

Douglas Pompeu

# **‚Tropische‘ Literatur entlang der Mauer: Das geteilte Berlin aus der Feder brasilianischer Autoren**

## **1982 – der Eintritt Berlins in die brasilianische Literatur**

Im Jahre 1982 war Ignácio de Loyola Brandão (\*1936) als erster brasilianischer Autor im Rahmen des Künstlerprogramms des DAAD nach Berlin eingeladen. Außer ihm kamen im selben Jahr noch fünf weitere Autoren aus Brasilien in anderen künstlerischen Programmen nach Berlin: João Antonio (1937–1996), Antônio Callado (1917–1997), Autran Dourado (1926–2012), Rubem Fonseca (1925–2020) und João Ubaldo Ribeiro (1941–2014). Man kann in der Tat sagen, dass (West-)Berlin ab jenem Zeitpunkt von den brasilianischen Literaten entdeckt wurde, nachdem bis dahin Paris für sie als europäischer Orientierungspunkt gegolten hatte.

1982 war auch ein besonderes Jahr für die Rezeption der lateinamerikanischen und besonders der brasilianischen Literatur in der Bundesrepublik Deutschland. Zum zweiten Mal fand das von den Berliner Festspielen veranstaltete Festival der Weltkulturen *Horizonte* statt (29. Mai bis 20. Juni), das nicht nur zu einer wesentlichen Öffnung in der Rezeption lateinamerikanischer Kultur beitrug, sondern auch ein Forum für die Vorstellung und Sichtbarmachung des literarischen Lateinamerikaprojekts im Suhrkamp Verlag bot.<sup>1</sup> Fast 170 000 Besucher:innen verfolgten in jenen Wochen mehr als 200 Veranstaltungen wie Lesungen, Ausstellungen, Konzerte und Filme, die von deutschen, lateinamerikanischen und europäischen Künstler:innen und Kurator:innen organisiert wurden. Zum Internationalen Beirat des Festivals zählten unter anderen der französische Lateinamerika-Wissenschaftler Jacques Leenhardt, dessen Pariser Lateinamerika-Kolloquien die Literaturvermittlerin Michi Strausfeld bekannt gemacht hatte, sowie der Übersetzer Curt Meyer-Clason und der brasilianische Schriftsteller Ignácio de Loyola Brandão. Als Beraterin des Festivals und als Leiterin bzw. Kuratorin der literarischen Sektion hatte Michi Strausfeld eine zentrale Rolle inne.

---

<sup>1</sup> Michi Strausfeld ist als Mitbegründerin des Suhrkamp-Lateinamerikaprogramms und aufgrund weiterer editorischer und kuratorischer Tätigkeiten die entscheidendste und bekannteste Akteurin in Hinblick auf die Rezeption lateinamerikanischer Literatur in der Bundesrepublik Deutschland. Zu ihrem Wirken innerhalb und außerhalb des deutschen Literaturbetriebs vgl. Douglas Pompeu: *Uma ilha brasileira no campo literário alemão. Dinâmicas de circulação literária pela editora Suhrkamp e a recepção da literatura do Brasil (1970–1990)*, Bielefeld 2022.

Schließlich war 1982 auch das Jahr, in dem der Suhrkamp Verlag die meisten Titel brasilianischer Literatur herausbrachte, darunter sehr emblematische Werke, wenn man Literatur im Sinne eines nationalen Projekts begreift: Acht brasilianische Übersetzungen erschienen in jenem ereignisreichen Jahr.<sup>2</sup>

## Ein Reisetagebuch über die dystopische Mauer

Doch trotz der Besuche von Antônio Callado und Autran Dourado im Jahre 1982 als Gäste des DAAD und weiterer Institutionen in Westberlin ist in ihren Hauptwerken keine Spur ihres Aufenthalts in der Stadt zu finden. Falls sie darüber geschrieben haben, handelt es sich vermutlich um sehr periphere Texte ihres Gesamtwerks, die kaum auffindbar sind.<sup>3</sup> Beide Autoren hatten den vom DAAD, dem Goethe-Institut Rio de Janeiro und der Lufthansa gestifteten brasilianischen Goethe-Literaturpreis erhalten – im Unterschied zu Ignácio de Loyola Brandão, der im selben Jahr als Gast des Künstlerprogramms nach Berlin kam. Der Goethe-Preis umfasste auch eine Einladung in die Bundesrepublik und nach Westberlin. Sicherlich gaben Callado und Dourado eine Reihe von Lesungen in verschiedenen Städten der BRD, doch wann und wie lange sie sich in Westberlin aufhielten, bleibt unklar. Da beide Namen im Programm des Festivals *Horizonte* fehlen, scheinen sie zu jenem Zeitpunkt auch nicht im Lande gewesen zu sein. Am Festival *Horizonte* nahmen wiederum Rubem Fonseca und João Ubaldo Ribeiro teil. Doch auch bei ihnen scheint der frühe, kurze Berlin-Aufenthalt keine sichtbaren Spuren im Werk hinterlassen zu haben. Aus diesen Gründen sticht unter den sechs frühen Berlinbesuchern des Jahres 1982 allein Ignácio de Loyola Brandão als der erste wichtige Autor Brasiliens heraus, der *längere* Zeit in Westberlin wohnte und davon in seinem Werk sprach.

Brandão war damals der deutschen Leserschaft bereits durch seinen dystopischen, in Brasilien zensierten Roman *Null. Prähistorischer Roman* bekannt, der 1979 von Curt

---

<sup>2</sup> *Gedichte* (Bibliothek Suhrkamp) von Carlos Drummond de Andrade; *Die Nachahmung der Rose* (Bibliothek Suhrkamp) von Clarice Lispector; *Maíra* (suhrkamp taschenbuch) von Darcy Ribeiro; *Doralda, die weiße Lilie* (Bibliothek Suhrkamp) von João Guimarães Rosa; *Null* (suhrkamp taschenbuch) von Ignácio de Loyola Brandão; *Die Guerrilleros sind müde* (suhrkamp taschenbuch) von Fernando Gabeira; *Quincas Borba* (Bibliothek Suhrkamp) von Machado de Assis und *Macunaíma* (Suhrkamp Hauptprogramm) von Mário de Andrade. Mit Ausnahme der zeitgenössischen Titel von Ignácio de Loyola Brandão und Darcy Ribeiro sowie Klassikern wie Machado de Assis gehören alle Titel zum Pantheon der Literaturepoche des brasilianischen Modernismus, d. h. zu seiner Gründerphase mit Mário de Andrade und zur Phase der Transformation mit Drummond de Andrade, Lispector und Guimarães Rosa.

<sup>3</sup> Hinweise zu Publikationen dieser Autoren über ihre Aufenthalte in Westberlin waren im Katalog der brasilianischen Nationalbibliothek nicht zu finden. Eine Recherche in den Archiven der Akademie der Künste oder des Literarischen Colloquiums Berlin steht noch aus.

Meyer-Clason übersetzt im Suhrkamp Hauptprogramm und 1982 als Taschenbuch erschienen war. Während seines einjährigen Aufenthalts in Westberlin verfasste der Autor *O verde violentou o muro. Visões e alucinações alemãs* (dt. *Das Grün überwältigt die Mauer. Deutsche Ansichten und Halluzinationen*), eine tagebuchähnliche Dokumentation in Form eines Reisetagebuchs über seine Begegnungen, Spaziergänge und Gedanken, die 1984 in Brasilien publiziert wurde, jedoch ein Jahr vorher schon in Teilen in der Übersetzung von Henry Thorau als LCB-Edition vorlag.<sup>4</sup> Das Buch erlebte bis 1985 zehn Ausgaben und war in Brasilien ein veritabler Verlagserfolg.

Als etablierter Autor und Journalist war Ignácio de Loyola Brandão nicht nur eine bekannte Figur der literarisch-kulturellen Szene Brasiliens, sondern auch präsent als Feuilletonist und Reiseschriftsteller. Acht Jahre vor seinem Berlin-Buch hatte er – mitten in der brasilianischen Militärdiktatur – ein erstes Reisetagebuch publiziert. *Cuba de Fidel: Viagem à ilha proibida* (dt. *Fidels Cuba: Fahrt auf die verbotene Insel*) wurde 1978 nach einer Reise veröffentlicht, die der Autor anlässlich seiner Einladung als Jurymitglied des renommierten Literaturpreises der Casa de las Américas zusammen mit den bekanntesten Persönlichkeiten der damaligen Kulturszene wie Antônio Callado, Fernando de Moraes, Wagner Carelli, Chico Buarque de Holanda und der Schauspielerin Marieta Severo unternommen hatte. Vergleicht man beide Bücher, fallen Ähnlichkeiten in ihrer Erzählstruktur auf. Die Tagebucheinträge werden nicht nach Datumsangaben, sondern nach thematischen Aspekten geordnet, die auf diese Weise die Stimmung der Erzählung auflockern. Brandãos Beobachtungen sind zunächst die eines Kolumnisten oder vielmehr eines lateinamerikanischen ‚Chronisten‘,<sup>5</sup> der die Stationen seiner Reise ‚passiert‘ und nur gelegentlich einen Blick hinter die Kulissen wirft. Die Tiefe der Erzählung entsteht aufgrund der Spannung zwischen der autobiographischen Ebene, auf der sich der beobachtende Reisende als Schriftsteller inszeniert, und den jeweiligen kulturellen bzw. geopolitischen Kontexten in Brasilien und in der Fremde. Der Autor erläutert den Schreibprozess seines Berlin-Buchs in einem Interview aus dem Jahr 2019 folgendermaßen:

Der Deutsche Akademische Austauschdienst hatte mich dazu eingeladen, ein Projekt in Berlin zu entwickeln. Ich hatte keinerlei Projekt, aber natürlich bestätigte ich, dass eins da sei. Ich fuhr hin und war begeistert. In Städten gehe ich sehr gerne zu Fuß, ich kann gar nicht Auto fahren. Dort [in Berlin] setzte ich mich immer auf den vordersten Platz in der oberen Etage des Busses, von wo aus ich alles überblicken konnte. Stets hatte ich ein kleines Notizbuch bei mir. Ich habe alles notiert, ein kuriose Plakat, einen See, ein Wäldchen... Ich ging los und sah Leute umherlaufen – zum ersten Mal sah ich einen Haufen nackter Frauen im Park. So begann ich zu begreifen,

<sup>4</sup> Ignácio de Loyola Brandão: Oh-ja-ja-ja. Bruchstücke, Ansichten, Halluzinationen, Aufzeichnungen, Berlin 1983, übers. von Henry Thorau, Berlin 1983. Das gesamte Buch hingegen wurde nie ins Deutsche übersetzt. Die Übersetzungen aller Zitate aus dem Portugiesischen in diesem Artikel stammen von mir, wenn nicht anders angegeben.

