

Bricolage, Feminismus oder Neobarock? *Dedo negro com unha* von Daniel Pellizzari

Georg Wink

Wenn ein brasilianisches Werk in einen Sammelband zur lateinamerikanischen Literatur aufgenommen wird, in dem offensichtlich spanischsprachige Primärtexte dominieren, mag der Verdacht entstehen, es handle sich um ein literarisches Feigenblatt. Vielleicht denkt man dabei unwillkürlich an die traditionelle Arbeitsteilung einer hispanoamerikanischen und brasilianistischen Literaturwissenschaft. Andererseits mehren sich in letzter Zeit die Versuche, die vage Linie von Tordesillas zu überschreiten, die nebenbei bemerkt auch nicht ganz ohne Grund besteht: nicht nur wegen der (eher niedrigen) Sprachbarriere, sondern auch wegen der unbestreitbaren Menge und Selbstbezogenheit der brasilianischen Kultur, deren Eigenarten wohl eher unterschätzt werden. Hier gehe ich von einem anderen Verdacht aus, nämlich dass sich, zumindest was die junge lateinamerikanische Gegenwartsliteratur angeht, die Berücksichtigung auch brasilianischer Autorinnen und Autoren auf selbstverständliche Weise ergeben wird, da die oben erwähnten Eigenarten jüngst an Deutlichkeit verloren haben und universelle Referenzen und Schreibweisen auf beiden Seiten zunehmen.

Ein Beispiel für diese Tendenz ist das hier vorgestellte Werk *Dedo negro com unha* (2005) von Daniel Pellizzari, welches mit Brasilien – von der Sprache und dem Erscheinungsort abgesehen – wenig gemeinsam hat und auf eine selbstverständliche und unpräzise Art 'Literatur der Welt' ist. Der Autor, geboren 1974 in Manaus und wohnhaft in Porto Alegre, schreibt nicht nur jenseits von vermeintlichen Regionalismen, er gehört auch zu jenem kosmopolitischen Teil der oberen Mittelschicht, der exzellente Privatschulen besucht hat, Englischkenntnisse auf hohem Niveau besitzt und für den es wenig relevant ist, wo sich sein klimatisiertes Appartement befindet, solange es über einen Breitbandzugang zum Internet verfügt. Pellizzari selbst macht keinen Hehl aus seiner Befremdung gegenüber 'Brasilien':

Ich habe mich hier schon immer als Fremder gefühlt, irgendwie mit nichts verbunden. Meine Wohnung ist meine Heimat. Brasilien ist nur eine seltsame

Gegend, die ich durchqueren muss, wenn es mal wieder an der Zeit ist, Gorgonzola zu kaufen. Aber ich kann mir schon denken, dass Brasilien ein wunderbarer Ort ist, wenn man eine Vorliebe für Strände hat. (Pellizzari 2005b)¹

Dass diese ‚vaterlandslose‘ und ironische Grundhaltung, die er mit seinen hispanoamerikanischen Schriftstellerkollegen der Gruppen ‚McOndo‘ und ‚Crack‘ teilt, nicht ganz unproblematisch ist, kann man sich ebenfalls denken. Schließlich wird seit fast zweihundert Jahren immer wieder in der brasilianischen Literaturkritik eine moralische Selbstverpflichtung eingefordert, sich ‚nationalen‘ Themen zuzuwenden (Cândido 1981: 18). Die großen Literaten seit Machado de Assis, der just diese Forderung in seinem berühmten Essay „Instinto de nacionalidade“ (1873) kritisierte, verfassten jedoch ihrem Verständnis nach ‚Weltliteratur‘, auch wenn diese im Lokalen angesiedelt war. Bezeichnenderweise ist dies als „schielender Blick“² in die Literaturgeschichte eingegangen (Pesavento 2000: 12). Bis heute gilt meist: Kommt ein Autor einer Seite zu nahe – zu viel Kosmopolitismus oder auch zu viel Lokalkolorit – dann sprühen die Funken der Literaturkritik. Diese ist auf die Literatur der Jahrtausendwende, vor allem die so genannte Generation der ‚transgressores‘ in den 1990er Jahren,³ auch nicht gut zu sprechen, allerdings aus anderen Gründen. Beanstandet werden eine oft marktschreierische Inszenierung von ‚sex & crime‘, ebenso aber eine manchmal narzisstische und blasierte Introspektion, ein pueriler Glaube an die eigene literarische Innovation und vor allem eine angeblich grassierende flott-vulgäre Ausdrucksweise (Teixeira 2006). Etwas nüchterner und aus der wissenschaftlichen Perspektive betrachtet ließen sich die Tendenzen allerdings auch als „Realitätsschock“ (Jaguaribe 2007: 100), „neue Empfindsamkeit“ (Lopes 2007: 17), „Instinkt für Internationalität“ (Rodrigues 2010) oder schlicht als unverbindliche „Vielfalt“ (Resende 2008: 18) umschreiben.⁴ Auch wenn Pellizzari, der seit dem Jahr

1 “Sempre me senti estrangeiro por aqui, não me identifico com nada. Meu país é minha casa. O Brasil é só uma terra estranha que preciso atravessar quando chega a hora de comprar mais gorgonzola. Mas imagino que seja um lugar fabuloso para quem gosta de praias.” Alle Übersetzungen stammen von Georg Wink.

2 “[E]strabismo do olhar”.

3 Zu den in diesem Zusammenhang häufig zitierten Autoren gehören Ademir Assunção, Altair Martins, André Sant’Anna, Arnaldo Bloch, Claudio Galperin, Edyr Augusto, Fausto Fawcett, Ivana Arruda Leite, Joca Reiners Terron, Jorge Peiro, Luci Collin, Marcelino Freire, Marcelo Mirisola, Ronaldo Bressane, Simone Campos.

4 “[C]hoque do real”, “nova sensibilidade”, “instinto de internacionalidade”, “multiplicidade”.

1997 publiziert, unbestreitbar zur so genannten ‘geração 90’ zählt und gern auch zu den Normübertretern gerechnet wird, stellt sich allerdings die Frage, inwieweit diese bewusst verallgemeinernden Befunde überhaupt auf sein Werk zutreffen.

