umstände des Fundes, der Zweite Weltkrieg und die beginnenden Bombardierungen Anfang der vierziger Jahre («mas fôra preciso um bombardeio»), werden hier durch die bedrohlich-barocke Darstellung des (gotischen) Kölner Doms unterstrichen: «a catedral flechando o ar com sua massa negra / fechando o ar num vértice vórtice de pedra negra». Das 70m² große Mosaik, das sich heute im Römisch-Germanischen Museum der Stadt Köln befindet, zeigt als zentrales Motiv einen auf einen Satyr gestützten Dionysos; unmittelbar darunter befindet sich eine Darstellung eines grünen Panthers bzw. Jaguars mit einem blauen Halsband. Die Verweise auf die grünen, katzenartigen Augen sowie den Satyr («don José sátiro», 25) im Fragment verweisen also bereits implizit auf das Mosaik im (textuellen) Untergrund, das, wie (nach einigen Beschreibungen der mehrfarbigen Medaillons) weiter ausgeführt wird, «schon immer da war», aber erst durch einen Bombenangriff zutage gefördert wurde. Dabei fällt auf, dass das Mosaik hier als Text inszeniert wird, «buchstabiert in kleinen Steinen»:

o mosaico sempre estivera ali soletrado / em pequenas pedras soletrando-se em pequenas pedras as cores tão / vivas como se hoje mas fôra preciso um bombardeio paredes ainda / fumarentas rasos quarteirões arrasados a jovem pantera fêmea resbuna / ronrona rebufa suas graçasnegaças a tramp olhos verdegato jaguarfúlguros (41–44)

Die Textoberfläche des Fragments wird, wie in der Analyse gezeigt wurde, an mehreren Stellen «brüchig» bzw. «durchlässig» gemacht; auf diese Weise werden kleine Momente des *looking through* auf die (Referenz)ebene, die dem Text unterliegt, produziert. Durch die Dolmen und Cromlechs, prähistorische Grabesstätten, und kurze Textbausteine, die die Verfolgung (republikanischer) BaskInnen während des Spanischen Bürgerkriegs andeuten, wird auf die Opfer des spanischen Faschismus in der Region verwiesen. Durch den aus dem vorangehenden Fragment wiederaufgenommenen und weiter ausgeführten Verweis auf das Dio-

nysosmosaik, das während der Aushebung eines Luftschutzbunkers freigelegt wurde, werden beide Fragmente, «amorini» und «um avo de estória», zusätzlich über den Kontext des Zweiten Weltkrieges in Verbindung gebracht. Wie in Gerz' Mahnmal *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus* unterliegt ihnen eine referentielle «Kehrseite», die in «amorini» auch durch die Darstellung der Opfer des Vesuvausbruchs in unmittelbarer Folge auf das die Opfer des «Holocausts» thematisierende «ach lass sie quatschen» existiert. Durch den Verweis auf das *Monumento al Padre Donostia* und die Steinkreise bekommt «um avo de estória» ebenfalls den Charakter eines poetischen Grab- bzw. Mahnmals. Das Fragment endet schließlich mit einer erneuten Wiederaufnahme des Bildes der grünen Pantherin, die hier – über einen Verweis auf das Lied «The Lady is a Tramp» (32 u. 44)¹²⁶ – wiederum mit einer Frauenfigur assoziiert wird.

Die Fragmente in den *Galáxias* sollen eigentlich, wie in Kapitel 4.1 erläutert wurde, in beliebiger Reihenfolge lesbar sein, sie funktionieren «autonom», auch wenn sie über das Motiv der Reise alle miteinander verbunden sind. Die Analysen der letzten drei Texte («ach lass sie quatschen», «amorini» und «um avo de estória»), die unmittelbar nacheinander geschrieben wurden, haben allerdings gezeigt, dass es doch feste «Konstellationen» zu geben scheint, Fragmente, die unmittelbar aufeinander Bezug nehmen und deren «Stolpersteine» teilweise erst durch diese spezifische Konstellation zu solchen werden.

4.4.1.5 Eine Begegnung mit Madame La Mort in Köln («um depois um»)

Köln ist abgesehen von den kürzeren Verweisen auf das Dionysosmosaik in den beiden zuvor besprochenen Fragmenten noch Schauplatz in «um depois um» und «hier liegt». Das letztere Fragment, in dem es sehr konkrete Referenzen auf die Shoah gibt, ist in unserem Kontext relevanter, «um depois um», verfasst am 3. März 1965, soll hier aber dennoch – in kürzerer Form – besprochen werden, weil es mit «hier liegt» durch den gemeinsamen Schauplatz in Beziehung steht und es sich hierbei außerdem um ein sehr paradigmatisches Fragment handelt, das eine Reiseerinnerung mit einer Vision der Unterwelt verbindet. Dass die *Galáxias* in der Tradition von Texten wie der *Odysee* und der *Divina Commedia* stehen, in denen die Protagonisten das Reich des Hades bzw. das Jenseitsreich des «Inferno» betreten, wurde schon an verschiedenen Stellen deutlich gemacht. Die Katabasis ist daher auch in Haroldo de Campos' Hauptwerk ein häufig vorkommendes Motiv, das in verschiedenen Fragmenten – implizit wie explizit – aufgerufen wird, so z. B. in

¹²⁶ Das Lied stammt aus dem Musical *Babes in Arms* von Richard Rodgers und Lorenz Hart (1937), wurde aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem (Jazz)klassiker und in den fünfziger und sechziger Jahren u. a. von Frank Sinatra, Ella Fitzgerald und Shirley Bassey interpretiert.

den Texten «no jornalário», «como quem escreve», «a liberdade» oder «*fecho encerro*».

1 um depois um depois um outro outro um depois um outro outro um não muitos
 2 cinco ou seis depois outro pátio de milagres na pátria do milagre você
 3 os viu no bar do hauptbahnhof sentadossonados na remela da espera
 4 você os viu hundemüde hundekalt caninocançados caninogelados varridos
 5 lá de fora ventados ventrados lá de fora de algum lugar de algum usco
 6 buraco fusco lá de fora de algum lixo cortiço mietskaserne então aqui
 7 aqui também caras cavadas na ceva da cerveja por quê como de onde gado
 8 velório em vigília mortalha morticho locutório de almas penadas congresso
 9 de lêmures em mármores de morgue vale dizer em mesas de espera em vésperas
 10 de espera uma víspora de lêmures nessas mesas amarelas nessas mesas
 11 onde sentam viajantes em trânsito onde você se senta para o trem que espera
 12 e se abancam e se debruçam e se grupam e se grudam sombras marrons em
 13 sobretudos marrons em sacos rotos de roupa marrom krepier' rosna um para
 14 o outro caimorto num rincho de cerveja marrom eles se rascam lixas palavras
 15 grossas como cuspos engrolam grunhem runhem máscaras macilentas de
 16 massa marrom mascando gomalaca é a polícia agora a polícia em coldres
 17 e talabartes e ouros e aços bitte bittesehr documentos para japonas
 18 cinzas e tacões amestrados a polícia die polizei de botas como sempre e
 19 um vento sacode os lêmures o egrégio parlamento de zômbies sobre as mesas
 20 desfeito agora à voz de circular ali só para viajantes em trânsito e
 21 se escoam como uma pasta marrom uma pasta vacum dócil e marrom se esgueiram
 22 e escorrem aquele ainda moço ainda ruivofogo no topete brilho recalcitra
 23 e rebofa raiva de roncolho e acaba no ladrilho cadeira sem perna de borco
 24 no ladrilho e se escapa e golfa para a pasta marrom onde os mortos
 25 empapam que agora sumidos para os seus fuscos becos uscos sugados para
 26 os seus borros borralhos evacuaram desaguaram da sala amarela onde
 27 transeuntes esperam trens como você espera só que você os escreve nesta
 28 parda pasta e os empapela e os faz tua matéria papeleiro de misérias
 29 neste livro borrador de migas quireras de borras migalhas *ela te olha*
 30 *nos olhos a morte com seus olhos de goya bella maestra você está ou*
 31 *você esteve aqui antes veja o teu greven's small town-map of cologne*
 32 *kaiser friedrich-ufer junto ao reno não gelado como agora mas mormo e*
 33 *ameno e ela passou e te olhou nos olhos entressorriu apenas fissil nos*
 34 *lábios frau ou fräulein morte olhos de goya ou de edvard munch um aceno*
 35 *um meneio um veneno um coleio de madame lamorte no seu terno torneio*
 36 *die herrin parada no passeio cabeça de pássaro em saltos de alumínio*
 37 *sob a luz laranja sob a franja da luz fanada* e então eles voltam um dois
 38 outro depois do um um outro depois do outro este um um mais um mais
 39 outro lêmures sem revolta mujos caramujos nas mesas de costume nas
 40 mesmas amarelas mesas amarelas na espera de nenhum trem pois a polícia
 41 foi-se foi-se ronda de polidos talabartes e escudos brunidos e enquanto
 42 você lê esse guia de viagem enquanto o senhor de óculos sorri para a
 43 senhora de óculos conferindo o relógio e está bem e vamos e falta muito

44 e não não ainda e espere um pouco e sim agora viajantes transitam entre
 45 vidas e indas entre passo e despasso entre nem e trem eles param eles
 46 pousam num pasmo seja um poço marrom de cerveja corujas caducas murchas

In dem Fragment wird auf eine Gruppe Betrunkener in einer Bar im Kölner Hauptbahnhof rekurriert. Die Sprechinstanz, die in diesem Fall in der Form eines autoreferentiellen «você» agiert, verfolgt, wie die vor Kälte zitternden,¹²⁷ schläfrigen Männer («você os viu hundemüde hundekalt caninocançados caninogelados», 4) von der Polizei aufgegriffen und nach draußen verwiesen werden. Dabei wird – wie bereits in «ach lass sie quatschen» – zu Beginn des Fragments auf den Hintergrund des Wirtschaftswunders rekurriert, wobei auch hier eine Gegenüberstellung stattfindet zwischen dem «pátio de milagres» der Betrunkenen in der «pátria do milagre» (2). Durch den Begriff «mietskaserne», hier als Wohnort der Männergruppe evoziert, wird in diesem Kontext auch auf ein eher ärmliches Umfeld verwiesen: «de algum lugar de algum usco / buraco fusco lá de fora de algum lixo cortiço mietskaserne» (5–6). Im Folgenden werden die Betrunkenen u. a. als «congresso / de lêmures» (8–9) und als «egrégio parlamento de zômbies» (19) beschrieben, die Szenerie wird insgesamt als Schattenreich bzw. «Inferno» arrangiert: «velório em vigília mortalha mortiço locutório de almas penadas» (8). Während einer der Männer einem anderen «zuknurr», er solle «krepieren» («krepier’ rosna um para / o outro caimorto»; 13–14), sind die anderen BesucherInnen des «Hauptbahnhof-Hades», zu denen auch die Sprechinstanz zählt, nur «viajantes em trânsito», wie schon Odysseus, Aeneas oder Dante:

nessas mesas / onde sentam viajantes em trânsito onde você se senta para o trem que espera (10–11)

agora a voz de circular ali só para viajantes em trânsito (20)

desaguaram da sala amarela onde / transeuntes esperam trens como você espera (26–27)

Die Gruppe wird schließlich durch einen Polizeieinsatz («bitte bittesehr documentos», 17; «a polícia die polizei de botas como sempre», 18) aufgelöst, die Männer werden aus der Wartehalle nach draußen geschickt, «para a pasta marrom onde os mortos / empapam» (24–25). Daran schließt eine autoreferentielle Passage an:

só que você os escreve nesta / parda pasta e os empapela e os faz tua matéria papeleiro de misérias / neste livro borrador de migas quிரeras de borras migalhas (27–29)

¹²⁷ Der Verweis auf die Temperatur legt nahe, dass sich das Fragment «um depois um» aus Erinnerungen der zweiten Europareise 1964 speist, während der Haroldo de Campos Köln im Frühjahr besuchte.

Diese Textsequenz, die sich immer noch auf die Szene der Betrunkenen bezieht, wird abrupt durch das Pronomen «ela» abgebrochen, für das es in dem vorangehenden Textfluss keinen Bezugspunkt gibt. So ragt die Begegnung mit dem personifizierten Tod in Gestalt von Madame la Mort bzw. «frau ou fräulein morte», die zudem nicht an dem bisherigen Schauplatz – dem Kölner Hauptbahnhof – stattfindet, sondern an dem Rheinpromenadenabschnitt Kaiser-Friedrich-Ufer (seit 1967 Konrad-Adenauer-Ufer) als kantiger Textbaustein aus dem Fragment hervor, über den man stolpern muss. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Tatsache, dass die unerwartete Begegnung nur stattfindet, weil sich die Sprechinstanz «ver-laufen» hat und orientierungslos einen Blick in den Stadtplan¹²⁸ wirft. Es entsteht zudem der Eindruck, dass es sich hierbei um eine Erinnerung an den ersten Köln-Aufenthalt im Sommer 1959 handelt («você está ou / você esteve aqui antes»), der Rhein war damals nicht zugefroren «como agora». In der Figur der Madame la Mort vermengen sich augenscheinlich verschiedene Visionen, es wird bezüglich der Augen der Frauengestalt auf Francisco de Goya und Edvard Munch rekurriert, andererseits wird sie mit «terno torneio», «cabeça de pássaro» und «em saltos de alumínio» beschrieben:

ela te olha / nos olhos a morte com seus olhos de goya bella maestra você está ou / você esteve aqui antes veja o teu greven's small town-map of cologne / kaiser friedrich-ufer junto ao reno não gelado como agora mas morno e / ameno e ela passou e te olhou nos olhos entressorriu apenas fissil nos / lábios frau ou fräulein morte olhos de goya ou de edvard munch um aceno / um meneio um veneno um coleio de madame lamorte no seu terno torneio / die herrin parada no passeio cabeça de pássaro em saltos de alumínio / sob a luz laranja sob a franja da luz fanada (29–37)

Diese Erinnerungssequenz wird hier sozusagen zwischengeschaltet, denn direkt im Anschluss setzt der Textfluss wieder bei der gleichen Szene im Kölner Hauptbahnhof an; nachdem die Polizei diesen verlassen hat, kommen die Männer («lê-mures sem revolta mujos caramujos», 39) zurück, wobei hier stilistisch der Beginn des Fragments wieder aufgegriffen wird: «e então eles voltam um dois / outro depois do um um outro depois do outro este um um mais um mais / outro» (37–39). Die letzte Textsequenz, in der Beobachtungen auch der anderen wartenden Reisenden angestellt werden, wobei wieder auf einen Reiseführer rekurriert wird, den die Sprechinstanz liest (hier kann ein eigentlicher Reiseführer gemeint sein, aber auch die *Galáxias* selbst), inszeniert den Bahnhof als Ort «entre vidas

¹²⁸ Bezüge auf Stadtpläne, Straßenkarten, Reiseführer oder auch Seekarten kommen in den *Galáxias*, die ja in verschiedener Hinsicht auch eine Art poetisiertes Reise(tage)buch mit zahlreichen kartografischen Textsequenzen darstellen, sehr häufig vor.

e indas entre passo e despasso entre nem e trem». Dass das Wort «vinda», das sowohl «Kommen» («vinda e ida», «Kommen und Gehen») als auch als «Rückfahrt» («ida e vinda», «Hin- und Rückfahrt») bedeuten kann, hier durch das Wort «vidas», «Leben», ersetzt wird, betont noch einmal die Katabasis-Thematik des Fragments, in dem der Bahnhof – Nicht-Ort *par excellence* (Augé) – zu einem Raum der Unterwelt wird, in dem sich Schattengeister und Reisende begegnen. Zwischen «Schritt und Fehlschritt», «passo e despasso», kann hier einiges «aus dem Takt geraten»:

enquanto / você lê esse guia de viagem enquanto o senhor de óculos sorri para a / senhora de óculos conferindo o relógio e está bem e vamos e falta muito / e não não ainda e espere um pouco e sim agora viajantes transitam entre / vidas e indas entre passo e despasso entre nem e trem eles param eles / pousam num pasmo seja num poço marrom de cerveja corujas caducas murchas (41–46)

4.4.1.6 Das Leben in Prag lässt sich nicht aufhalten («uma volta inteira»)

Das nächste zu besprechende Fragment der *Galáxias*, «uma volta inteira», wurde direkt im Anschluss an «um depois um» verfasst, allerdings arbeitete der Dichter über einen längeren Zeitraum daran, nämlich zwischen dem 4. und 12. März 1965. Der Text, der wie gewohnt im Folgenden transkribiert wird, hat – neben kürzeren Verweisen auf die kleine brasilianische Stadt Congonhas – Prag zum Hauptschauplatz:

- 1 uma volta inteira em torno do moldau gelado sem sentir o frio seriam
- 2 ouro ou castanhos ou um estágio entre ouro e castanho ou talvez um ouromel
- 3 mais claros o moldau gláceo mas aqui as águas se liquefazem pelas janelas
- 4 do clube mánes klub vytvarnych umélcu mánes marrecos disputando restos
- 5 com gaivotas aquele pega a presa no bico de espátula e dispara em
- 6 remadas tontas ingurgitando o bocado assediado por um piquê guloso de
- 7 gaivotas rodar sem sentir o frio uma volta inteira e mais outra aux yeux
- 8 d’or e o frio lhe escanhoava o rosto *mas o velho ditador caiu do seu*
- 9 *sóco gigante agora cavo vazio como um buraco de dente massa bruta como*
- 10 *um dente de mamute arrancado und stalin konnte keinen twist tanzen*
- 11 humor negro na tarde grisácea enquanto no viola ou no barbarin uma visão
- 12 do paradiso de dante disse rodin e ele sabia do que estava falando
- 13 as estátuas na karlsbrücke conversam com as estátuas no adro de congonghas
- 14 profetas e santos quem sabe discreteando sobre o tempo dummes geschwätz
- 15 uma papa barroca de conversa fiada fiando-se no tempo mas numa kavarna
- 16 se pode tomar um mokka ohne wasser der härr ober composto como uma figura
- 17 de cera repetida e repetindo-se na cera o garçom em pose de garçom e numa
- 18 vinarna ao cálice aqui se bebe um slívovitz de fogo e se conversa em
- 19 quatro línguas e de outro ponto no wenzelsplatz die pragerin [sic] wenzelflanam
- 20 scharwenzelinflamam e *quem quem é quem quem é como quem é onde quem é*

21 *quê para deter a vida essa que inflora em redes capilares que está no ar*
 22 *que sibila sobre os bueiros de esgotos aquela chama de gás azulando viva*
 23 *na voz redonda da moçoila que vela o cemitério judeu entre pedra e pedra*
 24 *pedra empedrada na pedra quando a vida cintila esfuzia a voz de vida nas*
 25 *aspas de arbustos secos quem é quem para não soluções mas condições novas*
 26 *para soluções isto sim por milagre não há não há esse paraíso simétrico*
 27 *a vida não flui em raias iguais borbota por ranhuras jorra por gretas*
 28 *explui por invisíveis fissuras se não se pode fazer um fazem-se mil*
 29 *mil desenhos arquivados em gavetas e pastas para rebentarem como uma*
 30 *cascata com um represado furor de água furando fenestrando por mil furos*
 31 *um diquebuldogue de pedra resolvido o social então é que começa*
 32 *condição-para não solução e khurschóv entende menos de arte do que minha*
 33 *grand-mère e sorvendo um gole de vinho e sentindo a vida a vivessente*
 34 *irrigação dos capilares ou vida rebentando os esquemas como uma raiz*
 35 *que estoura um enclave de pedra e preferindo assim pois no baralho vida*
 36 *sua carta é solidário não solitário solidário e o paraíso não é artificial*
 37 *mas tampouco simétrico o compasso das coisas difere discorda*
 38 *disputa isto você pode escrever neste livro seu de linde e deslinde*
 39 *de rumo e desrumo de prumo e desprumo neste livro que você alinha e*
 40 *desalinha como o baralho vidrilho vida e olhos dessa cor nunca vi assim*
 41 *dessa igualzinha cor bei gott lieber gott nunca vi melancolores*
 42 *um gato que fitava firme quando a gente fingia e no fim no fino no vero*
 43 *meiomundo roxo amarelo-e/ou-cinza-e/ou-roxo c'est affreux olhando para fora*

Der Text beginnt mit einem Spaziergang um die zugefrorene Moldau – man mag sich hier an den ebenfalls zugefrorenen Rhein in dem unmittelbar vorangehenden Fragment erinnern. Die Reiserinnerungen, die hier verarbeitet werden, speisen sich aus dem Prag-Aufenthalt im März 1964 (vgl. Kapitel 3.3). Tatsächlich wird bereits ab Zeile 3 Bezug auf den Kunstverein Mánes genommen (*Spolek výtvarných umělců Mánes*), wo Haroldo de Campos und Júlio Medaglia am 12. März an der Konferenz mit dem Titel «Experimentelle Poesie und Musik der Noigandres-Gruppe aus São Paulo» teilnahmen. Die beobachtende Instanz nimmt hier zunächst die typische Haltung des Flaneurs ein, der an der Moldau entlangspaziert («rodar sem sentir o frio uma volta inteira e mais outra», 7) und Enten und Möwen dabei beobachtet, wie sie sich um Essensreste streiten. Wie schon in einigen Texten zuvor wird diese Perspektive aber abrupt durch die Konjunktion «mas» abgebrochen und in der Tat handelt es sich hier nach der friedlichen Moldau-Szene um den ersten textuellen Stolperstein, der nicht nur durch die Markierung «mas» aus der Textoberfläche hervorragt:

mas o velho ditador caiu do seu / sóco gigante agora cavo vazio como um buraco de dente massa bruta como / um dente de mamute arrancado und stalin konnte keinen twist

tanzen / humor negro na tarde grisácea enquanto no viola ou no barbarin uma visão / do paradiso de dante disse rodin e ele sabia do que estava falando (8–12)

Hier wird auf das Stalin-Denkmal in Prag rekuriert, das 1955 eingeweiht und 1962 im Zuge der Entstalinisierung, die in der Tschechoslowakei mit einiger Verzögerung einsetzte, gesprengt wurde.¹²⁹ Das überdimensionale Monument (15,5 m x 22 m), das durch seine Lokalisierung auf einem Betonsockel im nördlich des Stadtzentrums gelegenen Letná-Park die Stadt «überthronte», hinterlässt hier in der Darstellung Haroldo de Campos' das Loch eines «gezogenen Mammutzahns», eine vielsagende Leerstelle, die zurückbleibt in Form der «massa bruta» des Sockels. Bei dem im Fragment auf Deutsch formulierten Kommentar «und stalin konnte keinen twist tanzen» ist wahrscheinlich, dass es sich hierbei um eine scherzhafte Bemerkung einer der tschechischen KünstlerInnen handelt, mit denen die beiden Brasilianer ihre Prag-Zeit verbrachten («humor negro na tarde grisácea», 11), dafür spricht einerseits der Verweis kurz danach auf das «viola» (Prager Weinstube) oder das «barbarin» (in diesem Fall gibt es keine entsprechende Lokalität mehr) sowie die Tatsache, dass Intellektuelle und KünstlerInnen besonders unter dem Stalinismus gelitten hatten. Tony Judt bemerkt in seiner Studie *Postwar: A History of Europe Since 1945* (2005) hierzu:

The consequences of the Communist social revolution had been felt more dramatically in Czechoslovakia than elsewhere, in large part precisely because, as we have seen, it really was a developed, bourgeois society – in contrast with every other country subjected to Soviet rule. The leading victims of Stalinist terror in Czechoslovakia had all been intellectuals, usually of middle-class origin, many of them Jews. Other classes of Czechoslovak society had not suffered as much.¹³⁰

Der konkrete Dichter und Künstler Jiří Kolář z. B., den Haroldo de Campos und Júlio Medaglia während ihres Prag-Aufenthalts kennenlernten, war wegen einer seiner Schriften zwischen 1952 und 1953 inhaftiert worden und bewahrte sich eine äußerst kritische politische Haltung gegenüber totalitären Regimes. Direkt im Anschluss an diesen ersten Stolperstein, der den Stalinismus in Prag als «gezogenen Zahn» kariert, welcher allerdings ein noch sichtbares Loch hinterlässt, findet – *via* Auguste

129 Vgl. hierzu Tony Judt: «De-Stalinization in Czechoslovakia was thus deliberately delayed as long as possible – even the monumental statue of Stalin on the heights overlooking Prague [...] was left untouched until October 1962.» Tony Judt: *Postwar: A History of Europe Since 1945*. London: Vintage Books 2010, S. 436–437.

130 Ebda., S. 437.

Rodin – ein Vergleich zwischen der tschechischen Hauptstadt und Dantes «Paradiso» statt. Rodin hatte in einem Brief an Vladimír Srb verlauten lassen:

Prague most resembles Rome ... The aristocratic beauty of the women of Prague, the way they walk and the way they are attired, so graceful and elegant, reminded me of Dante's Paradise.¹³¹

Haroldo de Campos kommentiert wie folgt: «uma visão / do paradiso de dante disse rodin e ele sabia do que estava falando». Eine weitere Inbezugsetzung bzw. ein weiteres «poetisches *mapping*» findet gleich in der Folge statt, wenn die Statuen der Prager Karlsbrücke mit den von Aleijadinho geschaffenen Statuen des *Santuário do Bom Jesus de Matosinhos* in Congonhas (Minas Gerais) in Dialog gebracht werden:

as estátuas na karlsbrücke conversam com as estátuas no adro de congonghas / profetas e santos quem sabe discretando sobre o tempo dummes geschwätz / uma papa barroca de conversa fiada fiando-se no tempo (13–14)

Auch wenn es in den *Galáxias* nur wenige Fragmente gibt, deren primäre Schauplätze brasilianische Orte und Städte sind – meist Orte aus dem Nordosten Brasiliens, den Haroldo de Campos 1959 nach seiner Rückkehr aus Europa auf dem Weg nach São Paulo ebenfalls das erste Mal bereiste –, so wird doch deutlich, dass Brasilien immer die Matrize bleibt, die allem unterliegt und an der er alle Eindrücke abgleicht. Dass ihn hier insbesondere die Prager Brückenfiguren faszinieren, die er in einen barocken Dialog («uma papa barroca») mit den Statuen der Wallfahrtskirche in Congonhas bringt, überrascht dabei nicht, sieht er den Barock doch als Ausgangspunkt bzw. «não-origem» der brasilianischen Literatur und seines eigenen Schaffens (vgl. Kapitel 3.5.1 u. 3.5.3). Der Spaziergang durch Prag wird fortgesetzt mit dem Besuch eines Cafés («kavarna», 15), wo neben Mokka auch der slawische Obstbrand Sliwowitz getrunken werden kann, der die Zungen lockert. Wieder wird implizit auf das Pfingstwunder rekurriert: «aqui se bebe um slíovitz *de fogo* e se conversa / *em quatro línguas*» (18–19). Der nächste topografische Referenzpunkt ist der Wenzelsplatz im Herzen Prags, der Haroldo de Campos zu einem Sprachspiel bezüglich der flanierenden und kokettierenden Pragerinnen verleitet.¹³² Direkt im Anschluss an die Referenz auf die Prager Prachtstraße ist ein weiterer Stolperstein in der Textarchitektur verankert, der in das jüdische Viertel Josefov führt:

e de outro ponto no wenzelsplatz die pragerin [sic] wenzelntlanam / scharwenzelntlanam e quem quem é quem quem é como quem é / quê para deter a vida essa que

¹³¹ In Cathleen M. Giustino: Rodin in Prague: Modern Art, Cultural Diplomacy, and National Display. In: *Slavic Review*. Vol. 69, No. 3 (Fall 2010), S. 591–619; hier: S. 616.

¹³² Man mag sich hier – wenn auch die poetische Form eine völlig andere ist – in gewisser Hinsicht an Gomringers «avenidas» erinnern fühlen.

inflora em redes capilares que está no ar / que sibila sobre os bueiros de esgotos aquela
 chama de gás azulando viva / na voz redonda da moçoila que vela o cemitério judeu
 entre pedra e pedra / pedra empedrada na pedra quando a vida cintila esfuzia a voz de
 vida nas / aspas de arbustos secos quem é quem (19–25)

Die hier gestellte Frage, wer oder was (wie und wo) dieses blühende Leben schon aufhalten könne, dass sich durch alle kapillaren Netze zieht, das mit der Luft durch die Abflussrohre der Stadt saust, könnte unmittelbar nach dem Verweis auf die «scharwenzelnden Pragerinnen» zunächst einmal nur in Bezug auf die beobachteten jungen Frauen verstanden werden. Der direkt daran anschließende Verweis auf die «blauende Gasflamme», die in der «runden Stimme» des Mädchens, das bei dem Jüdischen Friedhof in Josefov wacht, lebendig ist und zwischen den Steinen («entre pedra e pedra / pedra empedrada na pedra») hervordringt, stellt die Frage allerdings augenscheinlich in den Kontext der Shoah. Der Alte Jüdische Friedhof mit seinen über 12.000 Grabsteinen, auf die hier rekurriert wird, liegt direkt neben der Pinkas-Synagoge, auf die bereits im Fragment «ach lass sie quatschen» rekurriert wurde. Dass die «Stimme des Lebens» ausgerechnet hier, im jüdischen Viertel der Prager Altstadt, in der Stimme des jungen Mädchens oder in den Zweigen der trockenen Sträucher («nas aspas de arbustos secos») – man mag an den Brennenden Dornbusch denken – vernommen und verortet wird, ist bezeichnend. Dass hier zudem nicht einfach von einer Flamme – vielleicht im Sinne der Ewigen Flamme bzw. des Ewigen Lichtes – die Rede ist, sondern von einer «Gasflamme», hat in diesem Kontext zumindest eine aufstörende Wirkung und verstärkt die kontextuelle Verortung der Textsequenz. Nach dem ersten textuellen Stolperstein in «uma volta inteira», der den Stalinismus thematisiert, wird hier wie schon in «ach lass sie quatschen» auf das Schicksal der jüdischen Bevölkerung in der Tschechoslowakei während und nach dem Zweiten Weltkrieg rekurriert. Diese Bezugnahme geschieht hier – nach der Beschreibung der flanierenden Pragerinnen – völlig unerwartet und löst durch die evozierten Bilder der Gasflamme und des Alten Jüdischen Friedhofs mit seinen unregelmäßig angeordneten und in Größe und Aussehen variierenden Grabsteinen ein noch heftigeres «mentales Stolpern» aus, auch unterstützt durch das Mittel der Repetition, das hier durch den plisiven Anlaut sowie durch den semantischen Gehalt des Wortes «pedra»/«Stein» eine besondere Wirkung erzielt. Bezeichnend ist, dass sich an diese Textsequenz eine Art politische Reflexion anschließt, in der wiederum der (stalinistische) Kommunismus kritisiert wird und die mit demselben Motiv des «nicht aufzuhaltenden Lebens» endet:

para não soluções mas condições novas / para soluções isto sim pois milagre não há
 não há esse paraíso simétrico / a vida não flui em raias iguais borbota por ranhuras

jorra por gretas / explui por invisíveis fissuras se não se pode fazer um fazem-se mil / mil desenhos arquivados em gavetas e pastas para rebentarem como uma / cascata com um represado furor de água furando fenestrando por mil furos / um diquebuldogue de pedra resolvido o social então é que começa / condição-para não solução e khruschóv entende menos de arte do que minha / grand-mère e sorvendo um gole de vinho e sentindo a vida a vivescente / irrigação dos capilares ou vida rebentando os esquemas como uma raiz / que estoura um enclave de pedra e preferindo assim pois no baralho vida / sua carta é solidário não solitário solidário e o paraíso não é artificial / mas tampouco simétrico (25–37)

Die Absage an den Stalinismus, an ein «symmetrisches Paradies», in dem das Leben in gleichförmigen Bahnen verläuft, ist deutlich; vielmehr wird auch hier beschrieben, wie das Leben aus allen Ritzen und Spalten hervorsprudelt, durch alle feinen Risse dringt. Die in Schubladen und Ordnern archivierten Entwürfe und Zeichnungen quellen daraus hervor «como uma / cascata com um represado furor de água», eine Bemerkung, die sich auch auf den Raum der (zensierten) Kunst beziehen lässt. In diesem Kontext wird – einige Zeilen später – ein Kommentar eingeflochten, der von einem der tschechischen KünstlerInnen stammen könnte, mit denen sich die Brasilianer in Prag trafen: «khruschóv entende menos de arte do que minha / grand-mère». Nur wenn der «diquebuldogue de pedra» eingerissen wird, gibt es eine Möglichkeit, neue Bedingungen zu schaffen. Das Leben, so heißt es – ein wenig paraphrasierend – weiter, bricht festgesetzte Schemata auf wie eine Wurzel eine «Steinenklave». Damit bringt Haroldo de Campos auch implizit das eigene Buchprojekt ins Spiel; in den *Galáxias*, die immer wieder auch als «livrovida» inszeniert werden, werden auf verschiedenen Ebenen rhizomartige (Deleuze) Verbindungen geschaffen, die immer wieder die (Text-)oberfläche durchbrechen und so die RezipientInnen zum (mental) Stolpern bringen. Das vielsprachige und vielstimmige Werk, in dem verschiedene (Welt-)literaturen und (Welt)orte in Dialog gebracht werden, auf gleicher Ebene, ohne Hierarchien, stellt ein literarisches Gegenkonzept zu totalitären Regimes dar. Die oben zitierte Textsequenz endet, unter Rückbezug auf Pound (und *via* Pound auf Baudelaires *Les Paradis Artificiels*), mit einer wiederholten Absage an ein «symmetrisches Paradies»: «o paraíso não é artificial / mas tampouco simétrico».¹³³ Gerade die Tatsache, dass der Takt der Dinge nicht immer übereinstimmt – man mag hier einerseits an das zuvor kritisierte stalinistische Regime denken, andererseits und in Analogie zu der in dieser Untersuchung entworfenen «Poetik des

¹³³ Die Auslassung des Zitats aus den *Cantos* ist hier entscheidend, «Le Paradis n'est pas artificiel / but spezzato apparently / it exists only in fragments [...]» (LXXIV, 460–462). Pounds Poetik der *frammenti* und *punti luminosi* spiegelt sich hier wider, eine Poetik, die Haroldo de Campos' *Galáxias* inhärent ist und in der es niemals Gleichheit im Sinne von Einförmigkeit geben kann. Vgl. Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 195.

Stolperns» aber auch an die gleichförmig marschierenden Soldaten totalitärer Regimes – soll Thema in den *Galáxias* werden, dem Buch, das wie Penelopes Totentuch für Laertes gewebt und immer wieder aufgetrennt wird, ein ewiger Akt von Schöpfung und Wiederauflösung:

o compasso das coisas difere discorda / dispauta isto você pode escrever neste livro seu de linde e deslinde / de rumo e desrumo de prumo e desprumo neste livro que você alinha e / desalinha como o baralho vidrilho vida (37–40)

Das Fragment endet dazu passend mit einem Verweis auf den tschechischen Film *Až přijde kocour* (1963; engl. *The Cassandra Cat*) von Vojtěch Jasný. In diesem wird die Geschichte einer reisenden Zirkusgruppe erzählt, die ihre Zelte in einer kleinen Stadt aufschlägt. Unter den Artisten befindet sich die Katze Mokol, die eine Sonnenbrille trägt. Nimmt man ihr diese ab, so erscheinen die BewohnerInnen der Stadt in den unterschiedlichsten Farben, die ihre wahren Gefühle und Intentionen offenbaren:

e olhos dessa cor nunca vi assim / dessa igualzinha cor bei gott lieber gott nunca vi melancolores / *um gato que fitava firme quando a gente fingia* e no fim no fino no vero / *meiomundo roxo amarelo-e/ou-cinza-e/ou-roxo* c'est affreux olhando para fora (40–44)

4.4.1.7 Suizid in Litauen und ein «Wittgen-Stein» («como quem escreve»)

Das Fragment «como quem escreve» wurde am 23. und 24. März 1965 verfasst. Wie schon zuvor in «um depois um» wird auch hier wieder eine Unterweltsvision thematisiert, wenn auch in völlig anderer Form. Im Gegensatz zu der großen Mehrzahl der galaktischen Texte wird hier tatsächlich ein kleiner, zusammenhängender Plot erzählt, wie Haroldo de Campos in seinen Kommentaren zu den 16 von ihm vertonten Fragmenten (1992) selbst zusammenfasst:

Uma outoniça (mas ainda bela) senhora eslava (as vogais do idioma russo são comparadas a «pássaros» e a palavra *ptitsa*, que tem essa significação, é aclimatada ao português). A presença da figura feminina é indiciada no texto pelo termo que lhe qualifica a cor da pele, «majóllica». Há um «fio» de história: russa branca, enfermeira de um hospital de campanha, tenta comunicar aos parentes de um jovem soldado alemão, de origem brasileira, que este sofrera amputação das duas pernas, gangrenadas; a carta, por um descuido, cai nas mãos do paciente, que se suicida com um tiro. Um chofer lituano, radicado no Brasil, conta a seu passageiro o que significa a guerra no inverno, para depois perder-se em reminiscências idealizadas da terra natal, da qual saíra fugido. A «majóllica» segue falando, refere-se a um gorro de peles moscovita e ao marido. Aparentemente, tudo se

passa numa cama, ao ritmo de um subir (*anábasis*) e de um descer (*katábasis*), cadência elementar, vai e vem orgásmico do mundo (do livro).¹³⁴

Ein Aufenthalt von Haroldo de Campos in Litauen während seiner Europareisen ist nicht belegt, genauso wenig wie eine Quelle für den Erzählstrang (bzw. «-faden»). Zu einem (mentalen) «Stolper-Moment» kann es in diesem Fragment erst am Ende kommen, da der Text im Vergleich zu den zuvor besprochenen Texten offensichtlicher ein Kriegstrauma erzählt. Er unterscheidet sich in dieser Hinsicht auch von der in dem Fragment «um depois um» gezeigten «Unterwelt» des Kölner Hauptbahnhofs.