<sup>5</sup> Gemeint ist hier die Textgattung der ‚crônica‘, die in Brasilien regelmäßig wie eine Feuilleton-Kolumne in Zeitungen, Zeitschriften und im Rundfunk erscheint.

dass es eine andere Welt gab. Als ich zurückkam, hatte ich, so scheint mir, etwa 120 Notizbücher gefüllt. Und ich sah, dass all dies ein Tagebuch darüber ergab, wie Berlin mit dieser Mauer drum herum funktionierte. Diese Neurose, diese sehr geschäftige Stadt, die ganz plötzlich still werden konnte; und dann kam eine Demonstration zustande und schließlich erschien die Polizei, prügelte auf sie ein und zerstörte alles. Ich war fasziniert und schrieb in vier, fünf Monaten *Das Grün überfällt die Mauer*.<sup>6</sup>

Es fällt auf, dass der Autor im Interview seine Busfahrten gleichsam als Methode der Stadterkundung anführt. Im Buch selbst wird diese Perspektive aber nur in einigen Einträgen, in denen von Buslinien die Rede ist, erkennbar. Das deutlichste Merkmal dieses Berliner Tagebuchs sind indes nicht die Fotografien der Stadt und weitere Abbildungen, die den Text unterbrechen und wie unmittelbare Einblicke in die Realität wirken, sondern vor allem der Blick und der Fokus auf die Berliner Mauer. Nicht zufällig zeigt bereits das erste Foto die Mauer, und auch alle ersten Einträge des Tagebuchs drehen sich um diese Grenzbefestigung. Dem Autor scheint es ein Anliegen, seiner brasilianischen Leserschaft zu erklären, *warum* er überhaupt über Berlin schreibt und wie die geteilte Stadt auf ihn wirkt. Schon zu Beginn veranschaulichen vier einfache Landkarten die Spaltung zwischen BRD und DDR. Danach folgt ein Bericht über seine ersten Tage in der Stadt und seine vormals irrigen Vorstellungen über ihre Grenzen:

Ich hatte mir immer vorgestellt (ehrlich gesagt, war mir nie in den Sinn gekommen, mal auf eine Karte zu schauen oder Leute zu fragen), dass Berlin genau auf der Grenze zwischen den beiden deutschen Staaten liege. [...] Als ich direkt an der Grenze zwischen beiden Ländern stand, verstand ich die Existenz der Mauer – rein physisch. Sie war eben eine Barriere. Aber dann sah ich, dass es sich ganz anders verhielt. [...] Berlin ist eine Insel inmitten der DDR. Vollständig isoliert liegt sie auf ostdeutschem Gebiet und die Mauer führt rund herum. Die Mauer blockiert, isoliert, trennt ab. Wie ein Ölfleck im Wasser gleichsam, abgegrenzt.<sup>7</sup>

---

6 „O Serviço de Intercâmbio Cultural da Alemanha me convidou para desenvolver um projeto em Berlim. Eu não tinha projeto nenhum, mas claro que disse que tinha. Fui e acabei apaixonado. Eu gosto muito de andar nas cidades, não dirijo. Lá, eu sentava no primeiro banco dos ônibus, no andar de cima, onde tinha visão total. Sempre levava uma cadernetinha comigo. E anotava tudo, um cartaz esquisito, um lago, um bosque... Eu ia e via pessoas andando – foi a primeira vez que eu vi um monte de mulher nua no parque. Comecei a perceber que tinha um outro mundo. Quando voltei, acho que tinha uns 120 cadernos preenchidos. E vi que aquilo tudo formava um diário de como funcionava Berlim com o muro em volta. Aquela neura, aquela cidade movimentadíssima, que de repente ficava silenciosa, e então surgia uma manifestação e a polícia chegava descendo o pau, quebrando tudo. Fiquei fascinado e escrevi *O verde violentou o muro* em quatro, cinco meses.“ Ignácio de Loyola Brandão: Ignácio de Loyola Brandão e as distopias reais, Interview mit Daniel de Mesquita Benevides vom 30. April 2019, in: Revista Cult, 245. Online abgerufen am 5. Mai 2022 unter <https://revistacult.uol.com.br/home/ignacio-de-loyola-brandao-distopias-reais/>.

7 „Eu imaginava (simpliciter, nunca me ocorreu consultar o mapa, perguntar às pessoas) que Berlim estivesse exatamente na fronteira entre as duas Alemanhas [...]. Estando em plena fronteira entre as duas, eu podia entender a existência do muro, do ponto de vista físico. Era apenas uma barreira. Logo, vi que era bem diferente. [...] Berlin é uma ilha dentro da RDA. Ela fica inteiramente dentro do

Die Metapher vom Ölfleck im Wasser prägt all seine Ansichten und sogar die Erzählform des Reisetagebuchs. In den Schilderungen des Erzählers wird Westberlin zu einer kulturellen Insel nicht nur innerhalb der DDR, sondern überhaupt im geteilten Deutschland. Bei seiner Reflexion über politische Barrieren fällt ihm zuerst ein Vergleich mit Jerusalem ein, der zwischen Palästinensern und Juden geteilten Stadt.<sup>8</sup> Dann aber offenbaren sich nach und nach die Besonderheiten der Westberliner Insel als Ausdruck der geopolitischen Ost-West-Spannung und im Kontrast zum Leben unter der Militärdiktatur in Brasilien. So schildert der Autor seine Eindrücke von der politischen (und sexuellen) Freiheit in Westberlin vor dem düsteren Hintergrund der Zensur in der brasilianischen Diktatur und angesichts des politischen Systems in der DDR.

Doch nicht zuletzt setzt die Mauer auch dem, was in der Erzählung erkundet wird, eine Grenze. Wiederholt zeigt der Autor, wie die Mauer bei seinen Ausflügen omnipräsent hinter der Illusion offener Landschaften lauert:

Ich komme im Weiteren nicht umhin, die Mauer zu erwähnen. Sie ist in diesem Buch genauso präsent wie im Alltagsleben der Stadt. Wohin auch immer wir gehen, stoßen wir auf sie. Auch dann, wenn wir mit einem Mal denken, wir seien frei und sähen sie nicht. Bei einer Busfahrt durch Gatow im Berliner Südwesten atmen wir auf, weil sich eine Landschaft eröffnet, als hätte sie die DDR-Grenze durchbrochen und sei fröhlich nach Berlin eingedrungen. Doch gleich darauf taucht in einem Ort, einem idyllischen Dorf, ein Schild auf: Ende des englischen Sektors, Stadtgrenze.<sup>9</sup>

Doch nicht nur in diesen ersten Einträgen handelt sich die Tagebucherzählung an der Mauer entlang und scheint manchmal gänzlich von ihr umgeben. Es ist von einigen Grenzübertritten die Rede, obgleich Ostberlin im Buch kaum vorkommt. Vor allem von den Aussichtsplattformen für Touristen und Westberliner wird ein Blick über die Mauer geworfen, oder es wird indirekt von der anderen Seite berichtet.<sup>10</sup> Dem Erzähler fällt es schwer, die unreal anmutende Realität dieses Bauwerks zu erklären, da es sich um eine

---

território do Leste e o muro faz a volta total em torno dela. Ele bloqueia, isola, destaca. Qual manca de óleo dentro da água, solta.“ Ignácio de Loyola Brandão: *O verde violentou o muro: visões e alucinações alemãs*, São Paulo 1985, 18.

**8** „Mir fiel ein, dass ich 1969 als Reporter für die Zeitschrift *Claudia* eine ähnliche Situation erlebt habe. Ich besuchte Jerusalem, eine geteilte Stadt mit nicht zugänglichen, verbotenen Zonen. Nur dass es auf der einen Seite Araber und auf der anderen Seite Juden gab. In Berlin nicht. Es sind Deutsche und Deutsche.“ (Port.: „Me veio que em 1969, repórter da revista *Claudia*, vivi situação que me parecia semelhante. Visitei Jerusalém, cidade dividida com zonas que não se interpenetravam, proibidas. Só que ali eram árabes de um lado, judeus de outro. Em Berlim, não. Alemães e alemães.“) Ebd., 19.

**9** „Não posso continuar, sem falar logo do muro. Porque ele estará presente, constante, ao longo deste livro, do mesmo modo que está no cotidiano da cidade. Para qualquer ponto que se vá, corremos ao seu encontro. Subitamente, imaginamos que estamos livres, não vamos vê-lo. Quando o ônibus circula para os lados de Gatow, a sudoeste, respiramos, a paisagem se abre, como se o campo tivesse rompido através da RDA e penetrado alegremente em Berlim. Pouco depois, num local que parece bucólica aldeia, surge o aviso: fim do setor inglês, fim da cidade.“ Ebd., 31 f.

**10** Ebd., 34 f.

Wirklichkeit handelt, die im Allgemeinen verdrängt wird: „[Es ist] eine Realität mit so phantastischen Details, dass es schwer ist, sie einem Nicht-Berliner zu erklären. Die Einwohner der Stadt haben sich noch nicht an die Mauer gewöhnt, auch wenn sie sie scheinbar ignorieren”.<sup>11</sup> Diese Auffassung klingt schon im ersten Tagebucheintrag an, der mit einem Zitat von Hans Christoph Buch über Westberlin beginnt.<sup>12</sup>

Der in Westberlin ansässige brasilianische Erzähler beschäftigt sich also oft mit der Mauer selbst, jedoch kaum mit der Wirklichkeit *hinter* der Mauer. Auch wenn zu Beginn des Tagebuchs die Grenzübertrettskontrollen zwischen West- und Ostberlin detailliert beschrieben werden,<sup>13</sup> bleibt die andere Hälfte der Stadt den Lesenden fremd. Sein Nichtwissen manifestiert sich sowohl in einer skizzenhaften Landkarte, die alle Bezirke Westberlins verzeichnet, während Ostberlin weiß bleibt, als auch in der Neigung des Erzählers, seine Erlebnisse und Gedanken im westlichen Stadtteil ausführlich und aus verschiedenen Gesichtspunkten zu präsentieren.<sup>14</sup>

An zahlreichen Stellen nähert sich der Erzähler historisch, journalistisch und literarisch mit verschiedenen textuellen Strategien der Mauer. Seine Berichte bestehen aus eigenen Beobachtungen sowie aus Zitaten und weiteren Referenzen auf Lektüren, Gespräche, Filme oder Filmkritiken. Der Griff zu literarischer Intertextualität und Intermedialität dient dem Schriftsteller dazu, die Mauersituation weiter zu vertiefen und zu erläutern. Besonders wichtig ist dabei der Roman *Der Mauerspringer* (1982) von Peter Schneider, der einerseits als Erklärungsversuch für die Wirkung der Mauer auf die Stadt herangezogen wird,<sup>15</sup> andererseits aber auch die Tagebuchmotive selbst beeinflusst. So tauchen in einem langen Eintrag nicht nur Fotos und Karten auf, sondern auch eine Art Protokoll aus der Debatte zwischen DDR- und BRD-Schriftstellern über Schneiders Roman, welche von der französischen Zeitschrift *Autrement* im Jahre 1983 initiiert worden war. Auszüge aus der Publikation sind im Text ohne Kommentar des Erzählers angefügt. Bei einem Eintrag über Vertragsarbeiter in der DDR dient wiederum die Romanverfilmung als Hauptanregung, um die wirtschaftliche Krise der DDR und die Fluchtversuche in die BRD zu erklären.<sup>16</sup>

---

11 „Realidade de detalhes tão fantásticos que se torna difícil explicá-los a um não berlinense. Os habitantes da cidade não se acostumaram com o muro, ainda que pareçam ignorá-lo.“ Ebd., 40.

12 „Etwas mit so phantastischen Details, dass es äußerst schwierig, ja fast unmöglich ist, es einem Nicht-Berliner zu erklären. Eine Situation mit klaren Formen der Science Fiction, jedoch ohne es zu sein: Es ist nur das ganz normale Leben in Berlin – die Normalität des Anormalen.“ (Port.: „Algo com detalhes tão fantásticos que é difícil, quase impossível, explicar a um não-berlinense. Uma situação com nítidos contornos de ficção científica, sem ser contudo: é a vida normal em Berlim – a normalidade do anormal.“) Ebd., 14. Brandão zitiert Hans Christoph Buch ohne Quellenangabe, das Zitat wurde hier aus dem Portugiesischen ins Deutsche rückübersetzt.