Vom Leser zum Übersetzer zum Schriftsteller

Beginnen wir ganz klassisch beim Autor selbst. Über Daniel Pellizzari lässt sich, abgesehen von seiner Vorliebe für Gorgonzola, wenig in Erfahrung bringen. Auffallend ist jedoch, dass er sich selbst wiederholt als Übersetzer, Schriftsteller und Comicautor bezeichnet hat – und zwar in eben dieser Reihenfolge. Es ist freilich keine Besonderheit, als Schriftsteller auch Literatur (zwischen den Sprachen) zu übersetzen, aber Pellizzaris übersetzerisches Opus von knapp zwanzig aus dem Englischen übertragenen Büchern ist beeindruckend und von einer gewissen Aussagekraft, die Rückschlüsse auf sein eigenes Werk erlauben mag. Zu seinen Übersetzungen gehören William S. Burroughs *Naked Lunch*, Hunter S. Thompsons *Fear and Loathing in Las Vegas*, Irvine Welshs *Trainspotting*, David Mitchells *Black Swan Green* und (noch in Bearbeitung) David Foster Wallaces *Infinite Jest*, letzteres unter Übersetzern ein gefürchtetes Werk. Gemein ist diesen Texten zunächst eine provokative thematische Ausrichtung auf den ‘underground’, inklusive halluzinogener Erfahrungen. Vor allem aber experimentieren sie allesamt mit für ihre Zeit innovativen Schreibweisen: Sie wenden eine zufällige Cut-up-Technik an, verwirren durch ihre Multiperspektivität, durch eine raffinierte achronische Erzählung oder durch ins Extreme gesteigerte Polyphonie. Übersetzt hat Pellizzari außerdem diverse mystisch-surreale Comicbände wie Neil Gaimans *Sandman* und Charles Burns *Black Hole*. Es sei an dieser Stelle auch auf die Besonderheit von Comicübersetzung verwiesen, in der letztlich Bilder mit dem unterstützenden Mittel der Schrift übertragen werden.

Pellizzaris eigenes schriftstellerisches Werk beinhaltet außer seinem ersten Roman *Dedo negro com unha* (dt. Schwarzer Finger mit Nagel) die Sammlung metarealistischer Fabeln *O livro das cousas que acontecem* (dt. Das Buch von Dingen, die passieren) aus dem Jahre 2002 und den Erzählband *Ovelhas que voam se perdem no céu* (dt. Fliegende Schafe verirren sich am Himmel) aus dem Jahre 2001. Noch in Vorbereitung befindet sich sein erster eigener Comicband *Furry Water*, publiziert auf Englisch von dem renom-

mierten Verlagshaus Dark Horse und angekündigt als post-apokalyptische Science Fiction. Im Jahr 2013 soll die Liebesgeschichte *Digam a Satã que o recado foi entendido* (dt. Sagt Satan, die Botschaft sei angekommen) erscheinen, die im Rahmen des Projekts ‘Amores Expressos’ entstand. Für dieses wurden an sechzehn Nachwuchsautorinnen und -autoren Künstlerstipendien für Werkaufenthalte in weltweit sechzehn Metropolen vergeben; in Pellizzaris Fall und wohl auf eigenen Wunsch Dublin.⁵

Zwar ist es immer heikel, von den Lektüren eines Autors im Sinne eines ‘Einflusses’ auf dessen Werk zu schließen, aber im Fall Pellizzaris stehen diesbezüglich Informationen zur Verfügung, die schwerlich ignoriert werden können: Auf der Internetseite <<http://www.goodreads.com>> hat Pellizzari etwa 500 Lieblingsbücher eingestellt, unter denen sich erwartungsgemäß James Joyce, Edgar Allen Poe, Franz Kafka und Lawrence Sterne finden, aber auch die Nonsense-Autoren Lewis Carroll und Edward Lear, der russische Dadaist Daniil Kharms und der serbische Autor Milorad Pavić. Letzterer ist ein Pionier des interaktiven Romans, aufgebaut als Lexikon, Kreuzworträtsel oder Tarot-Spiel. Auch Pellizzari experimentierte mit diesem Subgenre, als er 1997 die kollaborative Hyperfiktion *Quatro gargantas cortadas* (dt. Vier durchschnittene Kehlen) ins Netz stellte. Der einzige brasilianische Autor dieser Liste ist übrigens Walter Campos de Carvalho als Vertreter der in Brasilien so raren Gattung der Nonsense-Literatur. Zu den Internetaktivitäten Pellizzaris gehörte auch das legendäre Projekt *CardosOnline*, ein elektronisches Literatur-Fanzine, von dem im Gegensatz zu anderen kurzlebigen Projekten in den Jahren von 1998 bis 2001 immerhin 300 ‘Ausgaben’ erschienen, für die sich mehr als fünftausend Nutzer registrierten. Er pflegt zudem bis heute die Internetseite <<http://kalyuga.org>>, eine ständig aktualisierte Fotostrecke von ästhetisch ebenso ansprechenden wie befremdlich grotesken Körperbildern. ‘Kalyuga’ ist in der hinduistischen Weltdeutung die Bezeichnung für das letzte von vier Zeitaltern, nämlich – vergleichbar Hesiods ‘Eisernem Zeitalter’ – das des Verfalls und Verderbens im Zeichen des Dämons.