- 1 como quem escreve um livro como quem faz uma viagem como quem
- 2 descer descer descer katábasis até tocar no fundo e depois subir
- 3 subir subir anábasis subir até aflorar à tona das coisas *mas só as*
- 4 *pontas as cristas as arestas assomam topos alvos de icebergs agulhas*
- 5 *fagulhas por baixo é a massa cinza cetácea o grosso compacto de tudo*
- 6 *a moleira opaca turva onde o pé afunda* malares mongóis a pele cor-de
- 7 -majólica sob um gorro de peles vogais molhadas líquidas vogais eslavas
- 8 pipilando ptítsas outoniça beleza ainda segura de si nos cílios ruivo-
- 9 -claros quase sem mover o rosto que o queria como um filho que ninguém
- 10 ninguém o conseguira deter do brasil para a alemanha e fôra para o
- 11 fronte russo porque quisera sombras na majólica sim porquequisera e a
- 12 carta lhe caíra nas mãos majólica na sombra porquequisera a carta
- 13 que ela escrevera informando os parentes russa branca num hospital de
- 14 campanha sim as duas pernas sombra e majólica serraram as duas pernas
- 15 dele gangrenadas assistira a tudo e a carta não sabe como ainda hoje
- 16 não sabia fôra parar nas mãos dele com um tiro na cabeça sombramajólica
- 17 por engano nas mãos dele talvez um parente talvez uma noiva alguém
- 18 talvezsim no brasil não tivera mais coragem para dójd idiot dójd
- 19 assim se diz está chovendo a neve plumiscava lá fora ciscava branco
- 20 e o diabo não é tão feio como o pintam leque de dentes amarelos
- 21 o chofer lituano fizera a guerra fugira depois e os alemães não
- 22 conhecem o frio o friofrio pravalder friomesmo não tem na terra deles
- 23 se você não fica dando tapas nas orelhas beliscões seguidos nas
- 24 orelhas elas apodrecem e caem a ponta do nariz também as pernas nos
- 25 joelhos precisa mover sempre o corpo comer coisas grossas
- 26 gordurosas chouriços de carne gorda senão o sono o sonobomsono
- 27 torporestupor de fomessonobom tudobom calmocáldio tudoquente como
- 28 um ninho um nicho bom de braço roliço um ventre macio de sonobom
- 29 ohquessoônooboom nesse colo fofo e quando acorda se-é-que não tem mais
- 30 dedos não tem mais pernas não tem mais cara por isso tanta gente
- 31 sem orelha sem nariz lepra glácea de inverno e guerra é isso guerra
- 32 divide o amigo que comia em sua mesa desde criança o amigo contra

134 Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 120. Hervorh. im Original.

33 ele por isso fugira para ficar livre de uma vez mas não é tão feio
 34 o diabo piscopiscando agora parentes escrevem filhos na escola pobres
 35 pobres não há operários estudando em faculdade lituânia tem uma língua
 36 difícil muitos falam alemão e russo ele já era brasileiro o cisco
 37 da neve doía nos olhos a majólica fanava no halo de sombra fôra melhor
 38 assim quem sabe aquele gorro de peles comprara em moskvá quase todo
 39 ano fazia essa viagem o marido representante comercial *die worte sind*
 40 *wie die haut auf einem tiefen wasser* palavras como pele sobre uma
 41 água profunda ou o derma do dharma o chilrear de pássaros daquele
 42 outono numa aquele outono de pássaros chilreando numa para baixo
 43 para cima katábasis anábasis o ritmo das coisas do mundo numa cama

Das Fragment beginnt mit einer autoreferentiellen Passage, die den Prozess des (Bücher)schreibens und des Reisens mit dem Abstieg in die und dem Aufstieg aus der Unterwelt analogisiert: «descer descer descer katábasis até tocar no fundo e depois subir / subir subir anábasis subir até aflorar à tona das coisas» (2–3). Dass Katabasis und Anabasis auch als Bezeichnungen für musikalische Figuren gebraucht werden, die ein absteigendes bzw. aufsteigendes Bild in der musikalischen Linie meinen, kann bei den «haroldianischen Gesängen» durchaus mitgedacht werden. Allerdings werden nach dem Aufstieg, so wie es in den ersten Zeilen beschrieben wird, nur die «Gipfel der Eisberge» («topos alvos de icebergs», 4) sichtbar, während der Großteil der Masse unter der (Text)oberfläche verdeckt bleibt, dort, «wo der Fuß einsinkt»: «por baixo é a massa cinza cetácea o grosso compacto de tudo / a moleira opaca turva onde o pé afunda» (5–6). Auf dieses Bild wird am Ende des Fragments wieder Bezug genommen und es wird dementsprechend auch in der Analyse an gegebener Stelle wieder aufgenommen. Direkt im Anschluss an diese Passage beginnt der von Haroldo de Campos deklarierte «fio de história», wobei man hier eigentlich von zwei «Erzählfäden» sprechen muss, die sich teilweise überkreuzen und von denen einer die dominante Binnenerzählung enthält. Der Plot um den brasilianisch-deutschen Soldaten, dem infolge einer Gangrän beide Beine amputiert werden mussten («serraram as duas pernas / dele gangrenadas», 14–15) wird augenscheinlich von einer slawischen Frau berichtet, deren Gesichtsfarbe mit der zinnglasierten Majolika-Keramik¹³⁵ analogisiert wird: «malares mongóis a pele

135 Wie bereits mehrfach erwähnt, gibt es in fast jedem Fragment eine Art ästhetisches Motiv, dass in Bezug zu den neobarocken Textgeflechten und -überlagerungen der *Galáxias* gesetzt werden kann. Diese ästhetische Verweiskfunktion kann in «como quem escreve» der Majolika-Keramik zugesprochen werden, auf die immer wieder rekurriert wird, steht sie doch als symbolisches *pars pro toto* (hier mit der Gesichtshaut assoziiert) für die slawische Frauenfigur. Majolika-Waren zeichnen sich durch die opak-weiße Zinnglasur aus, die als Untergrund für farbige

cor-de / -majólica sob um gorro de peles [...] outoniça beleza ainda segura de si nos cílios ruivo- / -claros quase sem mover o rosto» (6–9). Es ist nicht völlig klar, ob es sich bei dieser weiblichen Figur um die hellhäutige russische Krankenschwester aus der Binnenerzählung handelt («rusa branca num hospital de / campanha», 13–14) oder um eine Bekannte oder Angehörige des Opfers in Brasilien («que o queria como um filho que ninguém / ninguém o conseguira deter do brasil para a alemanha fôra para o / frente russo», 9–11), die hier als Erzählerin auftritt. Dass hier eine «Rahmenhandlung» suggeriert wird, manifestiert sich durch die immer wieder auftretenden Einschübe, die die Stimmung der mit der Majolika assoziierten slawischen Frauenfigur widerspiegeln:

e fôra para o / frente russo porque quisera *sombras na majólica* sim porque quisera e a / carta lhe caíra nas mãos *majólica na sombra* porque quisera a carta / que ela escrevera informando os parentes russa branca num hospital de / campanha sim as duas pernas *sombra e majólica* serraram as duas pernas / dele gangrenadas assistira a tudo e a carta não sabe como ainda hoje / não sabia fôra parar nas mãos dele com um tiro na cabeça *sombramajólica* / por engano nas mãos dele talvez um parente talvez uma noiva alguém / talvez sim no brasil não tivera mais coragem para (10–18)

Der junge Mann, dem ein an seine Eltern gerichteter Brief in die Hände fällt, erfährt erst durch diesen von dem Verlust seiner Gliedmaßen und erschießt sich. Diese erste Episode steht in Dialog mit einer zweiten, die sich direkt an die erste anschließt und von einer anderen Sprechinstanz berichtet wird. Ein russischsprachiger Textbaustein bildet dabei eine Art Zäsur zwischen beiden Hälften des Fragments: «dójd idiot dójd / assim se diz que está chovendo» (18–19; «идет дождь» = «es regnet»). In diesem Fall handelt es sich um einen litauischen (Taxi)fahrer, der nun seinerseits von seinen Kriegserfahrungen berichtet. Dabei kreisen die Kommentare ebenfalls um die Gefahren, die die Kälte für Soldaten birgt, die nicht an sie gewohnt sind:

o chofer lituano fizera a guerra fugira depois e os alemães não / conhecem o frio o friofrio praverlar friomesmo não tem na terra deles / se você não fica dando tapas nas orelhas beliscões seguidos nas / orelhas elas apodrecem e caem a ponta do nariz também as pernas nos / joelhos precisa mover sempre o corpo comer coisas grossas / gordurosas chouriços de carne gorda senão o sono o sonobomsono / torporestupor de fomessonobom tudobom calmocálido tudoquente como / um ninho um nicho bom de braço roliço um ventre macio de sonobom / ohquessoônoboom nesse colo fofo e quando acorda se-é-que não tem mais / dedos não tem mais pernas não tem mais cara por isso tanta gente / sem orelha sem nariz lepra glácea de inverno e guerra é isso (21–31)

Glasurschichten dient. So handelt es sich auch hierbei um ein Artefakt, das sich aus mehreren einander überlagerten Schichten zusammensetzt.

Krieg bedeutet nicht nur die Gefahr, Leib und Leben in der klirrenden Kälte zu verlieren, sondern manchmal auch, sich gegen den eigenen Freund richten zu müssen, wie der Fahrer weiter anmerkt: «guerra / divide o amigo que comia em sua mesa desde criança o amigo contra / ele por isso fugira para ficar livre de дума vez» (sic; 31–33). Nach einigen Kommentaren zur litauischen Heimat wird dann wieder zu der ersten Episode übergeleitet:

a majólica fanava no halo de sombra fôra melhor / assim quem sabe aquele gorro de peles comprara em moskvá quase todo / ano fazia essa viagem o marido representante comercial (37–39)

Der «fio de história» (bzw. beide «fios») wird schließlich durch ein deutschsprachiges Zitat abgebrochen, das von Ludwig Wittgenstein stammt und das direkt in der Folge «transkreiert» und zudem mit dem hinduistisch-buddhistischen Konzept des «Dharma» in Verbindung gebracht wird: «die worte sind / wie die haut auf einem tiefen wasser palavras como pele sobre uma / água profunda ou o derma do dharma» (39–40). Das Zitat aus Aufzeichnungen vom 30. Mai 1915¹³⁶ spiegelt die Dialektik zwischen Sagbarem und Unsagbarem wider, die Wittgenstein auch in dem bekannten 7. Satz seines *Tractatus logico-philosophicus* (1921) thematisiert: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen».¹³⁷ Der Philosoph schrieb die Tagebücher, die die Basis der *Logisch-Philosophischen Abhandlung* werden sollten, bekanntlich während der Jahre des Ersten Weltkrieges, in dem er als Freiwilliger in der österreichisch-ungarischen Armee an der Front diente. Das Manuskript stellte er noch vor Kriegsende fertig, als er in italienische Kriegsgefangenschaft geriet. Der hier thematisierte Wittgenstein'sche Textbaustein

136 Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Notebooks 1914–1916*. Second edition. Ed. by G.H. von Wright and G.E.M. Anscomb. With an English translation by G.E.M. Anscomb. Chicago: The University of Chicago Press/Oxford: Blackwell 1979, S. 52.

137 Ludwig Wittgenstein: *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus*. Kritische Edition. Hg. v. Brian MacGuinness u. Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 178 u. 253. Vgl. auch das 1918 in Wien verfasste Vorwort der Abhandlung: «Man könnte den ganzen Sinn des Buches etwa in die Worte fassen: Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen.» Ebda., S. 2. Haroldo de Campos' Wittgenstein-Rezeption wurde bisher kaum untersucht, dabei wäre eine vergleichende Auseinandersetzung mit den sprachtheoretischen und -philosophischen Ansätzen des Philosophen und des Dichters sicher vielversprechend. In der in der Casa das Rosas archivierten Privatbibliothek des Dichters befinden sich neben zahlreichen später (ab den siebziger Jahren) erschienenen Bänden eine von Jorge Marques ins Portugiesische übertragene Ausgabe des *Braunen Buchs* von 1958 (*O Livro Castanho*, Edições 70), eine Ausgabe des *Tractatus logico-philosophicus* von 1963 (Suhrkamp), die Übersetzung des *Tractatus* von José Arthur Giannotti (1968; Nacional) und die von Maria Elisa Costa übertragene Ausgabe von *Über Gewißheit* von 1969 (*Da Certeza*, Edições 70).

ist zweifach markiert, zum einen als einziges deutschsprachiges Textelement in diesem Fragment und zum anderen als Zitat, er ragt aus der Textoberfläche also doppelt hervor. RezipientInnen, die über das Zitat «stolpern» und es auf Wittgenstein zurückführen können, mag sich in der Gesamtkomposition des Fragments ein vorher nicht bemerkter «Unter-Grund» auftun, denn die Aussage steht in Verbindung zu dem am Anfang des Textes evozierten Bildes der «Spitzen der Eisberge» und dem, was darunter liegt: «por baixo é a massa cinza cetácea o grosso compacto de tudo» (5). Neben Ludwig Wittgensteins eigenen als traumatisch empfundenen Kriegserfahrungen, die er in den erstmalig von Wilhelm Baum herausgegebenen *Geheimen Tagebüchern* festhielt,¹³⁸ kann eine weitere Analogie zu den im Fragment thematisierten Momenten auch im Suizid dreier Brüder Wittgensteins – der letzte, Kurt, erschoss sich im Herbst 1918 an der Front¹³⁹ – sowie in der Kriegsverletzung eines weiteren Bruders (Paul) gesehen werden, der trotz des Verlustes des rechten Armes weiter als Pianist wirkte. Der jüdischstämmige Wittgenstein selbst stand vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges vor einem potenziellen Selbstmord und durchlebte auch nach dem Krieg immer wieder depressive Episoden; während des Zweiten Weltkrieges betätigte er sich zudem als freiwilliger Pfleger in einem Londoner Krankenhaus. Das Zitat ist hier also – um die in der Untersuchung applizierte Terminologie zu verwenden – als eine Art «Wittgen-Stein» im Text verankert, der Rückbezüge auf verschiedene Momente im Fragment erlaubt und auslöst. So werden in «como quem escreve» Kriegserfahrungen aus zwei verschiedenen Perspektiven thematisiert, das «Sagbare» wird hier gesagt, wenn auch in der gewohnt fragmentierten, neobarocken Textform der *Galáxias*; dabei können die Schrecken des Krieges, das, was Krieg tatsächlich für den einzelnen Menschen bedeutet («guerra é isso»), an der Oberfläche des Textes nur angedeutet werden. Das Motiv des Abstiegs in die Unterwelt, auf das zu Beginn des Fragments rekurriert wird und das hier den Blick in ein Feldlazarett lenkt, kann ebenfalls in Zusammenhang mit dem Wittgenstein-Zitat gelesen und interpretiert werden. Es wird ganz am Ende von «como quem escreve» wieder aufgenommen und diesmal in Bezug zu einem Motiv gesetzt, das in den *Galáxias* immer wieder – und häufig in Kontrast zu der Todes-Thematik – mit dem Leben

138 In den *Geheimen Tagebüchern* trug Baum die Passagen der Tagebücher zusammen, die Wittgenstein in Geheimschrift abgefasst hatte. Sie stellen ein unverzichtbares Element zur Rezeption des *Tractatus* dar und geben darüber hinaus Aufschluss über den psychologischen Zustand Wittgensteins während der Kriegsjahre an der Front. Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Geheime Tagebücher 1914–1916*. Hg. und dokumentiert v. Wilhelm Braun. Wien/Berlin: Turia und Kant 1992. Vgl. außerdem Wilhelm Baum: *Wittgenstein im Ersten Weltkrieg. Die «Geheimen Tagebücher» und die Erfahrungen an der Front (1914–1918)*. Klagenfurt/Wien: Kitab-Verlag 2014.

139 Vgl. ebda., S. 27.

bzw. der ‹Lebens-Lust› verbunden wird, nämlich dem der Sexualität: «numa para baixo / para cima katábasis anábasis o ritmo das coisas do mundo numa cama» (42–43). Dieses erotische Moment ist den Texten durch die neobarocken Wortspiele genauso inhärent wie das Moment des Fragmentierten, das Aufschluss über das in den *Galáxias* transportierte Weltbild des 20. Jahrhunderts gibt.

4.4.1.8 Jüdische Katakomben in Rom, eine Zugreise durch Spanien und ein «memento lamento» in Köln (‹hier liegt›)

Das nächste zu analysierende Fragment, ‹hier liegt›, wurde am 12. und 13. September 1965 verfasst; es handelt sich dabei um den vorletzten entstandenen Text vor der mehr als einjährigen Pause an den *Galáxias* (zwischen Oktober 1965 und November 1966), nach der dann vermehrt auch amerikanische Schauplätze in den Fokus der einzelnen Fragmente rücken. In ‹hier liegt› wird wie in ‹ach lass sie quatschen› in sehr expliziter Form Bezug auf die Shoah genommen, wobei auch hier mehrere Schauplätze einander überlagert werden: Rom, Köln und eine Zugszene auf dem Weg von Madrid nach Toledo.

- 1 *hier liegt enthadekeite nometora parthainos* nometora jungfrau dezoito
- 2 anos catacumba romana de monteverde sie ruhe in frieden via colônia
- 3 aqui jaz descansa em paz a jovem judia no seu casulo de tempo
- 4 só uma lápide columba em columbário *indiferente atropêlo de passos*
- 5 *em frente e passa pressa de vida de vivos mas a cartilha nazi no*
- 6 *mostruário divide o mundo em ferozes anjos louros e dóceis demônios*
- 7 *morenos memento lamento* nometora no seu casulo de cinzas quando o
- 8 escrever se trava no escrever quando o escrever é travo é cravo é
- 9 amargo no escrever e é tinta e treva é tinta e febre é tanta e fezes
- 10 que a escrita agora se reescreve se reenerva se refebra onde o visto
- 11 se conserva ha las hélas ah las lasse lassus alas e lasso onde a
- 12 vista se reserva se guarda se considera entre a vista e o visto
- 13 entre a visão e a visada entre o aquilo e o isto a voz sombra a
- 14 fala câimbra o ouvido surda por isso não narro por isso desgarrar por
- 15 isso a não-estória me glória me cárie me escória que pode ser estória
- 16 me escarra me desautora a falsa japonesa fazia strip-tease numa boíte
- 17 de bôle tirava a peruca e ficava sendo uma alemãzinha de frankfurt
- 18 nua sob o quimono num halo de luz cinábrio ralentando o despir-se
- 19 como um cha-no-yu e aqui es la zona de ocupación por sobre o ombro
- 20 no trem seguindo para toledo à saída de madrid imaginem por sobre o
- 21 ombro cinza talabarte e tricórnio o guardia civil dizendo aquilo
- 22 zona de ocupación valia dizer los americanos pois um sargento deles
- 23 ganhava mais que um general o guardia civil de cara imberbe
- 24 imaginem *de plomo las calaveras* e agora dizendo aquilo um emprego
- 25 como qualquer outro curas o guardias civiles cada três pessoas um

26 padre ou uma farda vejam vocês investigavam a família inteira
 27 pais tios primos para admitir um quemquer e fazer todos os dias
 28 a mesma viagem a mesma viagem em trem relento sonolento remelento
 29 largava tudo e partia para o brasil que lá sim que então sim
 30 que assim sim mas toledo é uma poeira ocre de muralhas e antes da
 31 ponte há uma bodega onde se pode beber uma copita de vino rojo
 32 cortina de contas filando a paisagem a falsa japonesa desninfou com
 33 uma tanga mínima do seu casulo quimono para palmas ávidas uma
 34 crisálida de luz cinábrio e sumiu por trás de uma cortina também
 35 de contas nometora vela no seu nicho de tempo mero nome agora
 36 nometora nesse livro que eu plumo e desplumo que eu cardo e descardo
 37 nesse livro-agora de horas desoras de vígeis vigílias nometora
 38 morta num desvão do tempo muda testemunha mínima lúnula de unha
 39 que se pega na história aqui onde o sangue gela aqui onde a vista
 40 aterra nesse museu de cera da memória *kz konzentrations lager*
 41 recolhido em colônia para o memento para o lamento para o
 42 escarmento *no café campi königstrasse* ou perto já maisnada tudo
 43 nada era nada tudo dois lances e gente entrando saindo sentando
 44 *saindo entrando vozes jovens maedchen como se nada tivesse sido nunca*
 45 nenhumaparte só nometora alvéolo de cristal vela onde está memória

Wie in «ach lass sie quatschen» beginnt das oben zitierte Fragment direkt mit einem deutschsprachigen Textbaustein; allerdings ist es hier (zunächst) nicht in einen deutschen Schauplatz eingebettet, es handelt sich vielmehr um die (Teil)übersetzung der griechischen Grabinschrift «enthadekeite nometora parthainos». Dass diese in ihren Bestandteilen zunächst ins Deutsche («hier liegt [...] jungfrau [...] sie ruhe in frieden») und dann erst ins Portugiesische («aqui jaz descansa em paz a jovem judia») übertragen wird, bereitet die Funktion vor, die die «Jungfrau Nometora» in dem Fragment einnehmen wird. So wird in den ersten Zeilen zwar einerseits auf die *Catacomba Ebraica di Monteverde* verwiesen, den ältesten bisher bekannt gewordenen Jüdischen Friedhof Europas, wo sich das Grab Nometoras tatsächlich befand (heute ist der Gedenkstein mit der Inschrift in den Kapitولينischen Museen beherbergt).¹⁴⁰ Auf der anderen Seite wird diese Vision aber schon hier mit einer Szene überblendet, die am Ende des Fragments wieder aufgegriffen wird und die wiederum Köln zum Schauplatz hat. Zudem «stolpert» man bereits in dieser Textpassage über einen expliziten Bezug auf die Nazi-Ideologie («cartilha nazi»; «Nazi-Fibel»), die die Welt in «ferozes anjos louros e dóceis demônios morenos» aufteilt, wobei die Verkehrung der repräsentierten Positionen («blonde Engel» und «dunkelhaarige Dämonen») durch die beiden vorangehenden Adjek-

¹⁴⁰ Vgl. David Noy: *Jewish Inscriptions of Western Europe. Volume 2. The City of Rome*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1995, S. 154. Vgl. außerdem Márcio Seligmann-Silva: *Alles ist Samenkorn*, S. 154 und 158.

tive «feroz» («wild», «grausam») und «dócil» («fügsam», «zahn») aufgezeigt wird. Außerdem wird in diesem referentiell sehr dicht gesponnenen Auftakt auch auf das Motiv des Gedenkens bzw. des Klagegesangs Bezug genommen («memento lamento»):

hier liegt enthadekeite nometora parthainos nometora jungfrau dezoito / anos catacumba romana de monteverde sie ruhe in frieden via colônia / aqui jaz descansa em paz a jovem judia no seu casulo de tempo / só uma lápide columba em columbário indiferente atropêlo de passos / em frente e passa pressa de vida de vivos mas a cartilha nazi no / mostuário divide o mundo em ferozes anjos louros e dóceis demônios / morenos memento lamento nometora no seu casulo de cinzas (1–7)

In Kontrast zu dem gleichgültigen «atropêlo de passos» – «atropelo» kann «Trampeln», «Übertritt» und bezogen auf Sprache auch «Verhaspeln» bedeuten – und zu der «Lebenseile der Lebenden» wird das steinerne Grab Nometoras (ihr «Zeitkokon»), das zudem wiederum im «Untergrund» liegt, hier zum ersten textuellen Stolperstein im Fragment. Dass mit den gleichgültig vorbeileidenden Schritten der Lebenden nicht so sehr auf die TouristInnen rekuriert wird, die die Kapitolini-schen Museen besuchen, sondern auf eine Szene am Ende des Fragments, ist hier noch nicht klar, wird aber durch den Verweis auf die «Nazi-Fibel» und das «memento lamento» angedeutet und vorbereitet. Auf diese erste Textpassage folgt eine längere autoreferentielle Sequenz, die im Kontext der vorliegenden Untersuchung höchst bedeutsam ist:

quando o / escrever se trava no escrever quando o escrever é travo é cravo é / amargo no escrever e é tinta e treva é tinta e febre é tanta e fezes / que a escrita agora se reescreve se reenerva se refecha onde o visto / se conserva ha las hélas ah las lasse lassus alas e lasso onde a / vista se reserva se guarda se considera entre a vista e o visto / entre a visão e a visada entre o aquilo e o isto a voz sombra a / fala câimbra o ouvido surda por isso não narro por isso desgarror por / isso a não-estória me glória me cárie me escória que pode ser estória / me escarra me desautora (7–16)

Performativ wird hier im Anschluss an die erste Passage, die explizit auf den Nationalsozialismus verweist, der Moment beschrieben und gleichzeitig erzeugt, in dem «das Schreiben im Schreiben gebremst» wird bzw. ins Stocken gerät. Dabei wird das Verb «travar» («bremsen») im Substantiv «travo» wieder aufgenommen, wobei letzteres semantisch eher als (bitterer) «Nachgeschmack» verstanden wird. Das sich darauf reimende, polysemantische «cravo» («Nelke», «Mitesser», «Warze») kann hier zum einen im sinnhaften Zusammenhang mit dem Verb «cravar» («nageln») gelesen werden, andererseits mag man vielleicht an den leicht bitteren Geschmack von Gewürznelken denken, eine Assoziation, die durch das auf «é cravo» folgende «é amargo no escrever» verstärkt wird. Danach wird der Prozess des (obskuren) Schreibens durch die Tinte als *pars pro*

toto weiter thematisiert: «e é tinta e treva é tinta e febre é tanta e fezes». Das Schreiben «schreibt sich selbst neu», wird wieder «nervös», wieder «fiebrig» («se reescreve se reenerva se refebra»)¹⁴¹. Hierauf folgt eine Reflexion über die Erinnerung an das Gesehene, wobei zwischen «a vista e o visto / entre a visão e a visada entre o aquilo e o isto» differenziert und changiert wird. Diese Sequenz wird unterbrochen von einem kurzen Passus interlingualer *puns*, in dem Müdigkeit und Erschöpfung inszeniert werden und der tatsächlich die Qualität eines Zungenbrechers bzw. «Zungenbremsers» (port. «trava-línguas») hat: «ha las hélas ah las lasse lassus alas e lasso». Die nächsten drei Phrasen, die wiederum ein Innehalten von Stimme und Rede beschreiben – neben Text und Schrift ist die Dimension der Oralität in den *Galáxias* wie bereits ausgeführt gleichermaßen bedeutsam –, werden jeweils aus einem Substantiv und einem weiteren, hier als Verb gebrauchten Substantiv bzw. Adjektiv gebildet: «a voz sombra a / fala câimbra o ouvido surda». Die daran anschließende Bekenntnis «por isso não narro» ist ein in den galaktischen Fragmenten immer wiederkehrendes Motiv: es gibt in dem Werk keinen zusammenhängenden Plot, vielmehr wird man in den labyrinthisch verzweigten Textgeflechten immer wieder «vom Weg abgebracht» oder «in die Irre geleitet» («por isso desgarro»). Deswegen wird die Sprechinstanz von der «não-estória» «ausgespuckt», der Text emanzipiert sich von einer Autorschaft: «me escarra me desautora». Innerhalb dieser Sequenz werden wiederum drei (reflexive) Verbalkonstruktionen mit Substantiven gebildet: «a não-estória me glória me cárie me escória». Insgesamt wird deutlich, dass dieses Fragment eine der «Antiepiphanien» zum Thema hat, darauf wird in der Passage durch zahlreiche metonymisch mit Dunkelheit und Krankheit verknüpfte Vokabeln verwiesen. Über die Thematik des «Irreführens» wird von dem autoreferentiellen Textabschnitt zur nächsten Sequenz übergeleitet, die zunächst nicht eindeutig einem bestimmten Schauplatz zuordbar ist:

a falsa japonesa fazia strip-tease numa boíte / de bâte tirava a peruca e ficava sendo uma alemãzinha de frankfurt / nua sob o quimono num halo de luz cinábrio ralentando o despir-se / como um cha-no-yu (16–19)

Sowohl die Verkleidung der «alemãzinha de frankfurt» als «falsa japonesa» als auch der Vorgang des Ausziehens mehrerer Kleidungsschichten («ralentar» = «dünner/langsamer werden»; «despir-se» = «sich ausziehen»), der hier in Vergleich zu der nach einem festgelegten Ablauf erfolgenden japanischen

¹⁴¹ In der Textpassage wird hiermit auch auf das erste Fragment, «*e começo aqui*», rückverwiesen, in dem eine neue Art des (poetischen) Schreibens postuliert wird «*escrever milumãginas para acabar com a escritura / para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura*» (4–5).

Teezeremonie *cha-no-yu* gesetzt wird, spiegeln die textuelle Verschachtelung der *Galáxias* wider und führen damit die vorangehende autoreferentielle Textpassage weiter.¹⁴² Die auf diesen Abschnitt folgende Szene spielt sich dann auf einer Zugreise von Madrid nach Toledo ab:

e aqui es la zona de ocupación por sobre o ombro / no trem seguindo para toledo à saída de madrid imaginem por sobre o / ombro cinza talabarte e tricórnio o guardia civil dizendo aquilo / zona de ocupación valia dizer los americanos pois um sargento deles / ganhava mais que um general o guardia civil de cara imberbe / imaginem de plomo las calaveras e agora dizendo aquilo um emprego / como qualquer outro curas ou guardias civiles cada três pessoas um / padre ou uma farda vejam vocês investigavam a família inteira / pais tios primos para admitir um quemquer e fazer todos os dias / a mesma viagem a mesma viagem em trem relento sonolento remelento / largava tudo e partia para o brasil que lá sim que então sim / que assim sim mas toledo é uma poeira ocre de muralhas e antes da / ponte há uma bodega onde se pode beber uma copita de vino rojo / cortina de contas filando a paisagem (19–32)

Wie in Kapitel 3.1 skizziert, besuchten Haroldo de Campos und Carmen de P. Arruda Campos während ihrer ersten Europareise neben Andalusien und dem Baskenland auch Madrid und Toledo. In der kurzen autobiografischen Notiz in *A educação dos cinco sentidos* (1985) berichtet Haroldo de Campos u. a. von einer Zugfahrt «de trem-correio» von Andalusien nach Madrid.¹⁴³ Toledo liegt genau auf der Strecke von Córdoba nach Madrid, wobei im Fragment allerdings die Rede von einer Zugfahrt «seguindo para toledo à saída de madrid» ist. Auffällig ist die zweimalige Erwähnung einer «zona de ocupación», wobei es im frankquistischen Spanien eine (US-amerikanische) «Besatzungszone» im eigentlichen Sinne nicht gab.¹⁴⁴ In den sogenannten *Pactos de Madrid*, die 1953 von Spanien und den Vereinigten Staaten unterzeichnet wurden, wurde den USA bewilligt, vier Militärstützpunkte auf spanischem Territorium zu errichten (*Naval Station Rota, Morón Air Base, Torrejón Air Base* und *Zaragoza Air Base*). Im Gegenzug erhielt das aufgrund seiner Nähe zu den Achsenmächten im Zweiten Weltkrieg

142 An dieser Stelle sei auch an das bereits in Kapitel 3.1 erwähnte Fragment «vista dall'interno» erinnert (vgl. Anm. 10), in dem Haroldo de Campos die Figur des Travestiten Enrico Bagoni, die auf der Grundlage einer Zeitungsnachricht im Fragment thematisiert wird, ebenfalls in Bezug auf poststrukturalistische Texttheorien inszeniert.

143 Haroldo de Campos: *A educação dos cinco sentidos*, S. 148.

144 Auch wenn einzelne Bezugnahmen in den Fragmenten immer wieder stark miteinander verwoben und ineinander verschachtelt werden ist in diesem Fall nicht davon auszugehen, dass hier auf die US-amerikanische Besatzungszone in Deutschland rekurriert wird. Abgesehen davon, dass hier bewusst die kastilische Sprache gewählt wird, lag das in «hier liegt» auch thematisierte Köln in der Britischen Besatzungszone; Stuttgart (US-amerikanische Besatzungszone) spielt in diesem Fragment keine Rolle.

bis dahin politisch isolierte Spanien ökonomische und militärische Unterstützung. Im selben Jahr wurde außerdem das Konkordat zwischen dem Spanischen Staat und dem Heiligen Stuhl geschlossen (*Concordato entre el Estado Español y la Santa Sede de 1953*), durch das zahlreiche Privilegien des Klerus restauriert wurden, die in der Zeit der Zweiten Republik durch die Trennung von Staat und Kirche aufgehoben worden waren. In der oben zitierten Textpassage aus ›hier liegt‹ spiegelt sich die politische Situation zwischen Diktatur und Klerikalfaschismus wider, wobei hier wie in den bereits besprochenen Fragmenten ›reza calla y trabaja‹ und ›um avo de estória‹ insbesondere auf die Guardia Civil als symbolischem Stellvertreter des Franquismus Bezug genommen wird. In diesem Zusammenhang wird hier auch auf die Uniform rekurriert: «cinza talabarte e tricórnio». Impliziert wird dabei die Klage eines jungen («bartlosen» – «o guardia civil de cara imberbe») Polizisten darüber, dass ein amerikanischer Sergeant mehr verdiene als ein spanischer General; dies wird durch die Vokabel «imagine» («stellt euch vor»/«stellen Sie sich vor») und zudem durch die beschreibende Spezifizierung der Sprechsituation, «por sobre o ombro» («über die Schulter»), angedeutet. Die in dieser Funktion zu verrichtende Arbeit wird als «um emprego / como qualquer outro» umschrieben, wobei die Sprechinstanz eine Zeile später konkretisiert: «investigavam a família inteira / pais tios primos para admitir um quemquer». Es geht demnach um Personenkontrollen auf der Zugstrecke zwischen Madrid und Toledo, um die Denunziation potenziell Verdächtiger, was wiederum den politischen Hintergrund der Diktatur in den Vordergrund rückt. Den jungen Mann selbst scheint diese täglich verrichtete Aufgabe zu ermüden; die Idee, alles aufzugeben und nach Brasilien zu gehen, wird aufgeworfen, was den Eindruck verstärkt, dass hier ein Gespräch zwischen dem Polizisten und der (brasilianischen) Sprechinstanz angedeutet wird: «e fazer todos os dias / a mesma viagem a mesma viagem em trem relento sonolento remelento / largava tudo e partia para o brasil que lá sim que então sim / que assim sim». Verwiesen wird zudem auf den Umstand, dass sich unter den auf der Zugreise angetroffenen Personen ungewöhnlich viele Polizisten und Geistliche befinden, eine Darstellung, die die oben geschilderte Wiedervereinigung von Kirche und Staat illustriert: «curas o guardias civiles cada três pessoas um / padre ou uma farda». In der zitierten Passage gibt es allerdings wiederum einen – in diesem Fall eben im ›Lese-Weg‹ verlegten – Textbaustein, über den nur stolpert, wer die Poesie Federico García Lorcas kennt. Mit «de plomo las calaveras» (24) liegt ein wörtliches Zitat aus dem *Romancero gitano* (1928) vor, genauer gesagt aus dem ›Romance de la Guardia Civil Española‹, von dem hier nur die erste Strophe wiedergegeben werden soll:

Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.