13 Ebd., 34 f.

14 Ebd., 33.

15 Ebd., 41.

16 Ebd., 4648.

Wie bereits erwähnt, versteht man den Erzählerblick auf die Stadt und ihre Mauer erst im Vergleich mit dem politischen Kontext in Brasilien und dem Kontrast zu Brandãos Leben in der Fremde, in Berlin. Bei seiner Suche nach einem konkreten Grund für den Bau eines solchen Mauerrings, der Bevölkerungsteile voneinander isoliert, kommt der Erzähler auf eine Ähnlichkeit zwischen Berlin und Brasília:

Während meines Aufenthalts in Deutschland suchte ich jeden Tag nach einer Möglichkeit, den Brasilianern die ungewöhnliche Situation der Mauer konkret zu erklären. Eine eingeschlossene Stadt, die isoliert ist, ohne es zu sein. Eine deutsche Stadt, in der Deutsche nicht miteinander kommunizieren können, es sei denn, sie überwinden unglaubliche Barrieren. Die Antwort kam aus Brasilien, mein eigenes Land gab sie mir und machte es mir leicht: April 1984. Verhängung des Ausnahmezustands in Brasília, um den Kongress bei der Abstimmung über direkte Präsidentschaftswahlen<sup>17</sup> unter Druck zu setzen. Da plötzlich hatte ich das ideale, exakte Bild. Eine Woche lang waren die Brasilianer von ihrer Hauptstadt abgeschnitten (wie sie es in zwanzig Jahren nicht gewesen waren). Brasília wurde zu einer Insel auf der Hochebene von Goiás. [...] Genau das ist die Mauer. Nicht notwendig aus Beton, und auch kein Vorrecht eines sozialistischen Regimes.<sup>18</sup>

Hier prägt die Metapher der Insel als Ölfleck im Wasser, die der Text den brasilianischen Leser:innen als Verständnishilfe anbietet, nicht nur die Erzählperspektive, sondern auch die Atmosphäre der Erzählung. Im Reisetagebuch wird ein Westberlin sichtbar, das sich durch Brandãos eigenwillige Interpretation der Mauer kennzeichnet. Dem Bauwerk wird über seine materielle Präsenz hinaus eine geradezu irrealen Ausstrahlung zugesprochen. Zu diesem Eindruck trägt bei, dass die ‚Berührungen‘ zwischen Westberlin und der Realität jenseits der seltsam exotischen bzw. metaphysischen Mauer<sup>19</sup> nur anhand der rudimentären, prekären Kommunikationsinfrastruktur beschrieben werden. Zwei längere Einträge widmen sich etwa den Modalitäten der Ein- und Ausreise

---

**17** Während der brasilianischen Militärdiktatur (1964–1985) gab es keine Wahlen mit Beteiligung der Bevölkerung. Die Direktwahl des Präsidenten der Republik sollte 1984 auf Basis einer Abstimmung im Kongress durch einen verfassungsrechtlichen Vermerk ermöglicht werden. Doch der Vermerk wurde abgelehnt. Der enorme Druck der Bevölkerung, die Änderung umzusetzen, führte zu einer der größten politisch-sozialen Bewegungen in der Geschichte Brasiliens, die bald den Namen *Diretas Já* (Direktwahlen jetzt) erhielt.

**18** „Enquanto estava na Alemanha, tentava, todos os dias, encontrar um meio de explicar concretamente a um brasileiro esta situação insólita do muro. Da cidade fechada, isolada, sem, no entanto, estar. Cidade alemã, onde alemães não podem se comunicar uns com os outros, senão superando barreiras incríveis. A resposta veio do Brasil, foi meu país quem deu, tornou fácil. Abril de 1984. Estado de emergência em Brasília para pressionar o Congresso na votação das Diretas. De repente, ali estava a imagem ideal, exata. Por uma semana os brasileiros se viram desligados de sua capital (como se não estivessem há vinte anos). Brasília se tornou uma ilha no planalto goiano. [...] Isto é o muro. Não necessariamente de concreto, nem prerrogativa de um regime socialista.“ Brandão, *O verde violentou* (Anm. 7), 48.

**19** Ebd., 228, 256.



über die Autobahn, mit der Eisenbahn und über die DDR-Flugkorridore zwischen Westberlin und der BRD.<sup>20</sup> Noch deutlicher wird der phantasmatische Aspekt der Stadt, wenn es um die Kriegsvergangenheit geht, etwa in den Einträgen über Ruinen, oder in den Ausführungen, die sich unter der Überschrift „Gespenster“ den funktionslosen Botschaftsvillen aus der Nazizeit am Rande des Tiergartens oder den vermauerten Bahnhöfen auf Ostberliner Gebiet widmen, die von den U-Bahnen ohne Halt durchfahren werden. Lediglich diese Grenzareale an den inneren und äußeren Rändern der Westberliner Insel weisen in Brandão's Buch auf ein ominöses Ostberlin oder auf die Geschichte der nationalsozialistischen Vergangenheit hin.

Kurz vor Ende des Tagebuchs wird die Atmosphäre hinter der Grenze ein weiteres Mal thematisiert. Auf die Frage, warum Ostberlin nicht präsenter sei, gesteht der Erzähler, dass er sich trotz wiederholter Besuche nicht in der Lage sehe, über einen Ort zu erzählen, den er nur flüchtig kenne. Seine eigenen Aufzeichnungen seien allzu diffus, nebensächlich und oberflächlich:

Warum ich nicht über das ‚andere‘ Berlin gesprochen habe, das ‚da drüben‘ im Osten? Ich kann nicht, weil ich nicht dort gelebt habe. Gelegentlich habe ich Ausflüge gemacht. Sogar recht oft. Ich habe mir Brechts Theaterstücke im Berliner Ensemble angesehen, bin mit Freunden hinübergegangen, um ein bisschen Sightseeing zu machen – das aber nicht über das Zentrum, den Alexanderplatz, hinausreichte. Einmal fuhren wir weiter hinaus, nach Köpenick, wo wir uns in eine Bar setzten und ein gutes, kaltes Bier tranken, das achtmal billiger war als das Bier im Westen. All meine Beobachtungen waren zufällig, beiläufig, ich würde sagen, oberflächlich. Wiederholt wurde ich mit Gerüchten, Zurufen und Zahlen bombardiert, von denen ich nicht weiß, ob sie der Wahrheit entsprechen, denn jeder sagt etwas anderes über dieses Berlin, das eine ganz andere Atmosphäre hat, nüchterner, strenger (das liegt sogar in der Luft). Ich war eineinhalb Jahre im Westen und habe Angst vor bestimmten Informationen. Wie könnte ich also einen Ort aufgrund so kurzer Besuche analysieren? Es geht einfach nicht.<sup>21</sup>

Diese Stellungnahme gegen Ende des Tagebuches ist symptomatisch. Sie bestätigt die vom Autor empfundene politische Spannung in Westberlin, die das Reisetagebuch durchzieht und ihn sogar zu einem sprachlichen Experiment unter dem Titel „Delirium des Schlesischen Tors“ (Delírio da Porta Silesiana) veranlasst. Dieser Text in Gedichtform, der von Henry Thoreau unter dem Titel „Angefressene Brezel“ übersetzt

<sup>20</sup> Ebd., 43–45, 53–57.

<sup>21</sup> „Por que não falei da ‚outra‘ Berlim, a que fica do ‚lado de lá‘, a do Leste? Não posso falar, porque não vivi lá. Fiz passeios ocasionais. Foram muitos. Ia ver as peças de Brecht no Berliner Ensemble, atravessava com amigos para dar umas voltas – que não passavam do centro, ali pela Alexanderplatz. Uma vez fomos mais longe, até Koepnick [!], onde nos sentamos num bar, a tomar uma cerveja boa e gelada, oito vezes mais barata que a cerveja do Oeste. As observações que fiz foram acidentais, casuais, eu diria superficiais. Fui sempre bombardeado por boatos, exclamações, cifras que não se correspondem à verdade, porque cada um diz uma coisa em relação a esta Berlim, que tem uma atmosfera diferente (sente-se no ar), mais sóbria, austera. Fiquei um ano e meio no Oeste e tenho medo de certas informações. Como então analisar um lugar de rápidas passagens? Não posso.“ Ebd., 271.



wurde, bricht mit dem journalistischen Tenor und versucht diese phantastische Wirklichkeit mit Mitteln der Science-Fiction poetisch zu fassen. Ähnliche Brüche tauchen auch in anderen Einträgen auf, etwa in der Passage „Oh-Ja-Ja-Ja“<sup>22</sup>, die inspiriert von der Lyrik Peter Orlovskys – Beatnik und Partner von Allen Ginsberg<sup>23</sup> – versucht, die paradoxe Situation der gespaltenen deutschen Kultur poetisch zu gestalten. Der Eintrag „Delirium des Schlesischen Tors“ geht dabei noch einen Schritt weiter. Hier wird versucht, Eindrücke aus dem gesamten Tagebuch zusammenzufassen und auf diese Weise ein weiteres Mal die eingemauerte Stadt in Form eines Dada-Gedichts vorzustellen. Das Gedicht bringt dabei eine postapokalyptische Welt zum Ausdruck, in der die Stadtgrenzen gesprengt sind und der Weg über die Oberbaumbrücke frei ist für die verstrahlten Menschen, die hin- und herwandern:

Am Schwanz aufgehängte Züge  
 unterdessen die Ziegenmilch explodiert  
 schreit die Mutter des Jungen, der ein T-Shirt mit der Aufschrift  
 ROOS THE BOSS trägt  
 [...]  
 schwitzende muskulöse Frauen betrachten sich im Saunaspiegel  
 zufrieden mit den endlosen Reisen der U-Bahn  
 die über das Schlesische Tor fährt  
 verausgabte Pandas erscheinen am Fenster  
 fotografieren Touristen, die zur künstlichen Befruchtung hasten  
 um so ihre Art zu erhalten  
 riesige Rasenflächen mit weiten trockenen Stellen  
 schimmern unter dem sterilen Sperma  
 kernreduzierter Männer  
 Kolumbus bringt den Sprengkopf in Stellung  
 und die Königin des sozialistischen Spanien gibt ihm ein Schiff  
 mit dem Rat:  
 für ihre Gesundheit ist es besser, Amerika zu entdecken.  
 [...] <sup>24</sup>

<sup>22</sup> Ebd., 272 f.

<sup>23</sup> Brandão saß bei der Lesung der beiden Dichter in der Akademie der Künste 1983 wohl im Publikum.

<sup>24</sup> Brandão, Oh-ja-ja-ja (Anm. 4), 47. Das Original im Reisetagebuch lautet: „trens suspensos pela cauda / enquanto explode o leite de cabra / gta a mãe do menino que tem camiseta escrita NO FUTURE [...] mulheres musculosas e suadas se olham nos espelhos das saunas / contentes com as intermináveis viagens do metrô / que atravessa a Porta Silesiana, / pandas exaustos rondam pela janela / fotografando turistas que correm para procriar em cativeiro / e assim salvar a espécie, / gramados imensos com vastas extensões secas / brilham com o esperma estéril / de homens nucleizados, / Colombo coloca de pé a ogiva de um foguete / e a rainha da Espanha socialista lhe dá um navio, aconselhando: / é melhor para sua saúde que você descubra a América! [...]“ Ders., O verde violento (Anm. 7), 275–276.

Das Gedicht spannt den Bogen zum Anfang und zum Ende des Tagebuchs: Es geht um die Angst vor der Zukunft im Zeichen des Kalten Kriegs und angesichts der nuklearen Bedrohung. Doch im Unterschied zu den anderen Einträgen experimentiert der Autor hier mit der poetischen Form, als wolle er sich plötzlich hinter dem formalen Experiment mit der Sprache verstecken anstatt das viel heiklere Thema des Kriegs und der Bombe explizit anzusprechen.

Ein solches postapokalyptisches Szenario hatte Brandão bereits unter dem Eindruck der brasilianischen Militärdiktatur in seinem Roman *Não verás país nenhum* (1981) entworfen, der 1986 in der Übersetzung von Ray-Güde Mertin unter dem Titel *Kein Land wie dieses* bei Suhrkamp erschien. Nicht zufällig setzt der *letzte* Eintrag des Berliner Tagebuchs die herabfallenden Blätter eines Baums in Szene. Was hier zunächst die Atmosphäre des Abschieds evoziert, kann auch als weiterer Hinweis auf Brandãos literarisches Werk verstanden werden. Die Fotografie spielt nämlich auf den Willkommensgruß des Literaturwissenschaftlers und Übersetzers Henry Thorau an, der ihm zu Beginn seines Aufenthalts symbolisch einen blühenden Zweig des ‚letzten Baums in Berlin‘ überreicht hatte. Das Bild der herbstlichen Eiche mit ihren fallenden Blättern kann somit als Verweis auf *Kein Land wie dieses* und das Thema der Zukunftsangst gedeutet werden.