Zusammenfassend könnte man daraus schließen, dass das literarische Universum Pellizzaris als Leser, Übersetzer und Schriftsteller geprägt ist

5 Zum Projekt ‘Amores Expressos’ siehe <http://www.companhiadasletras.com.br/busca.php?b_categoria=096&b_filtro=livro> [18.03.2013]. Verschiedene der am Projekt beteiligten Autoren werden im Sammelband *Novas Vozes. Zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*, herausgegeben von Susanne Klengel, Christiane Quandt, Peter W. Schulze, Georg Wink (Frankfurt am Main: Vervuert 2013), besprochen.

durch a) narratologische Experimente bis hin zum reinen Formalismus, b) die systematische oder psychoaktive Kreation von nach eigenen Gesetzmäßigkeiten funktionierenden und metarealistisch-phantastischen Wirklichkeitsdarstellungen, c) Bild-Text-Beziehungen und Bildästhetiken mit einer besonderen Tendenz zu grotesken und gewissermaßen barocken Körperlichkeiten und mystisch-kosmologischen Bezügen. Es überrascht nicht, dass dies, abgesehen vom Internationalitätsaspekt, mit den eingangs erwähnten Definitionen zur jungen brasilianischen Literatur nur wenig zu tun hat. Aber womit dann? Im Folgenden werde ich versuchen, diese möglichen Prägungen – allerdings nicht in dieser strikten Ordnung und Trennung – anhand von *Dedo negro com unha* zu überprüfen. Dabei gehe ich in der Betrachtung vom Paratext aus, stelle dann zusammenfassend die Handlung dar und analysiere im Hauptteil die Erzählung hinsichtlich einiger Motive, Themen und Symbole sowie der sprachlichen Darstellung.

Wiederentdeckung des barocken Paratextes

Der Paratext von *Dedo negro com unha* ist ungewöhnlich ausladend und nimmt eine wichtige Einstellung der auktorial intendierten Rezeptionsperspektive vor. Auf eine Widmung an “die kleine lächelnde Rothaarige / die sich da am Rand der Tanzfläche versteckt / Fabíola C., get up & dance”⁶ folgt als Zitat die erste Strophe des Jabberwocky-Gedichts aus Lewis Carrolls *Through the Looking Glass*, das zum Symbol für Nonsense-Dichtung geworden ist. Gemeinsam mit dem Limerick “There was an Old Man of Vesuvius” aus Edward Lears *Book of Nonsense* am Ende des Buches bildet es eine ironische Klammer, die als Geste der Bescheidenheit dient: Alices Rezeption des Jabberwocky-Gedichts ist bekanntlich skeptisch – “[i]t seems very pretty, [...] but it’s rather hard to understand!” – und Lears Old Man verfällt nach der vulkanischen Zerstörung seines Manuskripts dem Trunk. Dem Leser wird somit ein Irrealitäts-Pakt angeboten, nach dem sich die Dinge bestimmt nicht so zugetragen haben wie vom Erzähler beschrieben.

Auf der Folgeseite prangt ein auch grafisch nachempfundener fiktiver zweiter Innentitel frühbarocker Prägung, in dem das Werk als epische

6 “[À]quela ruivinha sorridente / ali no canto órfão do salão / Fabíola C., get up & dance”.

Farce angekündigt wird. Wie es sich für das Genre gehört, werde diese von den “absonderlichsten, strittigsten, wundersamsten und kurzweiligsten Missgeschicken, geschehen vom Zeitenbeginn bis zu den bänglichen Tagen der fünften Sintflut”⁷ handeln. Über den selbstironischen Hinweis auf die Preisverleihung durch die Wissenschaftsakademie von ‘Legresgrado’ führt Pellizzari zudem das Hauptzenario seiner Geschichte ein: die morbide schwarz-weiße Stadt. Der Zusatz “erste Tupi-Ausgabe”⁸ stellt hingegen einen der wenigen Bezüge zu Brasilien her und kann als Referenz an das ehrwürdige Konzept der kulturellen Anthropophagie, die auch auf sein Werk zutrifft, gelesen werden. Eine Seite weiter befindet sich ein “Testemunho de erratas”, in dem der Satz “Nicht ein Satz, Wort, Einwurf oder gar Semikolon des vorliegenden Bands entspricht dem uns übergebenen Original”⁹ bei einem flüchtigen Blick wie eine Nachahmung des Prologs zum *Don Quijote* anmutet. Da im Gegensatz zu Cervantes die doppelte Verneinung fehlt, wird jedoch der dortige ironische Authentizitätsanspruch erneut parodiert und in den Folgesätzen förmlich mitgeteilt, dass der Text zwischen der Kirchenzensur (deren ‘Nihil Obstat’ ebenfalls angefügt wird) und der Drucklegung vollständig umgeschrieben wurde. Die Autorenschaft liege bei einem gewissen Crumbo Parsifal, Exeget der fiktiven Wissenschaftsakademie. Es handelt sich dabei um ein Pseudonym, das Pellizzari gelegentlich selbst verwendet.

Der üppige Paratext hat also zum einen eine parodistische Rückkopplungsfunktion an die Farce und den Schelmenroman, dient aber auch als Spiel mit den Instanzen des Autors sowie des extra- bzw. intradiegetischen Erzählers und damit als Hinweis auf die offengelegten Funktionen der narratologischen Struktur im Text. Vor allem signalisiert er ein Bekenntnis zur barocken Schreibweise, die über den formalen Aspekt hinausgeht (auf dieses Argument komme ich am Ende meiner Ausführungen zurück).

7 “[M]ais abstrusas, discutíveis, taumatúrgicas e desopilantes desventuras ocorridas desde o início dos tempos até os atribulados dias pentadiluvianos”.

8 “[P]rimeira edição tupy”.

9 “O presente volume não possui frase, palavra, interjeição ou sequer meia vírgula que corresponda ao original nos entregue”.

Das Labyrinth der Handlungsstränge

Im staubigen Kaff Baixo do Ribas, das hinsichtlich des Orts und der Zeit nicht genauer definiert wird, leben drei Kinder: die schweigsame Evita, “ein Mädchen von unvergänglicher Witzlosigkeit”, der kurzsichtige und fröhliche Einfaltspinsel Adinho und schließlich Lili, “wandelndes Klischee einer femme fatale” (Pellizzari 2005a: 24 f.).¹⁰ Eines Tages beschließen sie trotz elterlichen Verbots, einen nahegelegenen Steinbruch aufzusuchen. Bei Spielereien im Sand, während derer Adinho und Evita den Schöpfungsakt des Menschen nachzuvollziehen versuchen, jedoch von Lili permanent dabei gestört werden, findet Evita einen mumifizierten Finger. Dessen Ergreifen führt zu ihrer Erleuchtung, die sich in lateinischen Orationen und einem physischen Schwebезustand äußert. In die Handgreiflichkeit zwischen Evita und Lili um den Besitz des Fingers schaltet sich überraschend der Erzähler ein, der alle Anwesenden ermordet und anschließend sogar über den der Szene beiwohnenden ‘Leser’ herfällt. Beobachtet wird das Duell von einem verirrten Zirkusclown, der unbemerkt den Finger an sich nimmt. Seinerseits erleuchtet begründet er als Wundertätiger in Baixo do Ribas eine eigene Kirche und errichtet für die Reliquie ein Heiligtum, zu dem bald Pilgerscharen strömen.