Sobre las capas relucen
 manchas de tinta y de cera.
Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
 Con el alma de charol
 vienen por la carretera.
 Jorobados y nocturnos,
 por donde animan ordenan
 silencios de goma oscura
 y miedos de fina arena.
 Pasan, si quieren pasar,
 y ocultan en la cabeza
 una vaga astronomía
 de pistolas inconcretas.¹⁴⁵

Die lyrische Gattung der Romanze ist – wie das Epos – in Bezug auf die *Galáxias* interessant, weil es sich auch hierbei um Verserzählungen handelt, denen die Dimension der Oralität wesentlich ist, wurden die volkstümlichen Lieder doch seit ihrer Entstehung im 14. Jahrhundert von Spielmännern (*juglares*) vorgetragen. Der Rückgriff auf diese Tradition der Volksdichtung fand wie die Wiederbelebung des Barocks und des *gongorismo* durch die Mitglieder der *Generación del 27* statt, unter denen sich Lorca mit seinen ‚Zigeunerromanzen‘ in besonderer Weise hervortat. Es fällt leicht zu verstehen, warum der andalusische Dichter für Harolde de Campos – wie für viele andere – eine einschlägige Referenz war, auch wenn er nicht in das engere ‚Paideuma‘ der Noigandres-Gruppe mit aufgenommen wurde. Dass nach ‚reza calla y trabaja‘ auch hier in ganz spezifischer Art und Weise auf Lorca Bezug genommen wird, belegt nicht nur die Relevanz von dessen Poetik für de Campos, sondern auch seine Funktion als poetische Stimme des Widerstands auf Seiten der Unterdrückten und Ausgegrenzten sowie als Repräsentant der Opfer faschistischer Regime. Im dem hier anzitierten ‚Romancero de la Guardia Civil Española‘ wird die spanische Polizeieinheit mittels der von Lorca verwendeten Symbolik als Todbringer dargestellt, als anrückende Bedrohung für eine Gruppe von *gitanas* und *gitanos*, die ein (weih)nächtliches Fest feiert. Die «bleieren Totenschädel» stehen hier für die Empathie- und Skrupellosigkeit der Reiter, deren Angriff in der Folge in einem blutigen Massaker endet. Dass Harolde de Campos, der in demselben Fragment auch die Verbrechen Nazi-Deutschlands thematisiert, das Symbol hier auch als Insignie der Uniformmützen der Mitglieder der SS mitgedacht hat, ist zumindest denkbar. Der ‚lorquianische Stolperstein‘ und

145 Federico García Lorca: *Poema del Cante Jondo. Romancero Gitano*. Ed. de Allen Josephs y Juan Caballero. Cuarta ed. Madrid: Cátedra 1981, S. 277–278. Hervorh. d. Verfasserin.

die hier dargestellte Zugszene lassen die *Galáxias* einmal mehr in dem Licht eines ›poetischen Zeitzeugnisses‹ des 20. Jahrhunderts erscheinen. Durch die erneute Bezugnahme nicht nur auf den andalusischen Dichter, sondern auch auf die Guardia Civil, entsteht auch eine Verbindung zu ›um avo de estória‹. In den beiden bereits besprochenen ›Spanien-Fragmenten‹ wird sie als Bedrohung inszeniert, vor der Kinder (›reza calla y trabaja‹) und baskische RepublikanerInnen (›um avo de estória‹) flüchten. Auch in ›hier liegt‹ nimmt die Guardia Civil diese Funktion ein, Personen, ja ganze Familien werden auf der Zugstrecke zwischen Madrid und Toledo kontrolliert, ›para admitir um quemquer‹. Wie in ›um avo de estória‹ wird hier durch das Verfahren des ›poetischen mappings‹, durch das Überblenden und die Verflechtung verschiedener Szenerien, eine Verbindung zwischen dem spanischen Faschismus und den Nazi-Verbrechen geschaffen. Im Anschluss an die besprochene Textsequenz, die mit einigen Eindrücken von Toledo und dem Blick aus einer kleinen Wirtschaft durch einen ›Perlenvorhang‹ nach draußen endet, wird wieder zu der ›falsa japonesa‹ rückgeblendet; diese sich scheinbar in einem Striptease-Lokal abspielende Szene, bei der es um verschleierte Identitäten, aber auch um Performance, Bühne und Erotik geht, ist hier jeweils als kurzes Zwischenspiel, eine Art *entremés*, zwischengeschaltet, der Übergang verläuft dabei über die ›cortina de contas‹, den Perlenvorhang:

cortina de contas filando a paisagem a falsa japonesa desninfou com / uma tanga mínima do seu casulo quimono para palmas ávidas uma / crisálida de luz cinábrio e sumiu por trás de uma cortina também de contas (32–35)

Auffällig ist hier insbesondere die Verwendung der Vokabel ›casulo‹, ›Kokon‹, die zu Beginn des Fragments in Bezug auf die Grabesstätte der jungen jüdischen Frau Nometora verwendet worden war: ›a jovem judia no seu casulo de tempo‹ (3). Der ›Kokon der Zeit‹ wird hier mit dem Kostüm bzw. der Bühnenkleidung (›casulo quimono‹) der ›falschen Japanerin‹ kontrakarikiert, sodass sich die Visionen der beiden jungen Frauen überblenden. Relevant ist in diesem Kontext wiederum, dass die Referenzbereiche um Tod/Verbrechen und Erotik/Sexualität nah beieinander liegen, wobei kritisch angemerkt werden muss, dass sowohl hier als auch in dem Pompeji-Fragment ›amorini‹ Sexualität und Erotik immer in Verbindung zu Prostitution und Dienstleistungsgewerbe stattfinden. Die Prostituierte bzw. Striptease-Tänzerin ist ein überaus rekurrentes Motiv in den *Galáxias*. Tatsächlich wird direkt im Anschluss an dieses ›Zwischenspiel‹ wieder zum Beginn des Fragments übergeleitet, allerdings ist der Schauplatz nicht mehr die Jüdische Katakomben am Monteverde zu Rom (bzw. die Kapitolinischen Museen),

sondern – neben autoreferentiellen Verweisen auf das Buchprojekt selbst – die deutsche Stadt Köln:

nometora vela no seu nicho de tempo mero nome agora / nometora nesse livro que eu plumo e desplumo que eu cardo e descartado / nesse livro-agora de horas desoras de vígeis vigílias nometora / morta num desvão do tempo muda testemunha mínima lúnula de unha / que se pega na história aqui onde o sangue gela aqui onde a vista / aterra nesse museu de cera da memória kz Konzentrations lager / recolhido em colônia para o memento para o lamento para o / escarmiento no café campi königstrasse ou perto já maisnada tudo / nada era nada tudo dois lances e gente entrando saindo sentando / saindo entrando vozes jovens maedchen como se nada tivesse sido nunca / nenhumparte só nometora alvéolo de cristal vela onde está memória (35–45)

Wurde die Grabesinschrift aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. bereits in der ersten Textpassage des Fragments andeutungsweise mit den unsäglichen Verbrechen in Folge des Nationalsozialismus in Verbindung gebracht, so wird hier klar, dass die Jungfrau Nometora in diesem Fragment, wie Márcio Seligmann-Silva in dem bereits in Kapitel 4.4.1.2 erwähnten Artikel folgerichtig formuliert, zu einer Art *pars pro toto* für die Opfer der Shoah wird,¹⁴⁶ wobei der Autor auch die Überblendung der beiden Chronotopoi, das antike Rom und das heutige Köln, auf die nationalsozialistische Ideologie zurückführt: «a tentativa de se fazer uma Roma ressurreta no terceiro Reich».¹⁴⁷ Der Umstand, dass es für das beinahe vor 2000 Jahren verstorbene Mädchen, über das man kaum etwas weiß, ein Grab mit dazugehöriger Inschrift gibt, steht dabei in scharfem Kontrast zu den von den NationalsozialistInnen ermordeten Menschen, die verbrannt oder in anonymen Massengräbern verscharrt wurden. Der Name Nometoras, die seit ihrem Tod «in ihrer Zeitnische», ihrer Grabesstätte, wacht, ist durch die Inschrift über die Jahrhunderte hinweg erhalten geblieben und kann daher in diesem Kontext funktionalisiert werden. So steht sie als «stumme Zeugin» («muda testemunha») für die namen- und grablosen Opfer. Das Buch, das wie das von Penelope gewebte Totentuch immer wieder aufgelöst wird («nesses livro que eu plumo e desplumo / que eu cardo e descartado»), alles und nichts erzählend, wird hier auch in Anklang an Benjamins Konzept der «Jetztzeit» als «livro-agora» inszeniert, in dem durch die Figur der Nometora eine bestimmte Konstellation sichtbar gemacht wird, in die Ereignisse der Vergangenheit (Nometoras Tod im antiken Rom und die Shoah) mit der Gegenwart der Sprechinstanz eintreten (ein Café-Besuch in Köln). Dabei nimmt es auch die Funktion eines Klagebuchs («memento lamento», 7) oder, wie Selig-

¹⁴⁶ Vgl. Márcio Seligmann-Silva: *Alles ist Samenkorn*, S. 154.

¹⁴⁷ Ebda., S. 153.

mann-Silva treffend formuliert, eines «poema-epitáfio *kadisch*» ein.¹⁴⁸ Eine besonders eindringliche Textsequenz in der oben zitierten Passage zeichnet sich durch die explizite (und doppelte) Verwendung des Wortes «Konzentrationslager» aus, das so direkt und unmittelbar wie kaum ein anderes die Bilder der Katastrophe evoziert: «aqui onde o sangue gela aqui onde a vista / a terra nesse museu de cera da memória kz koncentrations lager / recolhido em colônia para o memento para o lamento para o / escarmento». Über das «kz konzentrations lager» stolpert man allerdings nicht nur mental, sondern auch phonetisch durch die Aufeinanderfolge von Plosiv- und Zischlauten, die gerade in der umgangssprachlichen Abkürzung KZ direkt aufeinandertreffen und danach in der ausgeschriebenen Version direkt wieder aufgenommen werden. Nicht völlig klar ist, ob sich diese Sequenz auf einen konkreten Ort der Erinnerung oder eine spezifische Ausstellung bezieht oder ob hier vielmehr das Buch selbst als Raum der Erinnerung gemeint ist, in dem sich zudem spezifische Erinnerungsräume überlappen, wie Seligmann-Silva interpretiert: «[Nometora] é parte de um «museu de cera da memória» que está ao mesmo tempo na Itália, em Colônia – e em um livro.»¹⁴⁹ Tatsächlich befindet sich in der Kölner Innenstadt das EL-DE-Haus, das zwischen 1935 und 1945 als Gestapo-Hauptquartier und Gefängnis diente; hier fanden unzählige Verhöre unter Folter sowie Hinrichtungen statt, die Wände der Kellerzellen sind – ähnlich wie die Wandgemälde in Pompeji (und wie die Zellwände der Gestapo-Zelle im Keller des Saarbrücker Schlosses sowie Gerz' *Mahnmal gegen den Faschismus in Hamburg-Harburg*; vgl. Kapitel 2.3.2) – mit unzähligen Inschriften versehen, auch wenn darauf in «hier liegt» kein Bezug genommen wird: das Gebäude wurde erst nach der Gründung des NS-Dokumentationszentrums 1979 in eine Gedenkstätte umgewandelt und 1981 eingeweiht. In Köln-Deutz, auf der gegenüberliegenden Seite des Rheins, befand sich zwischen 1939 und 1945 zudem das Messelager Köln, ein Lagerkomplex, zu dem auch ein Außenlager des KZ Buchenwald gehörte. Vom Deutzer Bahnhof aus wurden im Mai 1940 insgesamt ca. 1000 Sinti und Roma in Viehwaggons Richtung Osten deportiert; hier begann 1990 Gunter Demnigs Auseinandersetzung mit der Aufarbeitung der Shoah (vgl. Kapitel 2.3.1.1). Die Messehallen wurden ab 1941 auch bei der Deportation der Kölner Jüdinnen und Juden genutzt. Bis Mitte der sechziger Jahre war das Mes-

148 Ebda., S. 154. Auch Seligmann-Silva rückt das Fragment «hier liegt» in die Nähe jüdischer Memorbücher (*Yizkor Bikher*; vgl. hierzu auch Kapitel 2.3.1.2) «Outro canto também serve como uma espécie de cemitério de papel, que retoma a tradição dos livros de memória dos judeus da Europa oriental, que assim homenagearam seus mortos, sobretudo após Auschwitz, quando a única forma de homenagear esses mortos transformados em cinza era escrever esses livros.» Ebda., S. 153.

149 Ebda., S. 154–155.

selager allerdings nicht Gegenstand staatsanwaltlicher Ermittlungen, die Erinnerungs- und Gedenkarbeit setzte auch hier erst in den achtziger Jahren ein. In den Jahren, in denen Haroldo de Campos Köln besuchte (1959 und 1964) gab es kein entsprechendes Museum oder einen Gedenkort im eigentlichen Sinne,¹⁵⁰ es ist aber aufgrund seiner Arbeits- und Freundschaftsbeziehung mit Karlheinz Stockhausen gut denkbar, dass er über das Messelager und seine Funktion während der NS-Zeit informiert war. Die Sprechinstanz scheint in dem letzten Abschnitt des Fragments schließlich selbst über etwas zu stolpern. Im renommierten «café campi»,¹⁵¹ das namentlich in grausamer Analogie zu dem zwei Zeilen zuvor thematisierten «kz konzentrations lager» steht, wird beobachtet, wie die BesucherInnen des Cafés ein- und austreten und junge Mädchen sich unterhalten, als ob «nie etwas gewesen wäre» («como se nada tivesse sido nunca»), in direkter Nähe («dois lances») zu den Orten der Verbrechen gegen die Menschheit. Hiermit wird die kurze Sequenz zu Beginn des Textes wieder aufgenommen: «indiferente atropêlo de passos / em frente e passa pressa de vida de vivos» (4–5). Die Divergenz zwischen der räumlichen (und zeitlichen) Nähe der Katastrophe und ihrer Opfer und den gleichgültigen Café-BesucherInnen, insbesondere den jungen Mädchen, die in eine klare Analogie zu der achtzehnjährigen Jüdin Nometora gesetzt werden, manifestiert sich hier in einem von Ungläubigkeit geprägten Kommentar. Das Bild von Nometora als Wächterin der Erinnerung wird aber auch hier aufrechterhalten, sie wird als namentliche Stellvertreterin der jüdischen Opfer der Shoah in den *Galáxias* nicht vergessen. Ebenfalls in Analogie zu dieser Funktion soll noch einmal abschließend auf die Rolle Federico García Lorcas in dem Fragment «hier liegt» verwiesen werden, der durch den aus seinem «Romance de la Guardia Civil Española» entnommenen «textuellen Stolperstein» auch als *pars pro toto* für die Opfer von gewaltsamer Unterdrückung und der spanischen Falange steht. Nicht zuletzt kann in der Romanze schließlich auch eine Antizipation seines eigenen Todes gesehen werden.

150 Recherchen am NS-Dokumentationszentrum haben zumindest keine Hinweise darauf ergeben.

151 Die Eisdielen des italienischen Einwanderers Pietro Luigi (Gigi) Campi gehörte zu den ersten Gebäuden auf der fast vollkommen zerstörten Hohe Straße (nicht auf der Königsstraße, wie im Fragment angegeben) in Köln, die nach 1949 wiederaufgebaut wurden. Das Café wurde schnell zum Anziehungspunkt für KünstlerInnen und Intellektuelle, es wurde Jazz aufgelegt, LiteraturInnen treffen fanden statt. Es befindet sich heute im Funkhaus am Wallrafplatz (vgl. <http://www.campi-im-funkhaus.de/index.html>; letzter Zugriff: 27.04.2020). Auch Seligmann-Silva «stolpert» in seinem Artikel wiederum über den Namen des Cafés: «Essa «muda testemunha mínima» aparece também como algo extemporâneo diante da eferescência do café campi (!) de Colônia.» Márcio Seligmann-Silva: *Alles ist Samenkorn*, S. 155.

4.4.1.9 Eine späte Auseinandersetzung mit Pound in Venedig («mármore ístrio»)

Das letzte Fragment, das in Bezug auf Darstellungen Europas nach der Katastrophe und die damit zusammenhängenden textuellen Stolpersteine besprochen werden soll, ist «mármore ístrio», verfasst zwischen dem 17. und dem 27. Januar 1968. Der Text gehört damit in die zweite Hälfte der Fragmente, in denen die europäischen Städte weniger im Fokus stehen; in diesem spezifischen Fall liegen die Hauptschauplätze aber in Italien, auch wenn auf eine neue zeitpolitische Bedrohung angespielt wird. Das Fragment nimmt innerhalb der *Galáxias* und auch innerhalb dieser Untersuchung eine besondere Rolle ein, weil hier eine erste – poetische – Auseinandersetzung mit der Begegnung mit Ezra Pound stattfindet, wohlgemerkt achteinhalb Jahre nach dem Treffen der beiden Dichter 1959 in Rapallo:

- 1 mármore ístrio enegrecendo na sombra neve sal-branco agora quando ao sol
- 2 mármore feito de felpa de cristal poroso à luz comido de ar o ar gira
- 3 dentro do miúdo polipeiro de poros e respira como um pulmão cristalizado
- 4 e vivo *explodem* bolas murano bojões de cor soprada de areia e tinta
- 5 marinha *explodem globos de topázio* onde a retina para e se ofusca
- 6 lucilada requerendo prismas diafragmas o olho poliédrico das moscas
- 7 um vermelho tão roxo que parece azul *um laranja tão sangue que descamba*
- 8 *em vermelho* e o cavernoso amarelo amarelo fosco ovo gema apodrecendo
- 9 andar andar labirintoandar quando san marco se suspende poeira ocre-
- 10 -rosa no pires azul que é mar laguna remanso chapa de metal vibrado
- 11 azul-encandecido sob o ferro do sol em brasa san marco sobe poalha
- 12 rosa-ouro puntiúnculos de irisado mosaico nuvem e obnubilando à luz-
- 13 -sombra o mosaico é um livro de renda de ouro e ocelos de pavão um
- 14 livro que se ilumina e decora em fina escritura legível numa língua
- 15 flamísson *por sob a calota polar os submarinos chocando sua carga*
- 16 *atômica e quatrocentos aviões sem parar cruzando os espaços com ovos*
- 17 *de urânio o cow-boy diante do radar vigia a fila de botões e há um*
- 18 *cow-boy que vigia o cow-boy para atirar nele caso fique louco e o*
- 19 *botão mas quem vigia o cow-boy do cow-boy fare l'amore non la guerra*
- 20 labirintoandando até chegar à quina onde os tetrarcas de pórfiro se
- 21 abraçam de pórfiro vinhoescuro quase marron contra o mármore nítido
- 22 o sol pala d'oro deslumbra na pedra rosa e bucintoro é o nome de um
- 23 canottiere vale dizer clube de remo desportes sobre o mar oco de
- 24 deuses *o velho poeta via ainda ou queria ver os punti luminosi*
- 25 *mas sabia não saber nada so di non sapere nulla mais nada* isto agora
- 26 na outra costa azul-ligúrio o prédio na via mameli tuesday 4 p.m.
- 27 ore sedici calipígeas de maiô brevíssimo passeando pelo lido as
- 28 coxas bronzebrunas o gato de brzeska parecia fixado em sua torção
- 29 felina numa peça exígua de mármore justa ocupação do material
- 30 brzeska não tinha dinheiro para comprar mais mármore a máscara

31 plissada um papyrus de rugas mas os olhos fulguravam nas fendas
 32 ruivas dos cílios e agora era preciso colocá-lo ao relento o gato
 33 isto é para poli-lo *seu paraíso era spezzato partido também feito*
 34 *de fragmentos e crollava caía como uma torre derrupta* si rischia di
 35 diventare molto stupido reclinado no sofá cabispenso o sangue
 36 afluindo difícil à cabeça por veias engelhadas e no entanto via
 37 ainda i punti ou se esforçava para a matéria do paradiso de dante
 38 formas non per color ma per lume parvente plasma luminoso fuor di
 39 color diamante cortado por diamante nuvem branco-ígnea sob o esmeril
 40 a banhista se dobra no carro metal-chispante a rede de látex modela
 41 nádegas elásticas aqui o albergo grande italia & lido brunobrônzeas
 42 direttamente al mare dal vostro balcone pescate nel mediterraneo

Das Fragment beginnt mit einer Vision von Murano, einer kleinen Inselgruppe, die nordöstlich der Altstadt in der Lagune von Venedig liegt. Murano ist bekannt für seine Glaskunsttradition, was hier auch entsprechend gewürdigt wird: in den ersten Zeilen des Fragments wird beinahe ekphrastisch der Prozess des Glasblasens beschrieben, wobei die einzelnen Farben ineinander verlaufen – so wie die verschiedenen Szenerien und Sprachen in den galaktischen Fragmenten. Allerdings sind in diesen Beschreibungen schon kleine Stolpersteine versteckt, die ein später thematisiertes Moment antizipieren:

e vivo explodem bolas murano bojões de cor soprada de areia e tinta / marinha explodem globos de topázio onde a retina para e se ofusca / lucilada requerendo prismas diafragmas o olho poliédrico das moscas / um vermelho tão roxo que parece azul um laranja tão sangue que descamba / e o cavernoso amarelo amarelo fosco ovo gema apodrecendo (4–8)

Hierauf wird an entsprechender Stelle zurückgekommen. Die Sprechinstanz bewegt sich im Fragment offensichtlich etwas orientierungslos durch die engen Gassen Venedigs («andar andar labirintoandar», 9); rekurriert wird auf die prächtige *Basilica di San Marco* und ihre Mosaik (9–13), wobei das Mosaik – neben der Glaskunst – ein weiteres Mal als ästhetisches Modell mit dem Buchprojekt in Verbindung gebracht wird:

o mosaico é um livro de renda de ouro e ocelos de pavão um / livro que se ilumina e decora em fina escritura legível numa língua / flamíssonas (13–15)

Mit der «língua flamíssonas» wird einerseits auf das Pflingstwunder und das damit verbundene Phänomen der Xenoglossie verwiesen, wie die babylonische Sprachverwirrung und der Turmbau zu Babel ein rekurrentes Motiv in den *Galáxias*. Gemeinsam mit den «explodierenden» Glasblasen, dem Farbenspiel der Glaskunst, das von einem Orange ins Blutrote verläuft und die durch die Mosaik repräsentierte Fragmentiertheit wird hier durch die «flammenklingende»

Sprache andererseits die nun folgende Passage vorbereitet, die wiederum völlig abrupt einsetzt und die die RezipientInnen direkt in ein sehr reales Bedrohungsszenario des Kalten Krieges versetzt:

por sob a calota polar os submarinos chocando sua carga / atômica e quatrocentos aviões sem parar cruzando os espaços com ovos / de urânio o cow-boy diante do radar vigia a fila de botões e há um / cow-boy que vigia o cow-boy para atirar nele caso fique louco e o / botão mas quem vigia o cow-boy do cow-boy fare l'amore non la guerra (15–19)

Die Angst vor einem drohenden atomaren Krieg sowie die Proteste gegen die Bombardierungen Vietnams dominierten bekanntlich die sechziger Jahre. Dem ersten nukleargetriebenen U-Boot, der USS Nautilus (SSN-571), auf die hier vermutlich verwiesen wird, war 1958 die erste Unterquerung des Nordpolmeeres geglückt. Die Besorgnis der Sprechinstanz über das atomare Wettrüsten und einen frivolen Umgang mit Massenvernichtungswaffen seitens der USA ist in diesem Abschnitt überdeutlich: «mas quem vigia o cow-boy do cow-boy». Der berühmte Slogan «make love, not war», der aus der Antivietnamkriegsbewegung hervorgegangen war, beendet hier in seiner italienischen Version diese Textsequenz. Dass er zumindest stellenweise auch als eine Art Motto für die *Galáxias* gelten kann, in denen den Verweisen auf katastrophale Ereignisse im 20. Jahrhundert häufig kontrastierend Verweise auf den Referenzrahmen um Sexualität und Erotik gegenübergestellt werden, ist in einigen der vorangehenden Analysen bereits angeklungen. Hervorzuheben ist, dass es durch diese Passage zu einem abrupten Bruch beim Lese-Gang bzw. beim «Abschreiten» der venezianischen «Textgassen» kommt: die Reflexion über atomare Waffen wird hier völlig unerwartet eingeschoben in einen längeren Textpassus, in dem Eindrücke eines (touristischen) Rundgangs durch Venedig wiedergegeben werden. Die bereits hier verankerten kleinen «Stolpersteine», in Form der «explodierenden Glasblasen», werden eigentlich erst im Nachhinein als solche les- und erfahrbar. Tatsächlich wird die Besichtigung der *Basilica di San Marco* auch nach dem oben zitierten Einschub einfach wieder aufgenommen – wiederum «labirintoandando» (20) –, wobei unter anderem auf die Venezianische Tetrarchengruppe an der *Porta della Carta* des Markusdoms Bezug genommen wird: «até chegar à quina onde os tetrarcas de pórfiro se / abraçam de pórfiro vinhoescuro quase marron contra o mármore nítido» (20–21). Das aus dem Vulkangestein Porphyr gearbeitete *Monumento ai Tetrarchi* besteht aus zwei Doppelstatuen, die die vier «Tetrarchen» in inniger Umarmung zeigen, eine Darstellung, die Eintracht und Solidarität zwischen den vier regierenden Kaisern des Römischen Reichs belegen sollte. Es fungiert hier nicht zuletzt als Kontrapunkt zu den zuvor geäußerten Befürchtungen angesichts eines drohenden nuklearen Krieges. Zudem steht die Tetrarchengruppe, die wahrscheinlich um das Jahr 300 in Ägypten gefertigt wurde, als eines der anachronis-

tischen Elemente des der Venezianischen Gotik entstammenden Markusdoms für die transtemporale, synchrone Poetik, die die haroldianischen Texte prägt. Rekurriert wird außerdem noch auf die *Pala d'Oro* (22), das goldene Altarbild des Markusdoms, sowie auf den nach dem Staatsschiff der Dogen von Venedig benannten Ruderverein *Bucintoro* (22–24). In der zweiten Hälfte des Fragments, die genauso plötzlich einsetzt wie die Passage über die atomare Bedrohung, wird nun die 1959 stattgefundene Begegnung mit Ezra Pound in Rapallo ‹transkreiert›, wobei Haroldo de Campos hier ganz offensichtlich auf seinen zwischen 1959 und 1960 geschriebenen Essay zurückgreift, der in der vorliegenden Untersuchung eingehend in Kapitel 3.2.4 besprochen wurde. Durch den plötzlichen Szenewechsel wird auch hier der ‹Lese-Gang› wieder unterbrochen. Pound wird dabei zu keiner Zeit namentlich genannt, aber RezipientInnen, die Haroldo de Campos' Poetik kennen, wird schnell klar, auf wen sich die Bezeichnung ‹o velho poeta› bezieht. Dabei werden die hier eingebrachten Eindrücke, Erinnerungen und Gesprächsfetzen in einer fragmentiert-verschränkten Form dargeboten, die an Haroldo de Campos' Beschreibung von Pounds ‹ritmo particular de diálogo-monólogo› in seinem Essay erinnert:

Às vezes se inquieta, procura desesperadamente algo, os óculos, o lápis, uma nota, e fica mordendo o ar, no vago, o maxilar inferior se movendo, um ríctus, como para melhor escandir as palavras e apanhar o relâmpago da ideia, que ameaça escapar. [...] E continua cambiando sempre italiano e inglês, num discurso personalíssimo: «Minha cultura não é de especialização profunda. É feita de *frammenti*. De pontos luminosos. Creio que aquele que se especializa deixa de ver os contornos. *I punti luminosi ...*» [...] Sinto-o cada vez mais distante, cansado, a articulação penosa, pausas se intercalando com frequência.¹⁵²

Zusätzlich unterbrochen wird Pounds ‹diálogo-monólogo› im Fragment ‹mármore ístrio› durch einen kurzen Einschub, in dem sich die Sprechinstanz an die sich im Badeort Rapallo aufhaltenden Touristinnen in ihren Badeanzügen erinnert: ‹calipígeas¹⁵³ de maiô brevíssimo passeando pelo lido¹⁵⁴ as / coxas bronze-brunas› (27–28). Auch hierauf wird bereits in dem Essay von 1959/60 rekuriert:

Fora, a indiferença solar da Riviera. Calipígias de maiôs brevíssimos. Turistas. Shorts. Azul. Carros chispando. O Lido frívolo e internacional.¹⁵⁵

152 Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 194–195 u. 198. Hervorh. im Original.

153 Mit der Bezeichnung ‹calipígeas› für die beobachteten Touristinnen wird auch eine Verbindung zu dem Fragment ‹amorini› geschaffen, wo der Dichter die bäuchlings auf dem Boden liegende Gipsfigur der jungen Frau, Opfer des Vesuvausbruchs 79 n. Chr., mit der Darstellung der Aphrodite Kallipygos im Archäologischen Nationalmuseum Neapels assoziiert (vgl. Kapitel 4.4.1.3).

154 Gemeint ist hier das Hotel Grande Italia & Lido, das auch heute noch existiert.

155 Ebda., S. 199.

Die Indifferenz der Touristinnen gegenüber dem «velho poeta» Pound, der nur wenige Meter entfernt lebt, spiegelt dabei in gewisser Hinsicht die in dem zuvor besprochenen Fragment angemahnte Gleichgültigkeit der jungen Kölner Mädchen angesichts der nur wenige Jahre zurückliegenden großen Katastrophe (vgl. Kapitel 4.4.1.8). Eine Textstelle im Fragment, die nicht auf den Essay zurückgeführt werden kann, ist die folgende: «mas sabia não saber nada so di non sapere nulla mais nada» (25). Wie bereits in Kapitel 3.2.4 thematisiert, handelt es sich bei der an Sokrates anklingenden Aussage «Io so di non sapere nulla» um den Titel eines Interviews, das Grazia Livi noch 1963 mit Pound geführt hatte. In diesem äußert er sich wie folgt:

[I]o ho vissuto tutta la vita credendo di sapere qualcosa. Ma poi è arrivato uno strano giorno e mi sono accorto che non sapevo nulla, sì, non sapevo nulla. E così le parole si sono svuotate di senso ...»¹⁵⁶

Pound bezieht sein «Nichtwissen» hier auf das Scheitern seiner *Cantos*, allerdings erhält diese Aussage vor dem Hintergrund der Shoah einen neuen Bedeutungsspielraum und genau diesen scheint auch Haroldo de Campos, der das Interview kannte und das Zitat später auch in seinem Hommage-Text für Pound nach dessen Tod 1972 (vgl. Kapitel 3.2.4) verarbeitete, in «mármore ístrio» aufzugreifen: der amerikanische Dichter verstand es, «nichts zu wissen», die Verbrechen gegen die Menschheit, die große Katastrophe, wollte er nicht sehen. Pounds eigene Verstrickung in den europäischen Faschismus hat aber, so klingt es sowohl in dem Essay als auch in dem galaktischen Fragment an, deutliche Spuren an dem US-amerikanischen Dichter hinterlassen, psychische wie physische. Auf letztere wird insbesondere durch das immer wieder beschriebene zerfurchte, «maskenhafte» bzw. «palimpsestartige» Gesicht Pounds verwiesen:¹⁵⁷ hier hat sich «Geschichte» in ihrer zweifachen Konnotation eingeschrieben. Unter Rückgriff auf die bereits häufiger zitierte Passage aus den *Cantos*¹⁵⁸ und auf den (einstürzenden) Babelturm wird Pounds «Paradiso» in diesem Fragment, in dem eine neue

¹⁵⁶ In Hanne Borchmeyer: *Das amerikanische Künstlermilieu in Venedig*, S. 308. Vgl. Grazia Livi: *Io so di non sapere nulla*, S. 90–92.

¹⁵⁷ Vgl. hierzu insgesamt Jasmin Wrobel: *Cicatrices textuais*.

¹⁵⁸ «Le Paradis n'est pas artificiel / but spezzato apparently / it exists only in fragments [...]» (Canto LXXIV, 460–462). Vgl. Haroldo de Campos: *O segundo arco-íris branco*, S. 194.

Art von Bedrohung durch atomare Kriegswaffen problematisiert wird, ebenfalls in seine fragmentären Bestandteile zerschlagen:

o velho poeta via ainda ou queria ver os punti luminosi / mas sabia não saber nada so di non sapere nulla mais nada [...] a máscara / plissada um papyrus de rugas mas os olhos fulguravam nas fendas / ruivas dos cílios [...] seu paraíso era spezzato partido também feito / de fragmentos e crollava caía como uma torre derrupta (24–34)

Dass der polyglotte Pound, der bei der Begegnung mit Haroldo de Campos 1959 gesundheitlich und mental angeschlagen ständig zwischen Italienisch und Englisch wechselte, hier mit dem einstürzenden Babelturm in Verbindung gebracht wird, ist nachvollziehbar.¹⁵⁹ Die Textpassage kann zudem mit der ebenfalls in dem Essay von 1959/1960 zitierten Aussage Pounds in Zusammenhang gebracht werden, Europa sei nach dem Krieg wie die Reste eines ausgebrochenen Vulkans; man müsse die Fragmente zusammentragen.¹⁶⁰ Auf seine Art und Weise tut Haroldo de Campos genau dies in den *Galáxias*; allerdings lenkt er durch gezielt gesetzte Textbausteine die Aufmerksamkeit der RezipientInnen auf die große Katastrophe des 20. Jahrhunderts und auf die Opfer des europäischen Faschismus, ganz im Gegenteil zu Pound, der sich in diesem engagierte und der die Shoah auch in späteren Jahren ausblendete. Gleichzeitig wird in diesem Fragment, das seiner Verortung im Gesamtwerk nach schon zu den ›amerikanischen Fragmenten‹ gehört, eindringlich vor einer neuen Art von Krieg gewarnt, dessen Waffen die Welt tatsächlich in kleinste Partikel zertrümmern könnte.¹⁶¹ Haroldo

159 Der desaströse Eindruck, den der Dichter 1959 nicht nur auf Haroldo de Campos, sondern auch auf James Laughlin und 1960 auf Donald Hall machte, soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Pound sich – unverbesserlich – auch in den frühen sechziger Jahren noch an faschistischen Aktivitäten beteiligte. Vgl. insb. die Kapitel 3.2.1 und 3.2.4 der vorliegenden Untersuchung.

160 Vgl. Haroldo de Campos: *O segundo arco-iris branco*, S. 194.

161 An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass in den USA mit dem Begriff ›Holocaust‹ seit den späten vierziger Jahren und vermehrt in den fünfziger und sechziger Jahren auch auf einen potenziellen nuklearen Krieg verwiesen wurde. Jon Petrie hält in seinem begriffsgeschichtlichen Aufsatz hierzu fest: «While the word ›holocaust‹ was used only occasionally as an American appellation for the Judeocide, the word was used, starting in the late 1940s and increasingly in the 1950s, as a referent to nuclear war. An example from 1949: «... the people of the world should know the menace of atomic warfare ... while there is yet time to avoid such a holocaust.» After Sputnik and the recognition that Soviet missiles could reach American cities, concern about nuclear war accelerated sharply. Approximately 200 entries are listed under the heading ›Atomic Bombs‹ in the Reader's Guide to Periodical Literature, March 1959–February 1961; in contrast, eight entries are listed under the heading ›World War 1939–1945: Jews.‹ By 1961, ›holocaust‹, without a contextual framework and with no modifying adjectives, was a readily understood referent for nuclear warfare within American intellectual circles.» Jon Petrie: *The secular word HOLOCAUST*, S. 44.

de Campos versäumte es zwar, sich in nicht poetischen Texten klar von Pound zu distanzieren und dessen aktive Rolle im italienischen Faschismus sowie seinen Antisemitismus deutlich zu benennen und zu verurteilen, allerdings zeigt die Analyse der bisher besprochenen Fragmente, dass er mit seinem Werk einen poetischen Gegenentwurf zu den *Cantos* geschaffen hat. Mit diesen stehen die ›haroldianischen Gesänge‹ durch die multilinguale Thematisierung von (Welt)geschichte und die Poetik der *frammenti* und *punti luminosi* zwar in Beziehung, allerdings wird der Fokus der *Galáxias* in den bisher analysierten Fragmenten insbesondere auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts und seine große Katastrophe gerichtet. Die ›textuellen Stolpersteine‹, durch die sich Momente des ›Verstehens‹ ergeben, werden hierbei auf einer hermetisch-neobarock wuchernden und damit auch in ästhetischer Hinsicht antifaschistischen Textstraße gesetzt – bei den *Galáxias* handelt es sich in dieser Hinsicht um eine Art ›Anti-Cantos‹.

Im Anschluss an die Verweise auf den Kalten Krieg in ›mármore ístrio‹ werden im Folgenden (4.4.2) exemplarisch zwei weitere Fragmente bezüglich ihrer ›Stolpersteine‹ besprochen, die auf den Vietnamkrieg Bezug nehmen und die in der zweiten (weniger intensiven) Arbeitsphase an den *Galáxias* ab 1966 entstanden sind. Abschließend werden dann noch zwei Fragmente analysiert (4.4.3), in denen auf die Umstände und Auswirkungen der brasilianischen Militärdiktatur rekurriert wird. Diese zusätzlichen Lektüren belegen, dass sich Haroldo de Campos ausgehend von der Shoah und dem europäischen Faschismus auch in der zweiten Arbeitsphase den Verbrechen gegen die Menschheit zuwendet.