Auch in Brandãos nächstem Werk spielt Westberlin noch eine Rolle. Schon im Tagebuch hatte er angedeutet, welche Motive er für seinen geplanten Roman sammelte. Unter der Überschrift „Für das Buch“ notierte er Fragen und Anmerkungen, die er in seinen nächsten Roman einzubauen gedachte, der 1985 unter dem Titel *O beijo não vem da boca* (dt. *Der Kuss kommt nicht vom Mund*) erschien:

Wie dies in einen Roman umsetzen? Ich bin immer darauf fixiert, Dinge, die mich beeindruckten, in meine Texte zu bringen. Die Herausforderung liegt im richtigen Zeitpunkt.<sup>25</sup>

Die Liebesgeschichte des Romans, der gleich einer Collage aus transkribierten Tonbandaufnahmen strukturiert ist, spielt nicht nur in Westberlin. Die Figuren verweilen vielmehr an allen im Reisetagebuch genannten Orten. Nicht nur die Mauerbeobachtungen, sondern auch andere Einträge werden wiederverwertet, entfaltet, zugespitzt. Breno ist ein 41-jähriger brasilianischer Schriftsteller, der nach dem Ende einer langen Beziehung und um dem Chaos in Zeiten der politischen Öffnung nach der Diktatur und der beginnenden Demokratisierung zu entinnen, nach Berlin umzieht. Sein Leben ist von Unschlüssigkeit geprägt, und er projiziert seine Rastlosigkeit auf die Berliner Mauer: „Ich hatte die Mauer nicht übersprungen, sie stand noch immer vor mir und sie spaltete mich in das, was ich will und sein könnte, und das, was man

---

25 „De que modo colocar isso dentro do romance? Há sempre uma fixação minha em levar para dentro dos textos as coisas que me impressionam. O problema é encontrar o momento adequado.“ Ebd., 176, vgl. 74 f., 174 f.

mich nicht sein lässt.“<sup>26</sup> Auch eine ehemalige Freundin versucht, die Hauptfigur mit Hilfe der Mauermetapher zu beschreiben: „Sie wissen nicht, dass auch Du inzwischen eine Mauer um dich herum gebaut hast. Berlin müsste Dir vertraut sein, denn Du bist ein Mauerexperte, Du kennst ihre Bedeutung genau und weißt, wie man sie baut oder überwindet.“<sup>27</sup> Betrachtet man allerdings die Rezeption des Romans in Brasilien genauer, dann wird klar, dass die dortige Leserschaft ihn weniger als Mauerroman, sondern vielmehr als Liebesgeschichte versteht, während Berlin nur einen der Handlungsschauplätze bildet.

Die Stadt oder vielmehr die Metropole nimmt als literarische Denkfigur seit seinem Debutroman *Bebel que a cidade comeu* (1968, dt. *Bebel, den die Stadt verschlang*) einen zentralen Platz in Brandãos Werk ein. Im Jahre 1957 verließ der Autor seine Heimatstadt Araraquara, um von der Provinz nach São Paulo zu ziehen, das sich zum damaligen Zeitpunkt als Hauptstadt des gleichnamigen Bundesstaats tiefgreifend veränderte; es entwickelten sich neue urbane Sensibilitäten und andere Formen des Zusammenlebens. Vor diesem Hintergrund machte er aus der Stadt und der urbanen Erfahrung einen literarischen Ort der Imagination und Reflexion:

Die Imagination existiert nicht in mir. Sie findet sich in den Straßen. In den Dingen, die ich sehe. Ich lebe. Höre zu. Beobachte. [Sie findet sich] auf den Schildern. In den Anzeigen, in der Werbung, den Büchern, in der Schrift an den Wänden, in der Sprache der Leute. Ein Schriftsteller kann sich nicht hinsetzen und das Leben einer Stadt erfinden. Eine Stadt lebt auch ohne den Schriftsteller. Doch er kann nicht ohne sie leben.<sup>28</sup>

Interessanterweise versucht Brandão, die Stadt – sei es São Paulo oder Berlin – als *globalen* Reflexionsort seiner Erzähler und Protagonisten sowie insgesamt für sein Gesamtwerk zu etablieren, doch spielt dabei immer wieder die Frage der kulturellen Identität eine Rolle, was einen gewissen Widerspruch zu den Erfahrungen der Großstadt und der Art, wie er sie im Allgemeinen darzustellen sucht, bildet.

Im Jahr 2000 überarbeitet und erweitert der Autor sein Reisetagebuch. Unveröffentlichte oder nachträglich verfasste Passagen ergänzen nun die Einträge von 1983 mit Eindrücken vom Mauerfall und von der Phase der Wiedervereinigung nach dem historischen Ereignis. Der neue Rahmen beruht auf Brandãos Berlin-Besuchen in den

<sup>26</sup> „Não tinha saltado o muro, ele continuava diante de mim, me dividia entre o que quero e posso ser e o que não me deixam ser.“ Ignácio de Loyola Brandão: *O beijo não vem da boca*, São Paulo 1985, 93.

<sup>27</sup> „O que não sabem é que você construiu um muro à sua volta. Por isso Berlim deve ser familiar, você é um especialista em muros, conhece bem o que eles significam, sabe como construí-los ou atravessá-los.“ Ebd., 225.

<sup>28</sup> „A imaginação não existe dentro de mim. Imaginação está nas ruas. Nas coisas que vejo. Vivo. Escuto. Observo. Nas tabuletas. Anúncios, nos avulsos de propaganda, nos livros, nos escritos dos muros, na fala do povo. Um escritor não pode sentar-se e inventar a vida de uma cidade. Uma cidade vive sem o escritor. E ele não vive sem ela.“ Ignácio de Loyola Brandão: *Bebel que a cidade comeu*, São Paulo 1968, 371.

Jahren 1992, 1994 und 2000; er verfügt nun über weitere Fotos der Mauer und über zahlreiche Aussagen deutscher Autor:innen, Journalist:innen und Künstler:innen. Die neue Ausgabe insistiert ein weiteres Mal auf der Gattung des Reisetagebuchs, das wie zuvor um die Mauer kreist und von ihr umkreist wird, worauf der geänderte Untertitel erneut anspielt: *O verde violentou o muro. Vida em Berlim antes e agora* (dt. *Das Grün überwältigt die Mauer. Leben in Berlin früher und heute*).<sup>29</sup> Ton und Perspektive, Motive und Schreibstil passen sich den früheren Einträgen an. Der Autor-Erzähler richtet seinen Blick auf Orte, die er vor dem Mauerfall kannte, und auf die Veränderungen der Stadt nach dem Mauerfall. Die Inselmetapher für Westberlin taucht verwandelt wieder auf: „Berlin wurde vereint. Die doppelköpfige Stadt ist an ihr Ende gelangt, die Insel im roten Meer verschwunden“.<sup>30</sup> Im Mittelpunkt steht nun die neue Stadt als Baustelle, Ort der Verwandlung und des kollektiven Gedächtnisses. Jetzt ist der Autor-Erzähler gespalten: Er sehnt sich nach dem Alten und freut sich zugleich auf das Neue. Angesichts der Überbleibsel jener Stadt, die er einst kennengelernt und über die er ausführlich geschrieben hatte, scheint ihm nur noch die fiktionale Projektion als Ort der Wiederbegegnung möglich. In diesem Sinne endet die neue Ausgabe mit zwei Einträgen über sein Verhältnis zu Berlin als *literarische* Stadt, die ihm erlaubt, sich wie die Figur eines Films zu fühlen, den er selbst erlebt hatte<sup>31</sup> – eine Stadt, die inzwischen durcheinandergewirbelt wurde und bei ihrer Suche nach einer neuen Identität immer noch aus Momenten besteht, an welche die Fotos erinnern, die der Erzähler in seiner Tasche trägt.<sup>32</sup>

## Vom Schauplatz für literarische Krimis zum Ort der Erinnerung

Eine ganz andere Darstellung von West- und Ostberlin findet man im Werk von Rubem Fonseca. Obwohl sein Name auch auf der Liste der Stipendiaten des DAAD-Künstlerprogramms steht, war er im Jahre 1985 zunächst mit einem zweimonatigen Stipendium des Goethe-Literaturpreises, mit dem er für seinen Roman *A Grande Arte* (1983) ausgezeichnet worden war, in Westberlin. Erst 1989 kehrte er mit einem dreimonatigen DAAD-Stipendium zurück. Wie bei Ignácio de Loyola Brandão werden die Eindrücke seiner Aufenthalte in Berlin in zwei unterschiedlichen Gattungen, der Chronik und der fiktionalen Prosa, verarbeitet. Der größte Unterschied zwischen den Autoren besteht

<sup>29</sup> Ignácio de Loyola Brandão: *O verde violentou o muro: vida em Berlim antes e agora*, São Paulo 2000.

<sup>30</sup> „Berlin tornou-se una. Acabou a cidade bicéfala. Desapareceu a ilha no mar vermelho“. Ebd., 29.

<sup>31</sup> „Pela minha cabeça correm imagens, vivo dentro de filmes que vi“. Ebd., 395.

<sup>32</sup> Ebd., 396.

darin, dass Fonseca Westberlin kaum mit den Städten Brasiliens vergleicht oder kontrastiert. Berlin steht für sich selbst und wird auf diese Weise zu einer literarischen Metapher für die Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen politischen und kulturellen Systemen.

Sowohl in Fonsecas Detektivroman *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (*Grenzenlose Gefühle, unvollendete Gedanken*, 1989) als auch in der Chronik *Reminiscências de Berlin* (*Erinnerungen an Berlin*, 2021<sup>33</sup>), die 2004 verfasst und 2007 in der Anthologie *O Romance morreu. Crônicas* (dt. *Der Roman ist tot: Chroniken*)<sup>34</sup> veröffentlicht wurde, spielen vor allem die Grenzübertritte zwischen West- und Ostberlin und die besondere Weise, wie Fonseca von der geteilten Stadt erzählt, eine zentrale Rolle. Im Roman, der größtenteils während des Aufenthalts 1989 in Westberlin geschrieben wurde, spitzen sich diese Grenzsituationen zu und sorgen für Spannung. Verstärkt durch die karge, nüchterne Sprache Fonsecas gewinnen die Passagen, in denen die Protagonisten die Grenze überqueren, an erzählerischer Kraft. Seine Fiktionalisierung Berlins als Schauplatz eines internationalen Kunstschmuggels ermöglicht eine ungewöhnliche Perspektive auf die Stadt und eine ausführliche Thematisierung politischer und kultureller Grenzen.

Berlin, als Stadt unter ständiger Spannung und zerrissen zwischen West und Ost, scheint für Fonsecas Romanhandlung prädestiniert. Das Thema des illegalen Kunsthandels – ein geläufiger Topos in der Kriminalliteratur – gewinnt hier einen hohen Komplexitätsgrad und gelangt dadurch auf eine Metaebene der politischen Reflexion, denn bei den Kunstwerken handelt es sich um unschätzbar wertvolles Kulturgut aus Osteuropa, was auf den Kontext des Kriegs und das Problem der Raubkunst verweist. Eine Schlüsselfigur bei diesem fiktiven Schmuggel ist der ukrainische Autor Isaak Babel (1894–1940). Erzählt wird die Geschichte eines Filmemachers, der im Auftrag eines Berliner Produzenten eine Verfilmung von Babels berühmtem Roman *Reiterarmee* (1926) vorbereitet und während des brasilianischen Karnevals versehentlich in eine Juwelenschmuggelaffäre gerät. Als er glaubt in den Straßen Rio de Janeiros beschattet zu werden, ergreift er die Flucht nach Berlin, um dort festzustellen, dass der Produzent gar kein Interesse an der besagten Verfilmung hat, sondern jemanden sucht, der für ihn das angeblich verschollene Manuskript eines unbekannten Werks von Babel in den Westen schleust.