Unterdessen beginnt in einem zweiten Erzählstrang in Legresgrado Fedora Pozdnicheva, eine Frau in existenzieller Krise, den Tag mit einem Stadtrundgang, der sie zu einem Begräbnis, zum Mittagessen in ein Restaurant und schließlich in eine Kneipe führt. Zweck des Rundgangs ist die Suche nach einem Mordopfer. Als dieses in Gestalt eines alten Mannes gefunden ist, sieht sie aber von der Ausführung der Tat ab, da sie in ihm bereits einen Toten erkennt. Sie entschließt sich stattdessen zum Mord an ihrem eigenen Ehemann, Ievguêni Liévitch. Dieser vollendet, geht sie in den Freitod, ersteht allerdings unmittelbar darauf wieder im Körper der Affenfrau Marashka auf. Als Mann verkleidet und mit dem Leichnam der Fedora auf den Schultern verlässt sie die Stadt, trifft nach längerer Wanderung auf die erwähnten Pilger und schließt sich diesen an. Den Weg nach Baixo do Ribas verkürzen sich die Anhänger des neuen Kultes mit einem Wettstreit um die beste Erzählung. Eingetroffen in Baixo do Ribas findet eine Segnungszeremonie statt, während der Marashka die an ihre

10 “[U]ma menininha de um sem-gracismo inapelável”, “um clichê-em-progresso de femme fatale”.

Stirn geführte Reliquie verschluckt. In das stille Entsetzen hinein wird eine verpackte Maschine geliefert, aus der nach ihrer Betätigung ein nackter bärtiger Mann erscheint, unter dessen Schritten die Erde bebt. Nach einer kurzen Begrüßung erweitert sich sein Mund auf spektakuläre Weise und er verschlingt Marashka. Unmittelbar darauf zerstört sich die Erde mit allen Anwesenden und es bleibt nur gleißendes Licht.

Im dritten Erzählstrang ist lange zuvor, im zeitlosen und immateriellen Raum des Pleroma, Gott in narzisstischer Ekstase mit sich selbst beschäftigt, während hinter seinem Rücken seine Geschöpfe, die Äonen, Kurzweil treiben. Im Streit um die Gunst der Sophia unterliegt Jehovah dem Baphomet (also gewissermaßen dem Satan) und schafft aus Frustration die Erde und die Menschen als unvollkommene Wesen. Andere Äonen mischen sich ein und setzen die Erde zu ihrer Belustigung unterschiedlichen Plagen aus. Aus Verärgerung über die Eingriffe zerstört Jehovah die Welt immer wieder durch Sintfluten, was der Satan durch den Bau von Staudämmen zu verhindern sucht. Am Ende der vierten Welt stopft Abraxas ein Leck im Damm mit seinem abgetrennten Mittelfinger, eben jenem Finger, der am Ende der fünften Welt von den erwähnten Kindern im Steinbruch gefunden wird. Diese fünfte Welt wird von Jehovah nach seinem spektakulären Auftritt vor den Pilgern in Baixo do Ribas endgültig zerstört, was Abraxas und der Satan, vertieft ins Backgammonspiel, eher gelangweilt zur Kenntnis nehmen. Den Schluss bildet ein Zwiegespräch von Marashka mit Jehovah, in dem dieser statt einer eschatologischen Aufklärung die Welt und damit die Existenz und den Tod Marashkas radikalphänomenologisch auf Bewusstseinsakte reduziert: “Es existieren keine Welten, nur Träume einer Welt”¹¹ (Pellizzari 2005a: 158). Marashka weigert sich, diesen ‘Sophismus’ zu akzeptieren und behauptet in ihrer abschließenden Rede, in der sie sich erstmals direkt an den Leser wendet, ihr wiedererlangtes Bewusstsein als Fedora, die den Finger des Abraxas unter dem Bauchnabel trage und dadurch die Welt bis auf weiteres vor dem Untergang bewahre. Wenn aber das Ende komme, so der orakelhafte Schlusssatz, dann würden alle ihr wahres Gesicht erkennen, welches sie vor ihrer Geburt trug.

Diese der Erzählung zu Grunde liegenden Geschichten sind auf drei Kapitel (für die der Anachronismus ‘Arcos’ verwendet wird) aufgeteilt, deren Überschriften “Mutter Gans geht ins Paradies”, “Solange die Kuh

11 “[N]ão existem mundos, apenas os sonhos de um mundo”.

nicht fällt”, “O wie die Krebse wandeln”¹² auf volkstümliche Erzählungen (Charles Perraults Märchensammlung), urbane Legenden (wie die der vom Himmel fallenden Kuh), Kinderreime und Redewendungen anspielen, während die barocken Untertitel in gewohnter Manier den Inhalt des jeweiligen Kapitels präludieren. Die drei Handlungsstränge, die im ersten (Baixo do Ribas, Kosmogonie) und zweiten Kapitel (Legresgrado) eingeführt werden, verknüpfen sich im dritten Kapitel in Form der Apokalypse.