4.4.2 Reaktionen auf den Vietnamkrieg

4.4.2.1 Flucht vor dem Vietnamkrieg nach Mexiko (›aquele como se chamava‹)

Das Fragment ›aquele como se chamava‹, geschrieben zwischen dem 8. und dem 10. November 1966 (es handelt sich um das zweite verfasste Fragment nach der mehr als einjährigen Pause an den *Galáxias*) spielt in geographischer Hinsicht eine besondere Rolle: es handelt sich dabei um den einzigen Text, der Mexiko als Schauplatz hat. Neben den ›Brasilien-Fragmenten‹, in denen sich meist verschiedene Chronotopoi einander überlagern, einem Fragment, in dem auch Buenos Aires Schauplatz ist (›pulverulenda‹) sowie dem Fragment ›na coroa de arestas‹, in dem unter anderem der Tod Che Guevaras in Bolivien thematisiert wird, handelt es sich dabei um einen der wenigen Texte in den *Galáxias*, die sich spezifisch mit Lateinamerika auseinandersetzen. Dabei gehört ›aquele como se chamava‹ zu den sechzehn Fragmenten, die von Haroldo de

Campos 1992 vertont wurden und es gibt daher auch einen kurzen Beschreibungstext aus der Feder des Dichters:

Um casal jovem, judeos americanos, com suas crianças, na cidade do México, faz uma excursão de carro a Toluca. O narrador, que lhes serve de intérprete, nada pode fazer para amenizar a teimosia do americano, que conduz atabalhoadamente seu veículo alugado pelas ruas e rodovias mexicanas. Palavras astecas, visões e reminiscências de gente e paisagem, constelam a narração, o «textoviário». A morte, a mirada lorquiiana da morte, vai-se insinuando no fluxo do texto, até o desfecho (um acidente na estrada visualizado em câmara lenta) e a eufórica afirmação da vida, no júbilo da sobrevivência.¹⁶²

Hervorzuheben ist hier einerseits, dass in dem Fragment dem Dichter selbst zufolge tatsächlich «erzählt» wird, wenn auch in der Form eines «textoviário» – es gibt also einen (ansatzweise) zusammenhängenden Plot. Zudem gibt es einen «Erzähler», Miguel, der das Paar als Übersetzer begleitet. Dennoch existieren auch einige Passagen, in denen die Sprechinstanz der *Galáxias* sich manifestiert. Zum Kontext von «aquele como se chamava» sei angemerkt, dass Haroldo de Campos im Sommer 1966 am XXXIV *International PEN Congress* in New York teilnahm, der in diesem Jahr am 14. Juni zum Thema *The Writer in the Electronic Age* unter der Leitung von Marshall McLuhan stattfand. Dort nahm er einerseits an dem Eröffnungspanel zum Rahmenthema teil¹⁶³ und des Weiteren an einem von Emir Rodríguez Monegal moderierten Panel (*Situación del escritor en América Latina*), an dem außerdem noch Victoria Ocampo, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Manuel Balbotin, Carlos Fuentes, Montes de Oca, Homero Aridijis, Mario Vargas Llosa, Juan Liscano und Carlos Martínez Moreno mitwirkten.¹⁶⁴ In Kalifornien begegnete er zudem Roman Jakobson das erste Mal, der Beginn eines intensiven Austauschs. Die Reise führte ihn weiter nach Mexiko, wo er unter anderem den deutsch-mexikanischen Architekten, Künstler und Dichter Mathias Goeritz traf. Goeritz hatte im Frühjahr die erste Ausstellung konkreter Poesie in Mexiko organisiert, für die Max Bense den Eröffnungsvortrag gehalten hatte.¹⁶⁵ Haroldo de

¹⁶² Haroldo de Campos: *Galáxias*, S. 122.

¹⁶³ Neben Haroldo de Campos und dem moderierenden Marshall McLuhan nahmen Buckminster Fuller, Adolf Hoffmeister, Iván Boldizsár, Kathleen Nott, Paul Tabori, Léon Maurice Anoma Kanie, Norman Podhoretz, Pablo Neruda, Richmond Lattimore und Yves Gandon an der Diskussionsrunde teil. Sie ist verfügbar unter folgendem Link: <https://archive.pen.org/asset?id=44> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

¹⁶⁴ Vgl. Gênese Andrade: «Escrituras que brilham em plena noite», S. 151, u. Thelma Médice Nóbrega: *Sob o signo dos signos*, S. 166.

¹⁶⁵ Vgl. Elisabeth Walther: Die Beziehung von Haroldo de Campos zur deutschen konkreten Poesie, o.S. In Kontakt mit Octavio Paz, auch dies sei hier kurz erwähnt, tritt Haroldo de Cam-

Campos' Reiseroute durch Nordamerika im Sommer 1966 entspricht damit in gewisser Hinsicht der in dem Fragment (verfasst im November desselben Jahres) nachgezeichneten Route, auch wenn die Reise hier im Auto stattfindet und direkt von New York nach Mexiko-Stadt führt:

1 aquele como se chamava americano louco crazy american disse miguel com
 2 seu perfil de príncipe azteca e disse também gringo mas não para ofender
 3 amistosamente comprara um carro e se botara de new york a méxico city com
 4 mulher e filhos mal sabendo guiar e não falando nenhuma palavra de espanhol
 5 só gracias gracias e no comprendo se chamava harry sim e a mulher sara
 6 judia de olhos amêndoa para o méxico pouco dinheiro e com vontade de ficar
 7 *your country is not killing people* por trás dos olhos claros *in vietnam*
 8 guiando às tontas baratatonta fuck it pela trama das calles quase duas
 9 horas para chegar a churubusco perto de la ermita damn it fuck it
 10 praguejava tonto ixtapalapa churubusco palavras enroladas na língua e
 11 garotos assobiavam para as pernas de sara palmo tâmara de coxa fora da saia
 12 papazules que por sinal são verdes y cochinita pibil e o méxico te
 13 paralisa com seu soco de pulque e plumas a você também com esse textoviagem
 14 entrebebido em amatl agora em papel de árvore ou amatl papel cor cortiça
 15 este textoviário batido e rebatido também como a massa do amatl esfolado
 16 com pedra e esfolhado na pedra até chegar ao doce do papel liso e piso
 17 onde a estória se esfinge com figuras cabeças de serpente cabeças aztecas
 18 e de serpente coatlicue deusa-morte deusa bi-serpe vestida de cobras vivas
 19 um crânio ocos de um crânio todoocos num colar de mãos madredeusa também
 20 da terra que a morte te está mirando desde os ocres de toluca aquele
 21 maldito crazy american sem saber guiar direito e teimando stubborn as a
 22 mule teimoso feito mula eu disse desta vez querendo saber onde ficava a
 23 highway nãooseiquanto porforça a highway não me deixava indagar da carretera
 24 a toluca e íamos para toluca como se estivesse numa rodovia de new england
 25 corações também no colar de mãos e escamas de serpente xadrezando a pedra
 26 crianças brincavam com caveiras de açúcar na feria de los muertos máscaras
 27 de caveira em papel-cartão mas o pneu rompido forçou o giro à esquerda
 28 não sentia mais os freios verônicas de cartão y calaveras de azúcar
 29 um looping câmaralenta o asfalto da estrada rinchando cavalo cortado
 30 popocatepetl e itlaciuhatl anil com capuchos de neve e abaixo logo
 31 abaixo eis la gran tenochtitlan seus templos e canais ladrilhos de água
 32 no risco geométrico tlaloc o deus-chuva pirâmide azul pirâmide púrpura
 33 huitzilopochtli o deus-guerra quatro filas de pentacrânios em lados quadros
 34 a figura na liteira é cihuacoatl inspetor dos mercados e os dois de
 35 orelheiras jade e cara negra tinta de negro coletam tributos guajolotes
 36 elotes frijol de diferentes cores há de tudo aqui pescado acociles ranas
 37 e iguanas na coroa-de-copos de leite a pequena prostituta xochiquetzal

pos erst zwei Jahre später, 1968, als Celso Lafer ihn um die Übersetzung einiger Gedichte des Mexikaners bittet. Vgl. Gênese Andrade: «Escrituras que brilham em plena noite», S. 157.

38 ao colar de jade cabelos colhidos pela mão sinistra e tigrídea a floramor
 39 nessa mão a direita descobre a coxa tatuada jarreteira ouro à altura
 40 do Joelho e celhas riscoblíquas sobre os olhos amêndoa em lentacâmara o
 41 looping e o carro virado sobre si mesmo a carretera também virada sobre
 42 si mesma nem sangue nem fogo nem fezes no coalho de óleo intactos na lata
 43 amassada entre vidros puídos e você e Harry e Sara e crianças arreliando
 44 com voz de pato Donald e Sara e Harry e você para Toluca e crianças
 45 para Toluca vivos viva-a-vida vida para o mercado cor tortilla de Toluca

Der «Erzähler», Miguel, «com seu perfil de príncipe azteca» (1–2), wird direkt zu Beginn eingeführt, gleichzeitig bleibt die Sprechinstanz der *Galáxias* präsent, indem sie den Bericht des Mexikaners wiedergibt und dessen Aussagen auch interpretiert und bewertet: «e disse também gringo mas não para ofender / amistosamente» (2–3). Der «Gringo», «Harry», kauft sich in New York ein Auto und fährt, so wird es hier angedeutet, mit seiner Familie (Sara und Kindern) bis nach Mexiko-Stadt, wo er auf Miguel trifft, der die Familie nun auf einen Ausflug nach Toluca begleitet. Dabei wird bereits in den ersten Zeilen immer wieder der Fahrstil des «crazy american» kritisiert, der kaum ein Wort Spanisch versteht. Umso überraschender ist der anscheinend geäußerte Wunsch, in Mexiko bleiben zu wollen. Dieser Wunsch sowie die überhastete Fahrt nach Mexiko, fast ohne Geld, lassen beinahe den Eindruck einer Flucht entstehen. Die Erklärung dafür liefert ein textueller Stolperstein, der in diesem Fall sprachlich wie semantisch kantig aus der Textoberfläche hervorragt:

mal sabendo guiar e não falando nenhuma palavra de espanhol / só gracias gracias e no compreendo se chamava Harry sim e a mulher Sara / judia de olhos amêndoa para o México pouco dinheiro e com vontade de ficar / *your country is not killing people* por trás dos olhos claros *in vietnam* / guiando às tontas baratatonta fuck it pela trama das calles quase duas / horas para chegar a Churubusco perto de la ermita damn it fuck it / praguejava tonto ixtapalapa churubusco palavras enroladas na língua e / garotos assobiavam para as pernas de Sara palmo tâmara de coxa fora da saia (4–11)

Die erste Textpassage deutet das Unverständnis des Erzählers an, der sich über dieses US-amerikanische Paar wundert, das so unvorbereitet und überstürzt nach Mexiko kommt. Die Erklärung, die er dafür scheinbar von Harry bekommt, rückt den Gesamtkontext des Fragments, der im Folgenden noch weiter erläutert wird, in ein ganz anderes Licht: «*your country is not killing people [...] in vietnam*». Die Familie verlässt die USA (zumindest zeitweise) demnach als Protest und wendet sich hier einem für sie völlig neuen Kulturraum zu, der nicht in den Krieg involviert ist. Die häufig geäußerten Flüche Harrys («fuck it»; «damn it fuck it») und der rasante, orientierungslose Fahrstil («mal sabendo guiar»; «guiando às tontas baratatonta»; «praguejava tonto») spiegeln die zügellose Wut über die Außenpolitik des eigenen Landes wider – Lyndon B. Johnson ließ Nordvietnam

ab 1965 bombardieren, was die Proteste, die es bereits seit dem Eintritt der USA in den Vietnamkrieg 1963 gegeben hatte, anfachte und zum Hauptfokus der Studierendenbewegungen werden ließ. Dass es sich bei Harry und Sara ausgerechnet um ein jüdisches Paar handelt, das vor dem Hintergrund des Vietnamkrieges ein (selbstgewähltes) Exil in Mexiko sucht und einen «Exodus des Protestes» unternimmt, soll hier hervorgehoben und im Hinterkopf behalten werden. Abgesehen davon, dass das Paar kein Spanisch versteht, bereiten ihm die sprachlich völlig ungewohnten Toponyme Probleme: «ixtapalapa churubusco palabras enroladas na língua». Die daran anschließende Passage unterbricht den Bericht von Miguel und gibt nun (kulinarische) Reiseeindrücke der Sprechinstanz der *Galáxias* wieder sowie autoreferentielle Reflexionen, die sich mit Verweisen auf die aztekische Götter- und Ritualwelt vermengen:

papazules que por sinal são verdes y cochinita pibil e o México te / paralisa com seu soco de pulque e plumas a você também com esse textoviagem / entrebebido em amatl agora em papel de árvore ou amatl papel cor cortiça / este textoviário batido e rebatido também como a massa do amatl esfolado / com pedra e esfolhado na pedra até chegar ao doce do papel liso e piso / onde a estória se esfinge com figuras cabeças de serpente cabeças aztecas / e de serpente coatlicue deusa-morte deusa bi-serpe vestida de cobras vivas / um crânio ocos de um crânio todoocos num colar de mãos madreusa também / da terra que a morte te está mirando desde os ocos de toluca (12–20)

Der Eindruck, den Mexiko auf die Sprechinstanz hinterlässt, ist «paralysierend», bringt sie ins Stocken, wobei in diesem Kontext auch auf das alkoholische Nationalgetränk Pulque – und dessen Wirkung – Bezug genommen wird, das bereits in präkolumbischer Zeit hergestellt wurde. Überhaupt scheint «aquele como se chamava» eine andere Zeitschicht zu unterliegen: die (textuelle) Reise bzw. Autofahrt («textoviagem»; «textoviário») führt dabei nicht nur an signifikanten Orten vorbei, der präkolumbische Kontext wird vielmehr als «Text-Untergrund», der allem unterliegt, evoziert. Wie in den meisten anderen Fragmenten gibt es auch hier ein (ästhetisches) Modell, das in Beziehung zu den neobarocken, palimpsestartigen Texten der *Galáxias* gesetzt wird. In diesem Fall handelt es sich dabei um das dem Papyrus ähnliche Amatl-Papier, dessen rituelle Herstellung ebenfalls bis in die vorspanische Zeit reicht und das heute immer noch als Kunsthandwerk angeboten wird. Der Herstellungsprozess wird hierbei mit dem Schreibprozess analogisiert: «este textoviário batido e rebatido também como a massa do amatl esfolado / com pedra e esfolhado na pedra até chegar ao doce do papel liso» (15–16). Die darauffolgende kurze Sequenz kann als Schlüsselbemerkung gelesen werden: «e piso / onde a estória se esfinge». Die (nicht existierende) verbale Form «esfingir-se», die sich von dem Substantiv «esfinge», «Sphinx», ableitet, aber auch das Verb «fingir», «vortäuschen» evoziert, kann einerseits im Sinne von «rätselhaft werden» verstanden werden. Andererseits ist die Sphinx eine Unheil-

bringerin, die Sequenz deutet also an, dass das lyrische Ich – frei übersetzt – «auf die Stelle tritt, an der die Geschichte dunkel wird», wobei «dunkel» hier in dem verdeutlichten doppelten Sinn zu verstehen ist: der Dichter lenkt die Aufmerksamkeit auf die «anti-epifanias» der Geschichte(n). Dies wird durch die daran anschließende Bezugnahme auf die aztekische Göttin Coatlicue («Schlangenrock») untermauert. Die bekannteste Darstellung der Göttin, die Statue im Nationalmuseum für Anthropologie in Mexiko-Stadt, zeigt diese mit einem aus zwei Schlangenköpfen bestehende Haupt und einer Halskette, an der in abwechselnder Reihenfolge Hände sowie menschliche Herzen hängen und die hierdurch ihre doppelte Funktion als Göttin, die das Leben schenkt, es aber auch wieder nimmt, symbolisieren. In «aquele como se chamava» steht ihre Rolle als Todbringerin im Fokus, wobei diese Funktion, wie von Haroldo de Campos in seinem kurzen Kommentartext von 1992 angemerkt, implizit mit der Poetik García Lorcas und den häufig verwendeten weiblichen Todes-Allegorien in Verbindung gebracht wird: «que a morte te está mirando desde os ocos de toluca». Wurde die Todes-Thematik bereits durch den Vietnamkommentar des «crazy american» Harry in das Fragment eingebracht, so wird in dieser Passage die Todesgefahr, der sich das Paar auf der rasanten Fahrt durch das unbekannte und das in sprachlich-kultureller Hinsicht auch «un-verstandene» Mexiko aussetzt, antizipiert. Der Erzählstrang wird im Folgenden fortgesetzt, wobei Miguels Narration von Einschüben unterbrochen wird, die auf Coatlicue, die mexikanische Totenkultur und den *Día de los Muertos* rekurrieren – an dieser Stelle sei noch mal daran erinnert, dass das Fragment in der ersten Novemberhälfte verfasst wurde. Durch die so ineinander verschränkten Narrationsebenen, wobei die Sequenzen der *Feria de los Muertos* mit ihren Totenmasken und Totenköpfen aus Zucker filmisch eingeblendeten Szenen ähneln, die die Handlung ergänzen, wird schließlich zu dem unausweichlichen Unfall hingeführt; der Moment, in dem der Reifen platzt, wird hier wiederum mit der Konjunktion «mas» eingeleitet und markiert:

aquele / maldito crazy american sem saber guiar direito e teimando stubborn as a / mule teimoso feito mula eu disse desta vez querendo saber onde ficava a / highway não sei quanto por força a highway não me deixava indagar da carretera / a toluca e íamos para toluca como se estivesse numa rodovia de new england / corações também no colar de mãos e escamas de serpente xadrezando a pedra / crianças brincavam com caveiras de açúcar na feria de los muertos máscaras / de caveira em papel-cartão mas o pneu rompido forçou o giro à esquerda / não sentia mais os freios verônicas de cartão y calaveras de azúcar / um looping em câmaralenta o asfalto da estrada rinchando cavalo cortado (20–29)

Während sich der Wagen in Zeitlupe überschlägt («um looping / em câmaralenta»), wird nun ganz in eine präkolumbische Vision von Mexiko-Stadt («eis la gran tenochtitlan») mit seinem *Templo Mayor* und den beiden jeweils Huitzilo-

pochtli und Tláloc geweihten Schreinen übergeleitet; im Hintergrund sind die beiden Zwillingsvulkane Popocatépetl und Iztaccíhuatl zu sehen:

popocatepetl e ixtlacihuatl anil com capuchos de neve e abaixo logo / abaixo eis la gran tenochtitlan seus templos e canais ladrilhos de água / no risco geométrico tlaloc o deus-chuva pirâmide azul pirâmide púrpura / huitzilopochtli o deus-guerra quatro filas de pentacônios em lados quadros / a figura na liteira é cihuacoatl inspetor dos mercados e os dois de / orelheiras jade e cara negra tinta de negro coletam tributos guajalotes / elotes frijol de diferentes cores há de tudo aqui pescado acociles ranas / e iguanas na coroa-de-copos de leite a pequena prostituta xochiquetzal / ao colar de jade cabelos colhidos pela mão sinistra e tigrídea a floramor / nessa mão a direita descobre a coxa tatuada jar-teira ouro à altura / do Joelho e celhas riscoblíquas sobre os olhos amêndoa (30–40)

Tenochtitlan war auf den Inseln des Texcoco-Sees erbaut worden; der See wurde nach der «Eroberung» durch Cortés 1521 schrittweise trockengelegt (mit bis heute anhaltenden gravierenden Konsequenzen). Die Ruinen der Stadt, u. a. der *Templo Mayor* als wichtigster Tempel der aztekischen Hauptstadt, wurden bis heute nur teilweise freigelegt, Mexikos kulturelles Erbe liegt noch immer im Untergrund der heutigen Metropole Mexiko-Stadt. In Haroldo de Campos' Text werden diese Ruinen zumindest teilweise an die Oberfläche befördert. Das aus Protest vor dem Vietnamkrieg aus den USA flüchtende Paar ist sich nicht bewusst, dass es sich in dem ihnen völlig unbekanntem Zielland mit einem weiteren Verbrechen gegen die Menschheit konfrontiert sieht, der gewaltsamen Eroberung und Kolonialisierung Mexikos: der textuelle Stolperstein «your country is not killing people» bekommt hier also einen weiteren Bedeutungsspielraum. Über den Verweis auf die «pequena prostituta xochiquetzal» – eigentlich eine Liebesgöttin – am Ende der oben zitierten Passage wird wieder zum «eigentlichen Plot» des Fragments zurückgeführt: die Beschreibung der Oberschenkel der Göttin erinnert an die Anspielung auf die Beine Saras in Zeile 11, die bewundernde Pfiffe ernten.¹⁶⁶ Zudem werden ihre Augen wie die Saras als «mandelförmig» beschrieben (vgl. 6 u. 40). Danach wird wieder auf den Autounfall zurückgeblickt, die Zeitlupe – die die Vision Tenochtitlans ermöglichte – ist wieder aufgehoben:

em lentacâmara o / looping e o carro virado sobre si mesmo a carretera também virada sobre / si mesma nem sangue nem fogo nem fezes no coalho de óleo intactos na lata / amassada entre vidros puídos e você e harry e sara e crianças arrelhando / com voz de pato donald e sara e harry e você para toluca e crianças / para toluca vivos viva-a-vida vida para o mercado cor tortilla de toluca (40–45)

166 Objektifizierende Betrachtungen, die auf ähnliche Art und Weise in diversen Fragmenten stattfinden, vgl. z. B. «ach lass sie quatschen»: «que / alguém poderia olhá-la para sempre celofanizada por trás desse vidro / pernas elásticas nas botas curtas e sentada comissurando coxas em meias / de malha essa tem pelos na língua disse um outro por sobre a mesa» (27–29).

Die Familie und der ›Übersetzer-Erzähler‹ Miguel überleben den Unfall, alle entkommen dem Autowrack unbehelligt. Die letzte Sequenz ist eine Affirmation des Lebens; wie schon mehrmals angemerkt inszenieren sich die *Galáxias* in einzelnen Fragmenten immer wieder als ›Lebens-Buch‹ – Poesie wird als (memoriale) (Über)lebensstrategie verstanden. Vor dem Hintergrund des im Fragment präsentierten Totenkults und des Opferkults im präkolumbischen Mexiko wird hier zwar auf zwei Katastrophen verwiesen, die viele Menschen ihr Leben kosteten bzw. kosten – die ›Eroberung‹ Mexikos durch die Konquistadoren und den Vietnamkrieg. Es ist aber ausgerechnet ein jüdisches Paar, das hier überlebt. Dies kann einerseits mit dem lebensbejahenden und diesseitsgerichteten Charakter des Judentums an sich in Verbindung gebracht werden; denkt man an den Gesamtkontext der *Galáxias*, in denen immer wieder auch auf die Shoah verwiesen wird, erhält diese Tatsache allerdings noch einen weiteren Bedeutungsspielraum. Gleichzeitig sind trotz der gewaltsamen Kolonialgeschichte auch die indigenen Kulturen in diesem Fragment präsent und ›lebendig‹.

4.4.2.2 «Where is Vietnam?» *via* Ferlinghetti (‹sob o chapéu›)

Das nächste zu besprechende Fragment, ›sob o chapéu‹, wurde am 3. und 4. Januar 1967 verfasst. Haroldo de Campos war – wie im vorangehenden Kapitel ausgeführt – im Sommer 1966 nach New York und Kalifornien gereist, wo er u. a. Roman Jakobson traf. Dass er bei dieser Gelegenheit auch San Francisco, den Schauplatz von ›sob o chapéu‹, bereiste, kann sicher angenommen werden. In dem Fragment wird auf die Vietnamproteste, die Hippie-Bewegung und die *counterculture* der *Beat Generation* rekurriert:¹⁶⁷

- 1 sob o chapéu de palha vermelho-rustido deveria ter sido azul a barba
- 2 grisalhava um ar dopado a moça é que usaria um sombrero rojo e deveria
- 3 ter havido também um grupo de mimos maime ele falava mime troupe
- 4 com uma peça de protesto caso a polícia não no feriado do quatro de
- 5 julho washington square entre columbus e union onde uma igreja católica
- 6 l'amor che move il sol [sic] e l'altre stelle ou algo assim no frontispício

¹⁶⁷ Gustavo Scudeller kontextualisiert das Fragment zeitlich in Bezug auf den *Summer of Love* 1967, übersieht hierbei aber, dass das Fragment bereits im Januar 1967 verfasst wurde. Dieses Missverständnis ist in Hinblick auf die Verweise auf die Hippie-Bewegung aber nachvollziehbar. Weniger verständlich ist eine Fehlinterpretation bezüglich des Schauplatzes, den Scudeller erst am Ende des Fragments in San Francisco verortet; anscheinend wurden hier die topografischen Referenzen, die ihm durchaus auffallen – «washington square entre columbus e union» (5) – nicht richtig eingeordnet. Vgl. Gustavo Scudeller: *O épico*, S. 307. Ein ähnlicher Fehler unterläuft ihm in Bezug auf das Fragment ›ach lass sie quatschen‹, dessen Schauplatz er in Mannheim vermutet. Vgl. ebda., S. 299.

7 velhos vagabundavam vagabundos velhavam no sol fino do pós-meio-dia
 8 guedelhas beatnik e gatas de olhos-rímel no solário da praça e quase
 9 uma hora para descobri-lo no grandalhão bambeante entre um cachorro vago
 10 um bebê chorão e uma loura feiúsa sem nenhum chapéu fusca loura amuada
 11 não era sua pequena a pequena era a outra moreno-turquesa caricaturando
 12 fregueses no hungry i mas a mãe do bebê e estava amuada porque não era
 13 a barba dopada esgalgava uns balanços de dança em cambaios arrancos
 14 mostrando como fôra a outra noite o baixote peludo e o gordo glabro
 15 na porta da city lights também acompanhavam gorgolhando bongós não nada
 16 do claro ar lavanda-e-amarelo da casa do doctor williams a casa branca
 17 parando imaculada no gramado gaio aqui se muda tudo na frustra bôrra
 18 do não-poder impoder poder-pouco contra o carão de milho do coronel
 19 cornpone este remorso remordido do não-poder nos olhos azul-criança por
 20 cima da barba grisalha azul-faiança enevoando em céu de marijuana
 21 *mas a arte da poesia agora pause agora espere agora pare escreva cem*
 22 *vezes para ver a mesma página cemvezesmesma para ver e preze os pesos*
 23 *more as remoras represe os prazos como o mesmo centena como o mesmo*
 24 *repreña como densa e centelha no cumprido da pena pouco importa agora a*
 25 *arte da poesia esta geração é outra nada do lavanda-laranja imaculado*
 26 do doc williams da aresta clara mas a pasta de sarro e marijuana no
 27 halo alumbrado de esperma e latrinas *como pensar clara aresta a arte da*
 28 *poesia quando testardos cara-romba masturbam longamanus a bomba cona*
 29 *imensa chiando no orgasmo-ribombo* e bardos barbudos no báratro de porra
 30 pedem paz com rugidos de amoroso amianto os olhos azuis cerulam
 31 amargando impotência contra os caras-quadradas e o paraíso não há mas
 32 se faz de marijuana cíntia tem cabelos preto-turquesa e mãos sujas
 33 cuidadosamente quero dizer de tinta a óleo pisando descalça o cimento
 34 ensolarado da avenida columbus ônix pedicurado na fuligem e o mundo gira
 35 gira gira giramundogira continua girando coronel cornpone que to fuck
 36 is to love again san francisco estofado de ar-condicionado velhos de
 37 fêz e paleto de arabesco paradeiam zabumbas e elefantes templários
 38 de uma arábia goma-arábica o saiote saracoteia e engraxa botas sentadas
 39 replica um sino sino-marinheiro replicando ao bonde que sobe a rua powell
 40 isto é a grumete limpa-botas rebolando nádegas risonhas para o verniz
 41 dos borzeguins sentados templário de bochechas rosbife pilar do império
 42 aqui estátuassentado a banda latãochispante ataca o god sim save america
 43 no tablado da union square cadavezsím mais depressa o mundo gira
 44 giralivro mundo gira ao ritmo do topless a-go-go a mulata de tretas
 45 tetas mais a ruiva pipilos mamilos encornam o templário tomate

Die erste Referenz im Fragment verweist auf den Dichter Lawrence Ferlinghetti,¹⁶⁸ den die Sprechinstanz am 4. Juli, dem amerikanischen Unabhängigkeitstag, am

¹⁶⁸ Auch die Referenz auf Ferlinghetti wird von Scudeller trotz der Hinweise im Fragment – Strohhut, grauer Bart, City Lights Bookstore, der in *Where is Vietnam?* als «Colonel Cornpone»

Washington Square in San Francisco trifft, inmitten einer Protestveranstaltung gegen den Vietnamkrieg. Die ersten Eindrücke des Protests, u. a. die Angst vor der Polizei (vgl. 4) werden von einer Vision der sich direkt am Washington Square befindlichen Saints Peter and Paul Church unterbrochen:

no feriado do quatro de / julho washington square entre columbus e union onde uma igreja católica / l'amor che move il sol [sic] e l'altre stelle ou algo assim no frontispício (4–6)

Die Kirche, die auch als *Italian Cathedral of the West* bekannt ist und als kulturelles Zentrum für die italienisch-amerikanische Community in San Francisco dient, ist mit einem Zitat aus der *Divina Commedia* an der Frontfassade ausgestattet. Die von der Sprechinstanz geäußerte Unsicherheit bezüglich des Zitats («ou algo assim») ist hier berechtigt, es handelt sich bei der an der Kirche angebrachten Inschrift nicht, wie hier angegeben, um den letzten Vers des «Paradiso» (und damit der *Divina Commedia*) – «L'amor che move il sole e l'altre stelle» (Par, XXXIII, 145) –, sondern um die ersten beide Verse: «La gloria di colui che tutto move / per l'universo penetra, e risplende» (Par, I, 1–2). Der Kontext der Hippiebewegung in Zusammenhang mit ihrem Leitmotto «make love, not war» lässt aber vermuten, dass Haroldo de Campos dieser Fehler hier nicht ganz unabsichtlich unterläuft. Es geht weiter mit Beschreibungen der ProtestteilnehmerInnen, wobei auch die Suche nach Ferlinghetti in der Menge inszeniert wird. Topografische Referenzen, die genannt werden, sind der legendäre Nachtclub *hungry i* (12) und der – ebenso legendäre – *City Lights Bookstore* (15), der 1953 von Lawrence Ferlinghetti und Peter D. Martin gegründet wurde. Die Vision der Protestversammlung wird dann durch ein kontrastierendes Bild unterbrochen, an das sich eine Reflexion bzw. ein Kommentar von Ferlinghetti anzuschließen scheint:

não nada / do claro ar lavanda-e-amarelo da casa do doctor williams a casa branca / parando imaculada no gramado gaio aqui se muda tudo na frustra bôrra / do não-poder impoder poder-pouco contra o coração de milho do colonel / compõe este remorso remordido do não-poder nos olhos azul-criança por / cima da barba grisalha azul faiança enevoadando em céu de marijuana (15–20)

Hier wird zunächst auf das *William Carlos Williams House* im abgeschiedenen Rutherford (New Jersey) rekurriert, das der Beschreibung («lavanda-e-amarelo») entspricht und in dem der Dichter zurückgezogen den größten Teil seines Lebens

verunglimpfte Lyndon B. Johnson, etc. – nicht richtig zugeordnet (vgl. ebda., S. 303). Der Bezug wird zudem bereits von K. David Jackson in seinem «Reiseführer» durch die *Galáxias* aufgelöst. Vgl. K. David Jackson: *Viajando pelas Galáxias*, S. 43 u. 49.

verbrachte; hier praktizierte er auch als Arzt («doctor williams»).¹⁶⁹ Die «klare Luft», die das lavendelfarbene Haus umgibt, steht wiederum in Kontrast zu den Marihuana-Schwaden der Hippies, von denen sich die Sprechinstanz umgeben sieht; der daran anschließende Verweis auf das (ironischerweise) «unbefleckte» Weiße Haus leitet zu dem (selbst)kritischen Kommentar über die Ohnmacht bezüglich der Außenpolitik des «colonel / cornpone» (Lyndon B. Johnson)¹⁷⁰ über. Hierdurch wird auch auf Lawrence Ferlinghettis zwei Jahre vor der Abfassung des Fragments «sob o chapéu» veröffentlichtes Prosa-Gedicht *Where is Vietnam?* (1965) verwiesen, in dem er LBJ als «Colonel Cornpone» auftreten lässt und beklagt: «[the] world had suddenly become very very slippery [!] with a strange kind of red liquid that ran on [...] across all the obscene boundaries». ¹⁷¹ Die *antiwar poetry* wurde in den sechziger Jahren zu einem kulturellen Phänomen,¹⁷² allerdings wird hier – zum ersten Mal in den *Galáxias* – die Macht der Poesie in Frage gestellt: «poder-pouco contra o carão de milho do colonel / cornpone». Kann man bereits über diese Passage stolpern, die mit alliterativen Variationen der «Ohn-Macht», des «nichts-tun-Könnens», einen scharfen Kontrast zu den vorher beschriebenen bunten Gestalten der Hippie-Bewegung darstellt, so wird der Textfluss im Fragment durch die nun folgende Sequenz performativ «abgebrochen», wobei hier auf das eigene Buchprojekt und die (noch) geplanten hundert Seiten rekurriert wird – die Poesie, so wird insinuiert, kann in diesem Moment nicht das Mittel sein und die Arbeit an den *Galáxias*, so scheint es, muss ruhen:¹⁷³

mas a arte da poesia agora pause agora espere agora pare escreva cem / vezes para ver a mesma página cemvezesmesma para ver e preze os pesos / more as remoras represe os prazos como o mesmo centena como o mesmo / reprensa como densa e centelha no cumprido da pena pouco importa agora a / arte da poesia (21–25)

An diese Textstelle knüpft sich eine Sequenz, in der auch Enttäuschung über die Art der Protestbewegung zum Ausdruck gebracht wird:¹⁷⁴

169 Scudeller bringt diese Referenz nicht mit William Carlos Williams in Verbindung, sondern mit dem amerikanischen Country-Sänger Doc Williams; dies halte ich aber für eher unwahrscheinlich. Auch K. David Jackson rekurriert auf William Carlos Williams in seinem *Guide* (vgl. ebda., S. 43 u. 49).

170 Der US-amerikanische Präsident (1963–1969) wurde aufgrund seiner texanischen Herkunft von seinem politischen Umfeld als «Uncle Cornpone» verunglimpft.

171 Lawrence Ferlinghetti: *Where is Vietnam?* S.I.: City Light Books 1965, o.S.

172 Vgl. Michael Bibby: «Where is Vietnam?» *Antiwar Poetry and the Canons*. In: *College English*. Vol. 55, No. 2 (Feb. 1993), S. 158–178; hier: S. 160.

173 Tatsächlich wird das nächste Fragment, «ou uma borboleta», erst etwa zweieinhalb Monate später verfasst, am 24. März 1967.

174 Vgl. hierzu auch Gustavo Scudeller: *O épico*, S. 306.

esta geração é outra nada do lavanda-laranja imaculado / do doc williams da aresta clara mas a pasta de sarro e marijuana no / halo alumbrado de esperma e latrinas como pensar clara aresta a arte da / poesia quando testardos cara-romba masturbam long-amanus a bomba cona / imensa chiando no orgasmo-ribombo e bardos barbudos no báratro de porra / pedem paz com rugidos de amoroso amianto os olhos azuis cerulam / amargando impotência contra os caras-quadradas e o paraíso não há mas / se faz de marijuana (25–32)

Der Slogan «make love, not war» erreichte erst durch den *Summer of Love* 1967 und Yoko Ono und John Lennons *bed-ins* 1969 den Höhepunkt seiner Popularität in der Antikriegsbewegung, bekannt und in diesem Kontext als Motto verwendet wurde er aber bereits ab 1965. In der zitierten Textpassage beklagt die Sprechinstanz aber die von Drogen vernebelte und auf die Praxis der «freien Liebe» konzentrierte «andere Generation», wobei sie über das Motiv der «bomba cona» und des «orgasmo-ribombo» direkt mit der Kriegsthematik verbunden wird. Aufstörend sind in diesem Kontext besonders die verwendeten (vulgären) Vokabeln aus dem Referenzbereich der Sexualität: «conna» («Fotze») und «porra» («Wichse»). Mit den «testardos cara-romba» (etwa «stumpfsinnige Dickköpfe»), die die Bomben «masturbieren», wird sich auf die verantwortlichen Politiker bezogen – angeklagt werden hier aber auch die «bärtigen Barden» («bardos barbudos»), die die Proteste mehr für ihr eigenes Vergnügen nutzen. Ein Paradies gibt es nicht, so heißt es, «mas se faz de marijuana». Die Beschreibung der Protestszenen setzt sich bis zum Ende des Fragments fort, sie gleichen einer karnevalesken Unterweltsszenerie («no báratro de porra»), wobei immer wieder auf den Marihuana-Konsum rekurriert wird:

e o mundo gira / gira gira giramundogira continua girando colonel cornpone que to fuck / is to love again san francisco estofada de ar-condicionado velhos de / fêz e paleta de arabesco paradeiam zabumbas e elefantes templários / de uma arábia goma-arábica o saio saracoteia e engraxa botas sentadas / repica um sino sino-marinheiro replicando ao bonde que sobe a rua powell / isto é a grumete limpa-botas rebolando nádegas risonhas para o verniz / dos borzequins sentados templário de bochechas rosbife pilar do império / aqui estátuassentado a banda latãochispante ataca o god sim save america / no tablado da union square cadavezsim mais depressa o mundo gira / o giralivro mundo gira ao ritmo do topless a-go-go a mulata de tretas / tetas mais a ruiva pipilos mamilos encornam o templário tomate (34–45)

Die Sprechinstanz scheint hier selbst den Effekten der Marihuanaschwaden anheimzufallen, die Szenen, die beobachtet werden, ähneln tatsächlich eher einer Drogenphantasie. Die metallenen Klänge der spielenden Band überklingen dabei die «god [...] save america»-Rufe, wobei sich hier auch eine andere Präsenz miteinschleicht: die Wortsequenzen «botas sentadas», «o verniz / dos borzequins sentados», «o templário de bochechas rosbife pilar do império / aqui estátuassentado» scheinen auf die Anwesenheit von Soldaten hinzuweisen, die

sich nicht an dem Trubel beteiligen, ihn aber genau beobachten. Auch die «banda latãochispante» klingt an eine Militärkapelle an, wie auch Scudeller feststellt.¹⁷⁵ Schließlich beginnt sich auch das Buch selbst mit seinen textuellen Galaxien zu drehen. Dabei wird es von der Welt bewegt: «o mundo gira / o girallivro».