Der von Babels Werk begeisterte Filmemacher bzw. Ich-Erzähler willigt sofort in das Geschäft ein. Nicht der Belohnung wegen und trotz aller Risiken übernimmt er den Auftrag, weil es ihn reizt, das unveröffentlichte Originalmanuskript des großen Klassikers in seinen Händen zu halten. Bei der ersten Begegnung mit dem Auftraggeber

33 Rubem Fonseca: *Erinnerungen in Berlin*, übers. und mit einer Hommage versehen von Ute Herrmanns, Berlin 2021.

34 Rubem Fonseca: *O Romance morreu. Crônicas*, São Paulo 2017.

blicken beide auf die wohl größte Hürde für das Gelingen ihrer Mission, die Berliner Mauer:

„Sehen Sie, da?“ fragte er noch einmal.

Plessner meinte wohl die Mauer. Ein langes Stück Mauer war von Plessners Wolkenkratzer aus zu sehen, wie eine hohe, gewundene Betonschiene.<sup>35</sup>

Die Ähnlichkeit dieses Panoramas beim Blick vom Wolkenkratzer der Produktionsfirma mit jenem, das sich beim Blick vom realen Axel-Springer-Hochhaus bot, ist kaum übersehbar. Sicher wusste der Autor von der Nähe des Verlagshauses zur Grenze und von dessen politischem Einfluss in West- und nicht zuletzt auch in Ostdeutschland. Im Unterschied zu Brandãos Werk werden die komplexen politischen und kulturellen Verhältnisse zwischen West- und Ostberlin bei Fonseca deutlich dynamischer dargestellt. Sogar die topografische Repräsentation der Grenze rückt in größere Nähe: Nicht nur von oben wie auf einer Landkarte, sondern auch ‚von unten‘ und *nach* ihrem Fall werden Mauer und Grenzübertritte bei Fonseca beschrieben. In einer der plastischsten Szenen des Romans, in der Wirklichkeit und Traum ununterscheidbar werden, taucht die Mauer plötzlich als Hindernis im Stadtraum auf. Der Protagonist hat nach einer Nacht mit einer Unbekannten die fremde Wohnung verlassen und stößt, richtungslos durch die dunklen Straßen taumelnd, jäh auf die Mauer. Wie ein Blinder, der keinen Durchgang in der Wand findet, macht er sich schließlich in die Gegenrichtung davon:

Nachdem ich um zwei Ecken gebogen war, stieß ich auf eine große, nicht sehr hohe, dunkle Mauer, deren Ende nicht zu sehen war, egal, ob ich nach links oder rechts schaute. Es war *die* Mauer. Die Moderne Mauer des Kaisers Tsing, die ich von Plessners Bürofenster aus gesehen hatte. Ich drehte ihr den Rücken zu und ging in die entgegengesetzte Richtung.<sup>36</sup>

Neben diesen beiden einschlägigen Textstellen bildet das Motiv des Transits zwischen beiden Stadtteilen einen weiteren Höhepunkt der Erzählung und prägt entscheidend den Blick des Autors auf Berlin. Die Grenze zwischen Ost und West wird durch die Schmuggelaktivität durchlässig. Vor allem die Szene des Grenzübertritts an der Friedrichstraße verbindet Fonsecas Roman mit seiner thematisch ähnlichen Chronik: Während der Ich-Erzähler des Romans Dollarpäckchen für den Kauf des Babel'schen Manuskripts unter dem Gürtel trägt, schafft die autobiografische Figur der Chronik unter ihrem Gürtel und Mantel einen Stapel brasilianischer Bücher für einen Freund und Dozenten der Ostberliner Humboldt-Universität über die Grenze. Beide Texte schildern detailliert den Grenzübergang: die Menschen in der Warteschlange, die

<sup>35</sup> Rubem Fonseca: *Grenzenlose Gefühle, unvollendete Gedanken*, übers. von Karin von Schweder-Schreiner, München 1991, 150 f.

<sup>36</sup> Ebd., 162 f.

Grenzsoldaten und ihre eingeübte Mimik, die enge Kabine der Passkontrolle, die Glasscheibe, hinter der ein unsichtbarer Beamter sitzt. Der einzige wichtige Unterschied liegt in der Haltung des Erzählers. Die Nervosität des fiktiven Filmemachers angesichts der Grenze und ihrer Kontrollposten wird im Fall des Ich-Erzählers in der Chronik ironisiert und erklärt damit indirekt das Verhalten des aufgeregten Romanprotagonisten: „Dieses Theater brachte mich überhaupt nicht aus der Fassung. [...] Ein gesetzestreuer und schuldbewusster Mensch hätte jetzt anfangen zu schwitzen und sofort seine Fehler eingestanden.“<sup>37</sup> Doch der schwitzende Filmemacher begeht den Fehler, alles zu gestehen, nicht und kann somit seine Mission in Ostberlin zu erfüllen. Die Orte, an denen er sich nach seinem Grenzübertritt bewegt, bilden nicht nur die Kulisse für die weitere Handlung, sondern sind auch atmosphärisch relevant. Wie Ignácio de Loyola Brandão's Ich-Erzähler beschränkt sich auch Fonsecas fiktiver Filmemacher auf Berlin-Mitte: Von der Friedrichstraße bewegt er sich über den Boulevard Unter den Linden zum Spree-Kanal, um schließlich auf der Museumsinsel am Pergamon-Museum, dem Treffpunkt der Transaktion, anzulangen. Bevor er Ivan, den Manuskript-Händler trifft, nimmt er an einem Rundgang im Museum teil und schlendert anschließend durch weitere Straßen in Mitte, deren Namen ihn nachdenklich machen: „Der Straßename gab mir zu denken: War dieser Spree-Kanal, über den ich gegangen war, der Kanal, in den sie Liebknecht und Rosa Luxemburg nach ihrer Ermordung geworfen hatten?“<sup>38</sup>

Ab und zu werden diese Eindrücke in Berlin-Mitte mit Filmbildern verglichen. Wie Brandão's Tagebuch enthält auch Fonsecas Roman zahlreiche Anspielungen auf das Kino. Beim Gang des Protagonisten über den Alexanderplatz werden Bilder aus Alfred Döblins Roman und der gleichnamigen Verfilmung von Fassbinder aufgerufen, auch wenn der Platz weder dem in Fassbinders Film noch dem in Döblins Roman gleicht. Der Fernsehturm wird zum Inbegriff für die hässliche und protzige Kehrseite des Fortschrittsideals.<sup>39</sup> Die Atmosphäre wird durch das Aufrufen solcher Bilder und Motive immer trüber und befremdlicher. Bei seinem langen Gespräch mit dem illegalen Kunsthändler entpuppt sich dieser als Parteidichter, der bei Gulasch und Wodka plötzlich Puschkin deklamiert und über russische Literatur und Engagement spricht. In diesen Passagen liest man gleichsam ein Exposé zur politischen Lage im Kalten Krieg, das erst endet, als sich der Ich-Erzähler erneut beobachtet glaubt. Mit dem angeblichen Originalmanuskript Isaak Babels unter dem Mantel verlässt der Filmemacher in einer Fluchtscene wie aus dem amerikanischen Kino Ostberlin und fliegt am gleichen Tag weiter nach Paris.

Wenn man die Szene des Manuskriptschmuggels von Ost nach West noch einmal mit dem Grenzübertritt in der Chronik vergleicht, wird klar, dass der Kulturschmuggel für den Roman von zentraler Bedeutung ist, während die analoge Szene in der Chronik

---

<sup>37</sup> Ebd., 14.

<sup>38</sup> Ebd., 197 f.

<sup>39</sup> Siehe ebd., 198.



rein anekdotisch bleibt. Viel wichtiger als das Motiv des illegalen Transfers von Gegenständen ist hier der Grenzübertritt zweier Freunde aus Ostberlin in den Tagen des Mauerfalls, der in einen ereignisreichen Ausflug nach Westberlin mündet. Rubem Fonseca ist tatsächlich nicht nur Zeitzeuge, sondern gehört auch zu den Schriftsteller:innen, die sich in ihren Texten zu den Einzelheiten der damaligen historischen Ereignisse äußerten.

Der Autor, so heißt es in seiner Chronik der Erinnerungen, hatte am Abend des 9. Novembers 1989 in seiner Charlottenburger Wohnung, Schlüterstraße 52, laute Rufe und Trabi-Hupen gehört, denn die Grenzöffnung wurde auf den Straßen gefeiert. Als am nächsten Tag absehbar war, dass die Mauer geöffnet bleiben würde, kam es zu einem Treffen mit der Westberliner Brazilianistin und Übersetzerin Ute Hermanns und einem befreundeten Paar aus Ostberlin, Erhard und Christina Engler, er war als Romanist tätig, sie als Übersetzerin.<sup>40</sup> Das Treffen wurde zu einem eindrücklichen Ausflug mit weiteren wichtigen Begegnungen: Vom Ostteil der Friedrichstraße ging es zum Bahnhof Zoo, von dort aus zu Fonsecas Wohnung in der Schlüterstraße, wo man mit dem Regisseur Andrei Tarkowski anstieß, der dort seinerseits als Stipendiat des DAAD wohnte. Auf die Frage, was das Ostberliner Paar in Westberlin zuerst sehen wolle, äußerte Erhard Engler einen bemerkenswerten Wunsch: „Ich möchte gern eine öffentliche Bibliothek besuchen.“<sup>41</sup> In der Bibliothek des Lateinamerika-Instituts der Freien Universität und des Ibero-Amerikanischen Instituts in der Potsdamerstraße schlossen sich die Professorin Lúgia Chiappini und der Übersetzer Berthold Zilly der Gruppe an, beide Spezialisten für brasilianische Literatur. Tags darauf traf sich Fonseca in Ostberlin mit Mário Calábria, dem ehemaligen Botschafter seines Landes, der seinerseits ein wichtiger Vermittler für die brasilianische Literatur war.<sup>42</sup> Zweimal also überquert der Chronist hier die sich auflösende Grenze zwischen Ost- und Westberlin und dank eines Missverständnisses, das zum Kipppunkt der Erzählung wird, findet ein ungewöhnlicher Perspektivenwechsel statt: Der Autor kehrt nach seinem Besuch nicht nur aus dem Osten nach dem Westen zurück, sondern wird als vermeintlicher Ostdeutscher im Westen empfangen:

Ich ging ganz allein diesen langen Weg, der zu dieser Stunde menschenleer war, denn alle Leute, die nach Westberlin wollten, hatten die Grenze schon passiert.

Auf der anderen Seite warteten jetzt Westberliner, die seit dem Mauerfall an der Grenze Bereitschaft schoben, um die Ost-Deutschen zu begrüßen und ihnen Blumen zu überreichen. Ich wurde von einer Menge gefeiert und erhielt Beifall. Die Leute schenkten mir eine Blume [...] und boten mir Sekt an. Ich lachte und winkte, schwieg und spielte belustigt meine Rolle als Ost-Deutscher

---

<sup>40</sup> Fonseca, Erinnerungen (Anm. 33), 16.

<sup>41</sup> Ebd., 18.