Intertextualität als Übersetzungsparodie und ‘Gendering’

Wie die parodistischen Elemente des Paratextes bereits angedeutet haben, ist *Dedo negro com unha* intertextuell eng verwoben. Während das erste Kapitel eine Parodie auf das Erste Buch Mose ist, wobei sich Sündenfall und Erkenntnis in einem Szenario vollziehen, das an die verbotene Zone in Tarkowskis Film *Stalker* erinnert, kann der beschriebene Tagesrundgang der Fedora Pozdnicheva im zweiten Kapitel eher als Pastiche auf zwei Literaturklassiker interpretiert werden. Ihr Nachname verweist auf Tolstojs Novelle *Die Kreutzersonate*, in welcher der gleichnamige, allerdings männliche Protagonist angesichts der plötzlichen Emanzipationsbestrebungen seiner Gattin einen Ehebruch argwöhnt und diese ermordet. Auf einer sprachlichen Ebene handelt es sich hier allerdings doch um eine Parodie, nämlich auf die Übersetzungen Tolstojs ins Portugiesische, die wie die gesamte russische Literatur bis in die 1940er Jahre auf der Basis der französischen Ausgaben angefertigt wurden und berüchtigt für ihren manierierten Stil sind.¹³ So auch *A Sonata de Kreutzer*, übersetzt aus dem Französischen von Visconti Coaracy und bereits 1895 in Brasilien veröffentlicht (Gomide 2004: 171). In Pellizzaris Text wird einerseits dieser Stil imitiert, wobei nicht immer klar ist, inwieweit die kryptischen Formulierungen und lexikalischen Anachronismen nicht auch seinem eigenen

12 “Mamãe Gansa vai ao paraíso”, “Enquanto a vaca não cai”, “Oh tantos siris a marchar”.

13 Vgl. Gomide 2004: 112 ff. Der Autor kommt in seiner Dissertationsschrift zum Schluss, dass die Rezeption der russischen Literatur teilweise auf Passagen beruhe, die nichts als eine ‘Erfindung’ in voller Verantwortung des französischen Übersetzers darstellten (Gomide 2004: 114). Die ersten portugiesischen Direktübersetzungen aus dem Russischen wurden in den 1940er Jahren von Boris Schnaiderman (später in enger Zusammenarbeit mit Haroldo und Augusto de Campos) geschaffen.

Ausdruck entsprechen. Andererseits kommentiert er ironisch diese Übersetzungen aus zweiter Hand, etwa deren übertriebene Verwendung von Synonymen aus Angst vor Wiederholungen, indem er in seiner Parodie immer wieder Wörter durch in Klammern gesetzte Synonymketten ergänzt (vgl. z. B. Pellizzari 2005a: 92 et passim). Einem anderen Klassiker sind offensichtlich die Stationen der Suche Fedoras nach einem Opfer nachempfunden: dem Irrweg des Leopold Bloom aus James Joyce' *Ulysses*. Der autonome innere Monolog des tödlich verwundeten Ievguêni (Pellizzari 2005a: 92 f.) ist eine gekonnte Nachahmung des Bewusstseinsstroms von Molly Bloom, jener berühmten Sätze, die den *Ulysses* beschließen.¹⁴

Im dritten Kapitel greift Pellizzari wie im Untertitel angekündigt auf die mittelalterliche Farce zurück, als unter den Pilgern, ähnlich der Rahmenhandlung des *Dekameron*, ein Wettstreit um die beste Anekdote ausgerufen wird (Pellizzari 2005a: 128). Einer der Pilger namens Lúcio, der einen Menschenkopf auf Eselskörper trägt, huldigt außerdem dem für seine raffinierte Erzähltechnik bekannten Apuleius von Madauros und dessen Werk *Der goldene Esel*. In diesem wird Lucius, der Held der Geschichte, aus Versehen und Neugierde in einen Esel verzaubert und muss als solcher eine Reihe von Abenteuern bestehen. Lúcios Anekdote einer verkehrten und teilweisen Metamorphose hingegen ist eine Schauergeschichte in der Manier Edgar Allen Poes, die sich sogar in dessen Cottage und mit der Beteiligung von Berenice – jener mit den schönen Zähnen – aus Poes gleichnamiger Erzählung begibt (Pellizzari 2005a: 130 ff.). Der Farce entspricht auch, wie Pellizzari seine Geschichte enden lässt, nämlich durch das unerwartete Auftreten eines Nachrichtenüberbringers oder einer Göttererscheinung (die erwähnte Szene der Paketlieferung), hier parodistisch verknüpft als Inszenierung des 'deus ex machina' im wahrsten Sinne des Wortes (Pellizzari 2005a: 156).

Besonderen Raum nimmt als Rahmenerzählung die Parodie auf gnostische Schriften sowie Urtexte der Theogonie und Kosmogonie ein, wie den Tanach bzw. das Alte Testament. Der vollkommene und allumfassende Gott und seine Personifizierung als Äonen sind Opfer einer entsetzlichen Langeweile, wo doch diese im Christentum als verlorener Zugang zu Gott und schwere Sünde gilt. Bei Pellizzari ähnelt der Olymp dem Wohnzimmer der TV-Familie Simpson, wobei der hochbegabten Lisa Simpson –

14 Als Auffälligkeit hier nur registrieren möchte ich die systematische Vertauschung der Geschlechter, da ich auf diese später zurückkomme.

um im Bild zu bleiben – Sophia, als weibliche Hypostase und Prinzip des Erkenntnisdrangs und der Weisheit, entsprechen würde. Das Werk des eigentlichen Schöpfergotts Jehovah, also auch des christlichen Gottes, wirkt banal, während seine Gegenspieler Satan und Abraxas immerhin Schöpfer des Zufallsprinzips (Pellizzari 2005a: 160), der Künste und insbesondere des Erzählers sind, woraufhin Jehovah den beobachtenden, die realistische Darstellung einfordernden Leser, der im Zusammenhang mit der Zweikampfszene erwähnt wurde, ins Feld schickt (Pellizzari 2005a: 83 f.). Sophias wichtigste Schöpfung ist hingegen schlicht und einfach die Frau.