4.4.3 Militärputsch und Diktatur in Brasilien

4.4.3.1 «foi aqui que você soube» – der Putsch («e brancusi»)

Zuletzt sollen noch exemplarisch zwei Fragmente besprochen werden, in denen auf die Militärdiktatur in Brasilien rekurriert wird. Wie bereits in Kapitel 3.3 ausgeführt, unterbrach Haroldo de Campos seine zweite Europareise im April 1964 direkt nach dem Putsch und kehrte umgehend nach Brasilien zurück. Auch wenn die Konzipierung der *Galáxias* der in dieser Untersuchung vertretenden These zufolge ihren Ursprung in den Begegnungen und Eindrücken der Reisen von 1959 und 1964 hat, so liegt auf der Hand, dass in den fünfzig multilingualen Fragmenten ein antitotalitäres Weltbild vertreten wird, das gerade auch dem neuen Regime in Brasilien entschieden entgegengesetzt wird. Die Fragmente, in denen erkennbar – wenn auch metaphorisch chiffriert – auf die brasilianische Militärdiktatur rekurriert wird, sind «no jornalário», der Text, den Haroldo de Campos für die zweite Europareise unterbrach und dann vor dem Hintergrund des Militärputsches einige Monate ruhen ließ, «e brancusi» und «ou uma borboleta». In diesem Unterkapitel sollen letztere besprochen werden, wobei immer wieder auch Rückbezüge auf «no jornalário» aufgezeigt werden. Das Fragment «e brancusi» wurde zwischen dem 30. Juli und dem 1. August 1965 verfasst, es gehört in chronologisch-topografischer Hinsicht noch zu den «Europa-Fragmenten»:

- 1 e brancusi sim foi brancusi quem pôs a velha fududancia a velha de grossas
- 2 nãdegas tronchudas que o chamava de maître e o paradeava
- 3 feito monstro sagrado para pucelas pupilas cacarejando orgasmo
- 4 sim foi brancusi quem a pôs práfora do ateliê aos trancos femme folle à
- 5 la messe femme molle à la fesse mas hoje qualquerum adentra impune seu
- 6 ateliê vitrificado no tempo reificado no musée d'art moderne para
- 7 quemquiserver seus objetos de pedra e madeira sua guitarra sua cama talhada
- 8 tosca e mais o quê um púcaro ou um prato um cachimbo ou um tamborete
- 9 frugais implementos de vida agora pequeno arsenal de símbolos que a vida
- 10 evolou-se na coluna sem fim de turguiju torção do instante no estante
- 11 rosto adormecido da musa malassoma do mármore ninfa em ninfose

175 Ebd., S. 307.

12 mademoiselle pogany recurva sua nuca núbil e a princesa la princesse x
 13 tem um ar fálico tudo reassume reassoma reassombra no ovo enquanto leda
 14 a ronda encisna em crista de ouro flamante o peixe é uma nadadeira polida
 15 a fléxil verdeazul num coalho de ar maiastra vigiará o voo do pássaro
 16 nessa língualâminalátego que dispara tensa o espaço pois o mestre não
 17 está ali o mestre para o saltomilagre de sua foca de mármore para essa
 18 toda vida sua de fixar o ovo do voo o vazio do voo o voo do voo
 19 ou milarepa ses crimes ses épreuves son nirvana que a vida está agora
 20 nos poros de seda da moça que cochila no avião pernas trançadas na
 21 poltrona em reclino poalha rosaouro sob seda sépia stuttgart paris manhã
 22 pressurizada no estojo alado que vara o vidro de fora como se parasse
 23 *foi aqui que você soube da marcha da murcha correição de formigas velhas-*
 24 *-da-velha em marcha batida marchadeiras marchantes formicolando brioches*
 25 *biocos batinas becas batas mandíbulas de saúva rilhando como enxames de*
 26 *sabres o cheiro velho engelhando o cheiro de vida cera escorrendo de velas*
 27 *em velório lágrimas crocodilando sobre a livre herdade e da árvore de*
 28 *medalhas rebentam gerais mandíbulas mandibulam fios de formigas ferrugem*
 29 *enfiam fios de formigas ferrugem ferrujam formigas de fios migam formigam*
 30 *tralha metralha de rezadeiras rezanzando mas a moça em tua frente*
 31 espreguiça agora dobra o joelho de ouro em pó apresta firme o nervo tênsil
 32 dos saltos pois o avião pousado e descemos todos para a chuva fina
 33 paris na chuva fina esfarelado frio e água neste hotel morou oscar wilde
 34 rue des beaux arts e je ne sais pas m'sieu je ne suis du quartier
 35 vendendo jornais com olhos de remela e bico de harpia gerais como folhas
 36 *explodem da árvore de medalhas a mulata subia gingo-de-quadrís a ladeira*
 37 *poenta perto de congonhas lata de roupa enxaguada e caía sobre ela a cera*
 38 *das rezas rezanzadas de rezadeiras como pó de serragem sobre o cheiro de*
 39 *vida paris na chuva no frio no feio o curral dos pobres ficava perto*
 40 *um redondo pasto no aro de pedra roída aqui nas festas vinham comer os*
 41 *pobres pastar o magro pasto chupar as sobras do comido a reza puxa a*
 42 *curra dos nobres a raivarreza com zelos com cios com zeus foi brancusi*
 43 *sim brancusi parecia um monge zen o livro é o que está fora do livro*
 44 *um livro é o vazio do livro a viagem é o varzio da viagem mandíbulas*

Das Fragment beginnt mit einem Besuch des *Musée Nationale d'Art Moderne* (6) in Paris, in dem das gesamte Inventar des Ateliers des 1957 verstorbenen rumänisch-französischen Künstlers Constantin Brâncuși aufbewahrt und ausgestellt ist. Fast die gesamte erste Hälfte von «e brancusi» dreht sich um dessen Werk und um die Lebensaneddoten des Künstlers.¹⁷⁶ Erwähnt werden neben eben-

176 Gleich zu Beginn wird auf eine Szene rekuriert, in der Brâncuși eine als «velha fududanca a velha de grossas / nádegas tronchudas» (1–2) beschriebene Frau aus seinem Atelier wirft: «sim foi brancusi quem a pôs práfora do ateliê aos trancos» (4). Sein Atelier am Montparnasse hatte für den Künstler eine so große Bedeutung, dass er Ausstellungen häufig dort stattfinden ließ, wo sich sein gesamter Schaffenprozess in allen unterschiedlichen Phasen

falls ausgestellten persönlichen Gegenständen u. a. die Skulptur *La Colonne sans fin* des *Târgu-Jiu*-Ensembles («coluna sem fim de turguiju torção do instante no estante», 10), ein dreiteiliges Kriegsdenkmal, zu dem auch noch die Skulpturen *La Table du Silence* und *La porte du Baisers* gehören. Rekuriert wird außerdem auf *La muse endormie* («o rosto adormecido da musa malassoma do mármore ninfa em ninfose», 11), die Reihe *Mademoiselle Pógany* («mademoiselle pogany recurva sua nuca núbil», 12), die kontrovers diskutierte Skulptur *Princesse X* («a princesa la princesse x / tem um ar fálico», 12–13), *Leda* («enquanto leda / a ronda encisna em crista de ouro flamante», 13–14), *Poisson* («o peixe é uma nadadeira polida / a fléxil verdeazul num coalho de ar», 14–15), *Maiãstra* («maiãstra vigiará o voo do pássaro / nesse língualâminalâtego que disprara tensa o espaço», 15–16) und *Le Miracle* («o saltomilagre de sua foca de mármore», 17). Dabei fasziniert die Sprechinstanz die allen Skulpturen zugrundeliegende Eiform, gewissermaßen das *Aleph* aller daraus hervorgehenden Formen und Figuren:

tudo reassume reassoma reassombra no ovo [...] toda vida sua de fixar o ovo do voo o vazio do voo o voo do voo / ou milarepa ses crimes ses épreuves son nirvana (13; 18–19)

Brâncuși hatte sich insbesondere über die Schriften des tibetischen Philosophen Milarepa dem Buddhismus angenähert, was sich auch auf sein Werk auswirkte, wobei es sich bei der französischsprachigen Sequenz hier um einen Buchtitel handelt: *Le Poète Tibétain Milarépa, ses crimes, ses épreuves, son Nirvāna*, von Jacques Bacot (1925) – vermutlich war dieser Band gemeinsam mit den anderen Kunst- und Gebrauchsgegenständen Brâncușis im Museum ausgestellt. Dass Haroldo de Campos hier aber am Ende insbesondere auf die Maiãstra-Skulptur und den Flug rekuriert, bereitet den nun folgenden Szenewechsel vor:

que a vida está agora / nos poros de seda da moça que cochila no avião pernas trançadas na / poltrona em reclino poalha rosaouro sob seda sépia stuttgart paris manhã / pressurizada no estojo alado que vara o vidro de fora como se parasse (19–22)

Hierbei handelt es sich um einen Flashback: die Sprechinstanz erinnert sich an den morgentlichen Flug von Stuttgart nach Paris in aller Frühe, wobei ein

widerspiegelte. Das französische Zitat, das hier auf die unbekannte Frauenfigur bezogen wird, «femme folle à / la messe femme molle à la fesse» (4–5) stammt aus dem Kapitel «Des murs & conditions de Panurge» aus Rabelais' *Pantagruel* (1532). Im Gegensatz dazu steht der nunmehr jeder und jedem mögliche Besuch des Ateliers innerhalb des Museums: «mas hoje qualquerum adentra impune seu / ateliê vitrificado no tempo reificado no musée d'art moderne para / quemquiserver seus objetos de pedra e madeira [etc.].» (5–7).

schlafendes Mädchen – wie vorher die Kunstobjekte Brâncușis – betrachtet wird: «poalha rosaouro sob seda sépia». Das Flugzeug scheint in der Luft stehen zu bleiben – und es kommt an genau dieser Stelle zu einem Stolper-Moment, der in eine längere Textsequenz überführt:

foi aqui que você soube da marcha da murcha correição de formigas velhas- / -da-velha em marcha batida marchadeiras marchantes formicolando brioches / biocos batinas becas batas mandíbulas de saúva rilhando como enxames de / sabres o cheiro velho engelhando o cheiro de vida cera escorrendo de velas / em velório lágrimas crocodilando sobre a livre herdade e da árvore de / medalhas rebentam gerais mandíbulas mandibulam fios de formigas ferrugem / enfiam fios de formigas ferrugem ferrujam formigas de fios migam formigam / tralha metralha de rezadeiras rezanzando (23–30)

Die bereits in Kapitel 3.3 thematisierten Briefe, die Haroldo de Campos aus Paris an Elisabeth Walther und Max Bense schrieb, datieren vom 4. und 10. April 1964. Letzterer wurde in einiger Hast auf insgesamt vier kleine Notizzettelseiten geschrieben. Die Bestürzung über die Vorkommnisse in Brasilien und die Sorge vor der (politischen) Zukunft gehen deutlich aus den Briefen hervor. In der oben zitierten Textpassage wird angedeutet, dass der Dichter auf dem Flug von Stuttgart nach Paris von dem Militärputsch erfahren hat: «foi aqui que você soube». Seit diesem ist bis zur Abfassung von «e brancusi» mehr als ein Jahr vergangen, die Militärdiktatur hat sich bereits etabliert und «ingenistet», um bei der hier aufgeworfenen metaphorischen Ebene zu bleiben: die Militärs (bzw. die ihnen blind folgende konservative Bevölkerung, s. u.) werden als unaufhörlich marschierende Ameisen dargestellt; speziell wird hier auf Saúva-Ameisen rekuriert, eine Blattschneiderameisenart, die nur in Süd- und Mittelamerika vorkommt und über große Kiefer – «mandíbulas» – verfügt. Diese werden hier mit den Generälen assoziiert, «e da árvore de / medalhas rebentam gerais mandíbulas mandibulam». Mit der Vokabel «metralha» wird zudem explizit auf den militärischen Referenzbereich verwiesen. Die Ebene der Metaphorik wird also an zwei Stellen kurz durchbrochen, es kommt spätestens hier zu einem Moment des *looking through* und es wird klar, was die Sprechinstanz auf diesem Flug erfahren hat. Die Insektenmetaphorik wird schon in «no jornalário» bemüht, dem Fragment, an dem Haroldo de Campos gearbeitet hatte, bevor es während seiner Reise zu dem Putsch kam. Es handelt sich hierbei generell um ein Fragment, das eine Unterweltvision enthält, wobei nicht klar ist, welche Teile im Januar bzw. Juli 1964 geschrieben wurden. Hier sind es allerdings keine Ameisen, auf die rekuriert wird, sondern Fliegen, die aus dem Abfluss kriechen (vgl. «no jornalário», 2–4) – die Ameisenmetapher ist bezogen auf das Militär sicher eindeutiger. Mit den *golpistas* wird im Fragment ein weiteres metaphorisches Element verbunden, der Geruch

nach «Altem», wobei Luiz Costa Lima die Ablehnung des «cheiro velho» überzeugend direkt auf zwei Ebenen bezieht, die ästhetische und die politische:

[...] há apenas uma figura em que toda a antipatia se concentra: a figura do velho. A essa constância negativa corresponde ser o velho a única figura de investimento alegórico. A tal convergência convergem dois motivos: um de ordem estética, o outro, política. O primeiro é facilmente compreensível. Toda a vida adulta do autor foi marcada pelo projeto e realização de um projeto de vanguarda. Se a experiência nunca lhe terá sido fácil, muito menos o será agora. A alegorização do velho quintessencia os obstáculos e os equívocos que se lhe depararam. Já o motivo de ordem política parecerá estranho aos que não tenham a necessária convivência com a ampla produção do autor. [...] Pela aliteração das batinas becas batas mandíbulas de saúva rilhando, a página nomeia o desfile das marchadeiras de espectral memória. Sob o eufemístico título de «marcha da família com Deus pela liberdade», os representantes do velho da nossa sociedade manifestavam a disposição golpista que dispararia na noite de 31 de março de 1964. Na mão do poeta de mínima prosa, o velho então forma um arco voltaico que une os inimigos do experimentalismo em arte com os adversários da transformação político-econômica.¹⁷⁷

Costa Lima verweist hier auf die bereits in der Einleitung der vorliegenden Untersuchung erwähnte *Marcha da Família com Deus pela liberdade*, eine Serie anti-kommunistischer Demonstrationen, die ab dem 19. März stattfanden und eine Reaktion auf die politischen Reformen des damaligen Präsidenten João Goulart waren. Diese hätte wohlhabende Bevölkerungsgruppen mit höheren Steuerzahlungen belastet. Zudem ist in der betreffenden Textpassage explizit von «Generälen» und «Gewehrpatronen» sowie den Gewalt implizierenden «mandíbulas» die Rede, weswegen die Insektenmetaphorik wohl auch die Repräsentation der Militärs – und damit des Putsches – miteinschließt. In der nächsten Sequenz (30–35) wird wieder auf das junge Mädchen zurückgeblickt, das aus seinem Schlaf erwacht; das Flugzeug landet und die Sprechinstanz macht sich auf die Suche nach dem Pariser Designerhotel L'Hôtel, der letzten Wohnstätte Oscar Wildes. Diese Szene wird wiederum abrupt zugunsten des «brasilianischen» Erzählstrangs abgebrochen, der sich hier mit «Harpyienschnabel» förmlich in den Text frisst: «e bico de harpia gerais como folhas / explodem da árvore de medalhas» (35–36). Scudeller interpretiert diese Textstelle folgerichtig als unterschwellige, aber wirkungsreiche Gegenüberstellung, steht gerade Oscar Wilde doch für das Antibürgerliche schlechthin.¹⁷⁸ In dem Fragment wechseln sich nun in der Folge die beiden narrativen Stränge immer wie-

¹⁷⁷ Luiz Costa Lima: *A aguarrás do tempo*, S. 347–348. Die Figuren der «velhas» bzw. «velhos» sind in den *Galáxias* wie bereits an anderer Stelle erwähnt überaus rekurrent. Sie fungieren damit als eigene, kleine «Stolpersteine» in dem Werk, markieren sie doch Textstellen, in denen sich der politische und/oder ästhetische Konservatismus verbirgt.

¹⁷⁸ Vgl. Gustavo Scudeller: *O épico*, S. 263.

der miteinander ab, wobei die einzelnen Textsequenzen hierbei immer kürzer werden. Am Ende steht, wie es häufiger vorkommt, ein Metakommentar, der die Bedeutung der außerliterarischen Realität für das Buchprojekt betont – dementsprechend wird der Text auch beendet, wobei das alleinstehende «mandíbulas» in dieser Hinsicht auch ein Stolpern erzeugt, indem es die metaphorisch aufgeladene Kehrseite, die an einigen Stellen aufgebrochen wird, im Fragment als die eigentlich bedeutende entlarvt: *o livro é o que está fora do livro / um livro é o vazio do livro a viagem é o vazio da viagem mandíbulas (43–44).*

4.4.3.2 Visionen der Militärdiktatur zwischen São Paulo und New York (ou uma borboleta)

Das Fragment «ou uma borboleta», das am 24. März 1967 verfasst wurde und zwischen den Schauplätzen São Paulo und New York changiert, beginnt mit einer Referenz auf das Gleichnis des Schmetterlingstraums des chinesischen Philosophen und Dichters Zhuāngzǐ, in dem es um die unmögliche Unterscheidung zwischen Traum und Wirklichkeit geht:

- 1 ou uma borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma borboleta ou uma
- 2 borboleta ou tchuang-tse sonhando que era uma ou o entressonho sonhando
- 3 de uma tchuang-tse sonhadassonhante borboleta abrefecham alas topázio
- 4 quem movido *xadrez dos diasiguais percebe move-se o movimento mas*
- 5 *se move o homem do tráfego encanuda no túnel oliva onde lâmpadas-remela esbugalham*
- 6 *se move o homem da moto um capacete córneo e brilha branco surda*
- 7 *companhia taciturna tacissurda em turnos de lento rolar caramujos quentam*
- 8 *sob a pedra homens sobre requentam sol de holofote na casa e*
- 9 *ocupamdesocupam pontos entranssaem portas sentamdessentam bancos movidos*
- 10 *nas raias dos dias ruas iguais antenas de bomdia acenam das carapaças*
- 11 *comovai passebem das carapaças semáforos nulos sinalizando nada das*
- 12 *carapaças o mel flui de um ninho venéreo de pentelhos línguas levadiças*
- 13 *lambem o mel batem êmbolos machos basculam bomdia boatarde fendas fêmeas*
- 14 *mesmo remesma no visgo vidroso cantáridas fosforam fezes fecam feculam*
- 15 *fecundam o ventre da formiga-rainha ovula cidadeformigarainha ovulando*
- 16 *do ventre branco o túnel-tênia devora e devolve a fila de carros hoje*
- 17 *pré-ontem paraontem hoje borrosa goma de mascar do tempo num fio de*
- 18 *estica restica saliva rola desrola bola carambola que a caçapa engole*
- 19 *rumina e desgole escaravelhos no ar negro elmos de pixe caravelhos*
- 20 *cruzam viseiras veladas e passam tudo se grava num ôlho de peixe onde*
- 21 *nada se guarda e passam esta é a minha está é a tua vossanossa mim*
- 22 *te tuavossa minha cidade o chouto lento dos paquilentos dias dermes*
- 23 *rosa hemorroida aberta na privada o mesmo e nada caravelhos cruzam no*
- 24 *ar parado silvos saúdam das carapaças de nada um mel do nicho de*
- 25 *pentelhos papaformiga morte língua distensa a formigas migas lambuzadas*
- 26 *no mel e a hemorrosa primavera na privada sempremesmária funiculária*

27 *fome diária os supremos com seu beijo de bronze eles fazem o jogo*
 28 *vê esmigam formigas na unha soprando camisas de vênus supremos*
 29 *de belfa brônzea e cleópatra the stripper degusta uma banana fellatio-*
 30 *-style e romanina ergue os seios nas mãos e os mordisca nina e mima*
 31 *os seios que turturinam para olhos aguados de calvas que descalvam*
 32 *do that again and i'll kick your fucking face in a mão-boba do trouxa*
 33 *recolhe um vazio de coxa para olhos linguados de calvas se descalvando*
 34 *isto agora num cabaré de soho mas todos embarcados no mesmo trem de*
 35 *tempo tchuang-tse você esta cidade aquela cidade outra cidade não*
 36 *importa os supremos de ânus áureo jogam e rejogam dados viciados*
 37 *com seus dedos dourados da bôrra de mesmo brota uma bolha e rebolha*
 38 *borborigma o dia lombrigando de olhos cegos uma tripa-túnel de treva-*
 39 *-náusea e não haveria tchuang-tse sem o sonho que o transonha*
 40 *nem haveria o sonho sem tchuang-tse esta cidade tem paredes fuligem*
 41 *e um respiro hiante de latrinas os dados viciados formam figuras iguais*
 42 *figuras de dados iguais e viciados o mudo gane e regouga como um cão*
 43 *no canil da noite eu apenas lhes contei uma estória tchuang-tse*
 44 *asa pó-de-íris irisa a dobra da página que desdobra o livro a dobra*

Über Zhuāngzǐs Gleichnis, das – in struktureller Hinsicht – in engem Zusammenhang mit dem Spiel von «o fato e o ficto»¹⁷⁹ in den *Galáxias* gelesen werden kann, wobei zwischen verschiedenen Ebenen häufig hin- und hergeschaltet wird, greift Haroldo de Campos hier gleich zu Beginn die Insekten- und Molluskenmetaphorik wieder auf, die sich in der von der Megametropole São Paulo gezeigten Unterweltsvision mit dem schleppenden Straßenverkehr analogisiert:

xadrez dos diasiguais¹⁸⁰ percebe move-se o movimento mas / se move o tráfego encanuda
 no túnel oliva onde lâmpadas-remela esbugalham / se move o homem da moto um capacete
 córneo e brilha branco surda / companhia taciturna tacisurda em turnos de lento
 rolar caramujos quentam / sob a pedra homens sobre requeantam sol de holofote na cara e /
 ocupamdesocupam pontos entransam portas sentamdessentam bancos movidos / nas
 raias dos dias ruas iguais antenas de bom-dia acenam das carapaças / comovai passebem
 das carapaças semáforos nulos sinalizando nada / das carapaças (4–12)

Wird bereits durch den Motorradfahrer mit seinem «hörnernen Helm» («capacete córneo») eine zoomorphe Assoziation ausgelöst, so wird diese wenige Zeilen später durch die erwähnten caramujos («Seeschnecken» – womit sich hier auf die Motorräder bezogen wird), «antenas» («Fühler») und «carapaças» (Panzer) noch weiter ausgeführt. Durch die intervenierenden Grußworte – «bomdia», «como-

¹⁷⁹ Haroldo de Campos: dois dedos de prosa sobre uma nova prosa, S. 112.

¹⁸⁰ Auch hier findet ein klarer ästhetischer Rückbezug auf das Fragment «no jornalário» statt, in dem es – an der Textoberfläche – um die immer gleichen Tage, Nachrichten, usw. geht (vgl. ebda., 1–4).

vai», «passebem» – wird dabei Normalität und Alltäglichkeit insinuiert, aber die (Insekten)panzer haben eine aufstörende Wirkung, die diesen Eindruck widerruft. In den folgenden Zeilen wird zudem eine weitere Bildebene, die Genital- und Fäkalorgane betrifft, evoziert, mittels derer ebenso auf den stockenden, zähfließenden «Verkehr» verwiesen wird. Zusätzlich wird auf eine «Befruchtung» der «Ameisenkönigin» («formiga-rainha») angespielt: es findet also eine Vermehrung der metaphorischen «Ameisenvölker» statt. Durch Oxymora wie «hemorrosa primavera» wird die Intensität der aufstörenden Wirkung dieser Textpassage stetig gesteigert. Die Sequenz wird nur einmal unterbrochen von einem Bekenntnis der Sprechinstanz, das diese so deutlich wie nirgendwo sonst als *Alter Ego* des Autors identifiziert:

o mel flui de um ninho venéreo de pentelhos línguas levadiças / lambem o mel batem êmbolos machos basculam bomdia boatarde fendas fêmeas / o mesmo remesma no visgo vidroso cantáridas fosforam fezes fecam feculam / fecundam o ventre da formiga-rainha ovula cidadeformigarainha ovulando / do ventre branco o túnel-tênia devora e devolve a fila de carros hoje / pré-ontem paraontem hoje borrosa goma de mascar do tempo num fio de / estica restica saliva rola desrola bola carambola que a caçapa engole / rumina e desgole escaravelhos no ar negro elmos de pixe caravelhos / cruzam viseiras veladas e passam tudo se grava num ôlho de peixe onde / nada se guarda e passam *está é minha está é tua vossanossa mim / te tuavossa minha cidade*¹⁸¹ o chouto lento dos paquilentos dias dermes / rosa hemorroida aberta na privada o mesmo e nada caravelhos cruzam no / ar parado silvos saúdam das carapaças de nada um mel nicho de / pentelhos papaformiga morte língua distensa a formigas migas lambuzadas / no mel e a hemorrosa primavera na privada sempremesmária funiculária / fome diária os supremos com seu beijo de bronze eles fazem o jogo / vê esmigam formigas na unha soprando camisas de vênus supremos / de belfa brônzea (12–29)

Es gibt offensichtlich eine bestimmte Hierarchie auf dieser metaphorischen Ebene; die «Ameisen» scheinen die konservativen Bürgerlichen zu repräsentieren, die dem neuen Regime kritiklos folgen, aber mit der Zeit selbst zu dessen Opfern werden: «os supremos [...] esmigam formigas na unha», worauf die Sprechinstanz mittels eines Imperativs hinweist: «vê», «schau hin». «Spanische Fliegen» («cantáridas») und (Insekten)panzer («carapaças») scheinen für die Militärs selbst zu stehen, während die «supremos» – hier wird die Insektenmetaphorik teilweise aufgebrochen – mit bronzenen Lefzen («os supremos com seu beijo de bronze»; «supremos de belfa brônzea») «ausgestattet» werden. Wie in Gerz' Saarbrücker Mahnmal scheint man sich hier auf einer Textoberfläche

¹⁸¹ An dieser Stelle sei noch einmal die besondere Bedeutung seiner Heimatstadt São Paulo für Haroldo de Campos hervorgehoben: «[e]sta Paulucineira Tresvariado-poluída que é a cidade que mais amo no mundo, Sampa». Haroldo de Campos: *A educação dos cinco sentidos*, S. 147.

zu bewegen, um dessen dunkle Kehrseite man weiß oder diese zumindest erahnt, der Lese-Gang wird durch diese Ahnung aufgestört und es wird ein ähnliches Gefühl provoziert, wie beim Abschreiten des *Platzes des Unsichtbaren Mahnmals*: es kommt zu einem mentalen Stolpern. Diese Dopplung von zwei Ebenen zwischen ›Traum und Wirklichkeit‹ wird bereits zu Beginn des Fragments durch das Gleichnis des Schmetterlingstraums eingeleitet. Eine weitere Dopplung findet durch einen wiederum abrupt einsetzenden zweiten ›Handlungsstrang‹ statt, der in New York spielt. Hier kommt es nach dem Prinzip des ›poetischen *mappings*‹ ebenfalls zu einer Unterweltsvision, die sich allerdings auf das Nachtleben im Künstlerviertel SoHo, Manhattan, bezieht:

e cleópatra the stripper degusta uma banana fellatio- / -style e romanina ergue os seios nas mãos e os mordisca nina e mima / os seios que turturinam para olhos aguados de calvas que descalvam / do that again and i'll kick your fucking face in a mão-boba do trouxa / recolhe um vazio de coxa para olhos linguados de calvas se descalvando / isto agora num cabaré de soho (29–34)

In dem Nachtlokal kommt es zu einem sexuellen Übergriff auf eine der Stripperinnen, die diesen scharf unterbindet. Das plötzlich einsetzende englischsprachige und kolloquial formulierte ›Zitat‹ («do that again and i'll kick your fucking face in») ragt hier kantig aus der ansonsten rhetorisch abgestimmten Textpassage hervor. Die Sprechinstanz kommentiert das Verhalten des vermeintlichen Besuchers ergänzend: «a mão-boba do trouxa / recolhe um vazio de coxa». Schließlich werden die unterschiedlichen in dem Fragment evozierten Szenen zusammengebracht und als Ausdrucksformen eines bedrohlichen Phänomens interpretiert, das für alle Orte und Zeiten gültig ist: das immergleiche – und damit Mallarmés *Un coup des dés* entgegengesetzte – «Würfelspiel» der «supremos», wobei am Ende wieder auf São Paulo rekuriert wird:

mas todos embarcados no mesmo trem de / tempo tchuang-tse você esta cidade aquela cidade outra cidade não / importa os supremos de ânus áureo jogam e rejogam dados viciados / com seus dedos dourados da borra de mesmo brota uma bolha e rebolha / borborigma o dia lombrigando de olhos cegos uma tripa-túnel de treva- / -náusea e não haveria tchuang-tse sem o sonho que o transonha / nem haveria o sonho sem tchuang-tse esta cidade tem paredes fuligem / e um respiro hiante de latrinas os dados viciados formam figuras iguais / figuras de dados iguais e viciados o mudo gane e regouga como um cão / no canil da noite (34–43)

Hier wird auch deutlich, dass sich mit den «supremos» nicht nur auf die politisch Mächtigen, sondern auch auf die im Kulturbetrieb Mächtigen bezogen wird; sie spielen das Mallarmé'sche Würfelspiel mit «verbrauchten Würfeln» («dados viciados»), die immer gleiche Figuren hervorbringen. Am Ende des Fragments steht ein Meta-Kommentar, wobei es zu einem der seltenen Mo-

mente in den *Galáxias* kommt, in denen sich die Sprechinstanz unter Verwendung des Personalpronomens «eu» direkt an die Lesenden wendet – auch uns wurde in diesem Fragment ein Gleichnis erzählt:

eu apenas lhes contei uma estória tchuang-tse / asa pó-de-íris irisa a dobra da página que desdobra o livro a dobra (43–44)

4.5 Rückblick

Nachdem in den beiden vorangehenden Kapiteln zunächst eine Konzept-Metapher des «Stolperns» bzw. «textueller Stolpersteine» ausgelotet und etabliert (Kapitel 2) sowie Haroldo de Campos' eigene (textuelle) Reiserouten unter Hervorhebung des speziellen zeitgeschichtlichen Kontexts nachgezeichnet wurden (Kapitel 3), fand in diesem Kapitel unter den genannten Vorzeichen eine analytische Auseinandersetzung mit seinem poetischen Hauptwerk *Galáxias* statt. Hierzu wurde vorbereitend auf einige Auffälligkeiten bei der Textgenese hingewiesen, zudem wurden die Funktionsmechanismen und besonderen Charakteristika der «galaktischen Gesänge» herausgestellt. Die zu Beginn der Untersuchung formulierte Hypothese, dass den Fragmenten, die ihre inhaltlichen Bezüge größtenteils aus den ersten beiden Europareisen 1959 und 1964 speisen, in dem Werk eine zentrale Bedeutung zukommt, konnte mit einem Blick auf die Entstehungsphasen der *Galáxias* belegt werden: 23 der insgesamt 50 Fragmente wurden zwischen Ende 1963 und Ende 1965 verfasst, wobei auch einige spätere Texte noch Bezug auf die beiden Reisen nehmen. In knapp zwei Jahren wurde also beinahe die Hälfte des Werks produziert; die Weiterarbeit an dem poetischen Großprojekt zog sich – nach einer mehr als einjährigen Pause – dann von Ende 1966 bis Anfang 1976.

Zudem konnte durch eine Analyse der (sprachlichen) Materialität der *Galáxias* gezeigt werden, warum gerade hier eine Konzept-Metapher des «Stolperns» für die Analyse fruchtbar gemacht werden kann: bei den fünfzig multilingualen Fragmenten handelt es sich um gleichförmige Textblöcke ohne Satzzeichen, geschrieben ausschließlich in Minuskeln und lateinischer Schrift, aus denen auf den ersten Blick nichts sichtbar «hervorragt». Sie können daher als eine Art «Textstraße» gelesen werden. Durch verschiedene Architekturen, die in den Fragmenten thematisch eine Rolle spielen (insbesondere auch Monumente und Mahnmale), wird dieser Eindruck noch verstärkt. Die neobarocke Sprache erzeugt durch die zahlreichen stilistischen Mittel eine «glatte Oberfläche», an der sich auf den ersten Blick für die Lesenden kein «Sinn» ergibt, es kommt zu einem konstanten *looking at* bezüglich der sprachlichen Materialität. Erst die der hier vertretenen These zufolge in den *Galáxias* vorhandenen «textuellen

Stolpersteine» führen zu einem mentalen Innehalten und zu einem Moment des «Ver-Stehens» oder *looking through*. Gleichzeitig, dies muss hinzugefügt werden, ist der Neobarock aber nicht nur «Transportmittel» der «galaktischen Sprache», sondern selbst auch Kritikmittel und richtet sich gegen den künstlerischen wie politischen Konservatismus.

In einem weiteren Schritt wurden die Kompositionselemente der *Galáxias* identifiziert und kategorisiert, zudem wurde aufgezeigt, inwieweit es in den einzelnen Fragmenten immer wieder zu Überlagerungen verschiedener Schauplätze und Fiktionsebenen kommt und wie sich diese miteinander verflechten. Ein ähnliches Verfahren («poetisches *mapping*») wurde zwischen den einzelnen Fragmenten festgestellt. Schließlich wurde noch aufgezeigt, welche Position(en) die Sprechinstanz in den *Galáxias* einnimmt und inwieweit sie als *Alter Ego* des Dichters zu lesen ist.

Das Analysekapitel wurde in drei Teile gegliedert, wobei das erste, in dem die «Europa-Fragmente» besprochen wurden, den Schwerpunkt bildete. Hier konnte gezeigt werden, dass Haroldo de Campos in seinen Fragmenten sehr ausgiebig ein Europa der (späten) Nachkriegszeit thematisiert, wobei die Bezüge auf die Shoah und den Franquismus überwiegen. Diese verorten sich, auch dies konnte gezeigt werden, als unterschiedlich geartete «textuelle Stolpersteine» in der Textarchitektur. Dabei können sie als (1) «kantige Stolpersteine», die aus der «Textoberfläche» herausragen und an denen man sich unmittelbar stößt, vorkommen. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Fragmente «ach lass sie quatschen» und «hier liegt», in denen durch die Vokabelsequenzen «viel'kaputt vielkaputt vielvielkaputt» und «kz konzentrations lager» der Oberfläche ein direkter Bruch zugefügt wird. Dies kann auch für längere Textpassagen gültig sein wie in «*mármore ístrio*», in dem ein Rundgang durch Venedig plötzlich durch eine Reflexion über die atomare Bedrohung unterbrochen wird; auch hierüber stolpert man unweigerlich mental. Andererseits können die «Stolpersteine» (2) eben im «Lese-Weg» verlegt sein; dies ist z. B. der Fall in «*reza calla y trabaja*» oder «hier liegt», wo jeweils Lorca-Zitate in den Textfluss miteingewebt sind, die man – ohne ein spezifisches Vorwissen – «über-sieht» und damit «über-geht». Gleichzeitig verweisen gerade diese «Stolpersteine» auf eine (3) «dunkle Kehrseite» die dem jeweiligen Fragment bzw. der betreffenden Textpassage unterliegt. Diese «Kehrseite» kann durch eine spezifische metaphorische Aufladung an der Textoberfläche überdeckt werden; allerdings wird sie an einigen Stellen – wie in dem Lorca-Fragment «*reza calla y trabaja*», in dem unterschiedliche Typen von «Stolpersteinen» vorkommen, sowie in den beiden besprochenen «Brasilien-Fragmenten» am Ende des Kapitels – brüchig gemacht: es ist für die Lesenden spürbar, dass es unter der Oberfläche brodelt und man «begeht» diese Textstraßen mit einigem Unbehagen.