<sup>42</sup> Mário Calábria war in den 1960er ein wichtiger Akteur bei der Vermittlung brasilianischer Literatur in Deutschland. Vor allem seine Zusammenarbeit mit dem Übersetzer Curt Meyer-Clason bei der Übertragung von João Guimarães Rosas *Grande Sertão: Veredas* (1956, *Grande Sertão*) ist hier zu erwähnen.

weiter. Schließlich hatte ich das Recht dazu, ich war ein Berliner und *mein Berlin* hatte immer die beiden Seiten mit eingeschlossen.<sup>43</sup>

Anders als im Reisetagebuch Brandãos werden in Fonsecas Werk stets beide Seiten der geteilten Stadt thematisiert. Bei ihm ist Westberlin keine Insel oder gar ein metaphorischer Ölfleck im Wasser, die Grenzübertritte und Schmuggelszenen im Roman und in der Chronik bieten vielmehr eine integrative und konfliktive Sicht auf die Stadt, die auch nach dem Mauerfall Bestand hat. Seine *Erinnerungen an Berlin* enden mit einem skeptischen Blick auf die neue deutsche Hauptstadt, die auch vier Jahre nach dem Mauerfall aufgrund von wirtschaftlichen und anderen Unterschieden weiterhin geteilt geblieben ist.<sup>44</sup>

## Die Suche nach der Peripherie

Der dritte brasilianische DAAD-Stipendiat in der Kategorie Literatur, der kurz vor dem Mauerfall in Berlin lebte, war der Schriftsteller João Antônio (1937–1996). Damals wie heute ist er relativ unbekannt in Deutschland. Seine Werke wurden kaum übersetzt und erschienen nur in Anthologien lateinamerikanischer und brasilianischer Kurzgeschichten.<sup>45</sup> João Antônio kam im Juli 1987 nach Berlin und wohnte bis August 1988 in einer der meistbegehrten DAAD-Wohnungen: in der Uhlandstraße 184. Über seinen Berliner Aufenthalt schrieb der Autor zwei Texte, die beide in Brasilien erschienen: am 28. Januar 1989 die Chronik *No pedaço de Berlim*<sup>46</sup> (dt.: *In Berliner Winkeln*) in der Zeitung *O Estado de São Paulo* und im März desselben Jahres die Erzählung *Malagueta em Berlim, oito meses sem sol*<sup>47</sup> (dt.: *Malagueta in Berlin, acht Monate ohne Sonne*) in

<sup>43</sup> Fonseca, *Erinnerungen* (Anm. 33), 22.

<sup>44</sup> „Während meines dritten Aufenthaltes stellte ich fest, dass viele Deutsche auf beiden Seiten nach dem Mauerfall immer noch die Teilung fühlten, denn die Mauer bestand in ihren Köpfen als imaginäre Mauer fort, die nicht mit Meißeln, Traktoren oder Dynamit zu Fall gebracht werden konnte.“ Ebd., 23.

<sup>45</sup> Vgl. die brasilianischen Anthologien: Curt Meyer-Clason (Hrsg.): *Die Reiher und andere brasilianische Erzählungen*, Herrenalb/Schwarzwald 1967; Kay-Michael Schreiner (Hrsg.): *Zitronenglas. Neue brasilianische Erzähler*, Köln 1982; Erhard Engler (Hrsg.): *Erkundungen. 38 brasilianische Erzähler*, Berlin 1988; Marianne Gareis (Hrsg.): *Der Lauf der Sonne in den gemäßigten Zonen*, St. Gallen/Berlin/São Paulo 1991; dies. (Hrsg.): *Das große Brasilien-Lesebuch*, München 1994; Flávio Moreira da Costa (Hrsg.): *Anpff aus Brasilien*, Frankfurt a. M. 2006. Für weitere Texte von João Antônio auf Deutsch vgl. Wolfgang Eitel (Hrsg.): *Das Lied des Feuers*, München 1988; Wolfgang Binder u. a. (Hrsg.): *Betonblumen. Aus fernen Großstädten*, Frankfurt a. M. 1992.

<sup>46</sup> João Antonio: *No pedaço de Berlim*, in: *O Estado de São Paulo*, Caderno de Cultura (28. Januar 1989), 11 f. Online abgerufen am 5. Mai 2022 unter <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19890128-34951-nac-0072-cul-12-not>.

<sup>47</sup> João Antonio: *Malagueta em Berlim, oito meses sem sol*, in: *Nossa América. Revista do Memorial da América Latina* 1 (1989), 64–71.

der Zeitschrift *Nossa América*. Hierbei handelt es sich um eine überarbeitete, längere Fassung der zuvor genannten Chronik. Wie alle Erzähl-Reportagen von Antônio ist *No pedaço de Berlim* stark von einer inszenierten Umgangssprache und einer karikaturartigen Übertreibung bei der Darstellung seiner Figuren geprägt. Der Anfang liest sich eher mühsam, fast widerspenstig. Der Text greift zunächst den Gemeinplatz vom schlechten Wetter auf – über den Kudamm weht ein sibirischer Wind! – und thematisiert dann den dunkelgrauen Winter mit acht Monaten ohne Sonnenschein. Als anekdotischer Einschub wird erwähnt, dass João Antônio sich kurz darauf mit einer auffälligen türkisfarbenen Winterhaube auf der Straße zeigt. Danach öffnet sich der Raum für weitere journalistische Beobachtungen und für eine Art von Kulturkritik, die man mit Recht zu den aufschlussreichsten Ausführungen brasilianischer Autor:innen über Westberlin zählen kann.

In seiner kritischen Perspektive erscheint Westberlin erstens als eine Stadt der Diskriminierung mit einer Mauer, die dem Autor zufolge eigentlich zwischen türkischen Gastarbeiter:innen und Deutschen verlaufe, und zweitens als melancholischer Schauplatz des Kapitalismus und des Konsums, dem jeder Sinn für Lebensfreude und Spontanität abhandengekommen zu sein scheint: „Hier fühle ich auf der Haut und in der Seele, dass eine Gesellschaft ohne Lebensfreude und Spontanität auch kein Gespür für Glück und innere Ruhe hat“, <sup>48</sup> so fasst der Chronist seine Erkenntnisse zusammen. Zu den auffallendsten Zeichen des Kapitalismus in der Stadt gehört für ihn die Mechanisierung einer leistungsorientierten Gesellschaft, in der Mensch und Maschine sich ähnlich verhalten und das Monetäre über der menschlichen Anmut rangiert. In der Stadt haben Menschen wie Maschinen „Eile um der Eile willen“, <sup>49</sup> und ihre Bewohner „registrieren alles. Doch ob sie das Wesentliche begreifen, weiß ich nicht. Daran mangelt es ihnen ebenso wie an Grazie ... aber sie beherrschen die Hochtechnologie und hey! Sie haben jetzt eine harte Währung wie noch was!“ <sup>50</sup>

Und doch gibt es in dieser vom Individualismus besessenen Stadt noch etwas, das auf eine Art von Kollektivbewusstsein verweist. So fällt dem Chronisten etwa die Präsenz Heinrich Zilles auf:

Er zeichnete und fotografierte ausgiebig ein Berlin volkstümlicher Charaktere und enthüllte ein soziales Panorama, das vom Lumpenproletariat und Prostituierten bis hin zu Spießern und Bürokraten reicht. Er wandert durch die Gesellschaft intimer Liebhaber und jener, die dem Trubel und dem Alkohol verfallen sind; er stellt Zirkusartisten und alltägliche Arbeiter vor, Männer und Frauen, scheinbar ohne Größe. Man findet ihn heute überall in Berlin. Und er arbeitet mit sinn-

<sup>48</sup> „Aqui, sinto na pele e na alma que qualquer sociedade que exista sem alegria de viver e sem espontaneidade não terá também o sentido da felicidade e até da tranquilidade“, Antonio, *No pedaço* (Anm. 46), 11.

<sup>49</sup> „Aqui se tem pressa porque se tem pressa.“ Ebd.

<sup>50</sup> „Tomam nota de tudo. Mas não sei se captam a essência. Falta-lhes, como lhes falta graça ... mas dominam uma tecnologia de ponta e, ai! Têm agora uma moeda forte como o quê!“ Ebd.

lichen Farben. In Schaufenstern, in Büchern und auf Postkarten spaziert Zille mit seinem Vollbart und stets rauchend umher, präsenter und sprühender als die Künstler von heute.<sup>51</sup>

Zilles Allgegenwart stehe, so Antônio, in Einklang mit der Atmosphäre eines Westberlins, das sich eigentlich nach den 1920er Jahren zurücksehne. Doch von dieser Sehnsucht abgesehen reduziert der Chronist die deutsche Kultur kategorisch auf ein charakterloses Schaufenster des Kapitalismus. Seine Kritik wirkt hier oberflächlich und plakativ. Die Mauer wird zu einer Frage der Schuld erklärt und so behandelt, als sei sie das einzige und hoch problematische Kulturgut, das die Deutschen geschaffen hätten. Für ihn gibt es in Westberlin keine wirkliche Kunst mehr, sondern nur noch Wohlstand und eine Jugend mit kollektivem Schuldbewusstsein ohne politische Ziele, im Angesicht einer Mauer, die einer offenen Wunde gleicht.<sup>52</sup> Das Unglück im Wohlstand, so schließt Antônio, bestehe vielleicht auch darin, dass die Deutschen so traurig und verschlossen seien, als fehle ihnen eine innere Sonne.

Ganz anders dagegen, nämlich sympathisch, vertraut und ungleich lebendiger werden die marginalisierten Berliner und die türkischen Einwohner beschrieben. João Antônio spekuliert in seiner Chronik kurz darüber, dass er offenbar einen Hang zu armen, marginalisierten Milieus habe, in die er bei seinen Stadterkundungen immer wieder geriet:

Wer hat mir den Weg gezeigt, was ist mein Kompass für diese heruntergekommenen Viertel, die man auch in Berlin findet? Dort gibt es solche Ecken, die Macht des Schnapses, hartnäckige Trinker mit Gesichtern, die blau gefleckt sind von Schlägereien, Stürzen und Wirrsal; die Literflaschen gehen von Mund zu Mund und bringen die Gruppe von Männern und Frauen, die zerknittert dasitzen, in Bewegung; Huren, die ihr Leben fristen, mit kleinen Ohrringen und Blicken, die verträumt tun, und die sich nach den schwarzen Schildern mit den weißen Buchstaben umdrehen, welche die Abfahrt der internationalen Züge nach Polen, Russland oder Holland kundtun.<sup>53</sup>

---

51 „Desenhou e fotografou fartamente trabalhando uma Berlim de tipos populares, revelou descarnando uma panorâmica social na intimidade que vai do lumpen e das prostitutas aos expendienteiros e aos burocratas. Passeia pelos namorados íntimos e pelos que caíram na fuzarca e na bebida e expõe os artistas circenses e os trabalhadores do dia a dia, homens e mulheres, aparentemente sem grandeza. Ele está em toda Berlim de hoje. E trabalha cores sensuais. Nas vitrinas, nos livros, nos postais, Zille perambula com suas barbas vastas e sempre fumando, mais presente e efervescente que os artistas de hoje.“ Ebd., 12.

52 „Eine Jugend ohne Anliegen und die Mauer, eine weit offene Wunde. Die Mauer, ein Festungsgürtel, der in allem präsent ist, vom kollektiven Unbewussten bis zur Psychologie jedes Einzelnen.“ (Port.: „Uma juventude sem causa e uma ferida aberta pra valer, o muro. O Mauer, muralha com presença em tudo, do inconsciente coletivo à psicologia de cada um.“) Ebd.

53 „Quem me ensinou o caminho, o meu faro para os merdunchos que esta Berlim também tem? Há cantos lá, força de água forte, com seus bêbados contumazes de caras marcadas por escoriações de brigas, tombos e confusões, o litro passeando de boca em boca e correndo a roda de homens e mulheres sentados, amarfanhados, e seus putanos fazendo a vida, com seus brinquinhos às orelhas e seus olhares que fingem sonhar e se reviram olhando os letreiros pretos de letras brancas que mostram a partida de trens internacionais com destino à Polônia, à Rússia, à Holanda...“ Ebd.