Wie mehrfach angedeutet, unterscheiden sich bei Pellizzari die weiblichen wesentlich von den männlichen Figuren. Dies gilt bereits für das Mädchen Lili bzw. Lilith, charakterisiert als ‘femme fatale’ und treibende Handlungsfunktion (Pellizzari 2005a: 24). Der Name verweist auf eine lange Deutungsgeschichte, unter anderem als erste emanzipierte Frau Adams und damit als Symbol für die gelehrte und starke Frau. Besonders deutlich wird dies in der eigentlichen Protagonistin, Fedora Pozdnicheva, deren Name wie erwähnt mit Tolstois *Kreutzersonate* und damit mit einer frühen Hinterfragung des patriarchalischen Ehemodells im 19. Jahrhundert verbunden ist. Fedora tritt gegenüber der sie umgebenden Männerwelt stets auf als die an der ‘Wahrheit’ Zweifelnde und im entscheidenden Moment Handelnde. Zum Beispiel hält sie während eines Kneipenbesuchs einer Stammtischrunde, die vertieft ist in ein Gespräch über den ‘Ursprung des Bösen im Weib’, einen provokanten Spiegel vor (Pellizzari 2005a: 72 f.) und auf ihrer beschwerlichen Suche nach sich selbst schreckt sie nicht vor dem (symbolischen?) Gatten- und Selbstmord zurück. Gegenüber der von grotesken Figuren angeführten Sekte “Unser aller Vater ist der Mittelfinger”¹⁵ (Pellizzari 2005a: 154), deren zentrales Element der ‘digitus impudicus’ ist (es liegt nahe, dass Pellizzari hier auch auf die brasilianischen Pfingstkirchen anspielt), behält sie als einzige eine skeptische Haltung. Als schließlich nach der Apokalypse, die sie selbst mitverursacht hat, keine neue Ordnung in Aussicht gestellt wird und sich der stets lächerlich gezeichnete (männliche) Schöpfergott auf die etwas simplistisch-nihilistische bzw. populärbuddhistische Position zurückzieht, dass das Bekenntnis zum ‘Nichts’ sie aus ihrer Unmündigkeit erlösen würde, ist sie es, die in ihrem allerdings etwas kryptischen Schlussplädoyer das letzte Wort behält.

15 “O Pai de Todos é o Dedo do Meio”.

Meta-Narratologie und der 'Tod des Lesers'

Die narrativen Darstellungstechniken, deren expliziten Einsatz der Autor bereits im Paratext ankündigt, verdienen hinsichtlich ihrer Funktion eine besondere Betrachtung. Dem postulierten philosophischen Nichts entspricht zum Beispiel auf der Textebene die systematische Auflösung der Raum- und Zeitdimensionen. Die erzählte Welt bleibt trotz der fiktiven Eigennamen undefiniert. Baixo do Ribas, als 'Unteroberdorf' ein klassisches Oxymoron, kann irgendein peripheres Wüstenkaff sein, so wie Legresgrado zwar an Russland erinnert, aber als farblose Stadt mit offenbar totalitärer Vergangenheit stellvertretend für viele stehen kann. Beide rücken als 'vergessene Orte' einerseits eng zusammen und überschneiden sich andererseits nahtlos mit dem ewigen Pleroma. Erzählt wird die Geschichte strikt achronisch, mit zahlreichen Prolepsen und Analepsen. Unterstützt wird dies durch ständige Wechsel in der Dauer. Diese reicht von extremer Dehnung (etwa die fotografische Einstellung in der Annäherung an Baixo do Ribas [Pellizzari 2005a: 19]) über die teilweise szenische Schilderung von Fedoras Tagwanderung bis hin zur extremen Raffung von Jahrmillionen in den kosmogonischen Schilderungen vom Beginn der Zeit bis zur fünften Sintflut.

Ähnlich virtuos bedient sich der Autor der verschiedenen Modi der Erzähltechnik. Dramatische und fast distanzlose Abschnitte – wie die erlebte Rede, über die sich wiederholt Fedora mitteilt (z. B. Pellizzari 2005a: 58) – stehen unmittelbar neben narrativen Schilderungen eines auktorialen Erzählers. Die Funktion scheint dabei in erster Linie die ludische und sehr bewusste Vergegenwärtigung der Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten zu sein, um so auf die Beliebigkeit von Lesekonventionen hinzuweisen. Über weite Strecken fächert sich die Erzählung in mehrere Paralleltexte auf, die zum Beispiel als Zitate aus dem Tagebuch Fedoras in umfangreiche Fußnoten gesetzt sind (Pellizzari 2005a: 51), ebenso sind Briefe und parallele Gedankengänge eingearbeitet, ein Dialog zwischen Fedora und einer Gesprächspartnerin wird parallel aus beiden Perspektiven wiedergegeben.

Pellizzari achtet tunlichst darauf, jeglichen Realitätseffekt immer wieder zu durchbrechen, etwa durch die explizite Thematisierung der Narrationsstrategie (Pellizzari 2005a: 32) und der Regiefunktion als Anleitung nicht-linearen Lesens (zum Beispiel wird der Beginn des dritten Kapitels auf Seite 99 als Fehlankündigung zurückgenommen). Oder indem er den Leser

direkt anspricht und ihn sogar als Protagonisten einbezieht (“Wenn Sie bitte näher kommen wollten” [Pellizzari 2005a: 19]), wobei auch das sofort durchbrochen wird (“Aber Sie waren ja nicht dabei und haben nichts gesehen, also lesen Sie” [Pellizzari 2005a: 21]).¹⁶ Die ungewöhnlich starke Präsenz der narrativen Instanz geht so weit, dass der eigentlich heterodiegetische Erzähler zur Unterbrechung der Handlung in der bereits erwähnten Steinbruch-Szene in die Diegese eindringt und nicht nur drei Protagonisten umbringt, sondern auch – und dies ist möglicherweise ein Novum in der Literaturgeschichte – dem Leser oder besser gesagt, dem nicht-idealisierten impliziten Leser selbst nach dem Leben trachtet! Gerechtfertigt wird dies mit der latenten Störung durch einen Realitätsanspruch, der dem Leser, ironisiert als “alleraufmerksamster Beobachter”¹⁷ (Pellizzari 2005a: 27), unterstellt wird und für den Fortgang der Erzählung seine Beseitigung erforderlich macht (die allerdings nicht glückt, denn der Zweikampf hält – wie könnte es anders sein – bis zum Ende des Buches an).