Durch die durch das ‹textuelle Stolpern› verursachten Momente des *looking through* wird der Blick der RezipientInnen auf das katastrophale Zeitgeschehen gelenkt, das den *Galáxias* als historischer Referenzrahmen zugrundeliegt. Sie können in diesem Sinne auch als ‹Gegenentwurf› zu Pounds *Cantos* gelesen werden. Hervorzuheben ist auch, dass dieser durch einige Zitate, poetologische Analogien und die direkte Bezugnahme im Fragment ‹mármore ístrio› zwar präsent ist; die Verweise konzentrieren sich aber auf sein (poetisches) Scheitern. Hervorgehoben wird zudem eine andere Dichterstimme (und Poetik), die sich in diesem Sinne auch als eine ‹Gegenstimme› zu Pound offenbart und lesen lässt, nämlich die von Federico García Lorca. Für ihn wird in ‹reza calla y trabaja› (vgl. Kapitel 4.4.1.1) ein ‹textuelles Mahnmal› geschaffen, zudem wird durch ein ‹Stolperstein-Zitat› aus seinem ‹Romance de la Guardia Civil Española› in dem Fragment ‹hier liegt› (‹de plomo las calaveras›; vgl. Kapitel 4.4.1.8) eine poetische Stimme der Opfer faschistischer Regime, aber auch des Widerstands erhoben.

5 *fecho encerro* – Vom poetischen Stolpern, einem stolpernden Poeten und textuellen Mahnmalen

deixa / as belas letras para os bel'letristas e repara que neste fio de / linguagem há um fio de linguagem que uma rosa é uma rosa como uma / prosa é uma prosa há um fio de viagem há uma vis de mensagem

ille fabulator que se faz memória / mementomomentomonumental matéria evêntica desventrada do tempo / da marsúpia vide espaço do tempo um livro também constrói o leitor Haroldo de Campos, «cadavrescrito» u. «nudez», *Galáxias*, 1984

Das Motiv der Reise, das sich wie ein roter Faden durch das Gesamtwerk des brasilianischen Dichters, Theoretikers und Übersetzers Haroldo de Campos zieht, ist nicht nur durch seine Lektüren inspiriert und begründet, sondern in erheblichem Maße auch durch seine tatsächlichen Reisen. Als der Dichter gemeinsam mit seiner Frau Carmen de P. Arruda Campos 1959 auf der *Vera Cruz* nach Europa übersetzte, standen seine Reiserouten bereits fest. Auf der letzten Etappe, die ihn durch Italien führte, folgte er der Route der *Cantos*, bevor er schließlich in Rapallo auf «E.P. em *persona* e em *peessoa*» traf.¹ Pound, eine der Schlüsselfiguren des «Paideuma» der brasilianischen Noigandres-Gruppe, schrieb sein «Weltgedicht», die *Cantos*, in einer bestimmten Tradition von epischen Gedichten. Der ursprüngliche Plan, seine *Gesänge* wie Dante mit einer Vision des «Paradiso» enden zu lassen, konnte aufgrund der eigenen, selbstgewählten «Lebensrouten» nicht vollzogen werden. Unter Bezugnahme auf Dante fragt Pound sich selbst in Canto CXVI (58–64):

Many errors,
 a little rightness
to excuse his hell
 and my paradiso.
And as to why they go wrong,
 thinking of rightness,
And as to who will copy this palimpsest?

Dass sich Haroldo de Campos mit seinen *Galáxias*, die sich selbst immer wieder auch als Palimpsest inszenieren, dieser Aufgabe – unter anderen Vorzeichen – angenommen hat, war eine der Hypothesen der vorliegenden Untersuchung. Pound hatte es sich in den *Cantos* zur Aufgabe gemacht, die sechs Jahrhunderte zu verarbeiten, die zwischen Dante und ihm lagen: «you had six centuries that hadn't been packaged. It was a question of dealing with material that wasn't in

1 Haroldo de Campos: *A educação dos cinco sentidos*, S. 148.

the *Divina Commedia*.»² Haroldo de Campos setzt mit den *Galáxias* genau hier an und lenkt in seinem «pesteseller»³ die Aufmerksamkeit auf die katastrophalen Ereignisse des 20. Jahrhunderts – auf das, was Pound nicht sehen bzw. «nicht wissen» wollte: «mas sabia não saber nada so di non sapere nulla mais nada» («mármore ístrio», 25). Das Treffen zwischen dem knapp 30-jährigen Brasilianer und dem 73-jährigen Pound im August 1959 war für Haroldo de Campos, darauf deuten die Untersuchungsergebnisse hin, mit einer gewissen (Selbst-)erkenntnis verbunden, einem eigenen «Moment des Stolperns»: der «Dichter Pound» kann nicht losgelöst von dem «politischen Menschen» Pound und seiner Verstrickung in den europäischen Faschismus gesehen und gelesen werden. Selbst wenn Haroldo de Campos den Versuch dieser Differenzierung auch in späteren Interviews noch aufrechterhält:⁴ seine poetischen Texte, die nach 1959 entstehen, allen voran die *Galáxias*, belegen eine Einsicht, nicht zuletzt in Form einer Hinwendung zu den (katastrophalen) Welt-Kontexten und der Verurteilung Pounds, dem auch er den Zugang zum dantesken Paradies verwehrt (vgl. Kapitel 3.2.4).

Dass sich auf der Reise durch das vom Zweiten Weltkrieg gezeichnete Europa noch weitere mentale «Stolper-Momente» für den brasilianischen Dichter ergaben, kann sicher angenommen werden. Mit Karlheinz Stockhausen traf er in Köln auf eine Person, dessen an Depressionen leidende Mutter in der Tötungsanstalt Hadamar im Zuge der Aktion T4 ermordet worden war; dass Haroldo de Campos ausgerechnet in dem zum Teil in Köln spielenden Fragment «hier liegt» explizit auf «kz konzentrations lager» (40) zu sprechen kommt, ist bezeichnend. In Henri Chopin begegnet er einem Menschen, dessen Brüder von den NationalsozialistInnen ermordet worden waren und der selbst seine Gefangenschaft in dem Arbeitslager Olmütz und einen «Todesmarsch» überlebte. In Prag besuchte er mit der Pinkas-Synagoge eine der ersten Gedenkstätten für die Opfer der Shoah; ihr gebührt in dem Fragment «ach lass sie quatschen» eine der eindrücklichsten und gleichzeitig erschüttertesten Textpassagen der *Galáxias*. Josefov und insbesondere der Alte Jüdische Friedhof, der direkt an die Pinkas-Synagoge angrenzt, spielen eine zentrale Rolle in dem Fragment «uma volta in-teira», in dem sich das blühende (jüdische) Leben durch alle Steinritzen drängt. Dass Prag und (vor allem) Josefov einen besonders tiefen Eindruck auf Haroldo de Campos hinterlassen hatten, belegt auch der Brief vom 10. April 1964, den er kurz nach dem brasilianischen Militärputsch aus Paris an Elisabeth Walther und

² In Donald Hall: Ezra Pound, *The Art of Poetry*, o. S.

³ Haroldo de Campos: *Metalinguagem*, S. 270.

⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang Marjorie Perloff: *Brazilian concrete poetry* u. Kapitel 3.2.3 der vorliegenden Untersuchung.

Max Bense sendet: «Alors, je suis peut-être en train de vivre une aventure kafkaïenne, après avoir connu les endroits où se passe le Procès de Kafka ...»⁵ Dass der Putsch in Brasilien 1964 den Dichter zutiefst erschütterte und nachreichende Konsequenzen für die nächsten Jahre hatte, liegt auf der Hand und findet als Erfahrung ebenfalls Eingang in die *Galáxias*. Gerade vor dem Hintergrund der im Europa des Kalten Krieges gemachten Erfahrungen – das Militär putscht zum Ende seiner zweiten Europareise, die er sofort abbricht – lässt sich gut vorstellen, welche Gedanken und Ängste den Dichter befielen. Es soll später in einem anderen Zusammenhang noch einmal darauf zurückgekommen werden.

Die Grundidee, Haroldo de Campos' *Galáxias* in Hinblick auf eine dem Text zugrundeliegende Poetik des Stolperns zu untersuchen, rührt von zwei eigenen «Stolper-Momenten» her. Im Bemühen, Haroldo de Campos' «Stadtlektüren» zu verstehen, habe ich selbst einige der «galaktischen» Schauplätze besucht und bin dort den Routen des Dichters nachgegangen: in Granada, Navarra und dem Baskenland (Weiterreise über Irun nach Frankreich), in Stuttgart, Köln und Prag. Ein Rundgang durch die Stuttgarter Innenstadt führte mir eindrücklich vor Augen, in welchem engem Zusammenhang die topographischen Referenzen in den *Galáxias* mit den zeitgeschichtlichen Bezugnahmen stehen, wie fein die Beziehungen zwischen den einzelnen Textbausteinen sind. So unterläuft Márcio Seligmann-Silva z. B. ein kleiner (und zugegebenermaßen nicht gravierender) Fehler, wenn er den Bezug auf den Grafen Eberhard im Bart im Fragment «ach lass sie quatschen» auf das Reiterstandbild im Innenhof des Alten Schlosses bezieht und nicht auf das Denkmal «Eberhardsgruppe», das sich, wie im Fragment beschrieben, im Schlossgarten befindet.⁶ Von dort aus ergibt sich aber ein anderer Blick auf die Stadt, eine andere Konstellation, die vollends in der textuellen Konstellation des Fragments aufgeht. Ähnliche Eindrücke ergaben sich in Granada («Lorcas Granada») und Köln. An der Grenze zwischen dem baskischen Oiartzun und dem navarresischen Lesaka besuchte ich das abgelegene *Monumento al Padre Donostia* und verstand, neben dem modernistisch-avantgardistischen Denkmal Oteizas und den prähistorischen Cromlechs stehend, die ästhetische Grundlage für die in den *Galáxias* vermittelte «poetische Jetztzeit». Besonders heftig «gestolpert» aber bin ich in Prag bei dem Besuch der Pinkas-Synagoge. Der Eindruck der ca. 78.000 an die Wände geschriebenen Namen, eng als Fließtext gefasst, in dem doch jedes einzelne Element so wichtig und bedeutsam ist, dieser überwiegend schwarze Text auf weißer Wand, warf un-

5 Haroldo de Campos an Elisabeth Walther und Max Bense. 10.04.1964. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.

6 Vgl. «ach lass sie quatschen» (16–17) und Márcio Seligmann-Silva: *Alles ist Samenkorn*, S. 153.

mittelbar eine Ähnlichkeitsbeziehung zu Haroldo de Campos' Werk auf. Dieser hatte die Synagoge selbst im März 1964 besucht, als er bereits drei Fragmente geschrieben (und ein viertes begonnen) hatte, unter anderem das «Granada/Lorca-Fragment», in dem nicht zuletzt ein «textuelles Mahnmal» zu sehen ist. Dass es hier bei dem Dichter zu einem Moment der «Wiedererkennung» gekommen ist, halte ich daher für sehr wahrscheinlich. Die «Transkreation» der Gedenkstätte in «ach lass sie quatschen» ist erschütternd treffend, da sie in nahezu mimetischer Weise – und durch einen Rückbezug auf das Arabesken-Motiv des Granada-Fragments – die Bilder der nach der Befreiung der Lager gefundenen Opfer evoziert: «uma parede rendada labirintorrendada nomessobrenomessobrenomessob-sobre / nomes e são todos os mortos todos os milmuitosmortos como um arabesco» (42–43).

Ein weiterer «Stolper-Moment» ergab sich für mich durch die Gespräche mit anderen *haroldianas* und *haroldianos*, Forschenden, aber teilweise auch FreundInnen und WegbegleiterInnen des Dichters. Wie bereits in der Einleitung erläutert, wurden die *Galáxias* bisher überwiegend bezüglich ihrer sprachlichen Materialität untersucht, als «konkrete Prosa» oder im Kontext des *neobarroco*. Dies ist insofern gerechtfertigt, als dass «Sprache» in den fünfzig polyphonen Fragmenten unstrittigerweise eine Protagonistenrolle einnimmt. Die Tradition der konkreten Poesie sowie Haroldo de Campos' Nähe zu poststrukturalistischen Texttheorien verleiten zudem dazu, in den Prosagedichten zunächst eine höchst artifizielle Oberfläche ohne Tiefe zu erkennen, die für sich selbst steht. Tatsächlich zeigten sich die meisten meiner GesprächspartnerInnen über mein Forschungsinteresse und die These, die *Galáxias* könnten als poetisches Zeitzeugnis des 20. Jahrhundert gelesen werden, daher eher überrascht, häufig verbunden mit dem Hinweis, es gäbe doch nur sehr wenige konkrete historische Referenzen in dem Werk, die als solche ernstzunehmen seien. Gerade diese Reaktionen führten mich zu der Frage, wie sich die außerliterarischen Verweise, die mir selbst als eine äußerst relevante Dimension der Fragmente erschienen, im Text manifestierten und warum sie in diesem Maße überlesen wurden. Vor diesem Hintergrund – und wohl auch, weil ich selbst einige der Schauplätze «abgeschritten» bin – kam es zu der Überlegung, dass sich die zeitgeschichtlichen Bezüge als «textuelle Stolpersteine» in den *Galáxias* verankern. Darauf, dass gerade in den letzten Jahren vermehrt Arbeiten entstanden sind, die das Werk in seiner historischen Referentialität ernst nehmen, wurde ebenfalls in der Einleitung hingewiesen. Die vorliegende Untersuchung versteht sich als Ergänzung und Weiterführung dieser Arbeiten und darüber hinaus als Einladung an weitere *cosmonautas*, die *Galáxias* nicht (nur) auf ihre Wortkonstellationen, ihr *Xadrez de estrelas*, hin zu lesen, sondern den Blick auch auf die bedeutenden, sehr «irdischen» referentiellen Ebenen zu senken.

Nachdem nun einige Reflexionen über den «stolpernden Poeten» Haroldo de Campos – und auch über das persönliche Stolpern der Verfasserin in diesem Kontext – angestellt wurden, sollen noch einmal die Untersuchungsergebnisse hinsichtlich eines «memorialen Stolperns» in den *Galáxias* zusammengetragen und bewertet werden. Die besondere sprachlich-materielle Beschaffenheit der fünfzig Fragmente wurde in der Untersuchung ausgiebig hervorgehoben. In der Analyse konnte gezeigt werden, dass sich die «Stolpersteine» in unterschiedlicher Art und Weise in der sehr speziellen Textarchitektur der *Galáxias* verankern und dass sie auf der Rezeptionsebene auch unterschiedlich wahrgenommen werden können. Diese Wahrnehmung reicht von einem sich-heftig-an-den-Steinen-Stoßen (1) über ein «Über-Lesen» und damit «Über-Gehen» der Stolpersteine (2) bis hin zu einem «unguten Gefühl» beim «Abschreiten» bzw. Lesen der «Textstraße», weil spürbar ist, dass sich unter der metaphorischen Schicht eine dunkle «Kehrseite» verbirgt (3). Diese drei verschiedenen Arten des «textuellen Stolperns» wurden wie folgt den in Kapitel 2 beschriebenen Formen des «memorialen Stolperns» zugeordnet: in Fall (1) kann ein Rückbezug auf den wortwörtlichen, im Asphalt kantig hervorstehenden «Stolperstein» angestellt werden, über den man unmittelbar ins Straucheln gerät. Demnigs dezentrales Mahnmahl (2), die STOLPERSTEINE, werden eben im Gehweg versenkt und können daher auch «über-sehen» und «über-gangen» werden, es stolpert, wer den Blick senkt und auf den Boden gerichtet hält. Auch einige der «textuellen Stolpersteine» in den *Galáxias* erfordern eine gewisse Vorkenntnis und ein aufmerksames Lesen, man stößt sich an einem Zusammenhang, den man erkennt. Die letzte der drei «Stolper-Arten» wurde (3) mit Jochen Gerz' Mahnmahl *2146 Steine – Mahnmahl gegen Rassismus/Platz des Unsichtbaren Mahnmahls* in Zusammenhang gebracht. Hier weiß man um eine «Kehrseite», die den Steinen unterliegt, nämlich 2146 Namen jüdischer Friedhöfe, die auf ihrer Unterseite – an der Oberfläche nicht sichtbar – eingraviert sind. Allen drei Arten «textuellen Stolperns» in den *Galáxias* ist gemeinsam, dass die jeweiligen Textbausteine zu Momenten des *looking through* bzw. medialer Transparenz, einem «Ver-Stehen», führen.

Bei den *Galáxias* handelt es sich, wie in der Untersuchung häufig betont, um ein Werk, das sich aus zahlreichen referentiellen Schichten zusammensetzt. Wer die Fragmente liest und dabei «stolpert», muss mitunter noch etwas weiter graben, weil teilweise nur «die Spitze des Eisbergs» (vgl. «como quem escreve», Kapitel 4.4.1.7) aus der Textoberfläche hervorragt; das, woran man sich eigentlich stößt, sitzt häufig tiefer. Dafür, dass eine auf den ersten Blick «glatte» Oberfläche entsteht, sorgt die textuelle Materialität: die *Galáxias* sind linksbündig gesetzt, sodass keine ungleichmäßigen Abstände zwischen den Wörtern entstehen, die zudem ausschließlich in Minuskeln und lateinischen Buchstaben geschrieben sind. Zusätzlich wird man von dem durchrhetorisierten Sprachfluss getragen,

wobei der Neobarock hier aber nicht nur sprachliches Transportmittel ist: er wird selbst vielmehr zum ästhetischen Kritikmittel, repräsentiert er doch die Absage an alles Bürgerliche und Althergebrachte, sowohl in der Kunst als auch in der Politik.⁷ Dabei dient er in gewisser Hinsicht auch als Strategie: der Großteil der *Galáxias* entsteht während der brasilianischen Militärdiktatur. Die konkreten Dichter waren von Zensur und anderen Repressalien im Gegensatz zu vielen Weggefährten – man mag hier an Ferreira Gullar denken oder an Caetano Veloso und Gilberto Gil – weniger betroffen, da sie ihre Poesie nicht (primär) als Instrument ihrer politischen Überzeugungen begriffen; die «Form» spielte bei den Noigandres-Mitgliedern immer eine entscheidende Bedeutung und wurde nie einer bestimmten «Mitteilung» unterstellt. Dies geschieht auch in den *Galáxias* nicht. Allerdings ist es hier gerade die formale Gestaltung, die einerseits die Verweise auf Zeitgeschichte und die gesellschaftskritische Dimension der *Galáxias* nicht auf den ersten Blick sichtbar werden lässt und die gleichzeitig selbst in ihrer Vielsprachigkeit und ihrem rhetorischen Vielklang eine Absage an jeden Konservatismus und an den politischen Totalitarismus *per se* darstellt. Auf der anderen Seite stellen sie in ihrer Fragmentarität, den vielen auseinandergerissenen Textsequenzen und den dargestellten Ruinen, auch ein ästhetisches Sinnbild der Welt⁸ nach den zerstörerischen Kriegen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar, die sich im Umfeld des Kalten Krieges, insbesondere des Vietnamkrieges und der atomaren Bedrohung, sowie der Militärdiktaturen in Südamerika außerdem neuen Gräueltaten und Gefahren ausgesetzt sieht. Zudem inszenieren sich einige der galaktischen Fragmente als «textuelle Mahnmale», in denen Dichterstimmen lebendig bleiben und in denen Poesie als (Über)lebensstrategie präsentiert wird. Haroldo de Campos gelingt, woran Ezra Pound zwangsläufig scheitern musste: er beendet seine galaktischen Gesänge, «*Anti-Cantos*», mit einer Vision des dantesken Paradieses, freilich eines Paradieses, das nach der großen Katastrophe ebenfalls nur in Fragmenten dargestellt werden kann.

Neben der angestrebten Neulektüre der *Galáxias* war das zweite große Ziel der Untersuchung die Entwicklung und Etablierung einer Konzept-Metapher des «textuellen Stolperns» bzw. «textueller Stolpersteine», die sich als Analyse-Instrument auch für andere Texte eignet. Wie bereits in der Einleitung angemerkt sehe ich in dem Konzept eine wesentliche Ergänzung zu der von Dolf Sternberger etablierten «verdeckten Schreibweise» zwischen verhüllendem und enthüllendem Schreiben, denn es berücksichtigt und umschreibt gerade den Moment, in dem

⁷ Darauf, dass die *Galáxias* auch ein enthierarchisiertes Konzept von (Welt)literatur spiegeln, wurde in Kapitel 4.3 verwiesen.

⁸ Darauf, dass sich Haroldo de Campos' «Welt»-Verständnis und auch seine Poesie nicht auf die Amerikas und Europa beschränkten, wurde in der Untersuchung mehrfach hingewiesen.

RezipientInnen auf die eigentliche referentielle Dimension des Textes gestoßen werden, wenn sich an der Schaltstelle zwischen kollektivem Gedächtnis und subjektiver Leseerfahrung ein Moment des mentalen Innehaltens und Verstehens produziert, den ich nach Ludwig Jäger als *looking through* bezeichne. In diesem Kontext kann das Konzept auch in Zusammenhang mit Wolfgang Iser's rezeptionsästhetischen Reflexionen gebracht werden.⁹ Den *Galáxias*, auch dies ist immer wieder angeklungen, liegt wie Joyces Romanen oder wie anderen latein-amerikanischen neobarocken Werken ein besonders hoher Grad an Unbestimmtheit bzw. eine besonders hohe Anzahl an Leerstellen zugrunde, allerdings kommt den Passagen, die ich in der Untersuchung als «textuelle Stolpersteine» identifiziert habe, wie ich meine, eine eindeutige Verweiskfunktion bei. Sie sind die in der Einleitung erwähnten «festsitzenden Steine» in den Textmosaiken, in den Text-Welt-Konstellationen der *Galáxias*, die sich in letzter Instanz doch um ihren Verfasser und seinen fragmentierten Blick auf Zeitgeschichte drehen.

Das Buch, die Literatur als Raum und Möglichkeit zur Aushandlung und Aufarbeitung memorialer Diskurse, aber auch als Lebenspraxis, ist eine Idee, die den *Galáxias* inhärent ist. Und so soll auch diese Reise durch die haroldianischen Galaxien, die den dort verhandelten «antiepifanias» gewidmet war, mit einem epiphanen Moment des «livrovida» («neckarstrasse», 28) *Galáxias* enden:

mas o livro é poro mas o livro é puro mas o livro é diásporo / brilhando no monturo e o coti diano o coito diário o morto no armário / o saldo e o salário o forniculário dédalo-diário mas o livro me salva me / alegre me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragam é plumapaisagem / é viagemviragem o livro é visagem no infernalário («no jornalário», 19–23)

⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang insb. Wolfgang Iser: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink 1972 u. ders.: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1976.

Bibliografie

Primär- und Sekundärliteratur von Haroldo de Campos und Noigandres (Poesie und Theorie)

- Campos, Augusto de: *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva 1978.
- Campos, Augusto de/Campos, Haroldo de: *ReVisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, biobibliografia*. Com a colaboração especial de Erthos A. de Souza e Luiz Costa Lima. 2ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1982 [1964].
- Campos, Augusto de: Ezra Pound: «Nec Spe Nec Metu». In: Campos, Augusto de u. a.: *Ezra Pound: Poesia*. Segunda Edição. São Paulo: Editora Hucitec 1985 [1968], S. 13–40.
- Campos, Augusto de u. a.: *Ezra Pound: poesia*. Segunda Edição. São Paulo: Editora Hucitec 1985 [1968].
- Campos, Augusto de: *Mais provençais*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras 1987 [1982].
- *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras 1989.
- Campos, Augusto de/Campos, Haroldo de: *Panorama do Finnegan's Wake*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva 2001 [1962].
- Campos, Augusto de: Haroldo, Irmão Siamesmo. In: Tenório da Motta, Leda (Hg.): *Céu acima. Para um «tombeau» de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva 2005, S. 29–32.
- Campos, Augusto de u. a.: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial 2006 [1965/1975].
- Campos, Haroldo de: Projeto de uma Paisagem Renana. In: *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. N.º 2, Ano 1, 2.º Trimestre, 1962, S. 64–67.
- dois dedos de prosa sobre uma nova prosa. In: *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. N.º 4. Dez. São Paulo: Edições Invenção 1964, S. 112–113.
- livro de ensaio 1 – galáxias. In: *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. N.º 4. Dez. São Paulo: Edições Invenção 1964, S. 114–127.
- livro de ensaios – galáxias. In: *Invenção. Revista de Arte de Vanguarda*. N.º 5. Dez. 1966 – Jan. 1967. São Paulo: Edições Invenção 1966/1967, S. 19–31.
- *versuchsbuch: galaxien*. Übersetzung Vilem Flusser und Anatol Rosenfeld. Edition rot. Stuttgart: E. Walther 1966.
- Ideograma, Anagrama, Diagrama. Uma Leitura de Fenollosa. In: Campos, Haroldo de (Hg.): *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix 1977, S. 9–113.
- *Signantia: quasi coelum/Signância: quase céu*. São Paulo: Perspectiva 1979.
- pound paideuma. In: Campos, Augusto de u. a.: *Ezra Pound: poesia*. Segunda Edição. São Paulo: Editora Hucitec 1985 [1968], S. 143–146.
- Vieira / Venera / Vênus. In: Vorobow, Bernardo/ Adriano, Carlos (Hg.): *Julio Bressane. Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor 1995, S. 27–42.
- *Sobre Finismundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras 1996.
- *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago 1997.
- Português e espanhol: dialogismo necesario. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 570, 1997, S. 7–14.
- *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê 2000.

- *Bere'shith: a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Perspectiva 2000 [1993].
- *Ilíada de Homero: volume I*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Mandarim 2001.
- *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Ed. 2002.
- *Ilíada de Homero: volume II*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx 2002.
- *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva 2004 [1998].
- *Éden: um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva 2004.
- *Galáxias*. 2ª edição revista. Org. de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34 2004 [1984].
- *Qohélet/O-que-sabe (Eclasiastes)*. *Poema sapiencial*. Com uma colaboração especial de J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva 2004 [1990].
- *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva 2008 [1973].
- *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949–1974*. São Paulo: Perspectiva 2008 [1976].
- *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva 2009.
- *A arte no horizonte do provável*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva 2010 [1969].
- *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva 2010 [1967].
- *O segundo arco-íris branco*. Org. por Carmen de P. Arruda Campos e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Iluminuras 2010.
- *A educação dos cinco sentidos: poemas*. Org. Ivan de Campos. São Paulo: Iluminuras 2013 [1985].
- *A ReOperação do Texto*. 2ª edição. Obra revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva 2013 [1976].
- *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva 2013.
- Paz, Octavio/ Campos, Haroldo de: *Transblanco. Em torno a Blanco de Octavio Paz*. 2ª edição ampliada. São Paulo: Siciliano 1994 [1986].
- Pignatari, Décio: *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva 1971.
- Xisto, Pedro/ Campos, Augusto de/ Campos, Haroldo de: *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura 1970.

Korrespondenzen

- Brief von Eugen Gomringer an Décio Pignatari. 30.08.1956. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.
- Textnachricht von Haroldo de Campos an Max Bense. 07.07.1959. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.
- Brief von Haroldo de Campos an Max Bense. 28.10.1959. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.
- Brief von Max Bense an Haroldo de Campos. 20.04.1960. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.
- Brief von Haroldo de Campos an Max Bense. 06.01.1962. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.
- Brief von Haroldo de Campos an Max Bense. 13.02.1962. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.

- Brief von Haroldo de Campos an Elisabeth Walther. Ohne Datum, 1962. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.
- Brief von Haroldo de Campos an Elisabeth Walter. 12.01.1964. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.
- Brief von Haroldo de Campos an Max Bense. 04.04.1964. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.
- Brief von Haroldo de Campos an Elisabeth Walther und Max Bense. 10.04.1964. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.
- Brief von Haroldo de Campos an Elisabeth Walther und Max Bense. 03.05.1964. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.
- Brief von Haroldo de Campos an Elisabeth Walther. 05.03.1965. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.
- Brief von Haroldo de Campos an Max Bense. 17.10.1965. *Centro de Referência Haroldo de Campos*, Casa das Rosas, São Paulo.

Sekundärliteratur zu Haroldo de Campos und Noigandres

- Andrade, Gênese: «Escrituras que brilham em plena noite»: Haroldo de Campos e a literatura hispano-americana. In: Dick, André (Hg.): *Signâncias: Reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Editorial 2010, S. 148–173.
- Aguilar, Gonzalo: *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Univ. de São Paulo 2005.
- Algunas proposiciones para pensar la relación entre poesía y política en la poesía concreta brasileña. In: Block de Behar, Lisa (Hg.): *Haroldo de Campos, Don de poesía. Ensayos críticos sobre su obra*. Montevideo: Linardi y Risso 2009 [2004], S. 115–136.
- Ascher, Nelson/Leite Neto, Alcino: A vida concreta de Haroldo de Campos. in: *Folha de São Paulo*, 05.04.1992, S. 8–9.
- Bessa, Antônio Sérgio: Ruptura de estilo em *Galáxias* de Haroldo de Campos. In: *Transluminura. Revista de Estética e Literatura*. 1. Haroldo e outros. Ed. por Simone Homem de Mello. São Paulo 2013, S. 11–29.
- Block de Behar, Lisa (Hg.): *Haroldo de Campos, Don de poesía: Ensayos críticos sobre su obra*. Segunda edición. Montevideo: Linardi y Risso 2009 [2004].
- Costa, Luiz Cláudio da: Contaminações e Galáxias: Um diálogo entre o poeta e o cineasta. In: *Revista de Letras*. São Paulo, v. 47, n. 1, jan./jun. 2007, S. 99–128.
- Costa Lima, Luiz: *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco 1989.
- Crespo, Ángel/Gómez Bedate, Pilar: *Situación de poesía concreta y otros ensayos sobre poesía brasileña*. Madrid: Libros de la resistencia 2013.
- Cussen, Felipe: *Galáxias* de Haroldo de Campos: la lectura como mantra. In: *UNIVERSUM*. Vol. 30. N° 1, 2015, S. 69–80.
- Dick, André (Hg.): *Signâncias: reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Editorial 2010.
- Echavarren, Roberto: *Galáxias*, work in progress, barroco. In: Block de Behar, Lisa (Hg.): *Haroldo de Campos, Don de poesía: Ensayos críticos sobre su obra*. Segunda edición. Montevideo: Linardi y Risso 2009 [2004], S. 287–296.

- Ferreira Lima, Sílvia: *Galáxias: O Processo Criativo de Haroldo de Campos*. São Paulo. Edição do Autor 2011.
- Guimarães, Rodrigo: A estética neobarroca do poema Galáxias de Haroldo de Campos. In: *AISTHE*. Nº 4, 2009, S. 90–103.
- Houaiss, Antônio: *Seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Edição de Ouro 1967.
- Jackson, K. David/Vos, Eric/Drucker, Johanna (Hg.): *Experimental, visual, concrete: avant-garde poetry since the 1960s*. Amsterdam u. a.: Rodopi 1996.
- Jackson, K. David (Hg.): *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*. Oxford: Centre for Brazilian Studies/Oxford University 2005.
- Jackson, K. David: Viajando pelas *Galáxias*: guia e notas de orientação. In: Tenório da Motta, Leda (Hg.): *Céu acima: para um «tombeau» de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva 2005, S. 39–53.
- A educação do sexto sentido: poesia e filosofia em Haroldo de Campos. In: Campos, Haroldo de: *A educação dos cinco sentidos: poemas*. São Paulo: Iluminuras 2013, S. 9–12.
- Junkes, Diana: *As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. São Paulo: Editora Unesp 2013.
- «a musa não se medusa». Desejo e pós-utopia num poema de Haroldo de Campos. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 194, Jan. 2017, S. 129–142.
- Khoury, Omar: Noigandres e Invenção. Revistas porta-vozes da poesia concreta. In: *FACOM*. Nº 16, 2º semestre de 2006, S. 20–33.
- Knauth, K. Alfons: Palabrás: The Haroldic Emblem. In: Jackson, K. David/Vos, Eric/Drucker, Johanna (Hg.): *Experimental, visual, concrete: avant-garde poetry since the 1960s*. Amsterdam u. a.: Rodopi 1996, S. 157–172.
- Haroldo de Campos en el contexto de la poesía políglota. In: Block de Behar, Lisa (Hg.): *Haroldo de Campos, Don de poesía. Ensayos críticos sobre su obra y una entrevista*. Montevideo: Linardi y Risso 2009 [2004], S. 123–170.
- Tradução e plurilingüismo na obra de Haroldo de Campos. In: Coutinho, Eduardo (Hg.): *Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature*. Rio de Janeiro: Aeroplano 2009, S. 464–473.
- Translatio Studii and Cross-Cultural Movements or Weltverkehr. In: Block de Behar, Lisa u. a. (Hg.): *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*. 3 vol. Oxford: EOLSS (Encyclopedia of Life Support Systems, Developed under the Auspices of the UNESCO), vol. 2., 2009, S. 250–267.
- Le pourtour de Babel: esquisse du babélisme littéraire en Amérique latine. In: Maufort, Marc (Hg.): *Old Margins and New Centers. The European Literary Heritage in an Age of Globalization*. Bruxelles: P.I. E. Lang 2011, S. 167–183.
- LogoDendro. Nella selva delle lingue. In: Grüning, Hans-Georg (Hg.): *L'albero come simbolo e come elemento strutturale nella letteratura e nell'arte*. München: Iudicium 2012, S. 118–134.
- Metempsicosi, evoluzione e metabolismo multilingue. In: Ricci, Graciela N. (Hg.): *Simboli e metafore di trasformazione nella dimensione pluriculturale delle lingue, delle lettere, delle arti*. Macerata: EUM 2013, S. 27–55.
- La Tour de Babel comme figure réversible: ruine et chantier du multilinguisme. In: Knauth, K. Alfons/Grüning, Hans-Georg (Hg.): *Imaginaire et idéologie du plurilinguisme littéraire et numérique. Immaginario e ideologia del plurilinguismo letterario e digitale*. Berlin: LIT 2014, S. 113–137.

- The OdySea of Polyglossy. In: Knauth, K. Alfons/Liao, Ping-hui (Hg.): *Migrancy and Multilingualism in World Literature*. Wien/Zürich/Berlin: LIT 2016, S. 207–256.
- Figuras intra e interlingüísticas en la poesía de Haroldo de Campos. In: Wrobel, Jasmin (Hg.): *Roteiros de palavras, sons, imagens: Os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*. Frankfurt: TFM 2018, S. 133–158.
- Lima, Judson G.: «Circuladô de Fulô»: da Prosa Galáctica de Haroldo de Campos ao Canto de Feira de Caetano Veloso. In: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Natal, n. 4, jul-dez 2013, S. 29–40.
- Marques, José Alberto/ Melo e Castro, E. M. de (Hg.): *Antologia da poesia concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim 1973.
- McGuirk, Bernard/ Vieira, Else R.P. (Hg.): *Haroldo de Campos in conversation*. In *Memoriam 1929–2003*. London: Zoilus Press 2009.
- Médici Nóbrega, Thelma: Entrevista com Haroldo de Campos. In: Tenório da Motta, Leda (Hg.): *Céu acima. Para um «tombeau» de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva 2005, S. 343–366.
- Médice Nóbrega, Thelma: *Sob o signo dos signos: Uma biografia de Haroldo de Campos*. Tese de doutorado apresentada à banca examinadora da PUC-SP, 2005.
- Melo e Castro, E. M. de: Entrevista com Haroldo de Campos. In: Marques, José Alberto/ Melo e Castro, E. M. de (Hg.): *Antologia da poesia concreta em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim 1973, S. 133–163.
- Oliveira, Ana Lúcia M. de: Travessias alegóricas da máquina do mundo. In: Carvalho, Tânia Franco u. a. (Hg.): *Transcrições: teoria e práticas: em memória de Haroldo de Campos*. Porto Alegre: Evangraf 2004, S. 17–22.
- Os fragmentos do real em *Galáxias*, de Haroldo de Campos. In: *Revista Letras*. N. 84, jul./dez. 2011. Curitiba: Editora UFPR 2011, S. 47–57.
- Osekí-Dépré, Inês: Lecture finie du texte infini: *Galaxies* de Haroldo de Campos. In: *TTR: traduction, terminologie, rédaction: Études sur le texte et ses transformations*. Québec, 12.1, 1999, S. 131–154.
- Make it New. In: Tenório da Motta, Leda (Hg.): *Céu acima. Para um «tombeau» de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva 2005, S. 213–220.
- Translation as Creation and Criticism: *Galáxias* as Text and Theory of Translation. In: Jackson, K. David (Hg.): *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*. Oxford: Univ. of Oxford/Centre for Brazilian Studies 2005, S. 107–118.
- Peixoto, Marta: Anatomia da musa concreta. *Brasil/Brazil*, Jan. 1, 1990, S. 25–36.
- Perloff, Marjorie: Brazilian concrete poetry: how it looks today. Haroldo and Augusto de Campos interviewed by Marjorie Perloff. In: Jackson, K. David (Hg.): *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*. Oxford: Univ. of Oxford/Centre for Brazilian Studies 2005, S. 165–179.
- Concrete prose in the nineties: Haroldo de Campos's *Galáxias* and After. In: Jackson, K. David (Hg.): *Haroldo de Campos: A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*. Oxford: Univ. of Oxford/Centre for Brazilian Studies 2005, S. 139–161.
- «Aumentando a temperatura referencial»: reverberações poundianas na poesia concreta brasileira. In: *Circuladô. Revista de Estética e Literatura do Centro Referência Haroldo de Campos*. Ano III, N° 3, 2017, S. 79–93.
- Perrone, Charles A.: *Seven Faces: Brazilian Poetry since Modernism*. Durham/London: Duke University Press 1996.