Obwohl ihn die Berliner Kälte eigentlich im Haus zurückhält, drängt es João Antonio immer wieder zum Spazieren hinaus. In der überarbeiteten, erweiterten Fassung der Chronik mit dem Titel *Malagueta em Berlim, oito meses sem sol* (dt.: *Malagueta in Berlin, acht Monate ohne Sonne*) nehmen seine Spaziergänge am Bahnhof Zoo noch mehr Raum ein und machen deutlich, worin der Reiz besteht, den die Stadt auf ihn ausübt:

Ich bin nur wenig herumgestreift und habe doch so viele verschiedene Typen gesehen, mal abgesehen von den Gebildeten und Gelehrten. Die gewöhnlichen Tagediebe, die stets auffallen, aber besonders in einer Stadt mit harter Währung, mit schönen, sauberen Bussen, die extrem pünktlich auf den nur mäßig sauberen Straßen fahren.<sup>54</sup>

Dies ist der Teil Westberlins, den João Antônio immer wieder aufsucht und schildert. Sein Spaziergang beginnt in der bürgerlichen Uhlandstraße, doch seine Wegbeschreibungen konzentrieren sich auf das marginalisierte Leben am Bahnhof Zoo, dessen Obdachlose er mit ‚schwebenden Lebenden‘ vergleicht. Vom armen Straßenleben ausgehend macht sich der Chronist auf die Suche nach der Bohème. In der erweiterten Fassung seiner Erzählung beschreibt er seine Begegnung mit Billardsalons. Doch im Vergleich zu den Billardbars in den Peripherien von São Paulo oder Rio de Janeiro, die der Autor in seinen Geschichten gerne als Indiz für ein Bohème-Leben aufführt, zeigt er sich überrascht und in gewisser Weise enttäuscht von ihren Pendants in Berlin, deren Luxus und überdimensionierte Räumlichkeiten ihn entmutigten: „Die Bar ist sauber, schimmert golden und silbrig, Getränke erster Qualität“ und „da sind Kellner und Kellnerinnen in Uniform [...]. Es gibt keine Fliegen, keine Spucke auf dem Boden, keine Schimpfwörter in den Mündern und an den Wänden, keinen Rauch billiger Zigaretten [...] das alles kann nicht Billard- und Snookersaal genannt werden.“<sup>55</sup> Dieses übereilte Urteil fällt João Antônio über einen Salon in Charlottenburg. Vielleicht hätte er über solche Orte in anderen Westberliner Stadtteilen anders geschrieben, doch im Grunde interessierte es ihn nicht wirklich.

Indem Antônio konsequent den Kontrast sucht und dabei die marginalisierten Kulturen Brasiliens hervorhebt, die er als freundlicher, lebendiger und glücklicher feiert, tendiert sein Text zu einem kulturellen Essenzialismus, mit dem er bewusst oder unbewusst Klischees oder gar Plattitüden über beide Kulturen reproduziert. Dies gilt auch für seine Sympathie gegenüber der türkischen Kultur in Westberlin. Das Risiko, in kulturelle Stereotypen zu verfallen, verringert sich allerdings bei seinen Reflexionen über die Exilant:innen in Berlin. Bewusst reinszeniert der Chronist eine Situation der

---

<sup>54</sup> „Andando pouco por aí, mesmo assim tenho visto gente várias, além do pessoal sabido e letrado. Os tipos à-toa, sempre chamativos, ainda mais se metidos numa cidade de moeda forte, ônibus bonitos e limpos, pontualíssimos nas ruas de limpeza relativa.“ Antonio, *Malagueta* (Anm. 47), 67.

<sup>55</sup> „O bar é limpo, reluz de niquelados e dourados, bebidas de qualidade [...] há garçons e garçonetes de uniforme [...] Não há moscas, cusparadas no chão, palavrões nas bocas e nas paredes e fumacê de cigarros baratos. [...] Este não pode ser chamado salão de bilhares ou sinuca.“ Ebd., 68.

Marginalisierung, die es ihm erlaubt, selbst als Exilant wahrgenommen zu werden (obgleich er sich *de facto* als ein vom DAAD eingeladenen Künstler in der Stadt befindet):

Und natürlich, das Zusammenleben mit den Italienern – oh, größte Sympathie. Auch mit Griechen, Angolanern, Iranern, politischen Flüchtlingen aus Südamerika, Ägyptern – wir erkennen uns schon beim ersten Blick, wir kennen diese verrückte Labsal des Exils. Und wir suchen einander auf die eine oder andere Weise; gemeinsam entkommen wir einem heuchlerischen und computergesteuerten mittelmäßigen Leben.<sup>56</sup>

Neben diesen zwei Texten gibt es auch einen Film des Lateinamerikawissenschaftlers und Filmemachers David Schidlowsky aus dem Jahre 1988 über João Antônio Leben in Westberlin. Antônio selbst vermutet, Schidlowskys Interesse sei von seinen ungewöhnlichen Spaziergängen zwischen Uhlandstraße und Bahnhof Zoo und von seinen kritischen Beobachtungen über das Zusammenleben der Kulturen ausgelöst.<sup>57</sup> Gewiss böte der Film weitere Informationen zu Antônio Stadterkundungen, doch leider ist keine Kopie des Films mit dem Titel *Streifzüge. Mit João Antônio durch Berlin*, der von der Brasilianistin Ellen Spielmann in einem Artikel erwähnt wird, zugänglich.<sup>58</sup> Laut Spielmann wurde der Film zusammen mit dem brasilianischen Journalisten und Dozenten Carlos Alberto Azevedo gedreht; er zeige Antônio Beziehung zu Berlin, der sich abgesehen vom Bahnhof Zoo auch zu Vierteln wie Neukölln und Kreuzberg mit der dort ansässigen türkischen Kultur hingezogen fühlte.<sup>59</sup> Man ahnt, dass diese Ausflüge auch im Film vorkommen und sich der Schriftsteller dort eingehend zu Berlin äußert. Die spezifische Sympathie Antônio für die türkische Kultur sei entstanden, nachdem man ihn oft mit einem Türken verwechselt hatte. Doch habe er, so Spielmann, nicht nur die menschliche Nähe in der kulturellen und sozialen Peripherie der Stadt gesucht. Vielmehr interessierte ihn auch die Situation der Jugendlichen zwischen zwei Kulturen und er besuchte daher ihre Treffpunkte in Neukölln, Kreuzberg und Wedding.<sup>60</sup>

Schließlich überlegte João Antônio sogar, länger in Westberlin zu bleiben. In einem Projektantrag schlug er dem Katholischen Akademischen Ausländer-Dienst KAAD eine Reihe von Lesungen, Vorträgen und Tagungen zur brasilianischen Gegenwartsliteratur

---

56 „E, de assim, o convívio com italianos, ô senhora simpatia. Também com gregos, angolanos, iranianos, refugiados políticos da América do Sul, egípcios – a gente se conhece até pelo olhar, sabemos o gosto doido do exílio. E nos procuramos de um jeito ou outro, juntos nos afastamos de uma insinuante e computadorizadora vida medíocre.“ Ebd., 69.

57 Ebd., 71.

58 Ellen Spielmann: João Antônio em Berlim, in: *Remate de Males* 19 (1999), 71–79, hier: 78. Im Gespräch sagte mir der Regisseur, dass sich die einzige Kopie des Filmes derzeit unzugänglich in seinem Privatarchiv befinde.

59 Ebd., 78.

60 Ebd.

und anderen kulturellen Themen vor,<sup>61</sup> doch das Projekt wurde nicht umgesetzt. 1988 kehrte er nach Rio de Janeiro zurück.

Ob der Autor irgendwann einmal nach Ostberlin fuhr, ist nicht bekannt. In einem Brief an seinen Freund Carlos Azevedo berichtet er allerdings von einer Reise nach Polen,<sup>62</sup> und Erhard Engler schreibt er von seinen Plänen für einen Besuch in der Tschechoslowakei.<sup>63</sup> Außerdem machte er eine Reise in die Niederlande, von der die Erzählung *Amsterdam, ai* (dt. *Amsterdam, ach*) zeugt. In *Amsterdam, ai* spricht der Erzähler, wie in den oben genannten Chroniken, aus der Perspektive des Ausländers. Auch in dieser fiktionalen Geschichte sucht er nach marginalisierten Figuren, etwa in dem unter Touristen berühmten Rotlichtviertel der Zeedijk Straße, um schließlich auch über die brasilianische Halbwelt zu reflektieren, wodurch sich die sexualisierte Darstellung der Stadt weitere verstärkt.<sup>64</sup> Bei seinem Versuch, die Stadt als solche poetisch zu fassen, vergleicht der Erzähler Amsterdam, Berlin, Paris und Rio de Janeiro; für ihn sind sie – jede für sich – widerspenstige Städte, und Berlin erscheint unter ihnen in einem besonderen Licht:

Sie [die Stadt Amsterdam] ist verrückt, poetisch und verliebt – das ist nicht Holland, sondern Amsterdam, das spezielle; ebenso ist das nicht-kommunistische Berlin ein spezieller Fall in Westdeutschland, eifrig aufgesucht von Verrückten, Verwirrten, von Rebellen mit oder ohne Grund; Westberlin mit seinen Spannungen ist Berlin und nicht Deutschland, so wie auch Paris Paris ist, ein besonderer Fall innerhalb Frankreichs, oder wie die Favela eine Favela ist, der Ort, wo man am meisten singt in Rio de Janeiro [...].<sup>65</sup>

Obwohl sich diese Erzählung auf Amsterdam bezieht, werden hier auch Motive aus den Berlin-Chroniken aufgegriffen und weiter ausgearbeitet: die Suche nach den Marginalisierten etwa oder die Identifizierung mit anderen Gruppen wie den Berliner Türken oder auch den Vagabunden und Tagedieben.<sup>66</sup> Doch im Grunde ist die Suche des Autors nach neuen literarischen Motiven in den europäischen Städten aufgrund seiner ständigen Inszenierung von Kulturkontrasten immer eine Suche nach dem bereits

61 Ebd.

62 João Antônio: Brief an Carlos Azevedo vom 9. April 1988. Nachlass João Antônio, Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP) da UNESP-Assis, Universidade Estadual Paulista/Assis, São Paulo.

63 João Antônio: Brief an Erhard Engler vom 17. Mai 1987. Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP) da UNESP-Assis, Universidade Estadual Paulista/Assis, São Paulo, São Paulo.

64 João Antônio: *Amsterdam, ai*, in: João Antônio: *Contos Reunidos*, São Paulo 2012, 479–495, hier: 480.

65 „É louca, poética e amante, não é Holanda, é Amsterdã, a especial, tanto quanto Berlim não comunista é um caso na Alemanha Ocidental, avidamente procurada pelos pirados, perplexos, rebeldes com e sem causa, Berlim ocidental e suas tensões é Berlim e não Alemanha, assim feito Paris, que é Paris e caso independente enfiado na França, assim como favela é favela e é o lugar onde mais se canta no Rio de Janeiro“. Ebd., 483.

66 Ebd., 490.



Vertrauten. Dabei ist es ohne Belang, ob der Autor sich in Berlin, Amsterdam oder gar in einer ganz anderen Stadt wie Tokio befindet.

## Brasilianische *crônicas* aus Berlin

João Ubaldo Ribeiro, der vierte der hier besprochenen brasilianischen Schriftsteller, der im Rahmen des DAAD-Künstlerprogramms nach Berlin kam, verfasste in seiner Wohnung in Berlin-Halensee sukzessive ein ganzes Buch über Berlin. Nach seinem einjährigen Aufenthalt in der vereinigten Stadt von 1990 bis 1991 veröffentlichte er unter dem Titel *Ein Brasilianer in Berlin* seine gesammelten Chroniken, die er für die *Frankfurter Rundschau* verfasst hatte. Das Buch erschien 1994 gleichzeitig in Brasilien und in Deutschland. Die deutsche Fassung kam im Suhrkamp-Verlag heraus, wo Ribeiros Werk seit 1991 veröffentlicht wurde. Doch war der Autor nach dem Mauerfall nicht zum ersten Mal in Berlin, schon 1982 hatte er eine Einladung zum Festival *Horizonte* erhalten. Darüber hinaus war ihm die Stadt auch durch seine Kollegen und Freunde Ignácio de Loyola Brandão, Rubem Fonseca und João Antônio vertraut, deren Berlin-texte er sicher kannte.