Die Subversion der Wirklichkeit

In den Rezensionen zu *Dedo negro com unha* dominiert die Interpretation als Bricolage, als spielerisches Experiment mit narrativen Formen und der Verweis auf die Sprachgewalt des Autors, der sich souverän zwischen den verschiedenen Schreibweisen bewege. Die omniprésente Intertextualität, die in der parodistischen Überzeichnung eine komplexe Syntax und einen Wortreichtum mit sich bringt, der auch für Muttersprachler den ständigen Griff zum Wörterbuch erfordert, sowie die ebenfalls vorhandene Intermedialität machen das Buch tatsächlich zu einem perfekt durchkomponierten Rätselbuch für Literaturkenner. Auch wenn Pellizzaris Schriftstellerkollege Joca Reiners Terron (2005: 170) darin den überfälligen Anschluss der brasilianischen Literatur an die Postmoderne sieht – neu ist das alles nicht. Es handelt sich vielmehr – wie es auch dieser Sammelband zeigt – um einen äußerst beliebten Kunstgriff in der lateinamerikanischen Gegenwartsliteratur, der in vielen Fällen von Autoren angewandt wird, die dem akademischen Umfeld nahestehen und auf diese Weise gewissermaßen

16 “Se você se dispuser a chegar perto...”, “Mas você não estava lá e nada viu, então leia”.

17 “[O]bservador mais atento”.

narratologische Konzepte und Theorien zur literaturwissenschaftlichen Analyse in der Fiktion erproben. Zwar ist Pellizzari kein Literaturwissenschaftler, jedoch ein erfahrener Übersetzer, so dass von einer ähnlichen Dynamik ausgegangen werden kann. Diese geht jedoch insofern über das Gewohnte hinaus, als er sich besonders auf die Übersetzungsparodie konzentriert und damit ein Stilmittel einführt, das in der brasilianischen Literatur bisher kaum Verwendung gefunden hat. Ungewöhnlich ist auch die Beharrlichkeit und Vielfältigkeit seiner Dekonstruktion des Realitätseffekts und die wahrlich große Geste der Anordnung des fragmentierten Textes durch eine allmächtige Erzählinstanz, die – wäre sie nicht ironisch gebrochen – leicht als Größenwahn eines Nachwuchsschriftstellers interpretiert werden könnte.

Manche kritischen Stimmen (und diese meint Pellizzari wohl mit seinem “alleraufmerksamsten Beobachter”) fragen nun, wozu diese “incontinência narrativa” (Teixeira 2006) eigentlich diene und was das Buch letztlich bezwecke. Auch wenn die Frage berechtigt ist, so verrät sie doch das tiefliegende Misstrauen gegenüber Nonsense-Literatur und die zivilisatorische Vorstellung von Literatur als ‘Beitrag an die Gesellschaft’. Denn eine belanglose ‘Wohlfühl-literatur’ ist *Dedo negro com umbu* beileibe nicht. In der Literaturgeschichte bilden absurde Handlungen und groteske Darstellungen jenseits des historischen Erfahrungsraums eine lange Tradition, deren Funktion gerade darin bestand, durch die Verfremdung die Inkongruenz des eigenen konventionellen Denkens und Handelns zu beleuchten und den Leser oft nachhaltig zu verstören. Der starken Körperlichkeit, die sich in den Verstümmelungen und zoomorphischen Verwandlungen (Affenfrau, Eselmensch), aber auch im anthropophagischen Verschlingen (Marashka, Jehovah) und in der Darstellung des körperlichen Verfalls (die verwesenden Leichname Fedoras und Berenices) nachdrücklich äußert, kann zudem wie im Barock eine Vanitas-Funktion zukommen. Zwar lässt das Buch auch eine rein voyeuristische Lesart zu, denn – wie die fiktiven Herausgeber vorsorglich in einer Fußnote anmerken – “diese Farce gibt nicht mehr her, als man von ihr fordert”¹⁸ (Pellizzari 2005a: 33), aber der Umkehrschluss hat gleichermaßen Gültigkeit.

Natürlich trifft der Vorwurf der Belanglosigkeit auf viele neue Werke zu und nicht nur der brasilianischen Literatur. Pellizzari selbst ironisiert die ‘marktgerechte’ Literatur in einer seiner Pilgeranekdoten, die als Manus-

18 “[E]sta farsa não concede mais do que dela se exige”.

kript mit allen nachträglichen (und entlarvenden!) Korrekturen abgedruckt ist und zu der ihr Autor bemerkt: “Die Geschichte muss halt unterhaltsam sein; damit sie auch allen gefällt”¹⁹ (Pellizzari 2005a: 148). Aber der Konflikt spielt sich auf einer anderen Ebene ab, die wieder anhand einer Pilgeranekdote verdeutlicht werden kann. Der Beitrag von Boca-de-Cabelo zum Wettstreit um die beste Erzählung ist ein Paradox: “Ein Labyrinth verlor sich in einem Labyrinth und als es den Eingang entdeckte, fand es den Ausgang”²⁰ (Pellizzari 2005a: 143). Die Rezeption ist denkbar ungünstig. Der Autor wird von den “Pädagogen vom Dienst” der “Tautologie” und der “Ästhetik” angeklagt und von der aufgebrauchten Menge totgeschlagen (Pellizzari 2005a: 144). Die unverhohlen von Pellizzari eingeforderte Rückzugsoption der künstlerischen Gestaltung auch angesichts von brennenden gesellschaftlichen Fragen steht wohl in einem besonderen Spannungsverhältnis zur bereits erwähnten Tradition der engagierten Literatur in Brasilien. Allerdings bestreitet der Autor nicht deren Wert, sondern vertritt lediglich die Meinung, dieses Feld des Engagements den mit besseren Mitteln ausgestatteten audiovisuellen Medien zu überlassen. Die Zukunft der von dieser Bürde befreiten Literatur liege in der Richtung, die bereits die Comic-Literatur eingeschlagen habe, nämlich in komplex gestalteten phantastischen Wirklichkeiten, durch welche die gesellschaftliche Mediokrität aufgezeigt würde (Pellizzari 2004: 118 f.). In anderen Worten muss also die Welt auch wieder neu interpretiert werden, um sie zu verändern. Davon abgesehen ist natürlich auch sein Text nicht immun gegen gesellschaftskritische Lesarten, wie ich sie versuchsweise anhand der feministischen Elemente des Textes unternommen habe. Und im lateinamerikanischen Kontext befindet sich Pellizzari mit der manierten Konstruiertheit seiner Texte und der Zusammenführung von Stilmitteln aus unterschiedlichen Epochen und kulturellen Zusammenhängen in bester Tradition, wenn man sich an Alejo Carpentiers berühmten Vortrag aus dem Jahre 1975 erinnert, in dem er das Barocke zum ureigenen Phänomen neuweltlicher Symbiose und Vermischung erklärt: “(Latein)Amerika, Kontinent der Symbiose, der Veränderungen, der Vibrationen und Vermischungen, war schon immer barock”²¹, denn das barocke Schreiben ergebe sich dort “spontan” (Car-

19 “Tem que ficar bem agradável, a história. Pra todo mundo gostar”.