- Perrone-Moisés, Leyla: Viajando com Haroldo. In: Dick, André (Hg.): *Signâncias: Reflexões sobre Haroldo de Campos*. São Paulo: Risco Ed. 2010, S. 46–59.
- Prazeres, Armando Sérgio dos: Galáxias: Análise da tradução intersemiótica da escrita verbal para o universo videográfico. In: *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande/MS – setembro 2001. s.p. Verfügbar unter: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP15PRAZERES.PDF> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- «Galáxia Albina» e «Galáxia Dark»: uma inscrição poética da palavra no cenário eletrônico. In: *Revista Olhar*. Ano 05, Nº 8, Jan.-Jun. 2003, S. 36–39.
- Sánchez Robayna, Andrés: Lectura de Galáxias, de Haroldo de Campos. In: *Diario 16*, nº 20. Madrid: 25 de agosto de 1985, o. S.
- Prefácio à primeira edição espanhola. Tradução de Gênese Andrade. In: Campos, Haroldo de: *A educação dos cinco sentidos: poemas*. Org. Ivan de Campos. São Paulo: Iluminuras 2013, S. 13–17.
- Sarduy, Severo: Rumo à concretude. In: Campos, Haroldo de: *Signantia: quasi coelum/ Signância: quase céu*. São Paulo: Perspectiva 1979, S. 117–125.
- Seligmann-Silva, Márcio: *Alles ist Samenkorn / Tudo é semente*. O germanista Haroldo de Campos, in: *Transluminura. Revista de Estética e Literatura*. 1. Haroldo e outros. Ed. por Simone Homem de Mello. São Paulo 2013, S. 139–158.
- Shellhorse, Adam Joseph: *Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina*. Pittsburgh, PA: Univ. of Pittsburgh Press 2017.
- Solt, Mary Ellen (Hg.): *Concrete Poetry: a World View*. Ed. and with an introduction by Mary Ellen Solt. Bloomington/London: Indiana Univ. Press 1971.
- Tenório da Motta, Leda (Hg.): *Céu acima: para um «tombeau» de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva 2005.
- Vecchi, Roberto: «O anjo esquerdo da história»: Haroldo de Campos e o memorial poético dos sem terra, com voz. In: Wrobel, Jasmin (Hg.): *Roteiros de palavras, sons, imagens: os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*. Frankfurt am Main: TFM 2018, S. 161–171.
- Vieira, Trajano: nota à 2ª edição. In: Campos, Haroldo de: *Galáxias*. 2ª edição revista. Org. de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34 2004, S. 7.
- Vieira, Else R. P.: Weaving histories and cultural memories. The (inter)national materialisms of «O anjo esquerdo da história». In: McGuirk, Bernard/Vieira, Else R.P. (Hg.): *Haroldo de Campos in Conversation. In Memoriam 1929–2003*. London: Zoilus Press 2009, S. 153–180.
- Walther-Bense, Elisabeth: The relations of Haroldo de Campos to German concretist poets, in particular to Max Bense. In: Jackson, K. David/ Vos, Eric/ Drucker, Johanna (Hg.): *Experimental, visual, concrete: avant-garde poetry since the 1960s*. Amsterdam u. a.: Rodopi 1996, S. 353–366.
- Em memória a Haroldo de Campos. In: Tenório da Motta, Leda (Hg.): *Céu acima. Para um «tombeau» de Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva 2005, S. 33–38.
- Relaciones de Haroldo de Campos con los poetas concretos alemanes y especialmente con Max Bense. In: Block de Behar, Lisa (Hg.): *Haroldo de Campos, Don de poesía. Ensayos críticos sobre su obra*. Montevideo: Linardi y Risso 2009, S. 61–83.
- A relação de Haroldo de Campos com a poesia concreta alemã, em especial com Max Bense. In: *Transluminura. Revista de Estética e Literatura*. 1. Haroldo e outros. Ed. por Simone Homem de Mello. São Paulo 2013, S. 65–80.

- Williams, Emmett (Hg.): *An anthology of concrete poetry*. New York u. a.: Something Else Press 1967.
- Wolfson, Nathaniel: A Correspondência entre Haroldo de Campos, Max Bense e Elizabeth [sic] Walthers: Uma Primeira Leitura. In: *Circuladô. Outros códigos*. Revista de Estética e Literatura do Centro Referência Haroldo de Campos. Ano III, N° 3, 2015, S. 79–93.
- Wrobel, Jasmin: Construyendo puentes: Haroldo de Campos como mediador cultural entre Brasil e Hispanoamérica. In: *Sophia Austral*, No 15, 1° semestre 2015, S. 27–44.
- Dialogando com Dante, Camões e Drummond: zum Motiv der «Weltmaschine» in Haroldo de Campos' *cosmopoema A Máquina do Mundo repensada*. In: Briesemeister, Dietrich/ Schönberger, Axel (Hg.): *Die Wanderung von Themen und Motiven in die und in den Literaturen der portugiesischsprachigen Welt*. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea/Valentia 2016, S. 223–236.
- «Partenogênese sem ovo ontológico». A função catalisadora da discussão sobre o (neo)barroco nos intercâmbios interamericanos. In: *Revista Remate de Males. Dossiê Literatura latino-americana*. Vol. 36, n. 1., 2016, S. 85–103.
- Cicatrizes textuais e um encontro escuro-luminoso: seguindo os passos de Haroldo de Campos pela Europa (1959–1964). In: Wrobel, Jasmin (Hg.): *Roteiros de palavras, sons, imagens: os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*. Frankfurt am Main: TFM 2018, S. 173–199.
- Wrobel, Jasmin (Hg.): *Roteiros de palavras, sons, imagens: Os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*. Frankfurt am Main: TFM 2018.
- Wrobel, Jasmin: Perspectivas pioneiras à tradição: cartografia e historiografia (welt)literárias nas *Galáxias* de Haroldo de Campos. In: Mendonça, Julio (Hg.): *Que pós-utopia é esta? São Paulo: Giostri 2018, S. 102–126.*
- Benses Brasilien: Reflexionen zur konkreten Poesie, Brasília und dem *Entwurf einer Rheinlandschaft*. In: Albrecht, Andrea u. a. (Hg.): *Max Bense: Werk – Kontext – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 291–321.
- Big bang e babelbarroco: cosmologias entre tradição e ruptura na poesia latino-americana. *Circuladô. Especial: Haroldo hoje*. São Paulo: Risco 2019, S. 76–95.
- «ora, direis, ouvir galáxias»: adaptações transartísticas das *Galáxias* de Haroldo de Campos. In: Carvalho, Vinicius Mariano de/Schulze, Peter W. (Hg.): *Cultura sonora lusófona: música, voz e som na mudança da mídia*. Berlin: Lang 2020 (im Druck).

Weitere Primär- und Sekundärquellen

- Ächtler, Norman: «Entstörung» und Dispositiv – Diskursanalytische Überlegungen zum Darstellungstabu von Kriegsverbrechen im Literatursystem der frühen Bundesrepublik. In: Gansel, Carsten/ Ächtler, Norman (Hg.): *Das «Prinzip Störung» in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin: De Gruyter 2013, S. 57–82.
- Ackroyd, Peter: *Ezra Pound and his world*. New York: Charles Scribner's Sons 1980.
- Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Aus d. Italienischen v. Stefan Monhardt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013.
- Aguirre, Mercedes/ Esteban, Alicia: *Cuentos de la mitología vasca*. Ilustraciones de Elena Abós. Madrid: Ediciones de la Torre 2006.

- Aizenberg, Edna: *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos: del hebraísmo al poscolonialismo*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana 1997.
- Jorge Luis Borges und die jüdische Identität in Lateinamerika. In: Burghardt, Tobias/Schmidt, Delf (Hg.): *Jüdische Literatur Lateinamerikas. Letras Judías Latinoamericanas*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 119–128.
- *On the Edge of Holocaust: The Shoah in Latin American Literature and Culture*. Waltham, Massachusetts: Brandeis Univ. Press 2016.
- Alighieri, Dante: *Divina Commedia*. A cura di Natalino Sapegno. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi Editore 1957.
- Allen, Robert L.: The Cage. In: O'Connor, William van/Stone, Edward (Hg.): *A Casebook on Ezra Pound*. New York: Crowell 1959, S. 33–38.
- Aluna, Sveta [Selnich Vivas Hurtado]: *Stolpersteine* (Poemas – Traspisés). Bogotá/Freiburg: El Astillero 2008.
- Andrade, Oswald: *Trechos escolhidos*. Org. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Livraria Agir Ed. 1967.
- Ansorena, José Luis: Perpetuando el recuerdo del P. Donostia. De cuadros y esculturas, monumentos y otras cosas. In: *Musiker. Cuadernos de música*. Año 1986, Número 3. Dedicado a: Aita Donostiari omenaldia, S. 17–26.
- Arendt, Hannah: *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*. Aus d. Nachlaß hg. v. Jerome Kohn. Aus d. Englischen v. Ursula Ludz. München/Zürich: Piper 2013.
- Assmann, Aleida: Der Sturz vom Parnass: Die De-Kanonisierung Ezra Pounds. In: Assmann, Aleida/ Frank, Michael C. (Hg.): *Vergessene Texte*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 2004, S. 287–310.
- Bachmann, Pauline: *Pure Leiblichkeit. Brasiliens Neokonkretismus (1957–1967)*. Bern: Peter Lang 2019.
- Bacigalupo, Massimo: *The Forméd Trace: The Later Poetry of Ezra Pound*. New York: Columbia Univ. Press 1980.
- Balzac, Honoré de: *Traité de la vie élégante suivi de la Théorie de la démarche*. Introd. et notes de Claude Varèze. Paris: Bossard 1922 [1833].
- Bärmann, Fritz: *Gedächtnis, Kulturgedächtnis, Gedächtniskultur: Aufzeichnungen in schulpädagogischer Absicht*. Hg. v. Jörg Ruhloff. Paderborn u. a.: Schöningh 2011.
- Barnes, David: Fascist Aesthetics: Ezra Pound's Cultural Negotiations in 1930s Italy. In: *Journal of Modern Literature*. Vol. 34, No. 1, Fall 2010, S. 19–35.
- Baudelaire, Charles: *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Introduction, notes, bibliographie et choix de variantes par Henri Lemaitre. Paris: Ed. Garnier Frères 1980 [1869].
- Baum, Wilhelm: *Wittgenstein im Ersten Weltkrieg. Die «Geheimen Tagebücher» und die Erfahrungen an der Front (1914–1918)*. Klagenfurt/Wien: Kitab-Verlag 2014.
- Benjamin, Roy: The Stone of Stumbling in Finnegans Wake. In: *Journal of Modern Literature*. Vol. 31, No. 2. Bloomington: Indiana Univ. Press 2008, S. 66–78.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978 [1928].
- *Einbahnstraße*. Faks. der Erstausgabe. Berlin, Rowohlt, 1928. Berlin: Brinkmann & Bose 1983.
- *Einbahnstraße*. Hg. v. Detlev Schöttker unter Mitarbeit v. Steffen Haug. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009 [1928].
- *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Ausgewählt v. Rolf Tiedemann. Mit einem Essay von Theodor W. Adorno. Stuttgart: Reclam 2010.

- *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*. Hg. v. Sven Kramer. Stuttgart: Reclam 2012.
- Bense, Max: *Entwurf einer Rheinlandschaft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1962.
- *Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion*. Wiesbaden: Limes Verlag 1965.
- *Ausgewählte Schriften: in vier Bänden. Band 4. Poetische Texte*. Herausgegeben und mit Einleitung, Anmerkungen und Register versehen von Elisabeth Walther. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998.
- Bergson, Henri: *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France 1983 [1900].
- Bernecker, Walther L./Brinkmann, Sören: *Kampf der Erinnerungen. Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936–2006*. Nettersheim: Graswurzelrevolution 2006.
- Bhabha, Homi B.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge 1994.
- Bibby, Michael: «Where is Vietnam?» Antiwar Poetry and the Canons. In: *College English*. Vol. 55, No. 2 (Feb. 1993), S. 158–178.
- Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979 [1935].
- Bolte, Rike: Stolpersteine. Von der Spur des Verschwindens und dem Aufscheinen einer neuen Subjektivität. Zur *Nueva Literatura Argentina*. In: *Ila*, Band 335, 2010, S. 36–38.
- *Gegen(-) Abwesenheiten: Memoria-Generationen und mediale Verfahrensweisen kontra erzwungenes Verschwinden. (Argentinien 1976 – 1996 – 2006)*. Berlin: Humboldt Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II. Open-Access-Publikationsserver der Humboldt-Universität zu Berlin 2014. Verfügbar unter: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/17559;jsessionid=F1465DD62EE392123168337C4A3830C9> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Borchmeyer, Hanne: *Das amerikanische Künstlermilieu in Venedig: von 1880 bis zur Gegenwart*. Berlin: Akademie-Verlag 2013.
- Borges, Jorge Luis: Yo, judío. In: *Revista Megáfono*, 3, N° 12. Abril de 1934, S. 60.
- Bourdieu, Pierre/ Haacke, Hans: *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press 1995.
- Bourdieu, Pierre: To Good to Be True. In: Bourdieu, Pierre/ Haacke, Hans: *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press 1995, S. 113–116.
- Bromiley, Geoffrey W. (Hg.): *The international standard Bible encyclopedia. 4: Q-Z*. General ed. Geoffrey W. Bromiley. Grand Rapids, Mich.: Eerdmann 1991.
- Brunnschweiler, Heidi: *Christian Boltanski und die Shoah. Im langen Schatten des Bösen*. München: Verlag Silke Schreiber 2014.
- Bruzzone, Félix: *2073*. Montevideo: La Propia Cartonera 2011.
- Buarque de Hollanda, Heloísa: *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Editora Brasiliense 1980.
- Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass and what Alice found there*. Illustrated by John Tenniel. With an afterword by Anna South. London: Collector's Library 2004.
- Casillo, Robert: *The Genealogy of Demons: Anti-Semitism, Fascism, and the Myths of Ezra Pound*. Evanston, IL: Northwestern University Press 1988.
- Cernuda, Luís: Federico. In: *Hora de España*. Jg. 1/1937, H. 7, S. 43–45.
- Chopin, Henri: *The Conference of Yalta/Die Konferenz von Yalta*. Hg. v. Gerhard Jaschke. Wien: Freibord 1985.
- Coelho, Teixeira: *História natural da ditadura*. São Paulo: Ed. Iluminuras 2006.
- Cohassey, John: *Hemingway and Pound: A Most Unlikely Friendship*. Jefferson: McFarland 2014.

- Contreras, Adriana: *Adriana Contreras. Fragmentos de obra*. Textos de Lisa Block de Behar y Haroldo de Campos. Mexiko: Albedrío 2001.
- Cookson, William: *A Guide to the Cantos of Ezra Pound*. Rev. ed. London: Anvil Press Poetry 2001.
- Cortázar, Julio: *Historia de Cronopios y de Famas*. Barcelona: Edhasa 1970 [1962].
- Deleuze, Gilles: *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit 1993.
- Derrida, Jacques: *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil 1967.
- Diederer, Roger/Meller, Harald/Dickmann, Jens-Arne (Hg.): *Pompeji: Leben auf dem Vulkan*. [München]: Hirmer 2013.
- Dierks, Christiane: *Spielarten sozialer Kunst: Jochen Gerz – Pino Poggi*. Mit Beispielen aus der Sammlung Künstlerbücher/Buchobjekte der Oldenburger Universitätsbibliothek. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Univ. Oldenburg 2006.
- Drummond de Andrade, Carlos: *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*. 2a. edição ampliada. São Paulo: Moreira Salles 2010 [1967].
- Eagle, Chris: *Literature, Speech Disorders and Disability*. Hoboken: Taylor and Francis 2013.
- Eco, Umberto: *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Ed. Perspectiva 1968.
- *Das offene Kunstwerk*. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Ehrke-Rotermund, Heidrun/Rotermund, Erwin (Hg.): *Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur «Verdeckten Schreibweise» im «Dritten Reich»*. München: Fink 1999.
- Énard, Mathias/Marquès, Pierre: *Tout sera oublié*. Arles: Actes Sud 2013.
- Federal Bureau of Investigation: *FBI File on Ezra Pound*. Wilmington (Delaware): Scholarly Resources 2001.
- Feldman, Matthew: The «Pound Case» in Historical Perspective: An Archival Overview. In: *Journal of Modern Literature*. Vol. 35, No. 2, 2012, S. 83–97.
- *Ezra Pound's Fascist Propaganda, 1935–45*. Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan 2013.
- Ferlinghetti, Lawrence: *Where is Vietnam?* S.l.: City Light Books 1965.
- Fernández Moreno, César (Hg.): *América Latina en su literatura*. Coord. e introd. de César Fernández Moreno. 5. Ed. México: Siglo Veintiuno Ed. 1978 [1972].
- Ferraz, Eucanaã: Nota para um livro divertidíssimo. In: Drummond de Andrade, Carlos: *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*. Seleção e montagem Carlos Drummond de Andrade. Edição ampliada Eucanaã Ferraz. 2. edição. São Paulo: Instituto Moreira Salles 2010, S. 9–23.
- Flacke, Monika: Das Konzept Geschichte in der zeitgenössischen Kunst. In: *Kritische Berichte*. 02/1992, S. 36–46.
- Flory, Wendy Stallard: *The American Ezra Pound*. New Haven: Yale University Press 1989.
- Pound and antisemitism. In: Nadel, Ira B. (Hg.): *The Cambridge companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1999, S. 284–300.
- Flusser, Vilém: *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*. Mit einem Nachwort von Milton Vargas und editorischen Notizen von Edith Flusser und Stefan Bollmann. Düsseldorf/Bensheim: Bollmann 1992.
- Fontana, Giovanni: Henri Chopin (1922–2008) – Un architecte d'espaces sonores: le Revox, symbole acoustique de l'avant-garde analogique du XX^e siècle, s'est arrêté. In: *Inter: art actuel*. N^o 99, 2008, S. 88–89.
- Franke, Uta: Stolpersteine. Idee, Vorgeschichte und Entwicklung eines Kunstprojektes. In: *Stolpersteine in Elmshorn – gegen das Vergessen. Eine Kunstaktion von Gunter Demnig*

- mit der *Arbeitsgemeinschaft Stolpersteine für Elmshorn*. Kiel: Landeszentrale für politische Bildung 2008, S. 66–79.
- Freud, Sigmund: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*. Frankfurt a.M.: Fischer 2009 [1904].
- Fritsche, Petra T.: *Stolpersteine. Das Gedächtnis einer Straße*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2014.
- Frobenius, Leo: *Paideuma. Umriss einer Kultur- und Seelenlehre*. München: Beck 1921.
- Fröschle, Hartmut: *Goethes Verhältnis zur Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Gansel, Carsten/Zimniak, Paweł (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Heidelberg: Winter 2012.
- Gansel, Carsten: Störungen im Raum – Raum der Störungen. Vorbemerkungen. In: Gansel, Carsten/Zimniak, Paweł (Hg.): *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Heidelberg: Winter 2012, S. 9–13.
- Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie «Störung» – Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur. In: Gansel, Carsten/Ächtler, Norman (Hg.): *Das «Prinzip Störung» in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2013, S. 31–56.
- Gansel, Carsten/Ächtler, Norman (Hg.): *Das «Prinzip Störung» in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2013.
- Das «Prinzip Störung» in den Geistes- und Sozialwissenschaften – Einleitung. In: Gansel, Carsten/Ächtler, Norman (Hg.): *Das «Prinzip Störung» in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2013, S. 7–13.
- García Lorca, Federico: *Poema del Cante Jondo. Romancero Gitano*. Ed. de Allen Josephs y Juan Caballero. Cuarta ed. Madrid: Cátedra 1981 [1928].
- Gerz, Esther/Gerz, Jochen: Das Harburger Mahnmal gegen Krieg und Faschismus. In: Hoffmann, Detlef (Hg.): *Kunst und Holocaust: bildliche Zeugen vom Ende der westlichen Kultur*. Unter Mitarbeit v. Karl Ermert. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum 1990, S. 201–212.
- Gibson, Ian: *La muerte de Federico García Lorca. La represión nacionalista de Granada en 1936*. Paris: Ruedo ibérico 1975.
- *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898–1936)*. Barcelona: Plaza & Janés 1998.
- Gilbert, Stuart: *James Joyce's «Ulysses»: a study*. New York: Vintage 1952.
- Giustino, Cathleen M.: Rodin in Prague: Modern Art, Cultural Diplomacy, and National Display. In: *Slavic Review*. Vol. 69, No. 3, Fall 2010, S. 591–619.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke. Band VIII. Romane und Novellen. Dritter Band*. Textkritisch durchgesehen u. kommentiert v. Erich Trunz. Neunte, überarbeitete Auflage. München: C.H. Beck 1977.
- *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. Bd. 1. Hg. v. Walter Hettche. Stuttgart: Reclam 1991 [1811].
- Gómez López-Quiñones, Antonio/Zepp, Susanne (Hg.): *The Holocaust in Spanish Memory. Historical Perceptions and Cultural Discourse*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2010.
- Gomes Ascenso, Diana: *Poetischer Widerstand im Estado Novo: Die Dichtung von Sophia de Mello Breyner Andresen*. Berlin/Boston: De Gruyter 2017.

- Gomringer, Eugen: *Theorie der konkreten Poesie: Texte und Manifeste 1954–1997*. Mit einem Nachwort v. Karl Riha und einer Bibliographie v. Daniel Segmüller und Ruth Seiler. Wien: Ed. Splitter 1997.
- *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie von eugen gomringer*. Stuttgart: Reclam 2009 [1972].
- Grögerová, Bohumila/Hiršal, Josef: *Let let: im Flug der Jahre*. Aus d. Tschechischen v. Johanna Posset. Graz/Wien: Droschl 1994.
- Guerra, Cláudio: *Memórias de uma guerra suja*. Em Depoimento a Marcelo Netto e Rogério Medeiros. Rio de Janeiro: Topbooks 2012.
- Guimarães Rosa, João: *Primeiras estórias*. 2a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio 1964.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Klinger, Florian (Hg.): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen u. a.: Vandenhoeck & Ruprecht 2011.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *After 1945: Latency As Origin of the Present*. Stanford: Santford Univ. Press 2013.
- Haacke, Hans: Gondola! Gondola! In: Bourdieu, Pierre/Haacke, Hans: *Free Exchange*. Cambridge: Polity Press 1995, S. 125–144.
- Hahn, Daniela: *Epistemologien des Flüchtigen. Bewegungsexperimente in Kunst und Wissenschaft um 1900*. Freiburg u. a.: Rombach 2015.
- Hanika, Iris: *Das Eigentliche*. München: btb Verlag 2011.
- Hapkemeyer, Andreas: ... und das soll Dichtung sein: *Untersuchungen zur neuen Sprache in Lyrik und Kunst seit den 1950er Jahren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Hass, Robert: *The essential haiku: versions of Bashō, Buson, and Issa*. Ed. and with an introduction by Robert Hass. New York: Ecco 1995.
- Heimrod, Ute/Schlusche, Günter/Seferens, Horst (Hg.): *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das «Denkmal für die ermordeten Juden Europas»*. Berlin: Philo 1999.
- Herrmann, Hans-Christian von: Eine Topografie möglicher Worte und Sätze. Max Benses «Entwurf einer Rheinlandschaft». In: Engell, Lorenz/Siegert, Bernhard/Vogl, Joseph (Hg.): *Stadt – Land – Fluss. Medienlandschaften*. Weimar: Univ.-Verlag 2007, S. 154–159.
- Hesse, Eva: Die Cantos LXXII und LXXIII. In: Pound, Ezra: *Die ausgefallenen Cantos LXXII und LXXIII*. Aus d. Italienischen und m. Anmerkungen v. Eva Hesse. Zürich: Arche 1991, S. 35–46.
- *Die Achse Avantgarde-Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*. Zürich: Arche 1992.
- Geleitwort. In: Pound, Ezra: *Die Cantos*. In der Übers. v. Eva Hesse u. Manfred Pfister. Ed. v. Manfred Pfister und Heinz Ickstadt. Komm. v. Heinz Ickstadt und Eva Hesse. Zürich: Arche 2012, S. 7–8.
- Hessel, Franz: *Ein Flaneur in Berlin*. Mit Fotografien von Friedrich Seidenstücker, Walter Benjamin's [sic] Skizze «Die Wiederkehr des Flaneurs» und einem «Waschzettel» von Heinz Knobloch. Neuausgabe von «Spazieren in Berlin» (1929). Berlin: Das Arsenal 1984.
- Hewitt, Andrew: *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham/London: Duke Univ. Press 2005.
- Hiebel, Hans H.: *Das Spektrum der modernen Poesie: Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Hintze, Christian Ide: *autoren als revolutionäre*. Wien: Edition Selene 2002.

- Houen, Alex: Anti-Semitism. In: Nadel, Ira B. (Hg.): *Ezra Pound in Context*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 2010, S. 391–401.
- Ickstadt, Heinz: Warum Pound? Nachwort. In: Pound, Ezra: *Die Cantos*. In der Übers. v. Eva Hesse u. Manfred Pfister. Ed. v. Manfred Pfister und Heinz Ickstadt. Komm. v. Heinz Ickstadt und Eva Hesse. Zürich: Arche 2012, S. 1429–1456.
- Ickstadt, Heinz/Hesse, Eva: Anmerkungen und Kommentar. In: Pound, Ezra: *Die Cantos*. In der Übers. v. Eva Hesse u. Manfred Pfister. Ed. v. Manfred Pfister und Heinz Ickstadt. Komm. v. Heinz Ickstadt und Eva Hesse. Zürich: Arche 2012, S. 1191–1427.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink 1972.
- *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1976.
- Jäger, Ludwig: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004, S. 35–73.
- Jandl, Ernst: *Für alle*. Darmstadt u. a.: Luchterhand 1984.
- *Laut und Luise*. Frankfurt a.M.: Luchterhand 1990.
- Joisten, Karen: *Aufbruch. Ein Weg in die Philosophie*. Berlin: Parerga 2007.
- Joyce, James: *Finnegans Wake*. With an introduction by Seamus Deane. London: Penguin Books 1992 [1939].
- Judt, Tony: *Postwar: A History of Europe Since 1945*. London: Vintage Books 2010.
- Jung, Werner: Vorwort. In: NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine: Gunter Demnig und sein Projekt*. Köln: Emons 2007, S. 4–7.
- Junginger, Horst: *The Scientification of the «Jewish Question» in Nazi Germany*. Leiden/Boston: Brill 2017.
- Kassung, Christian: Der diskrete Takt des Menschen. In: Theile, Gert (Hg.): *Anthropometrie. Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*. München: Fink 2005, S. 257–275.
- Keene, Donald: *Anthology of Japanese Literature from the earliest era to the mid-nineteenth century*. Compiled and edited by Donald Keene. London: Allen & Unwin 1956.
- Keidel, Matthias: *Die Wiederkehr der Flaneure: literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Kenner, Hugh: *The Pound Era*. London: Pimlico 1991 [1971].
- Kisro-Völker, Sibylle: *Die unverantwortete Sprache. Esoterische Literatur und atheoretische Philosophie als Grenzfälle medialer Selbstreflexion. Eine Konfrontation von James Joyce «Finnegans Wake» und Ludwig Wittgensteins «Philosophische Untersuchungen»*. München: Wilhelm Fink Verlag 1981.
- Kleist, Heinrich von: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Köln: Informedia-Verlag 1988 [1805].
- Klengel, Susanne/Siever, Holger (Hg.): *Das Dritte Ufer: Vilém Flusser und Brasilien. Kontexte – Migration – Übersetzung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Klengel, Susanne: *Reconquistando la cultura, recuperando la memoria: agendas latinoamericanas en la segunda posguerra y en la literatura contemporánea sobre la memoria del Holocausto*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Comunicaciones 2016.
- Kliems, Alfrun: «Wenn die Reise über Leichen geht (und zu Tarantino führt). Jáchym Topols *Die Schwester* und der Holocaust», in: Nagelschmidt, Ilse/Probst, Inga/Erdrügger, Torsten (Hg.): *Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart*. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 209–224.

- Krümmel, Clemens: Handlungsräume. Ein Interview mit Thomas Kilpper von Clemens Krümmel. In: *Thomas Kilpper. State of Control*. Köln: Verl. der Buchhandlung Walther König 2009, S. 77–84.
- Kucinski, Bernardo: *K.: Relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify 2014 [2011].
- Kugler, Lieselotte: «Menschen verstummen, Steine reden immer ...». In: Gerz, Jochen (Hg.): *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*. Stuttgart: Hatje 1993, S. 168–179.
- Kümmel, Albert/Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Signale der Störung*. München: Fink 2003.
- Lang, Stefan (2008): *Ausgrenzung und Koexistenz: Judenpolitik und jüdisches Leben in Württemberg und im «Land der Schwaben» (1492–1650)*. Ostfildern: Thorbecke 2003.
- Levi, Primo: *I sommersi e i salvati*. Torino: Einaudi 1986.
- *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi 1987 [1947].
- Leggewie, Claus/Meyer, Eric: «Ein Ort, an den man gerne geht»: *Das Holocaust-Mahnmal und die deutsche Geschichtspolitik nach 1989*. München u. a.: Hanser 2005.
- Lichtenstein, Jacqueline/Wajcman, Gérard: Interview mit Jochen Gerz. In: Gerz, Jochen (Hg.): *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus Saarbrücken*. Stuttgart: Hatje 1993, S. 6–14.
- Lima, Rogério: O livro do poeta: memórias e experiências pessoais de um período desleal. In: *Amerika*, 9/2013, o. S. Verfügbar unter: <https://journals.openedition.org/amerika/4171> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- «Memória, identidade, território: a ficção como monumento negativo», in: *Guavira Letras*. N. 18, jan.-jul. 2014, S. 300–322.
- *K.: a memória negativa e a vida necessária*. In: Bonito Pereira, Helena (Hg.): *Ficção brasileira no Século XXI: história, memória e identidade*. São Paulo: Editora Mackenzie 2016, S. 126–163.
- Livi, Grazia: Io so di non sapere nulla. In: *Epoca*, 14, 24 marzo 1963, S. 90–93.
- Machado, Antonio: *La Guerra. Escritos: 1936–1939*. Colección, introducción y notas de Julio Rodríguez Puértolas y Gerardo Pérez Herrero. Madrid: Emiliano Escolar 1983.
- Mahler-Bungers, Annegret: Über das Lachen in *Der zerbrochene Krug* von Heinrich v. Kleist. In: Mauser, Wolfram/Pfeiffer, Joachim (Hg.): *Lachen*. Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Band 25. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 119–132.
- Mallarmé, Stéphane: *Divagations*. Texte de l'édition Fasquelle. Paris: Classiques Garnier 1897.
- Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. In: Campos, Augusto de/Pignatari, Décio/Campos, Haroldo de: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva 2010 [1974], Separata (o. S).
- Matzner, Florian; Hans Haacke – Ein Künstler im öffentlichen Dienst. In: *Kritische Berichte*, 3/1994, S. 22–29.
- Maza Zorrilla, Elena: El mito de Isabel de Castillo como elemento de legitimidad política en el Franquismo. In: *Historia y Política*. Núm. 31, enero-junio 2014, S. 167–192.
- McLuhan, Eric: *The role of thunder in Finnegans Wake*. Toronto/Buffalo/London: Univ. of Toronto Press 1997.
- McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: *War and peace in the global village: an inventory of some of the current spastic situations that could be eliminated by more feedforward*. Co-ordinated by Jerome Agel. New York u. a.: Bantam Books 1968.
- Meier, Mischa: Eine fast verschlafene Katastrophe oder der Untergang eines «Sodom und Gomorrha». In: Schenk, Gerrit Jasper (Hg.): *Katastrophen. Vom Untergang Pompejis bis zum Klimawandel*. Ostfildern: Thorbecke 2009, S. 20–36.
- Meller, Harald/Maraszek, Regine/Dozio, Esaù (Hg.): *Pompeji – Nola – Herculaneum: Katastrophen am Vesuv*. Sonderausstellung 9.12.2011–8.6.2012. Halle (Saale): Landesamt

- für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt/Landesmuseum für Vorgeschichte 2011.
- Middelhove, Iris: Redefluss-Störungen. In: Pabst-Weinschenk, Marita (Hg.): *Grundlagen der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung*. München: Ernst Reinhardt 2011, S. 221–228.
- Millu, Liana: *Der Rauch über Birkenau*. Mit einem Vorwort v. Primo Levi. Aus d. Italienischen v. Hinrich Schmidt-Henkel. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.
- Moody, David A.: *Ezra Pound: Poet. A Portrait of a Man and his Work. III: The Tragic Years 1939–1972*. Oxford/New York: Oxford Univ. Press 2015.
- Moura, Murilo Marcondes de: *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34 2016.
- Muranyi, Heike: *Brasilien als insularer Raum. Literarische Bewegungsfiguren im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin: Ed. Tranvía/Walter Frey 2013.
- Musil, Robert: *Gesammelte Werke 7. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1978.
- Nascimento, Lyslei/Carvalho, Vinícius Mariano de (Hg.): *O arquivo judaico da Segunda Guerra Mundial. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. V. 11, n. 21, 2017.
- Neruda, Pablo: *Confieso que he vivido*. Edición y notas de Hernán Loyola. Prólogo de Jorge Edwards. Barcelona: Mondadori 2003 [1974].
- Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.
- Neuschäfer, Hans Jörg: Vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In: Neuschäfer, Hans-Jörg (Hg.): *Spanische Literaturgeschichte*. Unter Mitarbeit v. Sebastian Neumeister, Gerhard Poppenberg, Jutta Schütz und Manfred Tietz. 3., erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, S. 315–432.
- Noy, David: *Jewish Inscriptions of Western Europe. Volume 2. The City of Rome*. Cambridge u. a.: Cambridge Univ. Press 1995.
- NS-Dokumentationszentrum Köln: *Stolpersteine: Gunter Demnig und sein Projekt*. Red. Karola Fings. Köln: Emons 2007.
- O'Connor, William van/Stone, Edward (Hg.): *A Casebook on Ezra Pound*. New York: Crowell 1959.
- Panek, Bernadette: A estética do vazio na obra de Jorge Oteiza – receptividades geradas na época da Bienal de 57. In: *Art & Sensorium. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da UNESPAR/EMBAP*. Vol. 01, junho 2014, S. 74–86.
- Pařík, Arno: *Das jüdische Prag*. Hg. vom Jüdischen Museum in Prag. Text: Arno Pařík. Übers. aus d. Tschech.: Peter Zieschang. Prag: Jüdisches Museum in Prag 2002.
- Pauly, Arabella: *Neobarroco. Zur Wesensbestimmung Lateinamerikas und seiner Literatur*. Frankfurt a. Main: Peter Lang 1993.
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral 1974.
- Petrie, Jon: The secular word HOLOCAUST: scholarly myths, history, and 20th century meanings. In: *Journal of Genocide Research*, 2 (1), 2000, S. 31–63.
- Pollack, Martin: *Kontaminierte Landschaften*. St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz Verlag 2014.
- Ponce, Néstor: *Desapariencia no engaña*. Imágenes: Paula Noé; Luis Felipe Noé. Madrid: Del Centro 2013.
- Pound, Ezra/Fenollosa, Ernest: *Instigations of Ezra Pound: together with an essay on the Chinese written character*. New York: Boni and Liveright 1920.
- Pound, Ezra: *The ABC of Reading*. London: Routledge 1934.
- *The Spirit of Romance*. London: Peter Owen Limited 1960 [1910].