Im Vergleich zu den bisher besprochenen Werken ist Ribeiros Werk vielleicht der anschaulichste Versuch, Berlin in einem Buch literarisch zu fassen, gerade weil dies offenkundig nicht das Hauptziel seines Schreibens war. Auch wenn der Autor ähnlich kontrastive Vergleiche zwischen den Kulturen aufstellt wie einige seiner Kollegen und sich dabei eines gewissen kulturellen Essentialismus bedient, gelingt es ihm, in seinen Chroniken über Gemeinplätze hinauszugehen und Aspekte der Stadt zu erhellen, die in den Texten der anderen Autoren nur am Rande oder gar nicht vorkommen. Dank seines Humors und unpräzisen Stils trifft Ribeiro den richtigen Ton in seinen Chroniken, die sich an eine Leserschaft in Brasilien und Deutschland richten. Vielleicht liegt der Grund für den Erfolg dieser knapp gehaltenen Texte darin, dass sie tatsächlich die traditionellste Form der brasilianischen ‚crônica‘ aufgreifen. Denn anders als die bislang dargestellten Werke folgen die Texte Ribeiros keinen Gattungskonventionen und lassen sich somit weder der Gattung der Kurzerzählung, des Tagebuchs, des Romans oder auch der Lyrik zuordnen. Sie nehmen in kurzer Prosa ausschließlich die tägliche Lebenswelt des brasilianischen Schriftstellers und seiner Familie in Berlin ins Visier und erheben nicht den Anspruch, die Stadt erklären zu wollen. Jeder Gemeinplatz, jede These über Berlin und die deutsche Kultur wird mit Humor und Ironie relativiert. Und auch dort, wo der Chronist sich gewissen Maximen des brasilianisch-deutschen Kulturvergleichs zu nähern scheint, werden diese gleich darauf ironisiert und zurückgenommen.

Diese ‚Innenansichten eines Außenseiters‘ – so die Präsentation des Buchs – umfassen sechzehn Texte, die aus einzelnen, oft komischen Szenen bestehen. Sie bilden einen erzählerischen Reigen, der von der Ankunft des Autors in der Stadt über

verschiedene Alltagsthemen und -erlebnisse bis hin zum Abschied aus seiner Berliner Wohnung reicht.

Zu Beginn wird die Stadt als multikultureller Schmelztiegel charakterisiert. Dann ist mit einem Mal auch die Rede von der Kriegsvergangenheit. Der Chronist blickt auf die Spree und findet dort einen geeigneten Ort, um in der Weise Heraklits über Zeit und Geschichte zu reflektieren:

In diesem dunklen, eiskalten Wasser sagten sie damals, gäbe es scharfe Klingen und andere diabolische Geräte, dazu bestimmt, jeden zu töten, der versuchen würde, tauchend auf diese Seite zu gelangen. Hier Hitlers Bunker, der Staub der zerbröckelnden Mauer, Offiziersmützen aus Ländern des Warschauer Pakts wie Früchte auf einem Markt, Kinder springen lärmend über ein hinfällig gewordenen Abtrennungsseil. An einer anderen Stelle einfach Gedenkzeichen für Menschen, die hier beim Übergang ermordet wurden, Touristengruppen, gelangweilte Busfahrer, bedächtige Bäume, die in ihrer grünen Unerschütterlichkeit vielleicht schon da waren, bevor wir alle geboren wurden, und uns sicher über unseren Tod hinaus überdauern werden wie der Fluß und alle Vorgänge in der Natur.<sup>67</sup>

Mit Blick auf den Fluss scheinen sich dem Erzähler nicht nur die historischen Schichten, sondern auch die Zukunft zu offenbaren. Er blickt sich um und sucht nach weiteren Antworten angesichts der vielschichtigen Spuren vergangener Gewalt und gegenwärtiger Geschichtsvergessenheit: „Was wurde erreicht mit allem, was mich jetzt umgibt, allem, was voller Tragödien ist, Zeugnis und Monument zugleich – und dennoch so leer und leicht wie das Picknick der Kinder dort drüben?“<sup>68</sup> Indem der Chronist das Wasser, die Kreuze für die zu Tode gekommenen DDR-Flüchtlinge und ihre Namen auf Stein oder Eisenplaketten betrachtet oder an den Hitlerbunker denkt, taucht er in die Geschichte der Stadt ein. Er nimmt die Mauer, die Grenze und die Stadt auf der anderen Seite wahr.<sup>69</sup> Hier verliert sich für ihn die vor der Wende entstandene Hoffnung auf den Wind der Freiheit und auf Öffnung, denn Krieg, Mauer, Gewalt und Hass sind nach wie vor präsent.

In Kontrast zu diesem markanten Text über die „Alte, kriegsrische Stadt“ stehen andere Chroniken wie „Organisiertes Leben“, „Der Winter, unbekannt“ und „Die Indianer von Berlin“. Besonders in der letztgenannten Chronik wird durch eine Umkehrung der Perspektive das Komische von Vorurteilen, Gemeinplätzen und Exotismen, gerade wenn es um Lateinamerika geht, hervorgehoben. Hier berichtet zum Beispiel der Ich-Erzähler, wie man ihn automatisch zu einem Experten für die Einheimischen des amazonischen Waldes erklärte. Dieser Text kann komplementär zur Chronik „Die Suche nach den Deutschen“ gelesen werden, denn beide demonstrieren genau jenen Kulturessentialismus, der die Texte trotz allem unterschwellig durchzieht. Der Text

<sup>67</sup> João Ubaldo Ribeiro: Ein Brasilianer in Berlin, übers. von Ray-Güde Mertin, Frankfurt a. M. 1994, 22.

<sup>68</sup> Ebd., 23.

<sup>69</sup> Ebd., 24.

über die Deutschen wirkt letztendlich wie eine ironische Klage über das ‚nicht typisch deutsche‘ Berlin:

Noch weiß ich nicht recht, wie ich der Schande entgehen kann, daß wir nach unserer Rückkehr aus Deutschland in Brasilien gestehen müssen, wir hätten Deutschland nicht kennengelernt. Eins ist jedoch sicher: Ich werde mich beim DAAD wegen falscher Versprechungen beschweren und deutlich machen, daß sie mich beim nächsten Mal gefälligst nach Deutschland bringen sollen, sonst sind wir geschiedene Leute.<sup>70</sup>

Schließlich sei erwähnt, dass Ribeiro als einziger unter den Stipendiaten auch über seine Gastwohnung schrieb, während sich der Blick der Gäste sonst eher auf die Stadt draußen richtet. In einigen seiner Chroniken bildet die Berliner Wohnung den Hintergrund des Geschehens, während der Text mit dem Titel „Abschied“ sich explizit auf seine Bleibe im Storkwinkel 12 konzentriert. Diese Chronik macht klar, wie wichtig bisweilen auch die Art des Wohnens für die Integration und das Leben der DAAD-Gäste in Berlin sein konnte. Die jeweiligen Adressen verbinden die Schriftsteller:innen mit dem Kiez und von diesem Kiez ausgehend mit der Stadt. Melancholisch beschreibt João Ubaldo Ribeiro seinen Abschied von jedem einzelnen Zimmer: Das Esszimmer war Schauplatz unvergesslicher Szenen mit der Familie und Freund:innen, das Arbeitszimmer sein Refugium für das Schreiben, und die ganze Wohnung war zentraler Teil seines Lebens geworden.<sup>71</sup>

## Zusammenfassung und Ausblick

Nach João Ubaldo Ribeiro wurden auch die Schriftsteller:innen Fernando Bonassi (1998), Paulo Lins (2003), Bernardo Carvalho (2011) und Angélica Freitas (2020) als Gäste des DAAD-Programms nach Berlin eingeladen. Jede:r von ihnen hat auf andere Weise Berlin erlebt und über die Stadt geschrieben. Analysen ihrer Texte würden den vorliegenden Beitrag weiter bereichern, vor allem wenn man z. B. die Tätigkeit der Lyrikerin Angélica Freitas und ihr enges Verhältnis zur gegenwärtigen Berliner Literaturszene in Betracht zöge. Doch liegt dies jenseits des hier untersuchten Zeitraums. Es war Ziel dieses Beitrags, die Werke der *ersten* brasilianischen DAAD-Stipendiaten in den 1980er Jahren vor und kurz nach dem Mauerfall zu betrachten und darin die Rolle Berlins als literarisches Motiv auszuloten. Die Präsentation der Autoren und die Analyse ihrer Werke zeigen, so steht zu hoffen, die große Bandbreite, mit der Berlin hier als urbaner und kreativer Erfahrungsraum aufscheint. Es ist interessant, dass diese frühen Einladungen nach Berlin durch den DAAD mit einem grundlegenden Wandel

<sup>70</sup> Ebd., 66.

<sup>71</sup> Ebd., 81.

des Schriftstellerberufs in Brasilien zusammenfielen, der sich dem Wachstum der verlegerischen Märkte in den 1970er Jahren, der Ausdehnung urbaner Zentren und des Lesepublikums, der vermehrten Diskussion über literarische Themen sowie der Einrichtung von Reise- und Übersetzungsstipendien und den zunehmenden Beiträgen in den Kulturseiten der Zeitungen verdankte. Auf diese Weise begannen einige der Schriftsteller:innen tatsächlich von der Literatur bzw. vom Schreiben zu leben.

Ignácio de Loyola Brandão, Rubem Fonseca und João Antônio gehören heute zu einer Reihe von Autor:innen in Lateinamerika, die in ihren Werken neue Entwicklungen der lateinamerikanischen Städte thematisieren und diskutieren. Die hier analysierten Texte zeigen, dass der Blick dieser Autoren, der sich auf relevante Fragen des Großstadtlebens richtet, ein erfahrener Blick ist. Dennoch scheinen die meisten dieser Texte eher am Rande ihres eigentlichen Werkes entstanden zu sein; zwar beziehen sich die Verfasser hie und da auf sie, doch nehmen sie keinen zentralen Platz im Gesamtwerk ein. In einigen Fällen könnte man gar von Gelegenheitstexten oder Auftragsarbeiten sprechen. João Ubaldo Ribeiro, dessen literarisches Hauptwerk der Gattung des historischen Bildungsromans zugerechnet wird, wäre hier eine Ausnahme. Sein Berlinbuch hebt sich von den anderen Berlinter Texten gerade dadurch ab, dass der Autor die Grenzen eines populären und unterhaltsamen Genres, nämlich das der brasilianischen Chronik, nicht überschreiten möchte. Mit seinen Texten zeigt er, dass er sich seiner Leserschaft in Brasilien und in Deutschland bewusst ist. Das Werk von Rubem Fonseca hingegen ist vielleicht das, welches unter dem Aspekt der Internationalität am meisten herausragt. Im Gegensatz zu den anderen Autoren, die bei ihrer Suche nach kulturellen Identitäten auf unterschiedliche Weise den Kontrast zwischen der Metropole und den Blickwinkeln einer lokalen, einheimischen Literatur und Kultur beschwören, bewegt sich Fonseca in eine andere Richtung. Er denkt und schmiedet sein Schreibprojekt in einer transnationalen Perspektive, sein literarisches Handeln erfolgt im Dialog mit Autor:innen der Weltliteratur, im vorliegenden Fall Isaak Babel. Wenn er über Berlin schreibt, versucht er nicht, seine Erfahrung als Fremder in der europäischen Metropole durch einheimische Quellen zu bestätigen oder zu verstärken. Vielmehr liest er die Stadt so, wie er Bücher liest, nicht nur auf der Suche nach literarischen Motiven, sondern auch auf der Suche nach einer literarischen Sprache, die einer Stadt, in der sich unterschiedliche kulturelle, historische und literarische Schichten wie in einem Palimpsest überlagern, am nächsten kommt.