20 “Um labirinto perdeu-se dentro de um labirinto, e quando descobriu a entrada encontrou a saída”.

21 “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre”.

pentier 1981: 123, 133). Und der kubanische Schriftsteller und Essayist Severo Sarduy provozierte – weniger essentialistisch – etwa zur gleichen Zeit damit, dass neobarockes Schreiben in unserer Zeit bedeute, “die Sprache zu verschwenden, zu vergeuden und zu verprassen; allein aus Lust an der Freude [...] und keinesfalls, um etwas mitzuteilen”²² (Sarduy 1987: 209). Allerdings nicht als ein Ausdruck der Beliebigkeit, sondern als gezielte Störung einer scheinbaren Harmonie, als Aufbrechen der denotativen Struktur und eines absolut gedachten ‘logos’, die durch ein Höchstmaß an Künstlichkeit – “gefälschte Zitate, misslungene sprachübergreifende Verpflanzungen” und manchmal “schrill, buntscheckig und chaotisch”²³ (Sarduy 1987: 212) – erreicht wird. Barock zu schreiben bedeute daher “die bürgerliche Ordnung zu bedrohen, zu richten, zu parodieren”²⁴ (Sarduy 1987: 209) – und dies scheint auch im 21. Jahrhundert noch ein Potenzial von Pellizzaris Text zu sein, das seine Kritiker bewegt.

Auch wenn in der Betrachtung der Gegenwartsliteratur junger Autoren Vorsicht geboten ist, kann aus den hier angestellten Überlegungen vielleicht doch der vorläufige Schluss gezogen werden, dass der ‘Realitätsschock’ in der brasilianischen Literatur, der eigentlich kaum mehr schockierend wirkt, in Form von *Dedo negro com unha* eine beunruhigende Gegenposition gefunden hat. Diese kann zwar als spielerisch-postmoderne Bricolage verstanden werden (wie es die meisten Kritiker tun) oder man kann aus ihr eine kuriose feministische Gesellschaftskritik herauslesen (die kaum beachtet wird). Vor allem jedoch betreibt Pellizzari eine Wiederbelebung der universellen barocken Schreibweise in einer deutlich subversiven Form. Er knüpft damit in Brasilien an eine Literatur an, die über die bisweilen als neobarock interpretierten Autoren João Gilberto Noll, Sérgio Sant’Anna, Ignácio Loyola de Brandão, Raduan Nassar und in der Poesie Haroldo de Campos zurückverweist bis auf Sousândrade, den zu Beginn des 20. Jahrhunderts jung verstorbenen Meister der Metaphern und Wortschöpfungen, in dem man damals nur den Verrückten erkennen konnte (Campos 2002: 549 f.). Unter diesem Verdacht steht Pellizzari natürlich nicht. Man darf daher gespannt sein, durch welche ‘Untiefen’ ihn sein neobarocker Alleingang noch führen wird.

22 “[M]algastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer y no en función de información”.

23 “[F]alsas citas, malogrados ‘injertos’ de otros idiomas”, “estridente, abigarrado, caótico”.

24 “[A]menazar, juzgar y parodiar la economía burguesa”.

Literaturverzeichnis

- CAMPOS, Haroldo de (2002): “A peregrinação transamericana do *Guesa* de Sousândrade”. In: Ders./Campos, Augusto de (Hg.): *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 533–564 [erstmalig 1964].
- CÂNDIDO, Antônio (1981): *Formação da literatura brasileira*. Bd. 1. Belo Horizonte: Itatiaia.
- CARNEIRO, Flávio (2005): *No país do presente. Ficção brasileira do início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CARPENTIER, Alejo (1981): “Lo barroco y lo real maravilloso”. In: Ders.: *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo Veintiuno, 111–135 [Vortrag gehalten 1975, erstmalig publiziert 1984].
- GOMIDE, Bruno Barreto (2004): *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887–1936)*. Campinas: Unicamp [unveröffentlichte Dissertation].
- JAGUARIBE, Beatriz (2007): *O choque do real. Estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- LOPES, Denilson (2007): *A delicadeza. Estética, experiência e paisagem*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília.
- PELLIZZARI, Daniel (2004): [o.Titel]. In: Lessa, Ivan (Hg.): *Wunderblogs.com*. São Paulo: Baracuda, 116–138.
- (2005a): *Dedo negro com unha*. São Paulo: DBA.
- (2005b): [Interview]. In: *Arte e Política* 1, 103. <http://www.artepolitica.com.br/entrevistas/entrevista_pellizzari.htm> [noch verfügbar am 14.11.2010] oder <http://semgelo.zip.net/arch2005-09-01_2005-09-30.html> [25.03.2013].
- PESAVENTO, Sandra Jahaty (2000): “Literatura, História e Identidade Nacional”. In: *Vidya* 19, 1, 9–27.
- RESENDE, Beatriz (2008): *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- RODRIGUES, Sérgio (2010): “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de internacionalidade”. In: *Veja*, 20.08.2010. <<http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa/vida-literaria/noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-internacionalidade>> [14.11.2010].
- SARDUY, Severo (1987): “Suplemento”. In: Ders.: *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 209–212 [erstmalig in provisorischer Form veröffentlicht 1973].
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (2009): *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Record.
- TEIXEIRA, Jerônimo (2006): “A horda dos transgressores”. In: *Veja*, 01.03.2006. <http://veja.abril.com.br/010306/p_094.html> [14.11.2010].
- TERRON, Joca Reiners (2005): “Poliglota em terra de surdos”. In: Pellizzari, Daniel: *Dedo negro com unha*. São Paulo: DBA, 167–170.