- *Make it New*. St. Claire Shores, Mich.: Scholarly Press 1971 [1934].
- *Selected Prose*. Hg. von William Cookson. London: Faber & Faber 1973.
- *The Cantos of Ezra Pound*. Rev. collected ed. London: Faber & Faber 1975.
- «*Ezra Pound Speaking*»: *Radio Speeches of World War II*. Ed. Leonard Doob. Westport, CT: Greenwood Press 1978.
- *Pisaner Cantos LXXIV-LXXXIV*. Herausgegeben und übertragen von Eva Hesse. Zürich: Arche 1985.
- *Die ausgefallenen Cantos LXXII und LXXIII*. Aus d. Italienischen und m. Anmerkungen v. Eva Hesse. Zürich: Arche 1991.
- *Die Cantos*. In der Übers. v. Eva Hesse u. Manfred Pfister. Ed. v. Manfred Pfister und Heinz Ickstadt. Komm. v. Heinz Ickstadt und Eva Hesse. Zürich: Arche 2012.
- Preyer, Nina: *Severo Sarduy's Zeichenkosmos. Theorie und Praxis einer Romanpoetik des neobarroco cubano*. Heidelberg: Winter 2013.
- Proust, Marcel: *À la Recherche du Temps Perdu. Le Temps Retrouvé*. Paris: Flammarion 1986 [1927].
- Rachewiltz, Mary de: *Ezra Pound, Father and Teacher: Discretions*. With a new afterword: «From this Mountain the Seed» by the author. New York: New Directions 2005 [1971].
- Redman, Tim: *Ezra Pound and Italian Fascism*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1991.
- Rehder, Robert: The End of *The Cantos*. In: Gery, John/Pratt, William (Hg.): *Ezra Pound, Ends and Beginnings. Essays and Poems from the Ezra Pound International Conference, Venice, 2007*. New York: AMS Press 2011, S. 137–146.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Mein Leben*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.
- Ribeiro, João: *O folclore: Estudos de literatura popular*. Rio de Janeiro: Ribeiro dos Santos 1919.
- Rinke, Stefan/Schulze, Frederik: *Kleine Geschichte Brasiliens*. München: Beck 2013.
- Ritscher, Wolf: Stolpersteine stoßen an. Ein öffentlicher Dialog. In: Stinglele, Harald/Die AnStifter (Hg.): *Stuttgarter Stolpersteine. Spuren vergessener Nachbarn. Ein Kunstprojekt füllt Gedächtnislücken*. 2. Auflage. Filderstadt: Markstein-Verlag 2007, S. 24–41.
- Röggla, Kathrin: Stottern und Stolpern. Strategien einer literarischen Gesprächsführung. In: Röggla, Kathrin: *besser wäre: keine. Essays und Theater*. Frankfurt a.M.: Fischer 2013, S. 307–331.
- Rothberg, Michael: *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Redwood City, CA: Stanford University Press 2009.
- Rühm, Gerhard: *Aspekte einer erweiterten Poetik: Vorlesungen und Aufsätze*. Berlin: Matthes & Seitz 2008.
- Rushing, Conrad, L.: Mere Words: The Trial of Ezra Pound. In: *Critical Inquiry*, 14, autumn 1987, S. 111–133.
- Salgado, César Augusto: *Barroco Joyce: Jorge Luis Borges's and José Lezama Lima's antagonistic readings*. In: Lawrence, Karen R. (Hg.): *Transcultural Joyce*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1998, S. 63–93.
- *From modernism to neobaroque: Joyce and Lezama Lima*. Lewisburg: Bucknell Univ. Press u. a. 2001.
- Sarduy, Severo: *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 1987.
- *El barroco y el neobarroco*. Dirigido por Daniel Link. Con apostillas de Valentín Díaz. Buenos Aires: El Cuenco de Plata 2011 [1972].

- Schenk, Gerrit Jasper: Katastrophen in Geschichte und Gegenwart. Eine Einführung. In: Schenk, Gerrit Jasper (Hg.): *Katastrophen. Vom Untergang Pompejis bis zum Klimawandel*. Ostfildern: Thorbecke 2009, S. 9–19.
- Schmitz-Emans, Monika: *Die Sprache der modernen Dichtung*. München: Fink 1997.
- Schrader, Ulrike: Die «Stolpersteine» oder Von der Leichtigkeit des Gedenkens. Einige kritische Anmerkungen. In: *Geschichte im Westen*. Jahrgang 21, 2006, S. 173–181.
- Schwartz, Jorge: Abaixo Tordesilhas! In: *Estudos Avançados*, Vol 7 (17), 1993, S. 185–200.
- Siedenbiedel, Catrin: *Metafiktionalität in Finnegans Wake. Das Weibliche als Prinzip selbstreflexiven Erzählens bei James Joyce*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Siegmund, Gerald: Die verfehltete Anrufung. Der verstolperte Auftritt in Peter Steins *Torquato Tasso*. In: Matzke, Annemarie/Otto, Ulf/Roselt, Jens (Hg.): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Schriftenreihe Theater 58. Bielefeld: transcript 2015, S. 121–139.
- Skowronski, Alexandra: Max Benses *Abendländische Leidenschaft* (1938) oder zum Verhältnis von Philosophie und Politik im Nationalsozialismus. In: Albrecht, Andrea u. a. (Hg.): *Max Bense: Werk – Kontext – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 11–41.
- Sommer, Brinda: *Gesellschaftliches Erinnern an den Nationalsozialismus: Stolpersteine wider das Vergessen*. Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung. Nr. 41. Berlin: Inst. Für Museumsforschung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 2007.
- [Sousândrade]/Andrade, Joaquim de Sousa: *Poesia*. Org. Augusto e Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editôra 1966.
- Spiegelman, Art: *The complete Maus*. London u. a.: Penguin Books 2003.
- Spurr, David: Stuttering Joyce. In: Creasy, Matthew (Hg.): *Errears and Erroriboose: Joyce and Error*. Amsterdam/New York: Rodopi 2011, S. 121–133.
- Steiner, George: *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum 1967.
- Stevens, Quentin/Franck, Karen A./Fazakerley, Ruth: Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic. In: *The Journal of Architecture*, Volume 17, Number 6, 2012, S. 951–972.
- Stingele, Harald: Wie die Stolpersteine nach Stuttgart kamen – Eine Chronologie. In: Stingele, Harald/Die AnStifter (Hg.): *Stuttgarter Stolpersteine. Spuren vergessener Nachbarn. Ein Kunstprojekt füllt Gedächtnislücken*. 2. Auflage. Filderstadt: Markstein-Verlag 2007, S. 19–23.
- Stoneback, H. R.: «I Would ... Be Hanged with You»: Ernest Hemingway and Ezra Pound. In: Gery, John/Pratt, William (Hg.): *Ezra Pound, Ends and Beginnings. Essays and Poems from the Ezra Pound International Conference, Venice, 2007*. New York: AMS Press 2011, S. 165–177.
- Strauss, Leo: *Persecution and the Art of Writing*. Glencoe, Illinois: Free Press 1952.
- Stuckatz, Katja: *Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltichtung*. Berlin/Boston: De Gruyter 2016.
- Sturm, Hermann: *Denkmal & Nachbild. Zur Kultur des Erinnerns*. Essen: Klartext-Verlag 2009.
- Surette, Leon: *Pound in Purgatory: From Economic Radicalism to Anti-Semitism*. Chicago: Chicago Univ. Press 1998.
- Tammen, Silke: Stolpersteine – Bodenbilder: Wahrnehmungs- und Erinnerungsverstörungen. In: Gansel, Carsten/Ächtler, Norman (Hg.): *Das «Prinzip Störung» in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin [u.a.]: De Gruyter 2013, S. 235–258.

- Terrell, Carroll F.: *A companion to The Cantos of Ezra Pound*. Volume I (Cantos 1-71). Berkeley u. a.: University of California Press 1980.
- Thomas, Anne/Warda, Anna: Weder Stillstand noch Unbehagen. In: Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e.V./Koordinierungsstelle Stolpersteine Berlin (Hg.): *Stolpersteine in Berlin #2. 12 Kiezspaziergänge*. Berlin: Ruksaldruck 2014, S. 17–23.
- Tomberger, Corinna: *Das Gedenkenmal. Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur*. Bielefeld: transcript 2007.
- Torrey, E. Fuller: *The Roots of Treason: Ezra Pound and the Secrets of St. Elizabeths*. London: Sidgwick and Jackson 1984.
- Tytell, John: *Ezra Pound: the solitary volcano*. New York: Doubleday 1987.
- Ueda, Makoto: *Bashō and his interpreters: selected hokku with commentary*. Stanford, CA: Stanford University Press 1995.
- Vivas Hurtado, Selnich: *Finales para Aluna*. Bogotá: Ediciones B. Colombia 2013.
- Weber, Wilhelm/Weber, Eduard Friedrich: *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge: eine mechanisch-physiologische Untersuchung*. Nebst einem Hefte m. 17 Tafeln anatomischer Abbildungen. Göttingen: Dieterich 1836.
- Weinrich, Harald: *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*. München: Beck 1997.
- Wilhelm, James J.: *Ezra Pound: the tragic years (1925–1972)*. University Park, PA: Pennsylvania State Univ. Press 1994.
- Wittgenstein, Ludwig: *Notebooks 1914–1916*. Second edition. Ed. by G.H. von Wright and G.E. M. Anscomb. With an English translation by G.E.M. Anscomb. Index prepared by E.D. Klemke. Chicago: The Univ. of Chicago Press/Oxford: Blackwell 1979.
- *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus*. Kritische Edition. Hg. v. Brian MacGuinness u. Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989 [1921].
- *Geheime Tagebücher 1914–1916*. Hg. u. dokumentiert v. Wilhelm Baum. Mit einem Vorwort v. Hans Albert. Wien/Berlin: Turia und Kant 1992.
- Wood, Michael: Cabrera Infante: unruly pupil. In: Lawrence, Karen R. (Hg.): *Transcultural Joyce*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1998, S. 49–62.
- Yeats, W. B.: *The Collected Works of W. B. Yeats. Vol. 1: The Poems*. Ed. Richard J. Finneran. New York: Macmillan 1989.
- Young, James E.: The Counter-Monument: Memory against itself in Germany today. In: *Critical Inquiry*, 18, Winter 1992, S. 267–299.
- *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven, CT u. a.: Yale Univ. Press 1993.
- Ziwes, Franz-Josef: Territoriale Judenvertreibungen im Südwesten und Süden Deutschlands im 14. und 15. Jahrhundert. In: Burgard, Friedhelm/Haverkamp, Alfred/Mentgen, Gerd (Hg.): *Judenvertreibungen in Mittelalter und früher Neuzeit*. Hannover: Hahnsche Buchhandlung 1999, S. 165–187.

Wörterbücher

- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. II Volume G – Z. Lisboa: Verbo 2001.
- Dictionary of the Scots Language*: <http://www.dsl.ac.uk/entry/dost/ameise> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

- Barandiarán, José Miguel de: *Obras completas. Tomo I. Diccionario ilustrado de mitología vasca y algunas de sus fuentes*. Bilbao: Ed. La gran Enciclopedia Vasca 1972.
- Benselers griechisch-deutsches Wörterbuch*. Mit einem alphabetischen Verzeichnis zur Bestimmung seltener und unregelmäßiger Verben. Bearbeitet v. Adolf Kaegi. Nachdruck der 15., v. A. Clausing [u. a.] neubearbeiteten Auflage. Leipzig: Verlag Enzyklopädie 1981.
- Levy, Emil: *Petit Dictionnaire Provençal-Français*. Troisième Edition. Heidelberg: Carl Winter 1961 [1909].
- Steffens, Doris/al-Wadi, Doris: *Neuer Wortschatz. Neologismen im Deutschen 2001–2010*. Band 2: kiten-Z. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache 2013.

Internetquellen

- Acquaviva, Frédéric: Henri Chopin. Avant-garde pioneer of sound poetry. In: *The Guardian*, 05.02.2008. Verfügbar unter: <https://www.theguardian.com/books/2008/feb/05/poetry.culture> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Alves de Aguiar, Gustavo: *Espaços: «Galáxias»*. UFMG 2010. Masterarbeit. Verfügbar unter: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-837K82/disserta_o_de_mestrado__espa_os_gal_xias__gustavo_alves_de_aguiar.pdf?sequence=1 (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Bonilla, Juan: Las/Todas las voces de Ángel Crespo. *Centro Virtual Cervantes*, ohne Datum. Verfügbar unter: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/crespo/bonilla.htm> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- Campos, Haroldo de: A harpa davídica: a poesia de Israel. In: *Folha de São Paulo*, 14.04.1996. Verfügbar unter: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/14/mais/17.html> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Carvalho, Bernardo: Com prêmio, Haroldo de Campos volta à Web. In: *Folha de São Paulo*, 20.03.1999. Verfügbar unter: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq20039912.htm> (letzter Zugriff: 27. 04.2020)
- Córdoba, Matías: A 33 años del último Golpe de Estado. «Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos». In: *Página12*, 19.03.2009. Verfügbar unter: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3945-2009-03-19.html> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Debus, Lutz: Steine des Anstoßes. Mit seinen «Stolpersteinen» sorgt Gunter Demnig in ganz Europa für Diskussionen. In: *Jüdische Zeitung*, Okt. 2007. Verfügbar unter: <http://www.imdia.org/md2008/01/08.html> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Demnig, Gunter: <http://www.gunterdemnig.de/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, <http://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas/stelenfeld.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- Department of Justice*: Ezra Pound. Verfügbar unter: <https://www.justice.gov/criminal/frequently-requested-records-0> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- Duden online, <http://www.duden.de/rechtschreibung/stolpern> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
 — <http://www.duden.de/rechtschreibung/Stolperstein> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, Gedenkorte für Sinti und Roma: <http://gedenkorte.sintiundroma.de/index.php?ortID=46> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

- Ebbinghaus, Uwe: Wenn Du nicht brav bist, kommst Du nach Hadamar. Der Fall Getrud Stockhausen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.07.2015. Verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/der-fall-gertrud-stockhausen-13720590.html> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Farzenafar, Amin: Erinnerung blankpolieren. In: *taz*, 24.11.2001. Verfügbar unter: <https://taz.de/!1139271/> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Ferrari, León: Nosotros no sabíamos. Verfügbar unter: <http://www.leonferrari.com.ar/index.php?/series/nosotros-no-sabiamos/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- Ferreira Ignez, Alessandra: *A expressividade das criações lexicais em Galáxias, de Haroldo de Campos*. USP 2012. Dissertationsschrift. Verfügbar unter: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-14032013-125015/pt-br.php> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Flaig, Felix/ Hebsacker, Johannes: *Virtuelle Stolpersteine. Zum Gedenken an die Villinger Opfer des Holocaust*. 2014. Verfügbar unter: <https://virtuellestolpersteine.wordpress.com/> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Goebel, Anne (23.12.2004): Sensibles Thema, scharfer Ton. Stolpersteine: Knobloch nennt Befürworter «Gedenk-Täter». In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.12.2004. Verfügbar unter: <http://alt.stolpersteine-muenchen.de/Archiv/Presse/041223SZ.htm> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Goerdeler, Carl D.: Der Engel von Hamburg: Wie eine brasilianische Konsularsekretärin zahlreiche Juden vor der Schoa rettete. In: *Jüdische Allgemeine*, 19.03.2009. Verfügbar unter: <https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/der-engel-von-hamburg/> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Hall, Donald: Ezra Pound, The Art of Poetry. In: *Paris Review*. Issue 28, Summer-Fall 1962. Verfügbar unter: <https://www.theparisreview.org/interviews/4598/the-art-of-poetry-no-5-ezra-pound> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Haug, Kristin (22.02.2018): «Allein, Blumen, Frauen»: Gomringer-Gedicht hängt jetzt neben Brandenburger Tor. In: *Spiegel Online*, 22.02.2018. Verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/lebenundlernen/uni/avenidas-gomringer-gedicht-wird-am-brandenburger-tor-gezeigt-a-1194819.html> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Jackson, K. David: Traveling in Haroldo de Campos' *Galáxias*: A Guide and Notes for the Reader. Ohne Datum. Verfügbar unter: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/jackson.htm> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- Kaulen, Hildegard: Stottern. Barriere zwischen Denken und Sprechen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.10.2007. Verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/wissen/leben-gene/stottern-barriere-zwischen-denken-und-sprechen-1488625/konzentration-wenn-die-worte-1507774.html> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Kilpper, Thomas: don't look back. 1998. Projektbeschreibung verfügbar unter: <http://www.kilpper-projects.net/dont-look-back/de/beschreibung.htm> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- don't think about the crisis – fight! 2016. Projektbeschreibung verfügbar unter: <http://www.kilpper-projects.net/blog/?p=992> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Kippstoff, Petra: Bodenlos in den Gärten der Kunst. In: *Zeit*, Nr. 25/1993. Verfügbar unter: <https://www.zeit.de/1993/25/bodenlos-in-den-gaerten-der-kunst> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- Stolperstein im Kiefernwald. In: *Zeit*, Nr. 33/1995. Verfügbar unter: https://www.zeit.de/1995/33/Stolperstein_im_Kiefernwald (letzter Zugriff: 27.04.2020).

- Körber-Stiftung: Streit um Stolpersteine. 08.09.2015. Video-Datei verfügbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=XR5mUoBT_No (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Kramer, Harry: Blutspur Kassel-London 1982. Verfügbar unter <http://www.gunterdemnig.de/#index.php?id=46> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Kurianowicz, Tomasz: Streit um Gedicht. Diese Kunst soll weg. In: *Zeit Online*, 24.01.2018. Verfügbar unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2018-01/gedicht-eugen-gomringer-berlin-sexismus-kommentar> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Labanca Correia, Maraíza: *Multilivro: A dinâmica dos sentidos em Galáxias*. UFMG 2009. Masterarbeit. Verfügbar unter: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7RXKJM/disserta__o_para_biblioteca_pdf.pdf?sequence=1 (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Molina Robles, José Luis: *Poetics in Translation: «Make it New!» by Ezra Pound and «Transcreation» by Haroldo de Campos*. Tübingen: Universität Tübingen 2019. Dissertationsschrift. Verfügbar unter: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/86518> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Monteiro de Castro Pereira, Cristina: *Estrelas Dantescas nas galáxias [sic] de Haroldo de Campos*. UERJ 2007. Dissertationsschrift. Verfügbar unter: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp150528.pdf> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Provase, Lucius: *Lastro, rastro e historicidades distorcidas: uma leitura dos anos 70 a partir de Galáxias*. São Paulo: Univ. de São Paulo 2016. Dissertationsschrift. Verfügbar unter: https://datospdf.com/download/lastro-rastro-e-historicidades-distorcidas_5a4ce230b7d7bcb74f08325b_pdf (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- Raap, Jürgen: Gespräche mit Künstlern. Gunter Demnig. Dezentrales Mahnmahl. Verfügbar unter: <http://alt.stolpersteine-muenchen.de/Archiv/Presse/04kunstforum.htm> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- Richter, Wolfgang: Gedenkinstallation am Hauptbahnhof. In: *Neue Rheinische Zeitung*, 14.02.2006. Verfügbar unter: <http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=1289> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Röggla, Kathrin: Wenn die Sprache ins Schlingern gerät. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.09.2016. Verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/schlingierende-sprache-zur-aesthetik-des-stotterns-14417719.html> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Schindler, Angelika: «Mit Kopf und Herz stolpern». Interview mit dem Künstler Gunter Demnig über seine Aktion «Stolpersteine». Januar 2008. Verfügbar unter: <http://www.stolpersteine-baden-baden.de/gunter-demnig> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Schroeder, Christian: Stolpersteine vorerst gestoppt. In: *Rheinische Post Online*, 26.09.2011. Verfügbar unter: https://rp-online.de/nrw/staedte/moers/stolpersteine-vorerst-gestoppt_aid-13161529 (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Schwab, Waltraud (10.05.2003): Berlin Bebelplatz: Der leere Platz. In: *taz*, 10.05.2003. Verfügbar unter: <https://taz.de/!778424/> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Scudeller, Gustavo: *O épico em Invenção do Mar, de Gerardo Mello Mourão, e Galáxias, de Haroldo de Campos*. Campinas, SP. Dissertationsschrift 2014. Verfügbar unter: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269902/1/Scudeller_Gustavo_D.pdf (letzter Zugriff: 27. 04.2020).
- Shapira, Shahak: YOLOCAUST. 2017. Verfügbar unter: <https://yolocaust.de/> (letzter Zugriff: 27.04.2020).
- STOLPERSTEINE: <http://www.stolpersteine.eu> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

The Hannah Senesh Legacy Foundation: <http://www.hannahsenesh.org.il> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

Walther, Elisabeth: Die Beziehung von Haroldo de Campos zur deutschen konkreten Poesie, insbesondere zu Max Bense. 1994/1997. Verfügbar unter <http://www.stuttgarter-schule.de/campos.html> (letzter Zugriff: 27.04.2020).

Wetzel, Jakob: Virtuelle Stolpersteine. In: *Süddeutsche Zeitung Online*, 22.10.2013. Verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/app-erinnert-an-muenchner-ns-opfer-virtuelle-stolpersteine-1.1800184> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).

Woldin, Philipp: Gravierender Vorwurf. Stolpersteine gedenken der Nazi-Opfer. Warum sind sie dann mit NS-Jargon beschriftet? In: *Zeit Online*, 13.11.2014. Verfügbar unter: <https://www.zeit.de/2014/47/stolpersteine-beschriftung-ns-verbrehen> (letzter Zugriff: 27. 04.2020).

Wolf, Roland: Landeshymnen. *Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg*, 2001. Verfügbar unter: http://www.landeskunde-baden-wuerttemberg.de/landeshymnen_bw.html (letzter Zugriff: 27.04.2020).

Index

- Ächtler, Norman 9, 22, 39–41, 43–44, 118
Adorno, Theodor W. 198, 246
Agamben, Giorgio 4
Aguilar, Gonzalo 17
Aita Donostia 309, 313
Aizenberg, Edna 8, 174–175, 201
Alighieri, Dante 4, 10, 135, 138, 155,
162–163, 170–171, 173, 176, 180–181,
185–187, 212, 231–233, 259, 273, 292,
297, 319, 324, 375
Allen, Robert L. 137, 140–141, 180
Aluna, Sveta (Selnich Vivas Hurtado) 114–117
Amado, Jorge 172
Andrade, Gênese VI, 213–214, 351–352
Andrade, Oswald de 7–8, 158, 172–173, 189,
195, 208–209, 230
Antunes, Arnaldo 243
Apollinaire, Guillaume 94, 158
Arendt, Hannah 32–33, 57, 63, 198
Arnaut Daniel 155
Arruda Campos, Carmen de P. 125, 128–129,
223, 337, 375
Artmann, H. C. 92
Ascher, Nelson 126, 129, 187, 195, 203
Assmann, Aleida 46, 137, 147, 154
- Bacigalupo, Massimo 139, 154
Bagritski, Eduard 229
Balestrini, Nanni 191
Balzac, Honoré de 21, 25, 83
Bandeira, Manuel 209
Bärmann, Fritz 65
Barthes, Roland 268
Baudelaire, Charles 9, 83–84, 119
Benário Prestes, Olga 200, 225
Benjamin, Walter 8, 84–87, 107, 119, 174,
207, 216–218, 245, 264, 271
Bense, Max 8, 10, 21, 87–89, 90, 91, 95, 124,
126–127, 130–135, 189–190, 193–194,
199, 235, 246, 265, 290, 311, 351, 365,
377
Bergson, Henri 27–28, 248
Bertrand, Aloysius 83
Bessa, Antônio Sérgio 128, 262
- Bhabha, Homi 53
Bilenchi, Romano 139
Bloch, Ernst 84
Block de Behar, Lisa VI, 12, 15–16, 131, 174,
205, 223
Boltanski, Christian 22, 47, 72–73
Bolte, Rike 106, 113–114, 118, 120
Borges, Jorge Luis 8, 105, 174–175
Bosch, Hieronymus 224
Boulez, Pierre 191, 204, 262
Brâncuși, Constantin 363–364
Bremer, Claus 62
Brocke, Edna 63
Bruzzone, Félix 113, 118
Bunting, Basil 144, 161
Butler Yeats, William 136
- Camões, Luís Vaz de 232
Campos, Augusto de 2, 14, 91–92, 94–97,
100–101, 104–105, 124, 126, 130, 132,
154–161, 163–164, 169–170, 172–173,
175, 177, 182, 184, 186–187, 190,
204–206, 208, 262, 297
Campos, Haroldo de IV, VI, 1–19, 84, 86–87,
91–93, 95–96, 100, 104–106, 119, 121,
123–136, 154, 157–164, 170, 174–187,
189–200, 202–223, 225–249, 251,
253–256, 259–266, 268–271, 273–277,
279, 281, 285–286, 288, 290, 294,
297–299, 301, 303–314, 317, 319,
322–324, 326–329, 331, 337, 339, 343,
347–352, 355–357, 359, 362, 364–365,
368–369, 371–372, 375–380
Candido, Antonio 215
Canello, Ugo Angelo 155–156
Carroll, Lewis 101
Carvalho, Bernardo 206, 219, 230
Casillo, Robert 144, 151
Chopin, Henri 10, 125, 191–193, 199, 234,
238, 376
Churchill, Winston 138, 149, 192
Coelho, Teixeira 106–107
Cohassey, John 142–143
Contreras, Adriana 223

- Cortázar, Julio 8, 28–29
 Crespo, Ángel 129–130
 cummings, e. e. 94, 97, 99, 142, 158, 176
- Dadone, Ugo 144
 Deleuze, Gilles 37–38
 Demnig, Gunter 5, 9, 47, 342
 Demosthenes 36
 Derrida, Jacques 8, 55
 Döhl, Reinhard 92, 190
 Drummond de Andrade, Carlos 8, 21, 95–96,
 209, 219, 232
 Dürer, Albrecht 224
- Eagle, Chris 101–105
 Eberhard im Bart 288–289, 295–297, 377
 Eberl, Irmfried 226
 Echavarren, Roberto 16
 Eco, Umberto 8, 104, 191, 255
 Eisenman, Peter 22, 47, 79
 Eliot, T. S. 57, 135, 142, 155, 159, 168,
 170–171, 176
- Faustino, Mário 124, 159, 182
 Feldman, Matthew 137
 Ferlinghetti, Lawrence 357–360
 Ferreira Lima, Sílvia 13, 276–277
 Fleischmann, Ivo 190
 Flory, Wendy Stallard 143–147, 154
 Flusser, Vilém 10, 174, 199–200, 235, 246
 Franke, Uta 48–52, 54–56, 59, 61–63
 Freud, Sigmund 33, 37
 Fritsche, Petra T. 61, 64
 Fuka, Vladimír 190
- Gansel, Carsten 9, 22, 39–44, 118
 García Lorca, Federico 277–280, 283–286,
 338, 343, 355, 377
 Garnier, Pierre 83, 191–192, 194, 241
 Gerchunoff, Alberto 8
 Gerz, Jochen 22, 46–47, 67–71, 73, 81, 98,
 106–108, 111, 118, 120–121, 237, 317,
 342, 369, 379
 Gibson, Ian 279–280, 283
 Gil, Gilberto 244, 380
 Gilbert, Stuart 14
- Giuliani, Alfredo 191
 Goeritz, Mathias 351
 Goethe, Johann Wolfgang von 1, 7–8, 87,
 197, 212, 263–264
 Gomringer, Eugen 91–93, 96, 98, 123, 126,
 130, 132, 134, 191, 324
 Goulart, João 16
 Goya, Francisco de 320
 Grögerová, Bohumila 10, 124, 189–190, 192,
 194
 Grünewald, José Lino 94, 124, 132, 157, 159
 Guerra, Cláudio 109
 Guimarães, Rodrigo 16
 Guimarães Rosa, João 8, 200, 209, 242, 308
 Guinsburg, Gita 174
 Guinsburg, Jacó VI, 174, 229
 Gullar, Ferreira 94, 206, 380
 Gumbrecht, Hans Ulrich 10, 125, 196, 235
- Haacke, Hans 22, 47, 76–77
 Hába, Alois 190
 Hahn, Daniela 29
 Halbwachs, Maurice 46
 Hanika, Iris 64
 Hapkemeyer, Andreas 91
 Haring, Roswitha 50
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 87, 264
 Heine, Heinrich 78, 229
 Heißenbüttel, Helmut 92, 132
 Helms, Hans G. 135
 Hemingway, Ernest 99, 127, 129, 136,
 142–143, 167–168, 176
 Herrmann, Hans-Christian von 87–88
 Hesse, Eva 135, 138–140, 148, 153–154, 159,
 173, 180, 184
 Hessel, Franz 83–84
 Hewitt, Andrew 25, 28, 30, 38
 Hiebel, Hans H. 91, 99
 Hiršal, Josef 10, 124, 189–192, 194
 Hitler, Adolf 76, 137, 280
 Hofer, Ludwig 290
 Hoheisel, Horst 81
 Hölderlin, Friedrich 8, 92, 205, 245, 264
 Holz, Arno 8, 94
 Homer 10, 128, 162, 231, 254, 261–262, 292
 Horkheimer, Max 198
 Houaiss, Antônio 96

- Ickstadt, Heinz 135, 139–140, 148, 153–154, 159, 184
- Jacob-Marks, Christine 79
- Jackson, K. David VI, 13, 91, 213
- Jäger, Ludwig 9, 22, 40–41, 43, 119
- Jakobson, Roman 8, 209, 351, 357
- Jandl, Ernst 98–99
- Jasný, Vojtěch 327
- Joisten, Karen 26, 30, 38, 83
- Joyce, James 9, 14–15, 86, 94, 100–105, 115, 157–158, 168, 174, 176, 231, 237, 248, 262
- Jung, Werner 57
- Junkes, Diana VI, 233–234
- Kadishman, Menashe 74
- Kafka, Franz 39, 87, 105, 114, 194–195, 377
- Kahl, Margrit 81, 110
- Karavan, Dani 107, 110
- Kasper, John 143, 151–153
- Kassung, Christian 29
- Keidel, Matthias 83–84
- Kilpper, Thomas 22, 44, 47, 74–75
- Kipphoff, Petra 77, 79
- Kleist, Heinrich von 37
- Klengel, Susanne V, 114, 117, 133, 200
- Knauth, K. Alfons V, 15–16, 128, 253, 262, 292
- Knispel, Gershon 220–222, 224, 234
- Knobloch, Charlotte 62
- Koenig, Gottfried Michael 135
- Köhler, Barbara 96
- Kolář, Jiří 190–191, 323
- Kotík, Jan 190
- Kucinski, Bernardo 109–112
- Lafer, Celso 352
- Laughlin, James 150, 178–179, 188, 349
- Leite Neto, Alcino 126, 129, 187, 195, 203
- Levi, Primo 56–57, 177, 198, 291–292
- Levy, Emil 109, 155–156
- Libeskind, Daniel 74
- Lima, Rogério 106, 108–112, 120
- Lispector, Clarice 8
- Machado, Antonio 277–279, 281
- Mahler-Bungers, Annegret 37, 82
- Majakowski, Wladimir
Wladimirowitsch 171–172, 205, 207
- Malaparte, Curzio 291
- Maldonado, Tomás 126, 134
- Malich, Karel 190
- Mallarmé, Stéphane 94, 158, 161, 173, 176, 199, 212, 241–242, 262, 370
- Mandelstam, Ossip 229
- Marinetti, Filippo Tommaso 138
- Marsicano, Alberto 244
- Matos, Gregório de 7, 170, 195, 215
- Mavignier, Almir 134
- McLuhan, Eric 103
- McLuhan, Marshall 103, 351
- Medaglia, Júlio VI, 190, 294, 322–323
- Medek, Mikuláš 190
- Médice Nóbrega, Thelma 10, 123, 127, 134, 169, 189, 191, 195, 205–206, 209, 268, 279, 351
- Meireles, Cecília 8, 231
- Melo Neto, João Cabral de 92, 158, 189, 197, 209
- Melville, Herman 102
- Mendes, Murilo 8, 209
- Mendes, Odorico 128
- Mistral, Gabriela 8, 168–169
- Mittig, Hans-Ernst 80
- Moebius de Carvalho, Aracy 201
- Mon, Franz 92
- Moraes, J. J. de 2
- Morgenstern, Christian 8
- Müller, Paul 289, 295–296
- Mullins, Eustace Clarence 143
- Munch, Edvard 320
- Musil, Robert 59
- Mussolini, Benito 137–140, 146, 149, 154, 158, 168, 171
- Neruda, Pablo 171–172, 279, 282, 351
- Nietzsche, Friedrich 136
- Novaes Coelho, Nelly 96
- Novák, Ladislav 190
- Novalis 8, 245

- Oliveira, Ana Lúcia M. de 17, 233
 Ordóñez, Antonio 127, 129
 Oseki-Dépré, Inês 15
 Oteiza, Jorge 127, 130, 307, 309–313
- Paik, Nam June 77
 Paiva, Rubens 194
 Pasternak, Boris 229
 Paz, Octavio 8, 10, 161, 194, 216, 248, 351
 Perloff, Marjorie VI, 14–15, 92, 163, 170, 172, 174, 203, 376
 Perrone, Charles A. 91, 203
 Pessoa, Fernando 171
 Petrarca, Francesco 155
 Pfister, Manfred 135, 148
 Pignatari, Décio 2, 87, 94, 124, 126, 128, 130, 132, 142, 154, 157, 159, 204–205
 Pollack, Martin 65
 Ponce, Néstor 108–109
 Ponge, Francis 87, 132, 135
 Pound, Ezra 6–7, 8, 10, 14–15, 19, 91, 94, 123–125, 127–128, 135–165, 167–188, 207–208, 211, 235, 238, 241, 268, 273–274, 297, 306, 326, 344, 347–350, 373, 375–376, 380
 Proust, Marcel 27
 Provase, Lucius 18
- Rachewiltz, Mary de 128, 139, 167, 179, 183
 Redman, Tim 145
 Rehder Galvão, Patrícia (Pagu) 169, 172
 Rennert, Hugo Albert 165
 Resnais, Alain 209
 Ribeiro, João 308
 Ritscher, Wolf 61–62, 66
 Rodin, Auguste 324
 Rodríguez Monegal, Emir 174, 214, 351
 Röggla, Kathrin 35–37
 Roosevelt, Franklin D. 138, 146, 149, 192
 Rosenfeld, Anatol 10, 133–134, 174, 199, 235, 246
 Rosh, Lea 79
 Rousseff, Dilma 44
 Rudge, Olga 144, 167, 188
 Rühm, Gerhard 91–92, 94, 97, 132, 198
- Sánchez Robayna, Andrés 16, 213
 Sarduy, Severo 8, 16, 214–215, 249, 257
 Scheherazade 251
 Schenberg, Mário 174, 233
 Schiller, Friedrich 212, 263–264
 Schlegel, Friedrich 245
 Schmid, Karlheinz 51
 Schmitz-Emans, Monika V, 91, 97–100, 103
 Schnaiderman, Boris 174, 200, 206
 Schnock, Frieder 58
 Schöneberg, Arnold 262
 Schrader, Ulrike 63–64
 Schwitters, Kurt 8, 94
 Scudeller, Gustavo 17, 357, 360, 366
 Seligmann-Silva, Márcio VI, 17, 255, 297, 334, 341, 343, 377
 Shalev-Gerz, Esther 68, 81
 Shellhorse, Adam Joseph 18–19
 Shikibu, Murasaki 257, 270
 Siegmund, Gerald 25, 29, 34, 36
 Skorzeny, Otto 138
 Solt, Mary Ellen 91
 Sommer, Brinda 46, 52, 62–63
 Sousa Andrade (Sousândrade), Joaquim de 7, 208–209, 271
 Spiegelman, Art 52, 73
 Spoerri, Daniel 92
 Spurr, David 101, 103–104
 Stalin, Josef 171–172, 192, 323
 Stein, Gertrude 99, 257
 Steiner, George 171
 Stih, Renata 58
 Stockhausen, Karlheinz 10, 135, 199, 234, 343, 376
 Strittmatter, Erwin 43
 Sturm, Hermann 80
 Surette, Leon 145, 148, 151
 Szenes, Hannah 222
- Tammen, Silke 44, 60, 62, 64, 69, 74–75
- Ullman, Micha 22, 47, 77, 110
 Ulrich, Timm 73
 Ungaretti, Giuseppe 171

- Valéry, Paul 171
Vallet, Luis 310
Vargas, Getúlio 200–201, 225
Vecchi, Roberto 218
Velooso, Caetano 244–245, 247, 263, 380
Vivas Hurtado, Selnich 114–118, 120
Vladislav, Jan 190
Vordemberge-Gildewart, Friedrich 134
Voß, Johann Heinrich 263–264
- Walther, Elisabeth VI, 10, 88–89, 124,
130–135, 175, 189, 211, 246, 351, 365,
376–377
- Weinrich, Harald 27
Wilhelm, James J. 136–140, 144, 158, 179,
181, 184
Williams, Emmett 91–92
Williams, William Carlos 176, 359–360
Wolf, Christa 43
- Xisto, Pedro 208
- Young, James E. 69–70
- Zhuāngzǐ 367

